Scuola Dottorale "Culture e trasformazioni della città e del territorio"
Sezione "Il cinema nelle sue interrelazioni con il teatro e le altre arti"
XXI ciclo – a. a. 2007 - 2008

LA COMMEDIA ITALIANA DEGLI ANNI CINQUANTA: STILI DI REGIA, MODELLI CULTURALI E IDENTITA' DI GENERE

Dottoranda
Valeria Festinese

Tutor
prof.ssa Veronica Pravadelli

INTRODUZIONE.....6
Gli anni cinquanta del cinema.....11
Le commedie: una panoramica.....17
CAPITOLO 1.....24
Gli anni cinquanta delle donne: identità, corpo, bellezza.....24
1.1 Le donne nell'Italia degli anni cinquanta.....24
1.2 Il cinema e la storia delle donne.....45
1.3 Bellezza e divismo femminile: la star come corpo nazionale.....56
CAPITOLO 2.....64
La commedia nel segno di Venere.....64
2.1 Desideri femminili.....69
2.2 Il rapporto maschile/femminile.....74
2.3 La voice over.....82
2.4 La centralità del corpo.....91
2.5 Il corpo come spettacolo: scene di esibizione.....95
CAPITOLO 3.....108
Tradizione ed erotismo nella prima metà del decennio.....108
3.1 La ragazza "semplice": bersagliere, contadine e domestiche.....109
"A me m'ha battezzato mio padre, con la polvere da sparo": Carmela e Due soldi di speranza.....112
"E' la troppa miseria a metterle il diavolo in corpo": Maria e Pane, amore e fantasia.....114
"Se ci levi pure un matrimonio coi fiori d'arancio, a una povera ragazza che ci resta?": Angela e Giorni d'amore.....117
"Il diavolo si serve di molte vesti per nascondersi, e soprattutto vesti di donna": Carmela e La bella mugnaia.....120
Cameriere bella presenza offresi.....122
3.2 La ballerina, l'attrice, la miss e la mannequin.....124
3.3 La prostituta.....134
CAPITOLO 4.....140
Autoaffermazione e "ribellione" nella seconda metà del decennio.....140
4.1 La unruly woman: il corpo come riscatto.....140
Marisa Allasio: innocenza e seduzione.....142
Sophia Loren: la fortuna di essere donna.....154
4.2 La giovane ribelle.....160
4.3 La donna che lavora e la casalinga modello americano.....170
BIBLIOGRAFIA.....186
FILMOGRAFIA.....207

AI MIEI GENITORI

"Il cinema era la *cattedrale dei suoi desideri*, il paese dei sogni,

il luogo di liberazione da se stessa. Non c'era smarrimento,

malinconia o dolore che non cedesse di fronte alla fascinazione,

all'emozione che suscitava in lei un film"

(Patrizia Carrano, *Cattivi compleanni*, Rizzoli, 1991)

INTRODUZIONE

Il centro di questa ricerca è la commedia italiana degli anni cinquanta, analizzata secondo un'ottica di *gender* e in convergenza con lo studio dei modelli culturali del periodo, veicolati anche da altre forme di cultura popolare. Seguendo le metodologie dei *Cultural Studies*, con l'influenza della *Feminist Film Theory*, la mia ricerca si basa su un doppio terreno di analisi: quello del testo cinematografico e quello del contesto storico. L'analisi delle rappresentazioni culturali è un'area di sovrapposizione tra *Women's Studies* e *Cultural Studies* dal momento che entrambi sono interessati allo studio della cultura popolare e della rappresentazione dell'identità ed entrambi, in questi ultimi anni, hanno visto uno slittamento della focalizzazione dal testo al contesto di consumo.

Gli anni cinquanta sono un periodo significativo della storia italiana durante il quale il paese, dopo la seconda guerra mondiale, affronta grandi trasformazioni, prima fra tutte la ricostruzione di una identità nazionale. La crescente urbanizzazione e il rilancio dell'economia, che porta al *boom* economico di fine decennio, trasformano ogni aspetto della vita sociale, da quello privato a quello politico a quello culturale.

Per comprendere al meglio la produzione cinematografica del periodo è necessario dunque studiare la storia di queste trasformazioni. In particolare ritengo che vada riservato un ampio spazio allo studio della storia del privato degli uomini e delle donne. L'introduzione della categoria *gender* nell'analisi storica è utile per una maggiore attenzione all'organizzazione sociale del rapporto tra i sessi. Come suggerisce Natalie Davis "è mia opinione che dovremmo interessarci sia della storia delle donne sia di quella degli uomini, che non dovremmo occuparci soltanto del sesso succube, così come uno storico delle classi sociali non può dedicarsi esclusivamente ai contadini. Il nostro scopo è di comprendere il significato dei sessi, dei gruppi di genere nel passato storico; il nostro scopo è di scoprire la gamma dei ruoli e del simbolismo sessuale in società e periodi diversi, e di capire quale ne fosse il significato e quale funzione svolgessero nel mantenere l'ordine sociale o nel promuoverne il mutamento"[1]. Inoltre "il genere è un terreno fondamentale al cui interno o per mezzo del quale viene elaborato il potere. […] Quando gli storici indagano sui modi in cui il concetto di genere legittima e costruisce i rapporti sociali, essi analizzano il carattere di reciprocità che si stabilisce tra genere e società"[2].

---

[1] Natalie Zemon Davis, *Women's History in Transition. The European Case*, in "Feminist Studies", 3, inverno 1975-1976, p. 90 (tr. it. in "dwf", n. 3, 1977, ora in Paola Di Cori (a cura di), *Altre storie. La critica femminista alla storia*, Bologna, Clueb, 1996, pp. 67 – 101).

[2] Joan Scott, *Il "genere": un'utile categoria di analisi storica*, in "Rivista di storia contemporanea", n. 4, 1987 (ed. orig. *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*, in "American Historical Review" 5/91, 1986, pp. 1053 – 1075).

Nel contesto sociale degli anni cinquanta emergono sempre più evidenti segnali di un profondo mutamento dell'identità femminile e del rapporto tra i sessi e il cinema si pone come modello che anticipa e favorisce queste trasformazioni. Il cinema è infatti uno strumento di costruzione dell'identità collettiva, uno spazio di socializzazione, un'esperienza condivisa che costruisce legami e la visione è un'occasione di incontro e di sovrapposizione tra sfera privata e sfera pubblica, tra individuo e gruppo. E' chiaro che "il circuito tra socialità, forme dell'identità e modi di rappresentazione raggiunge una maggiore intensità simbolica, una configurazione più paradigmatica e più efficace nei film di successo"[3]. Dunque il criterio per la scelta del corpus di film analizzati è quello delle produzioni più popolari.

Nel corso degli anni cinquanta il genere più popolare in Italia è quello della commedia: si osserva infatti un aumento consistente nella produzione e il genere sostituisce progressivamente il melodramma in testa alle classifiche degli incassi. Grazie al grande successo ottenuto presso il pubblico la commedia italiana degli anni cinquanta realizza "la prima produzione seriale di immaginario popolare"[4]. Dunque i film di questo genere sono un ottimo punto di partenza per descrivere quale sia questo immaginario prodotto e come esso venga veicolato attraverso lo stile cinematografico. Per cogliere il senso dei film è necessaria una "analisi combinata di stile, racconto e immaginario in relazione a particolari dinamiche della storia materiale e culturale, [tenendo presente che] il soggetto spettatoriale non è neutro, ma un soggetto di *gender*"[5].

Analizzando un ampio numero di commedie degli anni cinquanta (circa 200), si può notare come esse dipingano una cultura popolare in transizione. In questi anni infatti cambiano "non solo gli stili di vita, ma anche le forme culturali e i modelli di consumo in cui tali stili di vita trovavano espressione"[6]. Tenendo conto delle mutazioni in atto nel contesto sociale e storico ho analizzato la figura femminile che, per la prima volta in maniera predominante, si rende protagonista all'interno del genere commedia.

Dalle analisi dei film emerge una varietà di tipologie femminili non riscontrabile in altri generi e nemmeno in altri decenni: modelli di corpo e di comportamento a volte anche antitetici, sempre caratterizzati da una compresenza di elementi tradizionali ed elementi più innovativi. La ragazza "semplice", la contadina, la cameriera, la ballerina, l'attrice, la mannequin, la prostituta, e nella seconda parte del periodo la *unruly woman*, la giovane

[3] Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood*, Marsilio, Venezia, 2007, p. 14.
[4] Maurizio Grande, *Abiti nuziali e biglietti di banca. La società della commedia nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma, 1986, p. 149.
[5] Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood*, cit., p. 82.
[6] David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, Il Mulino, Bologna, 1992, p. 191 (ed. orig. *Italian Culture in the Industrial Era 1880-1990. Cultural industries, Politics ant the Public*, Manchester University Press, Manchester e New York, 1990).

ribelle, la donna che lavora e la casalinga sono le tipologie di personaggio femminile più diffuse nelle commedie.

Osservando queste tipologie si evidenzia che il periodo di maggiore emancipazione per il femminile è rintracciabile nei film della seconda parte del decennio, in particolare tra il 1954 e il 1958. Sono gli anni di maggiore produzione di commedie con protagoniste femminili, gli anni in cui si inizia ad abbandonare il modello rurale in favore di un'ambientazione urbana, gli anni in cui i desideri dei personaggi femminili sono al centro delle storie, gli anni in cui le donne usano il proprio corpo come strumento di riscatto, gli anni in cui le protagoniste sono giovani "ribelli" dai comportamenti, almeno in parte, anticonvenzionali, gli anni in cui le ragazze lavorano e sognano un futuro migliore.

Questo periodo ha una breve durata perché verso la fine del decennio si intensifica la produzione dei film corali e ad episodi che dedicano meno spazio all'approfondimento della psicologia dei personaggi femminili, relegandoli sempre più spesso negli stereotipi di una femminilità che si realizza solo nella soddisfazione del desiderio maschile: "le protagoniste degli ultimi film degli anni Cinquanta cominciano ad addestrarsi al ruolo di richiamo erotico che dal '60 in poi sarà l'unico concesso alla donna. […] A questa progressiva e sempre più smaccata reificazione corrisponde una sempre maggiore rarefazione dei personaggi femminili non direttamente riconducibili alle palestre del sesso. La scomparsa del personaggio femminile – inteso come riflesso, specchio, reinvenzione di una condizione umana e non come un piatto pupazzo in giarrettiere – è drastica"[7]. In effetti gli anni sessanta si caratterizzeranno per una minore varietà di personaggi femminili a cui si contrappone invece una miriade di personaggi maschili.

Osservando con attenzione le figure femminili che emergono nelle commedie dell'intero decennio, vanno sottolineati in particolare alcuni aspetti di innovazione: un diverso rapporto tra maschile e femminile, una nuova centralità del corpo e un modo particolare di metterlo in scena, un'inedita attenzione ai desideri femminili.

Nei film degli anni cinquanta affiora un nuovo tipo di rapporto tra maschile e femminile, che parte da una nuova centralità delle donne nel contesto sociale. Dopo la conquista del voto nel 1946, la scena politica degli anni cinquanta è caratterizzata infatti da una serie di piccoli passi verso l'applicazione di quelle norme, presenti nella Costituzione ma spesso ignorate nella pratica, che vanno nella direzione di una sostanziale parità tra uomini e donne. Le nuove forme dell'identità femminile "producono effetti di continuo disequilibrio sull'insieme delle relazioni affettive, esistenziali, psicologiche e comportamentali della società italiana coeva, e iniettano nel corpo sociale modelli trasgressivi o in ogni caso innovativi rispetto alle norme o ai canoni dominanti. […] Con la loro semplice apparizione [i

[7] Patrizia Carrano, *Malafemmina: la donna nel cinema italiano*, Guaraldi, Rimini, 1977, pp. 73 - 75.

corpi femminili] precipitano il maschio nella consapevolezza della sua inadeguatezza e lo invischiano in un velleitarismo tramato di goffaggini e *rêveries*"[8]. In questi anni infatti il corpo assume una centralità nuova nel contesto sociale e culturale, oltre che nei film, e si rende evidente anche una vera e propria mutazione fisica nei corpi delle attrici. Un'attenzione particolare va riservata dunque al corpo femminile nei film e alle modalità con cui è messo in scena. Il corpo femminile, infatti, si trova spesso al centro di numerose scene di esibizione: numeri di rivista, balli di gruppo, canzoni, concorsi di bellezza. Il corpo diventa per queste ragazze il punto di partenza per l'emancipazione e per la realizzazione dei propri desideri. Nelle commedie infatti viene dedicato un inedito spazio al desiderio femminile che spesso diventa motore dell'azione.

Dall'osservazione del contesto storico-sociale e dei film risulta assai evidente che in questi anni è in atto una "lotta" fra tradizione e innovazione, fra consenso e resistenza: i segnali di mutamento si innestano sulle vecchie strutture. Per le donne degli anni cinquanta c'è da un lato un riferimento e un'accettazione dei modelli di vita provenienti dall'ambito famigliare e dalla società, che propongono una continuità con i ruoli e l'immagine femminile della generazione precedente, ma d'altra parte le esperienze vissute in guerra, l'ingresso in fabbrica, l'avvio di una società dei consumi, l'influenza del modello americano cominciano a scardinare questo tipo di immagine, portando progressivi elementi di cambiamento nei caratteri dell'identità, dell'autopercezione, dei ruoli femminili, mutando le radici di comportamenti individuali e collettivi, di mentalità e cultura.

Il rapporto schermo/spettatrice è fondamentale per comprendere come l'identità delle donne degli anni cinquanta sia stata profondamente influenzata dalle immagini dei film. Studiare l'identificazione con i personaggi è fondamentale dal momento che l'identificazione riveste un ruolo centrale nella formazione della soggettività: l'identificazione "più che un meccanismo psichico tra gli altri, [è] l'operazione con cui si costituisce il soggetto umano"[9]. Ma l'identificazione non è semplice né univoca, "è essa stessa un movimento, un processo del soggetto, una relazione: l'identificazione di sé con qualcos'altro da sé"[10]. Di fronte alle commedie le spettatrici (e gli spettatori) degli anni cinquanta entravano in relazione diretta con le immagini, le storie, i personaggi, e i film contribuivano dunque con forza alla costruzione della loro identità.

Sia la nozione di soggetto che quella di testo e narrazione implicano non delle strutture fisse ma dei processi: come scrive Teresa De Lauretis, "la soggettività partecipa dei

[8] Gianni Canova, *Forme, motivi e funzioni della commedia*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. IX 1954/1959*, Marsilio, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2004, p. 105.
[9] Jean Laplanche e Jean - Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Laterza, Roma – Bari, 2005, p. 230 tomo primo (ed. orig. *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967).
[10] Teresa De Lauretis, *Desiderio e narrazione*, in Id., *Sui GeneriS. Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano, 1996, p. 80.

meccanismi della narrazione e anzi si costituisce proprio nella relazione tra narrazione, senso e desiderio; cosicché l'opera stessa della narratività consiste nel coinvolgere il soggetto in certe posizioni di senso e di desiderio". Il rapporto tra narrazione e desiderio si inscrive dunque nelle pratiche testuali e il soggetto si costituisce materialmente, "nella storia e nell'esperienza, un soggetto per l'appunto *ingenerato* proprio dal processo del suo coinvolgimento nei generi narrativi"[11]. L'identità del soggetto non è allora stabilita definitivamente: è anch'essa un processo e viene continuamente costruita attraverso il racconto.

Possiamo allora concludere dicendo che il cinema, e in particolare la commedia, ha accompagnato le donne degli anni cinquanta nel rielaborare un modello di sé e di relazione intersoggettiva, modello che spesso si distanziava da quello della generazione precedente: "il cinema forniva una specie di spazio immaginario [che] offriva possibilità di crescita individuale praticamente sconosciute all'ingombrante disciplina dell'autorità tradizionale sociale e familiare"[12]. Il cinema infatti forniva delle ipotesi di comportamento, proponeva delle soluzioni possibili e nuove ai problemi reali e dell'immaginario che affrontavano le donne e gli uomini degli anni cinquanta. In particolare, la commedia ha anticipato e incentivato la diffusione di una varietà di modelli femminili, accompagnando le donne, dal dopoguerra verso gli anni sessanta, nella formazione di nuove identità.

Gli anni cinquanta del cinema

A partire dal secondo dopoguerra si può parlare in Italia di cinema di massa; infatti se si rapporta il numero degli spettatori a quello delle sale di proiezione diventa evidente che il cinema raggiunge in questi anni livelli mai più eguagliati in seguito: il 1955 è l'anno in cui si staccano il maggior numero di biglietti nella storia del cinema italiano, ben 819.424.000. La frequentazione delle sale cinematografiche si trasforma in un rito settimanale, facendo rientrare il cinema nelle abitudini più praticate nel tempo libero.

Il cinema va comunque inserito nel più ampio scenario dei media che è in trasformazione in questo decennio: nel dopoguerra c'è un aumento degli spettatori del teatro di varietà e della rivista e una crescita consistente della radio. Poi, dopo l'inizio delle trasmissioni nel 1954, la televisione assume un ruolo centrale di aggregazione e socializzazione: andare a guardare la televisione fuori della propria abitazione diventa un rito collettivo che occupa un posto centrale nel consumo del tempo libero. Non si può poi

[11] Teresa De Lauretis, *Desiderio e narrazione*, cit., p. 39.
[12] Victoria De Grazia, *La sfida dello «star system»: l'americanismo nella formazione della cultura di massa in Europa, 1920 – 1965*, in "L'America arriva in Italia", in "Quaderni storici", n. 58, aprile 1985, pp. 95 – 133; 125.

trascurare la fortuna che in questi anni hanno prima il fumetto e poi il fotoromanzo. Queste storie, disegnate e in seguito fotografate, influenzano sia i temi che l'immaginario visivo del cinema. *L'amorosa menzogna* (1949) il documentario di Michelangelo Antonioni, *Lo sceicco bianco* (1952) di Federico Fellini, *Gli innamorati* (1955) di Mauro Bolognini o *Amore e guai* (1958) di Angelo Dorigo, solo per citarne alcuni, ci mostrano il mondo dei fotoromanzi con personaggi che lavorano come attori dei fumetti (e che vengono chiamati "fumettari") e testimoniano la diffusione di questo tipo di intrattenimento popolare e anche l'influenza tra i due mezzi. Influenza del resto reciproca: nei fotoromanzi gli attori sono spesso divi del grande schermo e le storie a volte sono tratte dai film di successo; nei film del filone *larmoyant* le tematiche trattate sono le stesse dei fotoromanzi: amore, desiderio, adulterio, colpa, espiazione[13].

Negli anni cinquanta il cinema sembra esercitare un'indubbia forza attrattiva nei confronti delle altre forme di spettacolo, che cattura e assorbe: nei film irrompe la rivista, la musica, il fotoromanzo, la pubblicità e, a volte, anche la televisione. Se si analizzano le percentuali della spesa degli italiani per il cinema all'interno delle spese destinate agli spettacoli e all'intrattenimento si può notare che il consumo di cinema cresce alla metà del decennio[14], raggiungendo il picco massimo nel 1955, per poi riattestarsi all'incirca sulle percentuali iniziali:

1949.....75.4% (53.393 milioni di lire)
1950.....74.8% (62.452 milioni di lire)
1951.....76.3% (72.041 milioni di lire)
1952.....77.0% (82.392 milioni di lire)
1953.....77.6% (93.102 milioni di lire)
1954.....78.4% (105.172 milioni di lire)
1955.....79% (116.691 milioni di lire)
1956.....78.6% (116.021 milioni di lire)
1957.....76.9% (112.781 milioni di lire)
1958.....75.0% (110.774 milioni di lire)
1959.....75.2% (116.640 milioni di lire)

[13] Maria Teresa Anelli, Paola Gabbrielli, Marta Morgavi, Roberto Piperno, *Fotoromanzo: fascino e pregiudizio. Storia, documenti e immagini di un grande fenomeno popolare (1946 – 1978)*, Savelli, Milano, 1972; Anna Bravo, *Il fotoromanzo*, Il Mulino, Bologna, 2003; Lucia Cardone, *Con lo schermo nel cuore: "Grand Hôtel" e il cinema (1946-1956)*, Ets, Pisa, 2004.
[14] Fonte: Società Italiana Autori ed Editori SIAE, in *Storia del cinema Italiano*, Marsilio, Bianco & Nero, vol. VIII e vol. IX.

All'aumento del numero di spettatori corrisponde anche un aumento della produzione cinematografica: dai 98 film prodotti nel 1950 si passa ai 132 del 1959 (con un picco nel 1954 di 191 film), per un totale di 1212 film prodotti nell'arco dell'intero decennio. Dal dopoguerra inizia una crescita anche nel numero delle sale: dai 5.000 cinematografi ancora funzionanti durante e dopo la guerra si passa ai 6.551 nel 1948, con una crescita ancora più accentuata negli anni successivi che tocca il picco dei 10.500 nel 1956 (senza contare le 5.449 sale parrocchiali).

Nella nascita e nello sviluppo del cinema di massa un ruolo centrale è svolto sia dalle organizzazioni cattoliche sia dall'associazionismo laico: entrambi favoriscono la diffusione del consumo cinematografico per ragioni aggregative ed educative. L'alto numero delle sale parrocchiali è una testimonianza di come il mondo cattolico, a partire dalle sue gerarchie ecclesiastiche, consideri il cinema uno strumento educativo[15]. Comunisti e cattolici comprendevano entrambi che il cinema, ancora di più in questo momento di espansione del pubblico, doveva essere il principale terreno di azione culturale. Le associazioni cattoliche avevano creato un organismo specifico il Centro cattolico cinematografico che dava giudizi di moralità sui film secondo l'etica cristiana. Il principale bersaglio della censura cattolica erano i film americani, ritenuti responsabili di proporre una società senza regole, dove l'esaltazione del consumo e della libertà dei costumi costituisce il filo conduttore della narrazione. Una battaglia quella contro i film di Hollywood condivisa sul fronte opposto anche dai comunisti: "il partito fece tutto il possibile per mobilitare l'opinione pubblica a sostegno dell'industria cinematografica nazionale, incoraggiando la gente a scegliere film che non fossero quelli offerti dalla onnipresente industria hollywoodiana"[16]. I comunisti erano preoccupati di veder celebrati i valori di una civiltà, quella americana, identificata come patria del capitalismo. Un pericolo avvertito dallo stesso Togliatti che, rivolgendosi ai giovani comunisti, si schiera contro la "tendenza all'evasione", intesa come "uscita dalla realtà della vita" stigmatizzando "la soluzione illusoria presentata dal cinema americano": sogni ingannatori ai quali contrapporre invece un "costume nuovo, collettivo e realistico" fondato su "chiarezza e semplicità"[17]. Al cinema americano i comunisti opponevano il cinema italiano portatore di una visione più verosimile della realtà.

Per incentivare la ripresa dell'industria cinematografica dopo gli anni della guerra, per conquistare platee più vaste e controbattere allo strapotere dei film americani vengono attuate

[15] Stefano Pivato e Anna Tonelli, *Italia vagabonda. Il tempo libero degli italiani*, Carocci, Roma, 2001, pp. 121-122.
[16] Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1991)*, Giunti, Firenze, 1995 p. 138.
[17] L'articolo di Togliatti compare su "Vie Nuove", *A ciascuno i propri sogni*, 16 aprile 1950. Sull'approccio nei confronti del cinema da parte dei cattolici si veda almeno Gian Piero Brunetta, *Cattolici e cinema*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979, pp. 305 - 321.

alcune misure come la creazione di un sistema di generi. Fino alla metà degli anni cinquanta il cinema italiano è organizzato secondo un sistema di generi che rispecchiano i gusti del pubblico in base alle appartenenze sociali e geografiche: i film cosiddetti "d'autore" per il pubblico borghese dei centri urbani e delle sale di prima visione; i film comici e quelli musicali, i melodrammi, i drammi storici per i ceti popolari che affollano le seconde e le terze visioni delle periferie e dei centri minori. Va aggiunto poi il mercato locale, soprattutto meridionale, con il successo del filone napoletano, ricco di film musicali e melodrammi. In questa fase "il cinema di consumo ebbe un successo importante, che rimandava da un lato al bisogno di evasione abbastanza tipico dei momenti post-bellici, ma dall'altro attingeva a quella tradizione dell'intrattenimento"[18] che si era rivelata già nell'anteguerra.

Il sistema dei generi dura fino alla metà del decennio, quando inizia ad affermarsi un prodotto "medio", la commedia, il cui compito è quello di uniformare i gusti del pubblico e di offrire incassi sicuri e necessari alla sopravvivenza della industria cinematografica[19]. La commedia infatti diventa portavoce, negli intrecci e nei temi, di "quei ceti medi che nemmeno col fascismo hanno conosciuto un'identità di gruppo ancorata a esperienze associative"[20]. Costruendo il proprio racconto sul reciproco adattamento tra le ragioni dell'individuo e quelle della società nella quale il singolo cerca di integrarsi, la commedia mette in scena aspirazioni e valori, umori e mentalità di questi ceti. Solitamente "indirizzata alle *attese comuni* di un pubblico medio"[21], la commedia, soprattutto quella dei primi anni che ingloba degli elementi di "neorealismo popolare", allarga la base dei suoi destinatari: "il genere entra in consonanza con la vita quotidiana di platee più ampie e, unificando nell'abbraccio strati popolari e borghesi, prefigura in sala quell'omologazione che poi si compirà sul piano sociale"[22].

Nello stesso periodo avviene anche un mutamento nella composizione del pubblico. Gli adulti, uomini ma soprattutto donne, delle classi medio-basse e popolari, della provincia e del Meridione, si indirizzano verso la televisione, mentre nel pubblico cinematografico aumenta il numero dei giovani di tutte le classi sociali e degli adulti dei ceti medi e alti, residenti soprattutto in città[23]. Anche la commedia tiene conto di queste trasformazioni, presentando storie con protagonisti sempre più spesso giovani e appartenenti ai ceti borghesi.

---

[18] Fausto Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'ottocento agli anni novanta*, Bompiani, Milano, 1998, p. 230.

[19] Cfr. Paolo Bertetto, *La costruzione del cinema di regime: omogeneizzazione del pubblico e rimozione del negativo*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979, pp. 132 – 147.

[20] Silvio Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana. L'economia, la politica, la cultura, la società dal dopoguerra agli anni Novanta*, Marsilio, Venezia 1992, p. 112.

[21] Maurizio Grande, *Abiti nuziali e biglietti di banca. La società della commedia nel cinema italiano*, cit., p. 56.

[22] Luciano De Giusti, *Disseminazione dell'esperienza neorealista*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. VIII 1949/1953*, Marsilio, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2003, p. 18.

[23] Francesco Casetti, Mariagrazia Fanchi, *Le funzioni sociali del cinema e dei media: dati statistici, ricerche sull'audience e storie di vita*, in Mariagrazia Fanchi e Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930 – 1960*, Edizioni Bianco & Nero – Marsilio, Roma – Firenze, 2002.

In effetti il cinema italiano del dopoguerra ha il merito "di andare alla scoperta di un paese e della sua storia collettiva, partendo dal basso, tentando di soffermarsi di preferenza su fenomeni di proletarizzazione della piccola borghesia e di borghesizzazione del proletariato"[24]. Il corpus dei film di finzione "non è del tutto congruente e sovrapponibile alla totalità della storia del paese, ma riesce a rappresentare comunque un segmento significativo e a coglierne, nel breve, medio e lungo periodo, le macro o le microtrasformazioni, le oscillazioni e variazioni, (sensibili o quasi impercettibili) economiche e sociali, etiche e ideologiche, culturali e antropologiche, urbanistiche e ambientali. […] In pratica tutto il cinema italiano del dopoguerra viene a disporsi come un gigantesco ipertesto analizzabile, scomponibile e percorribile attraverso itinerari multipli"[25].

Raffaele De Berti sottolinea la "conflittualità che a diversi livelli muove tutte le azioni narrative, una conflittualità che, a seconda dei casi, può essere tra poveri e ricchi, tra individuo e società, tra tradizione e modernità, tra città e campagna, tra fedeltà coniugale e infedeltà, tra comunisti e cattolici, tra opposte tifoserie sportive, tra giovani e vecchi, […]. Tra queste coppie conflittuali due sono le più importanti e in gran parte implicano anche le altre: tradizione e modernità, familiare e individuale. Questi sono i nuovi temi che si muovono nella società italiana e che, passando attraverso le conflittualità sopra citate, portano all'affermazione di una diversa mentalità sociale e culturale"[26].

Il film che è stato spesso indicato come il primo che manifestasse la cultura popolare dell'epoca, con tutte le sue contraddizioni e i suoi legami con il cinema neorealista dell'immediato dopoguerra, è *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis. Il film ebbe un grande successo di pubblico, in Italia (quinto nella classifica degli incassi) e anche all'estero. Osservando l'inizio del film, con le inquadrature a descrivere il paesaggio e la *voice over*, sembrerebbe un film in stile neorealista sulla vita delle mondine. Ma all'apparire di Silvana Mangano si può notare qualcosa di diverso: "Il ponte tra il neorealismo e il divismo delle maggiorate, quello dei fotoromanzi e dei film americani, è dato dalla prepotente apparizione di Silvana Mangano in *Riso amaro*. Anche qui si tratta di un film sperimentale, fatto da un regista che cerca di individuare il punto massimo di contatto con i codici alti di una tradizione cinematografica e culturale e i codici popolari bassi"[27]. In particolare il personaggio di Silvana Mangano sembra portare con sé gli elementi della cultura popolare in trasformazione: balla il *boogie-woogie* e legge "Grand Hôtel". Ecco allora comparire sullo schermo, proprio alle

[24] Gian Piero Brunetta, *Il cinema legge la società italiana*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, vol. II, *La trasformazione dell'Italia: sviluppo e squilibri*, tomo II "Istituzioni, movimenti, culture", Einaudi, Torino, 1995, p. 786.
[25] Ivi, p. 784.
[26] Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano, 2000, pp. 128-129.
[27] Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico, 1945-1959*, volume terzo, Editori Riuniti, Roma 1982 (III edizione, II ristampa: giugno 2001), p. 256.

soglie degli anni cinquanta, "il primo incontro ufficiale tra cinema e fotoromanzo. Un incontro che proseguirà per tutto il decennio nei generi cinematografici più popolari, dal melodramma alla commedia, al film comico, dove si mischiano con maggiore o minore dovizia elementi provenienti dal neorealismo (ambientazione attuale, giovani in cerca di lavoro, il problema della casa, difficoltà economiche di ogni tipo ecc.) con strutture narrative dei generi più popolari ed elementi della nuova cultura, soprattutto di provenienza americana, che si sta affermando"[28]. Si possono dunque rilevare, in *Riso amaro* e in molti film successivi, "strutture narrative e codici della cultura popolare abbastanza convenzionali, ma anche nuove formule e nuovi valori espressi da una parte dalla cultura 'alta' del neorealismo e dall'altra da quella 'bassa' del fotoromanzo"[29]. Questa commistione si può definire una costante del cinema del periodo e l'incontro di elementi con origini diverse, italiane e non, di cultura 'alta' e 'bassa' porta a ottenere un prodotto medio.

Inizia così quella che è stata definita la "disseminazione dell'esperienza neorealista"[30] o addirittura la "degenerazione del neorealismo"[31]. Diciamo che le istanze originarie della pratica neorealista si modificarono adattandosi in parte alla nuova situazione e dunque si può forse parlare, come fa Maurizio Grande, di "amministrazione del neorealismo"[32]. Grande si riferisce con questo termine al periodo che va dal 1948 al 1954, pensando soprattutto ai film del neorealismo rosa di Castellani e Comencini (da *E' primavera* a *Pane, amore e fantasia*), anche se la contaminazione del neorealismo con i generi e i modelli produttivi più tradizionali non si limita alla commedia.

Negli anni cinquanta inoltre giocano un ruolo chiave all'interno dell'istituzione cinematografica le riviste di cinema, soprattutto quelle con un taglio più popolare come "Star", "Hollywood" e "Novelle Film". Si tratta di una stampa con "una funzione diversa da quella critico-teorica o specializzata, perché non prescrive il bel cinema, ma racconta e fa spettacolo del cinema in sé […]. Ciò che si stimola non è semplicemente il consumo di un film, ma un desiderio di cinema, di divi, di storie e di immagini"; esse creano "uno spazio di evasione e di mito"[33].

---

[28] Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, cit., p. 122.
[29] Ivi, p. 127.
[30] Luciano De Giusti, *Disseminazione dell'esperienza neorealista*, cit.
[31] Lino Micciché, *Dal neorealismo al cinema del centrismo*, in Aa. Vv., *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, Mostra Internazionale del Cinema Nuovo, Pesaro, 1978.
[32] Maurizio Grande, *Bozzetti e opere*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, cit.
[33] Giuliana Muscio, *Tutto fa cinema. La stampa popolare del secondo dopoguerra*, in Vito Zagarrio (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 1988, pp. 105 – 106.

Gian Piero Brunetta ha sottolineato la necessità per il successo del cinema di "promuovere forme popolari e diffuse di sapere cinematografico"[34] ed è proprio questo tipo di stampa popolare a compiere un'opera di diffusione e di omogeneizzazione del discorso cinema. Infatti in queste riviste non viene fatta distinzione tra film nuovi e riedizioni, tra film italiani o stranieri, tra cinema "alto" e "basso", tra i vari media e le varie forme di spettacolo. In particolare è interessante l'atteggiamento nei confronti del neorealismo, che viene lodato senza mai essere contrapposto al resto della produzione italiana. "E' evidente il tentativo delle riviste cinematografiche di colmare il divario che esiste tra i protagonisti e il pubblico: se i rotocalchi fanno leva sul divismo per rinsaldare i rapporti tra gli spettatori e i loro beniamini, i periodici con qualche intento culturale alimentano il dibattito palesando finalità apertamente educative, facendo intervenire registi, attori, personalità dell'ambiente cinematografico ed esponenti del mondo culturale"[35].

Simili nell'aspetto ai contemporanei periodici di attualità, queste riviste "cercano il largo consenso di un largo pubblico integrando da un lato l'attrazione spettacolare fornita dalle immagini con testi di scrittori o giornalisti di fama e di mestiere, e dall'altro con elaborazioni narrative che dal cinema traggono spunto come le novelle che raccontano la trama di un film"[36]. Il rapporto con il lettore viene sostenuto attraverso gli articoli sui divi, la posta dei lettori e dei fan, il ricco materiale fotografico, come ad esempio i ritratti dei divi a tutta pagina fatti apposta per essere staccati e appesi come poster.

La creazione di un sistema divistico nostrano fu un altro modo per risollevare le sorti dell'industria cinematografica dopo i danni della guerra. La centralità del fenomeno del divismo per la ripresa degli incassi e per l'allargamento del pubblico è stata sottolineata da Vittorio Spinazzola nel suo *Cinema e pubblico*, uno dei primi e più importanti libri sul cinema degli anni cinquanta. Spinazzola mette in risalto il ruolo di due registi come Alessandro Blasetti e Vittorio De Sica nella promozione dei nuovi quadri divistici, in particolare femminili: "Blasetti e De Sica avevano compreso entrambi che al pubblico italiano degli anni cinquanta occorreva offrire simboli diversi e più gentili di quelli del prodotto popolare. E doveva trattarsi di simboli femminili, ai quali lo spettatore si sarebbe abbandonato più docilmente"[37]. In effetti sia Gina Lollobrigida che Sophia Loren vengono valorizzate dai due registi: Blasetti in *Altri tempi* (1952) lancia Lollobrigida come "maggiorata" e contribuisce in maniera determinante al successo di Loren con *Peccato che sia una canaglia* (1954) e *La*

[34] Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime, 1929 – 1945*, volume secondo, Editori Riuniti, Roma, 1993.
[35] Elena Mosconi, *Tanti punti di proiezione*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. VIII 1949/1953*, cit., p. 186.
[36] Cristina Bragaglia, *Critica e critiche*, Cooperativa Libraria IULM, Milano, 1987, p. 60.
[37] Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo cinematografico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma, 1985, p. 124.

fortuna di essere donna (1955). De Sica come attore affianca Lollobrigida proprio in *Altri tempi*, oltre che in *Pane, amore e fantasia*, e come regista lancia Loren ne *L'oro di Napoli* (1954) portandola fino all'Oscar per *La ciociara* (1960).

Le commedie: una panoramica

In Italia nel corso degli anni cinquanta la produzione di commedie aumenta in modo consistente, passando da 30 commedie su 98 film prodotti nel 1950 (30,6 %) a 58 commedie su 132 film nel 1959 (43,9 %). Analizzando le tabelle degli incassi dei film italiani, la commedia è il genere che verso la metà degli anni cinquanta sostituisce progressivamente e poi definitivamente il melodramma in testa alle classifiche. Se si considerano gli incassi per genere dal 1949 al 1959 si riscontra che il 41% degli incassi provengono da commedie, commedie-comiche e film comici, il 17% dal melodramma, il 15% dal genere storico, il 6% dal neorealismo minore e il restante 21% da generi vari[38]. La commedia manterrà questa posizione preminente e la consoliderà ancora di più nel decennio successivo.

Secondo Vittorio Spinazzola è grazie alla crescita numerica delle protagoniste femminili di questo genere che il neorealismo rosa strappa la palma del consenso popolare al melodramma *larmoyant*. Anzi, il fatto di raccontare in modi nuovi e non più punitivi la condizione della donna in Italia, dal punto di vista del rapporto tra i sessi e dell'etica familiare, diviene per il neorealismo rosa il "supremo punto di forza", sottolineando così la sua "vocazione di allegro paladino dell'emancipazione femminile"[39].

Bisogna notare infatti che "mentre il neorealismo trascurerà le donne e – a parte qualche marginale ritratto femminile – darà spazio soprattutto a problematiche e a mondi «maschili», privilegiando un universo «politico», il cinema popolare, porgendo la sua attenzione ai problemi sentimentali, alla palestra del cuore, all'orticello degli affetti, si occuperà soprattutto del «privato»"[40]. Il cinema, forse anche più di altre discipline, ha sempre sottolineato questa divisione tra spazio pubblico riservato all'uomo e spazio del privato unico consentito alla donna. Tuttavia, rispetto al melodramma, in cui il femminile resta quasi sempre confinato nello spazio domestico e del privato, in alcune commedie del decennio va rilevato un certo mutamento e il femminile sembra trovare anche spazi alternativi e di realizzazione personale, senza per questo essere infine punito. Naturalmente l'indipendenza ostentata dalle protagoniste delle commedie si manifestava soprattutto nell'ambito della vita

[38] Vedi Roberta Lietti, *Campioni d'incasso nel cinema italiano degli anni Cinquanta*, nell'Appendice in Federica Villa (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia anni Cinquanta*, "Comunicazioni sociali", 2-3, aprile-settembre 1995, p. 329.
[39] Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo cinematografico in Italia 1945-1965*, cit., p. 119.
[40] Patrizia Carrano, *Malafemmina: la donna nel cinema italiano*, cit., p. 66.

sentimentale, ma vedremo che in alcuni film le donne cercheranno una realizzazione anche nell'ambito lavorativo.

La commedia di questi anni sintetizza perfettamente i conflitti moderni che percorrono l'Italia, in particolare gli aspetti semicomici o comico-drammatici del disagio prodotto dalla nascente società dei consumi. In questi anni si passa infatti da una struttura rurale ad una vita urbano-industriale e in questo processo vengono coinvolti larghi strati della popolazione femminile. Le occupazioni femminili si diversificano e si arricchiscono e la donna, non solo diventa il motivo dominante delle narrazioni cinematografiche, ma si scopre in quanto soggetto che consuma e fruisce. I desideri femminili cominciano a subire delle vistose mutazioni: "a ruoli e competenze che mutano, risponde una complicazione dello sguardo e della domanda femminile di rappresentazione"[41].

Nella commedia italiana degli anni cinquanta avviene una contaminazione tra lo spirito neorealista e i modelli classici teatrali (maschere della Commedia dell'Arte e figure della farsa popolare latina o medievale) e dunque una contaminazione tra forme d'intrattenimento popolare e il contributo di scrittori come Flaiano, Moravia, Brancati, Bassani e Pasolini. Nella commedia dunque confluiscono diversi modelli ed esperienze: "la tipologia della commedia intesa come incontro-scontro dei sessi (uomo-donna), caratteristica del cinema americano anni '30 e '40, incontra la tipologia delle maschere [teatrali italiane] e l'osservazione neorealistica del quotidiano"[42]. Il genere ovviamente si trasforma nel corso del decennio passando da una commedia che è stata definita "paesana", e più vicina a certi intenti del neorealismo, e detta infatti anche "neorealismo rosa" - termine che nacque con una connotazione dispregiativa[43] - alle prime forme della "commedia all'italiana". Ma il percorso non è certo lineare né univoco.

Il film che dà origine al filone del "neorealismo rosa" è *Due soldi di speranza* (1952) di Renato Castellani, film che ha provocato un intenso dibattito sul tema del tradimento degli intenti del neorealismo da parte di alcuni film dei primi anni cinquanta. In effetti il film, ambientato in un piccolo paesino della Campania e nei quartieri popolari di Napoli, prevedeva personaggi di assai modeste condizioni sociali, riprese dal vero e attori non professionisti, tutte caratteristiche che rimandavano ai principi del neorealismo. I dubbi però "nascevano dalla constatazione che Castellani rifiutava la dimensione ideologica e sociale, collocava fatti e figure in un ambito di sentimenti strettamente privati, guidava infine il racconto a un esito apparentemente animato da una fervida volontà di protesta, in realtà umiliato sul tono di una

[41] Piera Detassis, *Corpi recuperati per il proprio sguardo. Cinema e immaginario negli anni '50*, in "Memoria", n. 6, marzo 1982, pp. 24 – 31; p. 26.
[42] Sandro Bernardi, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. IX 1954/1959*, cit., p. 25.
[43] Alberto Farassino, *Viraggi del neorealismo: il rosa e altri colori*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. VIII 1949/1953*, cit., pp. 203 – 222.

mistificata consolazione: mirava insomma a persuadere che la chiave della felicità sta solo nell'appagamento delle più individuali esigenze affettive"[44].

Tralasciando ogni considerazione su questi temi o un giudizio di valore, mi interessa sottolineare un elemento che Spinazzola notava in questo film e che credo si possa rintracciare in tutto il genere della commedia in questo decennio e soprattutto nella seconda metà del decennio, cioè lo spostamento dell'attenzione "dai contrasti drammatici della vita sociale sul più innocuo terreno della lotta di generazioni"[45]. Tuttavia non sono pienamente d'accordo sull'aggettivo "innocuo" dal momento che ritengo che i film degli anni cinquanta che presentano delle figure di giovani più emancipati/e abbiano influito molto sull'immaginario degli spettatori e abbiano in qualche modo preparato il terreno ai cambiamenti sociali e culturali che divennero più evidenti nei decenni successivi[46].

Nella commedia cosiddetta "paesana" – che per convenzione va da *Due soldi di speranza* alla serie inaugurata da *Pane, amore e fantasia* (1953) di Luigi Comencini - la dimensione locale consente l'immediata percezione di un ambiente nazionale. L'ambiente e i temi di una vita vissuta all'interno di un piccolo ambiente permettono inoltre l'uso di strutture narrative scarsamente articolate, aperte alla dimensione episodica o «bozzettistica». Il termine bozzettistico[47] è un altro che è stato usato nella definizione di questo particolare filone di commedie, facendo riferimento ad un modo di rappresentazione ritenuto riduttivo rispetto alle tensioni etiche della stagione neorealistica e ad una presunta superficialità narrativa. Scrive Maurizio Grande: "si tratta di standard narrativi e compositivi, stilistici e di contenuto orientati a cogliere i tratti rapidi e mutevoli di una nuova cultura di massa e di nuovi atteggiamenti ideologici e di costume, la cui caratteristica di fondo è data dal tratteggio veloce e sicuro di ambienti e tipi con cui si promuove l'adesione inconsapevole (o meno) alle trasformazioni continue della società innescate dalla «civiltà industriale» e dalle sue esigenze"[48].

Forse proprio per queste caratteristiche di *flessibilità* e *duttilità*, ha osservato Gianni Canova, "per la sua capacità di costituirsi come abbozzo o schizzo provvisorio ma contiguo alla scena della vita, il bozzettismo di tanto neorealismo rosa (e della maggior parte del periodo preso in esame) si configura come la *forma simbolica* che meglio accompagna i processi di trasformazione in atto nel sociale, arrivando perfino a offrirsi, in alcuni casi, come ammortizzamento di conflitti o come dispositivo dal forte effetto modellizzante"[49]

---

[44] Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo cinematografico in Italia 1945-1965*, cit., p. 101.
[45] Ivi, p. 102.
[46] Vedi capitolo IV, paragrafo *La giovane ribelle*.
[47] Giuseppe Ferrara, *Il nuovo cinema italiano*, Le Monnier, Firenze, 1957; Maurizio Grande, *Bozzetti e opere*, cit.
[48] Maurizio Grande, *Bozzetti e opere*, cit., p. 152.
[49] Gianni Canova, *Forme, motivi e funzioni della commedia*, cit., p. 260.

Come suggerisce Ruggero Eugeni, si può forse parlare di una "commedia di microambiente"[50], che si estende, con la serie "Don Camillo", ad abbracciare temi politici e si sposta anche in ambienti cittadini e di quartiere con la serie *Poveri ma belli* (1957), *Belle ma povere* (1957) e *Poveri milionari* (1959) di Dino Risi, ma anche *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952) di Luciano Emmer, *Siamo tutti inquilini* (1953) di Mario Mattoli, *Le ragazze di San Frediano* (1954) di Valerio Zurlini, o *Le signorine dello 04* (1954) di Gianni Franciolini. Dunque in queste commedie è evidente uno sfondo sociale in rivolgimento: da uno stadio agricolo il paese si muoveva faticosamente verso uno stadio industriale e cresceva il fenomeno dell'urbanizzazione, in attesa del *boom* economico della fine del decennio. Quindi pur non facendosi portatore immediato di una ideologia, il neorealismo rosa, ma più in generale la commedia, è l'espressione più adeguata di questo clima e "lungi dal limitarsi a *rappresentare* nuovi soggetti e nuovi codici di comportamento, la commedia si fa insomma promotrice del cambiamento stesso, e lo diffonde nella società veicolando l'assuefazione alla mutevolezza e alla precarietà come nuove forme e stili di vita"[51].

Un'altra tendenza che si sviluppa nella commedia, sin dall'inizio del decennio, è quella del racconto corale a episodi intrecciati, a partire da *Altri tempi* (1952), *L'amore in città* e *Siamo donne* film collettivi entrambi del 1953 e *Tempi nostri* (1954) di Alessandro Blasetti. Incontrando la fortuna del pubblico questa struttura narrativa viene riproposta più volte. Lo sceneggiatore Sergio Amidei, con una serie di film diretti da Luciano Emmer (*Domenica d'agosto*, 1950; *Parigi è sempre Parigi*, 1951; *Le ragazze di Piazza di Spagna*, 1952; *Terza liceo*, 1954) e da Gianni Franciolini (*Villa Borghese*, 1953; *Le signorine dello 04*, 1954; *Racconti romani*, 1955; *Racconti d'estate*, 1958) collauda una tipologia narrativa inedita che anticipa e prefigura la costituzione del film a episodi vero e proprio: il racconto multiplo o a intreccio. In questi film la struttura narrativa viene frazionata in vicende parallele sullo sfondo di una cornice unificante che può essere costituita da un'unità di luogo (la spiaggia, la località turistica, il quartiere) oppure di tempo (la domenica, il giorno di festa). "L'enunciazione delle diverse situazioni narrative non viene svolta diacronicamente (cioè una vicenda dopo l'altra), bensì all'insegna di un ricercato effetto di simultaneità, ottenuto attraverso l'uso del montaggio alternato"[52]. Amidei ricorda *Domenica d'agosto* come il film da lui più amato e sottolinea la novità di cui era apportatore: "Prima o anche ora si facevano e si fanno dei film a episodi: primo episodio, secondo episodio… Lì invece erano cinque, sei, sette squarci di vita domenicale, dalla mattina alla sera, intrecciati l'uno nell'altro"[53]. *Domenica d'agosto* si

[50] Ruggero Eugeni, *Sviluppo, trasformazione e rielaborazione dei generi*, in *Storia del cinema italiano 1954-1959*, cit., p. 83.
[51] Gianni Canova, *Forme, motivi e funzioni della commedia*, cit., p. 260.
[52] Marco Rossitti, *Il film a episodi in Italia tra gli anni Cinquanta e Settanta*, Hybris, Bologna, 2005, p. 71.
[53] Sergio Amidei, in Franca Faldini – Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Feltrinelli, Milano, 1981, p. 161.

presentava dunque sia come un documentario sulle abitudini balneari dell'Italia povera dei primi anni cinquanta, ma anche come un insieme di storie individuali: "iniettare il neorealismo nella commedia è, quindi, la delicata manovra di aggiornamento" [54] compiuta da Amidei nei suoi film.

Verso la fine del decennio si può notare poi una divisione nel tipo di ambientazione della commedia di microambiente. Da un lato si stabilisce in città e pone al centro dei suoi intrecci multipli i nuovi problemi generazionali legati alla fine della giovinezza e al matrimonio – vedi *Mariti in città* (1957) e *Mogli pericolose* (1958) di Luigi Comencini o *Gli innamorati* (1955) e *Giovani mariti* (1958) di Mauro Bolognini – e dall'altro si sposta nelle località di villeggiatura, preferibilmente balneare, da *Vacanze a Ischia* (1957) di Mario Camerini ad *Avventura a Capri* (1959) di Giuseppe Lipartiti, da *Racconti d'estate* (1958) di Gianni Franciolini a *Costa Azzurra* (1959) di Vittorio Sala. Diversa è la rappresentazione dei personaggi ma anche del paesaggio in questi due filoni: nelle commedie ambientate in città si affacciano qualche volta anche "aspetti più inquietanti della città: la realtà delle periferie squartierate e disidentificanti, i prati poveri e spelacchiati destinati ai convegni amorosi"[55] che si intrecciano ad immagini da cartolina, mentre nel filone "vacanziero" prevalgono nettamente le vedute turistiche dei panorami.

Se la commedia di microambiente adotta una struttura narrativa spesso frammentata a episodi o a storie parallele, un altro tipo di commedia, che esplora spazi sociali simili e che può essere definita "commedia di carattere", presenta una maggiore unitarietà narrativa ruotando intorno alla centralità di un personaggio forte. Alcune di queste commedie si avvicinano al modello della commedia francese o della commedia americana sofisticata - come *La fortuna di essere donna* (1955) o *Amore e chiacchiere* (1957) – oppure si concentrano sulla descrizione e sulla storia di un singolo personaggio con tentativi di esplorazione psicologica più approfondita nel caso di protagoniste femminili, per esempio *Il segno di Venere* (1955) di Dino Risi, *Guendalina* (1957) di Alberto Lattuada o *Nata di Marzo* (1958) di Antonio Pietrangeli. Invece, sul versante maschile, all'intimismo si sostituisce un intento più ironico o sarcastico con film come *Lo scapolo* (1955) di Antonio Pietrangeli, *Il marito* (1958) di Nanni Loy e Gianni Puccini, *Il vedovo* (1959) di Dino Risi, *Il moralista* (1959) di Giorgio Bianchi.

Considerando l'importanza del cinema all'interno del sistema dei media si può comprendere l'importanza dei film di questo decennio nella formazione dell'immaginario delle donne e degli uomini dell'epoca e nella rielaborazione di nuovi modelli di relazioni

[54] Marco Rossitti, *Il film a episodi in Italia tra gli anni Cinquanta e Settanta*, cit., p. 72.
[55] Sandro Bernardi, *La città italiana fra rappresentazione e aperture di senso*, in "La scena e lo schermo", anno II, n. 3-4, dicembre 1989 – giugno 1990, pp. 166 – 167.

intersoggettive. In effetti nella commedia degli anni cinquanta la dialettica tra singolo e gruppo è un aspetto centrale: Maurizio Grande ha sottolineato come spesso i film di questi anni mettano in scena il tema dell'entrata (difficoltosa) dell'individuo nel corpo collettivo, laddove al centro delle narrazioni si consuma "il piccolo o grande dramma dell'adattamento dell'individuo ai canoni sociali, e i piccoli o grandi traumi della società nell'*incorporare* i nuovi soggetti e le nuove forze socioculturali nella *struttura palese*"[56]. La commedia è infatti un "genere di integrazione". Questa definizione è stata proposta da Thomas Schatz[57]: lo studioso divide i generi del cinema classico americano in *genres of order* (western, gangster, detective), nei quali manca un ordine sociale, e *genres of integration* (musical, screwball comedy, family melodramma) in cui la formazione della coppia si inserisce in un contesto sociale stabile. In effetti anche le commedie italiane degli anni cinquanta, seguendo i canoni del genere, si concludono quasi tutte con un matrimonio, o con una promessa di matrimonio, e dunque con lo stabilimento, o ri-stabilimento, di un ordine sociale stabile ma all'interno del racconto si possono trovare degli spunti di innovazione, dei modelli di comportamento, soprattutto femminile, alternativi a quelli proposti dalla tradizione.

In questo senso la commedia ha un "effetto oggettivamente modellizzante: opera cioè in maniera «didattica» sul pubblico, gli prospetta non solo una rappresentazione del mondo, ma anche una possibile modalità di adeguamento e di integrazione nelle strutture complesse di una società che cambia"[58]. Il cinema, e soprattutto la commedia, di questi anni ha svolto, dunque, da una parte un lavoro di contenimento delle istanze di trasformazione ma dall'altra è stata anche spinta per la diffusione di nuovi modelli di comportamento.

[56] Maurizio Grande, *Abiti nuziali e biglietti di banca. La società della commedia nel cinema italiano*, cit., p. 70.
[57] Thomas Schatz, *Hollywood Genres*, New York, McGraw-Hill, 1981.
[58] Gianni Canova, *Dalla "commedia italiana" alla "commedia all'italiana"*, in Lino Micciché (a cura di), *Una vita difficile. Risate amare nel lungo dopoguerra*, Marsilio, Venezia, 2000, p. 31.

CAPITOLO 1

Gli anni cinquanta delle donne: identità, corpo, bellezza

1.1 Le donne nell'Italia degli anni cinquanta

Gli anni cinquanta in Italia sono stati "un decennio significativo nella storia delle trasformazioni sociali e culturali riguardanti la vita delle donne e lo sviluppo della loro identità"[1], ma nonostante ciò poca attenzione è stata dedicata ai mutamenti nella sfera sociale preferendo concentrarsi sui segni della ricostruzione dopo la seconda guerra mondiale e dello sviluppo economico che esploderà alla fine degli anni cinquanta (nel 1958 si raggiunse il pareggio della bilancia dei pagamenti ed ebbe inizio un *boom* economico che durò fino al 1963).

Anche negli studi di storia delle donne è stato privilegiato l'aspetto politico e dunque ci si è concentrati sul periodo della guerra e dell'immediato dopoguerra, per poi passare agli ultimi anni sessanta e soprattutto agli anni settanta in cui si riafferma una coscienza femminista forte dopo le sporadiche esperienze degli inizi del secolo. La fase di transizione degli anni cinquanta viene quasi dimenticata, non tenendo conto che una buona parte delle premesse di ciò che verrà dopo è rintracciabile proprio in questo periodo in cui si assiste ad un ritorno delle donne al privato.

Il modo forse più diffuso di parlare degli anni cinquanta è stato quello di accentuare il contrasto con il decennio successivo, per quanto riguarda l'economia, la politica, interna ed estera, la religione. Ma un esame attento del periodo ci mostra fermenti di cambiamento e segnali anticipatori di fenomeni che diventeranno centrali negli anni sessanta: l'affermarsi della televisione e l'espansione dei mass media, l'influenza della pubblicità sui consumi, l'emergere di un'attenzione particolare ai fenomeni legati al sesso, l'aumento della scolarizzazione, la crescita delle città, l'emigrazione, l'industrializzazione, ecc. In effetti "tra le righe di tanti articoli, resoconti, inchieste s'intravedono sempre più chiaramente dinamiche inedite dell'identità di genere, soprattutto se si indirizza l'attenzione alle nuove generazioni". Nel decennio emergono all'attenzione dell'opinione pubblica vari e sempre più evidenti

[1] Simonetta Piccone Stella, *Per uno studio sulla vita delle donne negli anni Cinquanta*, in "Memoria", n. 2, ottobre 1981, pp. 9 – 35; 9.

segnali di un mutamento profondo dell'identità femminile e dopo il ventennio fascista, che aveva dato un'apparenza di stabilità alle relazioni fra i generi nel contesto sociale e nella famiglia, "i timori di mutamenti incontrollabili della femminilità riprendono dunque, con rinnovato vigore, nel secondo dopoguerra" [2].

In parziale disaccordo con le ipotesi storiografiche e con i racconti di vita relativi a quel periodo (per esempio "gli orrendi e bui anni cinquanta" di cui parla Pier Paolo Pasolini), Simonetta Piccone Stella evidenzia come per le donne, proprio in quegli anni, si sia avviata una "dialettica dei piccoli passi"[3]. Una dialettica per cui molte donne hanno costruito percorsi soggettivi di emancipazione, percorsi rimasti in qualche modo sotterranei vista la loro incapacità di istituirsi come momento socialmente e pubblicamente legittimato.

Dal dopoguerra alla fine degli anni cinquanta si vengono a creare per le donne "nuove collocazioni, nuove consapevolezze, frutto di un lento e generalizzato stratificarsi di elementi disparati: dal conseguire uno stipendio al guidare l'automobile, dall'indossare i jeans al ricevere un'istruzione di tipo superiore. Per quanto ognuno di questi aspetti abbia avuto un diverso peso, tutti hanno contribuito a costruire una nuova realtà, anche senza che le persone direttamente interessate fossero in grado di prenderne immediata coscienza"[4].

Gli anni cinquanta sono in effetti un periodo fra i più contraddittori per le donne; osserva Maria Rosa Cutrufelli: "nella vita sociale tutto cambia rapidamente. Aumentano redditi e consumi, l'automobile diventa un bene diffuso, il turismo di massa svecchia mentalità e costumi, l'istruzione diventa obbligatoria per tutti fino a 13 anni. E mentre l'arrivo degli elettrodomestici libera le donne da vecchie schiavitù casalinghe, la scoperta del professor Pincus, la pillola anticoncezionale, anche se a lungo osteggiata nel nostro paese, apre la strada a quel controllo della fecondità che sarà uno dei pilastri della rivoluzione femminile. Allo stesso tempo però molte vecchie strutture resistono."[5]

Nel corso del Novecento le donne italiane hanno fatto i conti con l'alternanza di periodi in cui si compivano dei piccoli passi verso l'emancipazione e di periodi caratterizzati da un ritorno verso ideali più conformi alla tradizione. Nella prima metà del secolo si assiste nella storia delle donne italiane ad una traiettoria simile a quella americana dove, dopo i "ruggenti anni venti", si riscontra negli anni trenta un ritorno alla femminilità tradizionale. In Italia con la prima guerra mondiale le donne avevano conquistato l'accesso alla vita pubblica prendendo nel lavoro il posto degli uomini in guerra e nel 1919 la Camera aveva approvato a

---

[2] Sandro Bellassai, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Carocci, Roma, 2006, p. 40.
[3] Simonetta Piccone Stella, *Per uno studio sulla vita delle donne negli anni Cinquanta*, cit.
[4] Maria Chiara Liguori, *Donne e consumi nell'Italia degli anni Cinquanta*, in "Italia contemporanea", n. 205, dicembre 1996, p. 683.
[5] Maria Rosa Cutrufelli, *Il Novecento delle italiane: una storia ancora da raccontare*, Editori riuniti, Roma, 2001, p. XII.

larga maggioranza il suffragio femminile, ma la legislatura si chiuse in anticipo, prima che il Senato potesse votare la legge. Nel luglio 1919 era stata approvata anche la legge Sacchi che cancellava definitivamente l'autorità maritale e stabiliva che le donne potevano esercitare tutte le professioni e coprire buona parte degli incarichi pubblici. Ma nel ventennio fascista si assistette alla riproposizione di modelli di comportamento più tradizionali, con la valorizzazione della famiglia e della maternità, e dunque al ritorno delle donne nella sfera privata[6].

Durante la seconda guerra mondiale si verificò nuovamente il fenomeno della presenza delle donne in aree considerate tipicamente maschili e la loro massiccia intrusione nella sfera del lavoro. La lotta di liberazione poi fu "l'occasione di sperimentare un nuovo rapporto di collaborazione e di solidarietà tra i due sessi anche se, nella maggior parte dei casi, presentò la riproposizione delle mansioni tradizionali femminili. Se, per una elite di donne, l'esperienza della guerra fu determinante per l'acquisizione di una rinnovata coscienza di sé e dei propri diritti, in generale gli uomini concepirono il loro contributo solo come una straordinaria parentesi, riproponendo all'indomani della liberazione la divisione tradizionale dei ruoli, con il ritorno delle donne nei ranghi domestici"[7], come del resto era avvenuto anche dopo la prima guerra mondiale. In ogni caso la presenza nell'ambito lavorativo delle donne durante la guerra ha un "effetto dimostrativo non secondario. Si evidenziano, infatti, attitudini e capacità lavorative femminili in ambiti e ruoli tradizionalmente maschili: emerge così la discriminazione implicita del modello consolidato di divisione sessuale del lavoro e la possibilità di un suo superamento"[8].

Una conoscenza più approfondita del tipo di partecipazione delle donne alla Resistenza (35.000 circa furono le partigiane combattenti, ma infinitamente più alto fu il numero di quelle che fecero parte di quella che viene chiamata Resistenza non armata) farebbe comprendere meglio anche la loro storia nel dopoguerra: in entrambi i periodi la presenza femminile fu più estesa ed ebbe un carattere più politico di quanto si dica. Infatti si è sempre taciuto, o comunque sottovalutato, il carattere politico della partecipazione delle donne alla Resistenza: "La mescolanza di compiti di cura e di compiti di guerra nell'azione delle partigiane contribuì indubbiamente a rendere invisibili i secondi, soprattutto subito dopo la liberazione, quando i primi di nuovo prevalsero nel bisogno di assistere reduci e

---

[6] Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia, 1993 (ed. orig. *How Fascism Ruled Women: Italy 1922-1945*, University of California Press, Berkeley, 1992).

[7] Lucetta Scaraffia, *Essere uomo, essere donna*, in Anna Bravo, Margherita Pelaja, Alessandra Pescarolo, Lucetta Scaraffia (a cura di), *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2001, pp. 65-66.

[8] Flavia Prestinger, *Il lavoro delle donne: passato e presente*, in Simonetta Ulivieri (a cura di), *Educazione e ruolo femminile: la condizione delle donne in Italia dal dopoguerra ad oggi*, La Nuova Italia, Firenze, 1992, p. 146.

partigiani"[9]. Anche il cinema ha trascurato il ruolo che le donne ebbero nella Resistenza, un ruolo attivo di lotta partigiana. Solo Mario Camerini ha dedicato un intero film ad una donna partigiana, *Due lettere anonime* (1945), e si possono ricordare anche *Libera amore mio* (1975) di Mauro Bolognini e *L'Agnese va a morire* (1976) di Giuliano Montaldo, peraltro tratto da un romanzo scritto da una donna, Renata Viganò[10].

Negli anni che vanno dalla fine della guerra agli inizi degli anni settanta la partecipazione delle donne al mercato del lavoro in Italia risulta complessivamente in declino. Nell'immediato dopoguerra si verifica l'espulsione di molte migliaia di donne dalle fabbriche e dai posti di lavoro in cui avevano sostituito gli uomini in guerra. Viene così risolto, con il ritorno alla precedente divisione sessuale del lavoro, un aspro conflitto di interessi. In particolare nel decennio cinquanta si registra un calo di 250.000 donne nel mercato del lavoro dal censimento del 1951 a quello del 1961. In questo momento la quota femminile sul complesso della popolazione attiva tocca il livello più basso dall'inizio del secolo: solo un attivo ogni quattro è una donna.

Molti altri fattori contribuiscono al fenomeno del ritorno alla sfera privata da parte delle donne. Nel secondo dopoguerra si dispiega compiutamente in Italia il processo di industrializzazione e di urbanizzazione e ciò comporta una diminuzione delle famiglie di tipo esteso, tipiche del mondo contadino, e un aumento del numero delle famiglie nucleari. Tra gli anni cinquanta e sessanta aumenta infatti il numero dei matrimoni e il modello familiare nucleare, dovuto anche al calo della natalità, diventa dunque il modello di normalità.

C'è infatti in questi anni una volontà di creare spazi privati, di creare un confine tra le famiglie. Ma non sempre le condizioni abitative consentivano la creazione di un vero e proprio spazio domestico privato. Spesso "le case erano abitate da famiglie nucleari (ristrette ai genitori e ai figli), ma i rapporti di parentela, quelli di vicinato erano ancora saldissimi"[11]. Ad esempio le case di ringhiera delle grandi città, che spesso mancano di acqua corrente e di gabinetto, implicano non solo una difficoltà a svolgere anche le più elementari attività domestiche ma anche un certo grado di promiscuità con i propri vicini. Infatti, in queste case le stanze raramente sono comunicanti tra loro ma ciascuna è dotata di una porta sul balcone comune. "Il continuo entrare e uscire dalle porte lungo la balconata comune, per entrare in un'altra stanza, andare al gabinetto, prendere l'acqua, appendere il bucato, ecc. costituivano occasioni di socialità, ma anche di controllo"[12]. Un film in cui si può osservare questo stile di

---

[9] Anna Rossi-Doria, *Le donne sulla scena politica*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, vol. I, Einaudi, Torino, 1994, p. 780.
[10] Vedi Patrizia Carrano, *Malafemmina: la donna nel cinema italiano*, Guaraldi, Rimini, 1977, pp. 66 - 68.
[11] Giovanni De Luna, *A Torino durante la guerra… Le coordinate dell'esistenza collettiva*, in Anna Bravo (a cura di), *Donne e uomini nelle guerre mondiali*, Laterza, Roma – Bari, 1991, p. 74.
[12] Chiara Saraceno, *La famiglia: i paradossi della costruzione del privato*, in Philippe Ariès - Georges Duby, *La vita privata. Il Novecento*, Laterza, Roma – Bari, 1988, p. 53.

vita, e le implicazioni nelle relazioni interpersonali che ne derivano, è ad esempio *Poveri ma belli* (1957) di Dino Risi, in cui due famiglie abitano in due appartamenti vicini ma sembrano in realtà vivere sotto lo stesso tetto. Anche in *Marito e moglie* (1952) di Eduardo De Filippo, durante la lite tra i coniugi, è evidente il rapporto esistente tra chi abitava in questo tipo di case: tutti i vicini si affacciano nel cortile comune e assistono alla lite; e in *Napoletani a Milano* (1953), sempre di De Filippo, una panoramica ci mostra quelle case di ringhiera in cui abitavano gli emigranti del sud nelle grandi città. Diversa ovviamente è la situazione nella casa borghese, dove ciascuna attività della famiglia ha un proprio luogo, mostrando spazialmente la ricca articolazione della vita privata, sia verso l'esterno che verso l'interno.

Con il calo dell'occupazione femminile, dovuto anche alla forza lavoro espulsa dall'agricoltura, e con l'aumento dei salari maschili un numero crescente di donne tra la fine degli anni quaranta e i primi anni sessanta accede al modello di donna adulta come casalinga a tempo pieno. E' attorno a questa figura che progressivamente si costruisce e si diffonde presso tutti i ceti quel modello di "famiglia come spazio del privato, in quanto centro sia di affetti che di servizi alle persone, organizzatrice e insieme ambito dei consumi, che diverrà esperienza diffusa e modello di normalità generalizzata a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta"[13]. Alcune donne lasciavano il lavoro quando si sposavano o quando nascevano i figli, ma da questa decisione non uscivano sottomesse e deboli; piuttosto si presentavano come un forte centro affettivo e perno della vita quotidiana e dei rapporti familiari. E infatti saranno proprio le donne ad assumere il ruolo di "mediatrici delle trasformazioni sociali a livello quotidiano"[14].

In Italia la professione di casalinga diventa un fenomeno di massa dopo il *boom* economico, alla fine degli anni cinquanta, come abbiamo detto a causa della trasformazione della struttura dell'economia da agricola a prevalentemente industriale. Ma l'esodo femminile dall'agricoltura si interseca anche con un maggiore accesso al lavoro salariato e con un innalzamento del tenore di vita della classi inferiori. Le giovani iniziano a impiegarsi in fabbrica invece di fare le domestiche in città, mentre nella famiglia operaia urbana, non appena il reddito lo permette, le mogli rinunciano al lavoro per diventare casalinghe. A cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta molte sono le donne meridionali che, raggiunti i loro uomini al nord, trovano lavoro nelle fabbriche. Malgrado i bassi salari, la mancanza di norme sulla sicurezza e di contributi assicurativi "molte ragazze meridionali vissero l'esperienza di fabbrica come una forma di emancipazione, essendo riuscite a sfuggire alla gerarchia maschile della propria famiglia e a guadagnare del denaro solo per sé"[15].

[13] Ivi, p. 43.
[14] Ivi, p. 35.
[15] Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino, 1989, p. 303.

Contemporaneamente nel ceto medio le donne "si sono potute permettere di fare la casalinga «con agio»: sostituendo in parte o del tutto le domestiche (più difficili da trovare) con gli elettrodomestici, diminuendo drasticamente il numero dei figli e dei parenti conviventi, utilizzando parte del reddito familiare per uno stile di vita, di consumi, di uso del tempo libero maggiormente individualizzati"[16].

Negli anni cinquanta iniziano infatti a diffondersi i primi elettrodomestici, come il frigorifero, il fornello a gas, la televisione e, più tardi, la lavatrice: tra il 1955 e il 1960 si quadruplicano le vendite di frigoriferi e lavatrici[17]. Paradossalmente però "le donne venivano sempre più sospinte tra le mura domestiche dai medesimi prodotti che le avevano liberate da pesanti fardelli"[18]. Il frigorifero, per esempio, consentiva di non doversi recare più quotidianamente ad acquistare il cibo necessario. Anche l'introduzione e diffusione delle cucine a gas con forno portò dei cambiamenti che condizionarono le relazioni sociali: scomparve ad esempio il rito di portare a cuocere al forno il pane, che si cominciò a comprare pronto, e i dolci. Anche il televisore, dopo i primi tempi, quando la sua scarsa diffusione favoriva il riunirsi dove ve ne fosse uno, una volta affermatosi si trasforma in fulcro domestico, che limita ancora di più l'uscita delle donne dall'ambiente familiare.

Questo impoverirsi delle occasioni di socialità femminile era anche il frutto di una riorganizzazione globale del contesto sociale: l'inurbamento aveva interrotto i legami delle donne con la famiglia di origine e le relazioni amicali comportando spesso una condizione di isolamento. Scrive la storica Lucetta Scaraffia: "questo esercito di casalinghe, di donne della piccola e media borghesia spesso non istruite che la mistica del matrimonio e della famiglia aveva letteralmente relegate in casa, lettrici di romanzi rosa, di rotocalchi e di «posta del cuore», stava sperimentando la contraddizione esistente tra il modello loro proposto di casalinga felice e soddisfatta e una realtà di solitudine e di frustrazione"[19]. La casa diventa per la donna un ambiente di solitudine e per lottare contro questo isolamento durante il giorno "cerca conforto nella radio sempre accesa e quando è sera guarda la televisione, finestre su un mondo da cui ancora viene separata[20].

---

[16] Annamaria Galoppini, *La lunga lotta per l'eguaglianza dalla Costituzione alla legge di parità*, in Simonetta Ulivieri, *Educazione e ruolo femminile: la condizione delle donne in Italia dal dopoguerra ad oggi*, cit., p. 73.

[17] Nel 1958 possiedono un frigorifero l'11,4% delle famiglie italiane, il 2,9% una lavatrice. Nelle famiglie degli impiegati è il 26,6% che ha il frigorifero, contro il 3,9% delle famiglie operaie. Per la lavatrice le percentuali sono rispettivamente del 7% e dello 0,9%. Nello stesso anno l'84% delle famiglie non dispone né del televisore, né del frigorifero né della lavatrice. Il 98,8% degli agricoltori, braccianti e conduttori non dispone di alcuno dei tre beni presi in considerazione, lo stesso vale per il 93,7% degli operai e per il 62,6% degli impiegati. Tre anni dopo i dati globali erano raddoppiati: cfr. Carmela D'Apice, *L'arcipelago dei consumi. Consumi e redditi delle famiglie in Italia dal dopoguerra a oggi*, Donati, Bari, 1981.

[18] Maria Chiara Liguori, *Donne e consumi nell'Italia degli anni Cinquanta*, cit., p. 680.

[19] Lucetta Scaraffia, *Essere uomo, essere donna*, cit., p. 70.

[20] Maria Chiara Liguori, *Donne e consumi nell'Italia degli anni Cinquanta*, cit., p. 682.

La storia della trasformazione dei consumi, delle innovazioni tecnologiche, dell'acquisizione di nuovi bisogni e del rifiuto di vecchi doveri è, in effetti, anche la storia delle "ridefinizioni dei confini tra pubblico e privato, tra famiglia e società, in direzioni diverse. […] Infatti, la costruzione di una casa e l'arrivo degli elettrodomestici favorisce una maggiore privatezza delle attività familiari, che non devono più avvenire in pubblico a motivo della mancanza di spazi e di strumenti, ed anche una maggiore individuazione degli spazi di ciascuno entro la famiglia"[21].

I nuovi prodotti liberavano la donna in modo indiretto alleviandola dalle fatiche fisiche ma inizialmente questa era una conseguenza quasi imprevista: se guardiamo alle inserzioni pubblicitarie dell'epoca non si rintraccia un modello di donna indipendente e nuova. La pubblicità degli elettrodomestici promuoveva gli apparecchi facendo leva sul risparmio di fatica e di tempo, indicando tuttavia il loro fine non nella creazione di un tempo libero che le donne potessero dedicare a se stesse o ad un lavoro retribuito, bensì ad una cura più attenta della casa e della famiglia, rispetto alla quale le responsabilità venivano proporzionalmente accrescendosi o specializzandosi[22]. Il livello di cura della casa e della famiglia che si richiedeva alle donne era sempre più alto. Permaneva dunque "un forte conformismo rispetto ad un modello femminile molto tradizionale […] proposto da una serie di attori sociali che vanno dalla Chiesa fino allo stesso PCI"[23]. Sia la morale cattolica che quella comunista proponevano infatti come fondamento della società la famiglia[24].

Nonostante fin dai primi anni del dopoguerra inizi il processo che esploderà alla fine degli anni cinquanta come "miracolo economico", gli effetti dello sviluppo accelerato della produzione industriale, gli aumenti della produttività, le modifiche della struttura economica del paese non si riflettono immediatamente sulle condizioni di vita e di reddito dei lavoratori italiani, ma cominciano a incidervi sensibilmente solo a partire dalla seconda metà del decennio, con l'aumento dei salari, l'incremento dell'occupazione esplicita femminile in tutti i settori di attività, le migrazioni dalle campagne alle città e da Sud a Nord, ecc.

Sostanzialmente il decennio 1950-1959 offre una stabilità nei livelli di reddito e nelle abitudini di spesa degli italiani, sia pure con profondi squilibri territoriali e sociali. Negli anni cinquanta il reddito della famiglia media è ancora impegnato per il 50% e anche di più per i

---

[21] Chiara Saraceno, *La famiglia: i paradossi della costruzione del privato*, cit., p. 34.

[22] Ruth S. Cowan, *The "Industrial Revolution" in the Home: Household Technology and Social Change in the 20th Century*, "Technology and Culture", 1976, n. 1.

[23] Maria Chiara Liguori, *La parità si acquista ai grandi magazzini? Boom economico e trasformazione del modello femminile*, in Paolo Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi: l'Italia degli anni Sessanta*, Carocci, Roma, 2003, p. 157.

[24] Su questo argomento vedi tra gli altri Anna Tonelli, *Politica e amore. Storia dell'educazione ai sentimenti nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2003 e Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa. 1943-1991*, Giunti, Firenze, 1995. Paul Ginsborg ha individuato nell'"attaccamento alla famiglia" l'elemento "più costante nella coscienza popolare italiana", vedi il suo *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. X.

consumi alimentari. Tra le spese non alimentari spiccano la televisione, il frigorifero e la lavatrice, anche se alla fine del decennio l'84% delle famiglie non possiede nessuno di questi beni. Nel 1958 solo il 7,8 % delle abitazioni è dotato contemporaneamente di elettricità, acqua corrente e servizi igienici e del relativo sistema fognario[25].

Ma gli anni cinquanta sono comunque l'età dell'ottimismo dopo le difficoltà della guerra: debiti, rate e cambiali sono solo alcuni dei simboli centrali delle trasformazioni nei consumi e nei bisogni. *Cameriera bella presenza offresi* (1951) di Giorgio Pastina, *La famiglia Passaguai fa fortuna* (1952) di Aldo Fabrizi, *La cambiale* (1959) di Camillo Mastrocinque, *Poveri milionari* (1959) di Dino Risi sono solo alcuni dei film che testimoniano questo clima di fermento.

Nel momento in cui la famiglia perde il ruolo di microstruttura produttiva per diventare unità consumatrice la donna, in quanto "curatrice" storica delle risorse domestiche, accresce la sua rilevanza[26]. In un periodo in cui si assiste ad una valorizzazione e accentuazione del ruolo materno, nel quale la donna sembra trovare "l'unica fonte e modalità di potere aperto a tutte"[27], saranno proprio le donne ad assumere il ruolo di "mediatrici delle trasformazioni sociali a livello quotidiano"[28].

Per quanto riguarda lo studio sui consumi il punto di vista femminile si rivela centrale: infatti sono le donne ad essere investite della funzione di trasmissione di modelli e mentalità, che, una volta assimilati, vanno poi veicolati al resto del contesto sociale. Del resto era alla donna che spettavano le cure della casa e della famiglia ed era quindi a lei che venivano indirizzati gli stimoli più intensi perché si inserisse nel meccanismo dei consumi trascinando con sé ed «educando» il resto della famiglia"[29].

La maggior parte degli investimenti pubblicitari andava alle riviste illustrate e in particolare al settore delle riviste femminili. Alle tre principali riviste che erano nate negli anni trenta ("Gioia", "Grazia" e "Lei") se ne aggiungono ben 22 tra il 1943 e il 1963. Il loro contenuto pubblicitario aumenta in modo considerevole: "Con l'istituzionalizzazione delle ricerche di audience – richieste dalle grandi agenzie pubblicitarie – le riviste femminili si aprirono alla pubblicità dando più spazio a materiale editoriale che faceva da supporto:

[25] Maria Caccioppo, *Condizione di vita familiare negli anni cinquanta*, in "Memoria", n. 6, marzo 1982, pp. 83 – 90.
[26] Sull'argomento vedi Luisa Passerini, *Donne, consumo e cultura di massa*, in Georges Duby, Michelle Perrot (a cura di), *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento*, Laterza, Roma – Bari, 2003, pp. 373-392.
[27] Chiara Saraceno, *Funzione della famiglia contemporanea e ruolo della madre*, in Franca Bimbi, *Dentro lo specchio: lavoro domestico, riproduzione del ruolo e autonomia delle donne*, Mazzotta, Milano, 1977.
[28] Chiara Saraceno, *La famiglia: i paradossi della costruzione del privato*, cit., p. 35.
[29] Maria Chiara Liguori, *Donne e consumi nell'Italia degli anni Cinquanta*, cit., p. 689. In America molti studi sono stati dedicati alla importanza della consumatrice, tra gli altri: Victoria De Grazia, Ellen Furlough (a cura di), *The Sex of Things. Gender and Consumption in Historical Perspective*, University of California Press, Berkeley, 1996, E. D. Rappaport, *Shopping for Pleasure: Women and the Making of London's West End*, Princeton University Press, Princeton, 2000, Jennifer Scanlon (a cura di), *The Gender and Consumer Culture Reader*, New York-Londra, New York University Press, 2000.

galateo e articoli sui nuovi beni di consumo e sul loro uso. Esse si costituivano come una vera «cinghia di trasmissione» della produzione di mercato e vennero percepite dalle loro lettrici […] come una sorta di scuola".[30] Questo processo di adeguamento ai nuovi modelli di consumo non era comunque privo di resistenze o addirittura di traumi[31].

Ma ciò che rimane problematico, e che vorrei sottolineare, è che quasi sempre i modelli di comportamento che vengono proposti alle donne attraverso la pubblicità sono costruiti dagli uomini e sono improntati alla visione tradizionale di casalinga preoccupata del benessere della famiglia e della gestione razionale dell'economia domestica. Alla donna non viene proposto un ruolo "moderno": "anche se il suo è un compito modernizzante, perché funge da ponte verso il consumo, i nuovi prodotti, gli elettrodomestici, ecc. le vengono propagandati facendo riferimento a un ruolo rassicurante di madre e moglie che dipende dal marito per la parte economica e tecnica della decisione. […] Non c'è riferimento al lavoro femminile se non in rari casi o, altrettanto raramente, in maniera indiretta e sempre in relazione ad un ventaglio molto ristretto di occupazioni possibili"[32].

Nelle pubblicità la vera emancipazione propagandata fa riferimento alla povertà, alle ristrettezze e ai sacrifici, alla fame, alle malattie. In effetti gli italiani compiono negli anni cinquanta un balzo in avanti nello stile di vita, a partire dall'alimentazione[33]. Nel 1957 aprono a Roma e poi a Milano i primi supermercati selfservice. Il fatto che il supermercato rappresenti un elemento di rottura socioculturale ed economica è suggerito dalla tipologia dei primi clienti. Inaspettatamente si presentarono molti uomini, in compagnia delle mogli o da soli; a Milano, più di un terzo dei clienti è composto da maschi. Tale novità era dovuta a varie ragioni: le donne richiedevano la presenza degli uomini sia per portare la spesa che per non uscire da sole dal proprio quartiere e poi non volevano cedere all'impulso di comprare più del necessario senza l'autorizzazione del marito. Inoltre, "tutto il chiasso suscitato dall'irruzione della spesa moderna fece colpo sull'opinione maschile: andare al supermercato non era più un ingrato e antiquato lavoro da femmina, bensì uno svago alla moda. Con l'arrivo del supermercato, fare la spesa cominciò a essere considerato un'impresa di famiglia"[34]. E dunque anche questo era un piccolo "passo avanti" nelle relazioni di coppia.

---

[30] Adam Arvidsson, *Consumi, media e identità nel lungo dopoguerra. Spunti per una prospettiva di analisi*, in Paolo Capuzzo (a cura di)*, Genere, generazione e consumi: l'Italia degli anni Sessanta*, cit., pp. 36-37.

[31] Vedi Francesco Alberoni, *Le resistenze alla innovazione dei consumi*, in Id, *Consumi e società*, Il Mulino, Bologna 1964.

[32] Maria Chiara Liguori, *La parità si acquista ai grandi magazzini? Boom economico e trasformazione del modello femminile*, cit., p. 159. Questo saggio analizza i ruoli femminili nelle pubblicità di Carosello dal 1957 al 1960 e nelle inserzioni pubblicitarie apparse nel 1958 e nel 1959 sul quotidiano "La Gazzetta del Mezzogiorno".

[33] Vedi Silvio Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana. L'economia, la politica, la cultura, la società dal dopoguerra agli anni Novanta*, Marsilio, Venezia 1992, pp. 165 e 253; P. Sorcinelli, *Gli italiani e il cibo. Dalla polenta ai cracker*, Bruno Mondatori, 1999.

[34] Victoria De Grazia, *L'impero irresistibile: la società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi, Torino, 2006, p. 437.

Parlando dei cambiamenti avvenuti per le donne negli anni cinquanta occorre sicuramente fare un discorso generazionale e riferirsi alle donne che avevano 13-15 anni all'inizio del decennio e che si trovavano coinvolte in un allargamento delle possibilità sociali impensabili per gli anni precedenti. I cambiamenti del contesto sociale italiano nel secondo dopoguerra determinano trasformazioni decisive nella costruzione dell'identità individuale maschile e femminile: "La generazione nata negli anni della guerra si è trovata coinvolta in esperienze storiche – quali la scolarità di massa, il *boom* economico, la possibilità di vivere un'esperienza politica democratica per un lungo periodo – che hanno creato opportunità decisive ai fini della costruzione di nuovi tipi di identità. Si sono poste le basi per l'emergere di quella che è stata chiamata «nuova generazione sociologica», cioè l'esistenza di un insieme di persone che hanno appreso a vedere e a interpretare l'ambiente sociale in modi sempre più contrastanti da quelli dei loro predecessori"[35].

Come era avvenuto negli Stati Uniti negli anni venti e trenta, in Italia il numero delle studentesse negli istituti superiori e nelle università aumenta sensibilmente (rispettivamente, da 152.366 nel 1951-52 a 268.355 nel 1960-61 e da 38.208 nel 1950-51 a 53.196 nel 1960-61) e si allarga dunque la possibilità di sperimentare l'incontro con i coetanei, anche dell'altro sesso, al di fuori del controllo e della protezione della famiglia. Cambia allora il tipo di relazione tra i sessi: "Nel momento in cui la società comincia ad educare nello stesso modo uomini e donne e ad offrire ad entrambi possibilità sempre più simili di realizzazione, comincia essa stessa a definirsi secondo caratteristiche culturali miste, che prima appartenevano separatamente ai due generi"[36].

Ma l'allontanamento culturale da parte delle donne dalla generazione precedente procede tra mille esitazioni: "Era difficile elaborare un proprio progetto personale di vita senza modelli di riferimento, in un contesto culturale che accoglieva ogni forma di espressione di sé da parte delle donne con sanzioni o stupore"[37] e la generazione femminile precedente non era in grado di fornire dei modelli di riferimento che andassero in questa direzione. L'assenza di un sostegno diretto da parte della famiglia e l'impossibilità di ricorrere a un codice di comportamento già formato spingono le donne verso l'osservazione spasmodica delle proprie simili in condizioni analoghe. Ma in generale non era affatto facile condividere con le altre donne le proprie esperienze.

Le donne che si formano negli anni cinquanta appaiono, come scrive Simonetta Piccone Stella: "schiacciate tra la ripresa di prestigio della figura femminile tradizionale e i due o tre prototipi della donna emancipata allora attuali". Forse il motivo per cui questa

[35] Lucetta Scaraffia, *Essere uomo, essere donna*, cit., p. 70.
[36] Ivi, pp. 71-72.
[37] Ivi, p. 71.

generazione è stata poco studiata è che essa non ha prodotto comportamenti collettivi propri, né una riflessione particolare su se stessa: "soprattutto le giovani, vivono ignare l'una dell'altra […], hanno elaborato nell'ombra una varietà notevolissima di identità nuove, di soluzioni personali ed autentiche, pur senza partorire un modello preciso" [38]. Il vero ideale del periodo si può rintracciare in un'espressione spesso presente nei documenti sia delle associazioni cattoliche che di quelle di sinistra: "l'armonico equilibrio" tra il lavoro produttivo e l'attività familiare. Infatti tutte le campagne e le conquiste degli anni cinquanta (per il non licenziamento delle donne sposate, per le casalinghe, per i nidi) si ispirano anch'esse all'ideale dell'armonico equilibrio, nel senso di puntare a conquiste che dovevano mettere in grado tutte le donne di perseguire la doppia meta.

Piccone Stella evidenzia i timori e il disagio della nuova generazione di donne che si trovava di fronte a cambiamenti innegabili ma in un contesto sociale che stentava ad accettarli: "Al problema di fondo – come comportarsi in una esistenza strutturalmente più libera ma in cui non era possibile elaborare modelli nuovi collettivamente col proprio sesso, né trovare consenso sicuro nel mondo esterno intorno ad alcuna decisione innovatrice – le giovani degli anni cinquanta e sessanta hanno risposto sviluppando una sorta di doppia morale. Una vera moralità nuova […], ma taciuta, non esibita, puntellata all'esterno col rispetto formale, intero o parziale, del sistema di norme vigente […]. I passi nuovi erano travagliati all'interno da ripensamenti, pentimenti, marce indietro; mascherati al di fuori da finzioni e bugie"[39].

La ricerca di nuovi ruoli porta tra l'altro alla nascita delle «nuove» professioni femminili: l'hostess, l'estetista, l'accompagnatrice turistica, l'interprete, l'indossatrice. E' stato notato che "la caratteristica comune di queste nuove professioni era l'importanza che vi assumeva, per la prima volta in un lavoro onesto, il corpo"[40]. Anche nei film i personaggi femminili rifiutano il ruolo di angeli del focolare domestico e "partono alla conquista della società usando come mezzo privilegiato e arma il proprio corpo"[41], come in *Miss Italia* (1951), *Peccato che sia una canaglia* (1954), *La fortuna di essere donna* (1955), *Il segno di Venere* (1955), *La donna del giorno* (1956), S*usanna tutta panna* (1957), *Le ambiziose* (1960) e altri ancora. La fortuna delle protagoniste di questi film poggia certamente sui corpi

[38] Simonetta Piccone Stella, *La prima generazione. Ragazzi e ragazze nel miracolo economico italiano*, Franco Angeli, Milano, 1993, p. 121.
[39] Ivi, p. 136.
[40] Lucetta Scaraffia, *Essere uomo, essere donna*, cit., p. 71.
[41] Gian Piero Brunetta, *Il cinema legge la società italiana*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, vol. II, *La trasformazione dell'Italia: sviluppo e squilibri*, tomo II "Istituzioni, movimenti, culture", Einaudi, Torino, 1995, p. 805.

esuberanti, ma "essi non sono che la punta emergente del più ampio fenomeno che vede l'affermazione sociale del talento femminile"[42].

Nella sfera del corpo la spinta verso il nuovo riceveva dall'esterno un impulso d'accelerazione molto preciso e su ciò che riguardava l'aspetto e il benessere fisico il controllo moralistico familiare si ammorbidiva in fretta: "con la spettacolarizzazione e la pubblicità di tanti nuovi ideali fisici femminili (e maschili) il ventaglio dei desideri e dei paragoni diventava amplissimo. Uno dei cambiamenti più rilevanti era probabilmente quello che le donne sperimentavano con la propria immagine: in questo senso si rivelava cruciale il ruolo della fotografia" che permetteva alle donne di affinare lo sguardo rivolto su di sé e soprattutto di produrre uno sdoppiamento dell'immagine fisica verso l'esterno: "si intravedeva come si poteva diventare e come si poteva essere viste […]. Nasceva, per tutte, un nuovo tipo di protagonismo: aumentavano contemporaneamente l'eccitazione e l'insicurezza"[43]. Insieme alle fotografie[44], le immagini filmiche furono "un ulteriore strumento con cui rielaborare un modello di sé e di relazione intersoggettiva, mentre lo spazio buio della sala cinematografica fu uno dei rari luoghi pubblici in cui incontrarsi, confrontarsi e riconoscersi"[45].

Secondo Stephen Gundle il "trionfo della cultura visiva su quella stampata nel campo dell'informazione e dell'intrattenimento popolare"[46] ha favorito il diffondersi della cultura americana in tutto il mondo. La ricerca di modelli di comportamento alternativi si intensifica nei momenti in cui una società è percorsa da processi e stimoli di cambiamento, quando le vecchie norme o i vecchi costumi sono stati infranti o non sono più in grado di offrire sostegno. Infatti proprio per le sue condizioni di paese da ricostruire l'Italia degli anni cinquanta è stato il paese europeo più recettivo nei confronti dei messaggi culturali americani.

Quegli anni furono un periodo di evoluzione e di cambiamento, non solo nella vita della popolazione femminile, e innegabilmente la cultura statunitense ha influenzato i comportamenti, l'immagine e l'immaginario delle donne italiane, che spesso consideravano i traguardi raggiunti dalla società americana un esempio a cui ispirarsi. L'influenza americana

[42] Luciano De Giusti, *Disseminazione dell'esperienza neorealista*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. VIII 1949/1953*, Marsilio, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2003, p. 15.
[43] Simonetta Piccone Stella, *La prima generazione. Ragazzi e ragazze nel miracolo economico italiano*, cit., pp. 141-142.
[44] Roland Barthes ne *La camera chiara: nota sulla fotografia* scrive che l'avvento della fotografia rappresenta una grande frattura per quanto riguarda i meccanismi della percezione di sé, dal momento che inaugura la possibilità di "percepire me stesso come altro da me": un luogo costitutivo di ogni processo di identità. In Italia negli anni cinquanta si assiste al processo di diffusione di massa della fotografia (foto di famiglia e foto individuali) che funzionerà per le donne come "fase dello specchio", come possibilità di vedersi rappresentate come "altro da sé" (vedi Giovanna Grignaffini, *Female identity and Italian cinema of the 1950s*, in Giuliana Bruno e Maria Nadotti (a cura di), *Off Screen. Women and film in Italy*, Routledge, London, 1988, pp. 119-120).
[45] Enrica Capussotti, *Modelli femminili e giovani spettatrici: donne e cinema in Italia durante gli anni cinquanta*, in Nadia Maria Filippini, Tiziana Plebani, Anna Scattino (a cura di), *Corpi e storia*, Roma, Viella, 2002, p. 417.
[46] Stephen Gundle, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni '50*, in "Quaderni storici", n. 62, febbraio 1986, pp. 561-594; 562.

"toccò ogni aspetto della vita quotidiana"[47] e agì attraverso la cultura di massa, in particolare attraverso la stampa a rotocalco, il cinema e la televisione. "I ripetuti e costanti contatti con il mondo americano e con le sue immagini crearono, nelle donne italiane, una serie di aspettative di miglioramento e alimentarono un crescente desiderio di emancipazione, attraverso lo studio e il lavoro, ma anche attraverso la possibilità di servirsi dei prodotti del progresso per alleviare le incombenze quotidiane, anche se importanti elementi della tradizione rimanevano ancora saldamente radicati nella mentalità femminile"[48]. Certamente infatti l'influenza americana è stata mediata dai giudizi delle forze politiche e religiose del paese. Nei confronti dell'America si intrecciavano l'ostilità verso le forze di occupazione e poi verso la superpotenza egemone col fascino, l'invidia, il desiderio. Questa mescolanza di attrazione e di repulsione è testimoniata da molti film italiani tra cui *Un americano a Roma* (1954) in cui Alberto Sordi cerca di conciliare spaghetti e melassa o *Ragazze d'oggi* (1955) in cui Mike Bongiorno è un italo-americano portatore delle nuove idee riguardo l'emancipazione femminile.

Nell'immediato dopoguerra gli Stati Uniti intuirono subito che oltre agli aiuti materiali per restaurare la democrazia in Italia era necessario "rieducare" la *forma mentis* degli italiani. Uno dei canali principali della strategia per la battaglia verso la "supremazia morale" fu rappresentato dallo United States Information Service (Usis), una serie di agenzie che si occuparono, dal 1945 al 1953, di informazione politica e culturale. Nell'agosto del 1953, il presidente Eisenhower istituì un'agenzia indipendente, la United States Information Agency (Usia). L'Information Service arrivò in Italia al seguito delle truppe alleate occupandosi di mostre, manifestazioni, scambi culturali e attività che riguardavano tutti i principali mezzi di comunicazione (stampa, radio, cinema e biblioteche). Insomma in Italia l'Usis cercò di impostare da subito una vera e propria politica culturale: mostrare il funzionamento delle istituzioni e del modo di vivere americano sembrava il modo più semplice per educare gli italiani ad una rinnovata democrazia.

Da un'indagine dell'Usia del 1958 risultava che l'Italia era il paese europeo che dimostrava il maggiore interesse per le attività connesse al mondo femminile statunitense. E se si analizzavano separatamente i campioni di maschi e femmine, l'interesse per questa tematica, da parte delle donne, balzava al primo posto[49]. In effetti già dal 1953 l'Usia aveva distribuito del materiale che riguardava in modo specifico la condizione femminile negli Stati

[47] Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 325.
[48] Silvia Cassamagnaghi, *Immagini dall'America. Mass media e modelli femminili nell'Italia del secondo dopoguerra 1945-1960*, Franco Angeli, Milano, 2007, p. 19. Su questo argomento cfr. anche Elisabetta Vezzosi, *La mistica della femminilità: un modello americano per le donne italiane?*, in "Italia Contemporanea", n. 224, settembre 2001, pp. 404 ss.
[49] Silvia Cassamagnaghi, *Immagini dall'America. Mass media e modelli femminili nell'Italia del secondo dopoguerra 1945-1960*, cit., pp. 39 e seguenti.

Uniti e che trovò risonanza soprattutto nei rotocalchi, in particolare femminili. In ogni caso, nonostante il grande interesse, la visione delle donne americane non era del tutto positiva. Le donne americane apparivano libere, emancipate, volitive, dall'aspetto curato, affascinanti e socievoli. Elena Aga Rossi descrive l'immagine della donna americana che emerge nei cinegiornali *Incom*: "libera, ricca con bei vestiti e arditi cappelli, che passeggia per la strada e partecipa a sfilate di moda […] è una donna attiva, ma che non ha bisogno di lavorare"[50]. Un altro ritratto tipico della donna americana era quello della casalinga altamente tecnologizzata, che utilizzava in modo intelligente strumenti che le permettevano di risparmiare tempo. Ma queste stesse caratteristiche potevano anche essere considerate in modo negativo. Gli elettrodomestici che risparmiavano fatica alle americane sembravano averle impigrite e rese incapaci di governare una casa, mentre il tempo guadagnato aveva permesso loro di avere più occasioni di sviluppare caratteristiche quali la frivolezza, la vanità o la superficialità.

In America il tema del rapporto tra donne e consumi in riferimento agli anni cinquanta ha dato vita ad un ampio dibattito scaturito dopo la pubblicazione di un testo imprescindibile sulla vita delle donne americane di quel periodo, *La mistica della femminilità* di Betty Friedan[51]. Fa parte di alcune ricostruzioni correnti[52] un discorso sulla popolazione femminile italiana dal dopoguerra al miracolo economico che si ispira a questo libro, in virtù del quale la donna italiana vi recita, in chiave minore e derivata (per un fenomeno d'importazione culturale), un ruolo simile. Ad esempio Laura Lilli così descrive la situazione italiana: "la «mistica della femminilità» nel dopoguerra esplose, oltre che negli Stati Uniti, anche in Italia […]. In una parola, la mistica della femminilità è la «soave» prigione casalinga". Secondo Lilli fu la stampa femminile la grande propagandista della mistica della femminilità in Italia: "sposando insieme cattolicesimo e pubblicità, verginità e consumismo, fedeltà coniugale e supermercati, essa si avviò ai suoi fasti di regina dei mass media e diede un contributo definitivo alla formazione della «nuova» casalinga italiana che veniva conoscendo televisione e frigorifero, creme depilatorie e *Christmas cards*"[53].

Tuttavia la situazione italiana è indubbiamente diversa: "le dissomiglianze fra i due paesi sono decisive per la condizione della popolazione femminile nel suo insieme: è fuorviante parlare di diffusione della mistica della femminilità in Italia, tanto più farne

[50] Elena Aga Rossi, *Il mito americano nel secondo dopoguerra attraverso le immagini della "Settimana Incom"*, in Augusto Sainati (a cura di), *La Settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni '50*, Lindau, Torino, 2001, pp. 161 – 167; 165.
[51] Betty Friedan, *La mistica della femminilità*, Comunità, Milano, 1964 (ed. or. *The Feminine Mystique*, 1963).
[52] Vedi tra gli altri Laura Lilli, *La stampa femminile*, in Valerio Castronovo, Nicola Trafaglia (a cura di), *La stampa italiana del neocapitalismo*, Laterza, Bari, 1976; Stephen Gundle, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni cinquanta*, in "Quaderni storici", XXI (1986), 62, 2, pp. 561-594.
[53] Laura Lilli, *La stampa femminile*, cit., p. 284.

l'emblema di una temperatura culturale, di un clima"[54]. In effetti gli elementi che per Friedan connotano la mistica della femminilità – appartenenza alla classe media, *baby boom*, condizione abitativa rappresentata dal *suburb* metropolitano, sviluppo generalizzato dei consumi durevoli – non sono presenti in Italia[55]. In ogni caso non è possibile però negare l'influenza del modello americano. Scrive Piccone Stella: "La mia opinione è che [le donne italiane] scegliessero alcuni suggerimenti e suggestioni, fra gli altri, dai modelli americani di cui venivano a conoscenza e dalle proposte che il sistema sociale porgeva loro, e li reinterpretassero a modo proprio. Ciò non significa che la popolazione femminile italiana fosse poco tentata dai consumi o poco sensibile alle offerte di libertà e comodità che il nuovo modo di vivere prometteva. E' mia impressione, al contrario, che nel decennio '50-'60 le donne abbiano vissuto nel complesso più proiettate all'esterno, nella realtà e nella fantasia, e meno appartate di quanto non vengano comunemente rappresentate"[56].

Era opinione diffusa che anche il modo di intendere l'amore e il matrimonio di una ragazza americana fosse profondamente diverso da quello di una ragazza italiana. Le americane si sposavano giovani e senza lunghi fidanzamenti, spesso passavano le vacanze da sole con il fidanzato e il rapporto di coppia era basato prima di tutto su interessi comuni, mentre una coppia italiana poteva svolgere al massimo qualche attività insieme prima del matrimonio, perché in seguito, a causa dei bambini e dei lavori domestici, la donna non avrebbe avuto più tempo per altro. "Nella società americana, lo sviluppo e l'accettazione di condizioni di uguali opportunità nel prendere iniziative all'interno della famiglia, negli affari, o nel governo, era una delle caratteristiche primarie del processo democratico. Era qualcosa che, fortunatamente, poteva essere mostrato in modo semplice, ad esempio nei film"[57].

Negli anni cinquanta in effetti la cosiddetta "americanizzazione" si diffonde in special modo attraverso il cinema[58]: il cinema americano rappresenta "lo specchio della modernità, l'arbitro delle nuove tendenze comportamentali, così lontane da quelle tradizionali della

---

[54] Simonetta Piccone Stella, *"Donne all'americana?". Immagini convenzionali e realtà di fatto*, in Pier Paolo D'Attorre (a cura di), *Nemici per la pelle: sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Franco Angeli, Milano, 1991, p. 272.
[55] Elisabetta Vezzosi, *La mistica della femminilità: un modello americano per le donne italiane?*, cit.
[56] Simonetta Piccone Stella, *"Donne all'americana?". Immagini convenzionali e realtà di fatto*, cit., p. 272.
[57] Ivi, p. 34.
[58] Su questo argomento vedi tra gli altri: Gianni Canova, *Profumo d'America*, in Marino Livolsi, *Schermi e ombre: gli italiani e il cinema del dopoguerra*, La Nuova Italia, Firenze, 1988, pp. 213 – 228; Guido Fink, Franco Minganti, *La vita privata italiana sul modello americano*, in Philippe Ariès – Georges Duby (a cura di), *La vita privata. Il Novecento*, Laterza, Roma – Bari, 1988, pp. 351-380; David W. Ellwood e Gian Piero Brunetta (a cura di), *Hollywood in Europa: Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, Firenze, La Casa Usher, 1991; Pier Paolo D'Attorre (a cura di), *Nemici per la pelle: sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, cit.; Roberto Campari, *La presenza dell'America e i rapporti con il cinema americano*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996, pp. 193-216; Enrica Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Firenze, Giunti, 2004.

famiglia tipo italiana"[59]. Inoltre il numero di film americani distribuiti in Italia dal dopoguerra in poi è molto consistente (sempre ampiamente sopra i 200 titoli tranne nel 1956, l'anno di massima produzione italiana) e le percentuali degli incassi dei film americani sono quasi sempre il doppio di quelli italiani, tendenza che si invertirà esattamente alla svolta del decennio sessanta[60].

Tra i simboli che rappresentano l'America nell'immaginario popolare, oltre la bomba atomica, la Coca cola e il dollaro, c'è anche la nuova musica, il rock and roll. Alessandro Portelli sottolinea che il rock and roll era "la punta avanzata di una rivoluzione negli stili di vita e di consumo, nei rapporti tra le generazioni e tra i sessi, sostenuta da tutta la forza di una potenza egemonica che concepiva le sue esportazioni e i suoi aiuti – materiali e culturali – anche come strumenti di modernizzazione per il resto del mondo a sua immagine. Con il rock and roll non arrivava solo un altro suono, ma un'altra «way of life»"[61]. Molti film della fine degli anni cinquanta inseriscono la musica rock, magari nella versione più rassicurante dei cantanti italiani, come simbolo di indipendenza, emancipazione e modernità[62].

Nella vita politica italiana nel corso degli anni cinquanta vengono fatti molti "piccoli passi" per tentare di mettere in atto nella pratica la parità prevista dalla Costituzione. Infatti la Costituzione repubblicana del 1948 rappresenta "l'approdo, per le donne, di ottant'anni di lotte in cui il movimento paritario si è dovuto misurare, prima con l'antifemminismo classico ottocentesco, poi con la sua versione moderna e brutale data dal clericofascismo. Ma il risultato è stato senz'altro vincente: la Costituzione, grazie anche alle donne, che votarono allora per la prima volta eleggendo alla Costituente una percentuale femminile pari a quella del Parlamento attuale, grazie anche alle elette, che parteciparono attivamente ai lavori in aula e in commissione lasciando specifici contributi nella stesura del testo costituzionale, ha messo dei punti fermi irreversibili su tutte le questioni su cui si era incentrata fino ad allora la battaglia paritaria"[63]. Prima di tutto sul principio di uguaglianza. L'art. 3 recita: "Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono eguali davanti alla legge, senza distinzione di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali". Il termine "sesso" venne inserito prima degli altri grazie a Lina Merlin che lo volle aggiungere esplicitamente anche se gli uomini lo ritenevano implicito e dunque superfluo. E furono poi

[59] Silvia Cassamagnaghi, *Immagini dall'America. Mass media e modelli femminili nell'Italia del secondo dopoguerra 1945-1960*, cit., p. 144.
[60] Per i dati precisi rimando alla sezione "Documenti" di *Storia del cinema italiano 1949-1953*, vol. VIII, Marsilio, Venezia, 2003, pp. 642-643.
[61] Alessandro Portelli, *L'orsacchiotto e la tigre di carta. Il rock and roll arriva in Italia*, in "Quaderni storici", n. 58, aprile 1985, pp. 135-147; p. 137.
[62] Ad esempio *Urlatori alla sbarra* (1960), di Lucio Fulci; *I teddy-boys della canzone* (1960) di Domenico Paolella; *Appuntamento a Ischia* (1960) di Mario Mattoli; *Madri pericolose* (1960) di Domenico Paolella.
[63] Annamaria Galoppini, *La lunga lotta per l'eguaglianza dalla Costituzione alla legge di parità*, cit., pp. 15-16.

proprio le donne che erano entrate in Parlamento che cercarono di migliorare la situazione femminile nella pratica.

Una data da cui non si può prescindere è dunque il 1946: il 2 giugno le donne (sono 12.998.131 su 24.947.187 italiani) ottengono finalmente il diritto di voto, partecipando al referendum che sancirà la vittoria della Repubblica e alla elezione della Costituente. Il decreto di Umberto di Savoia, luogotenente del re, su proposta De Gasperi-Togliatti, che concedeva il diritto di voto alle donne era del 1º febbraio 1945 ma ci volle un altro decreto l'anno successivo per permettere alle donne anche di essere elette, oltre che di votare.

Tra gli uomini, anche i più illuminati, prevalse il concetto del voto come «premio»[64] per l'opera delle donne durante la guerra e la resistenza e non come riconoscimento di un diritto fondamentale dell'individuo, e quindi della donna intesa come individuo libero di esprimere la propria volontà senza i condizionamenti del padre o del marito.

La segretezza del voto assumeva un valore simbolico molto forte, non solo per le donne: dopo un ventennio di dittatura, per molti, anche uomini, questa era la prima occasione di voto libero e il valore della segretezza, in particolare, era molto importante. Stein Rokkan, in *Cittadini, elezioni, partiti*, ha notato che nel momento in cui va a votare "l'adulto è tagliato fuori da tutti i ruoli nei sistemi di subordinazione propri della famiglia, del quartiere, della chiesa, […]" e sottolinea Anna Rossi - Doria che "questo essere tagliati fuori dai ruoli, per le donne, che sono sempre inserite in un ruolo ben preciso (madri, mogli, figlie, prima che individui), assume un valore molto maggiore"[65].

Gli anni cinquanta sono caratterizzati da una serie di piccole conquiste verso quella parità che era sancita dalla Costituzione e che non era affatto messa in pratica. Tuttavia anche sul piano legislativo si assiste a quella lotta tra tradizione e innovazione che coinvolge ogni aspetto del contesto sociale italiano di quegli anni e dunque non mancano i passi indietro.

Nel 1950 viene approvata la legge n. 860 sulla tutela fisica ed economica della lavoratrice madre (relatrice Maria Federici, ma la battaglia parlamentare era iniziata nel 1948, condotta dalla comunista Teresa Noce) che vieta di licenziare le donne durante il puerperio e assicura alla lavoratrice in gravidanza un congedo di cinque mesi retribuito all'80%. Questo è stato il primo progetto di legge presentato nel primo parlamento del dopoguerra e ancor oggi è considerato uno dei testi più avanzati d'Europa in fatto di maternità. Nello stesso anno viene approvata anche la legge n. 986 che proibisce il licenziamento delle lavoratrici madri, gestanti e puerpere ma rimane comunque legittimo il licenziamento per matrimonio. Questa norma, la famosa "clausola di nubilato", pur se in contrasto con l'art. 37 della Costituzione, verrà giudicata legittima nel 1952 dal Consiglio di Stato. In questo modo molte donne furono

[64] Anna Rossi – Doria, *Le donna nella modernità*, Pazzini Editore, Villa Verucchio (RN), 2007, pp. 42 - 57.
[65] Ivi, pp. 49 - 50.

spinte, pur nel clima clericale di quegli anni, a convivere clandestinamente senza sposarsi per non perdere il lavoro. Il 20 maggio 1955 il ministero del Lavoro emetterà una circolare in cui dichiara illegittima la clausola di nubilato, ma queste disposizioni continueranno ad essere eluse. La clausola verrà cancellata solo nel 1963.

Nel 1951 Angela Cingolati Guidi, democristiana, diventa la prima donna a fare parte del governo come Sottosegretario all'Industria e commercio nel VII governo De Gasperi.

Nel 1952 la Corte d'appello sentenzia che le donne non possono essere nominate giudici popolari in virtù della loro instabilità emotiva, gli stessi motivi che avevano precluso alle donne l'ingresso in magistratura. Ancora una volta la sentenza era in contrasto con i principi della Costituzione ma paradigmatica del tipo di pregiudizio nei confronti delle donne. Nel 1956 verrà approvata la legge n. 1441, che riammette le donne nelle giurie popolari delle Corti d'Assise e come componenti dei Tribunali per minorenni. Ma per l'ingresso delle donne nella magistratura bisognerà attendere il 1963.

Il 20 febbraio 1958 viene approvata la legge n. 75, detta "legge Merlin" dal nome della senatrice Lina Merlin che l'aveva presentata in Parlamento 9 anni prima, che chiude le 717 case di tolleranza controllate dallo Stato, abolisce la regolamentazione della prostituzione e punisce gli sfruttatori. Si tratta in realtà di un compromesso che accoglie solo parzialmente le richieste della senatrice socialista. Le sue preoccupazioni per la tutela delle libertà civili e la garanzia dell'uguaglianza dei sessi vengono in parte disattese. Emergono anche i toni moralistici, le vocazioni caritatevoli e le tentazioni repressive. L'applicazione della legge incontrerà alcuni limiti. Per esempio non si distruggono, come espressamente ordinato, le schede di polizia sulle ex-prostitute che, anche per questo, troveranno difficoltà a reinserirsi nel tessuto sociale del paese. Ma anche così la legge costituisce un momento importante per la storia del paese.

Nel 1959 la legge n. 1083 istituisce il Corpo di polizia femminile. I compiti assegnati sono la prevenzione e l'accertamento dei reati contro la moralità pubblica, il buon costume, la famiglia e l'integrità e sanità della stirpe, e le indagini relative a reati commessi da donne o da minori. Insomma anche la donna poliziotto è vista più o meno come una brava madre che si occupa della famiglia.

Nel 1960 viene stipulato l'accordo sulla parità salariale tra uomini e donne nell'industria, anche se dovranno passare molti anni prima della sua effettiva realizzazione.

Gli anni cinquanta sono da un lato scenario di un'emancipazione femminile costruita nel quotidiano, nella definizione di sé e delle proprie aspirazioni, nella frequentazione scolastica e dei propri pari; dall'altro leggi ancora in vigore come quelle sull'adulterio femminile (punito con pene più severe di quello maschile), l'arretratezza delle politiche

sociali, un mercato del lavoro prevalentemente informale, marginale e a domicilio sono i segnali di un'organizzazione sociale, che pur attraversata da sollecitazioni al cambiamento, è incapace di garantire i diritti di una nuova condizione femminile.

In ogni caso i cambiamenti nella legislazione, seppur piccoli, sono destinati a incidere nella vita di tutti i giorni. Per fare solo un esempio la chiusura delle case di tolleranza, provvedimento che suscita lo smarrimento di chi vi vedeva la «salvaguardia della santità della casa e dell'innocenza delle nostre mogli e figlie», contribuisce a diffondere tra i giovani "un'idea del sesso fondata sul coinvolgimento emotivo, segnando così un punto di rottura con il passato"[66]. Infatti, come abbiamo già sottolineato, in questi anni si registra un cambiamento nel rapporto tra i due sessi: il rapporto ragazza/ragazzo ha perso "per i diversi stili di vita, per la maggiore libertà acquisita negli incontri extra-scolastici, per la maggiore fiducia reciproca, per l'instaurarsi di un rapporto più cameratesco e amicale tra i due sessi, quel carattere di distacco, di diversità del carattere, dell'intelligenza, del costume educativo, dello stesso abbigliamento esteriore"[67] che faceva delle ragazze un mondo a parte da quello dei ragazzi e viceversa. Il secondo dopoguerra è il periodo del *boom marriage*: in Italia negli anni cinquanta e sessanta aumenta molto rapidamente il numero di matrimoni, anche grazie alla forte anticipazione dell'età delle nozze[68].

Un piccolo passo avanti verso il cambiamento è il modello del matrimonio d'amore come valore cui devono inchinarsi gli interessi familiari e le convenienze sociali. Anche se rimane l'obiettivo finale di tutte le ragazze, il matrimonio acquista in questi anni un significato diverso e in qualche modo simile al *companionate marriage* (matrimonio cameratesco) americano degli anni venti e trenta[69]. Non solo nelle storie dei fotoromanzi e nei film ma anche sulle riviste cattoliche si assiste ad un tentativo di rendere il matrimonio "lo sbocco naturale dei nuovi desideri femminili di felicità, descrivendo rapporti coniugali non angusti e non severi"[70]. In Italia nel corso del Novecento infatti il matrimonio ha perso le caratteristiche di "strumento di controllo sulla coppia da parte delle famiglie e delle comunità di origine. Si sono accentuate le dimensioni di scelta intima e di assunzione di nuove responsabilità individuali e reciproche da parte dei coniugi"[71]. Infatti se per le generazioni

---

[66] Elena Doni – Manuela Fugenzi, *Il secolo delle donne: l'Italia del Novecento al femminile*, Laterza, Roma-Bari, 2001, p. 63.
[67] Simonetta Ulivieri, *Alfabetizzazione, processi di scolarizzazione femminile e percorsi professionali, tra tradizione e mutamento*, in Id., *Educazione e ruolo femminile: la condizione delle donne in Italia dal dopoguerra ad oggi*, cit., p. 187.
[68] Vedi Marzio Barbagli, Maria Castiglioni, Gianpiero Dalla Zuanna, *Fare famiglia in Italia. Un secolo di cambiamenti*, Il Mulino, Bologna, 2003.
[69] Vedi Nancy Cott, *La donna moderna «stile americano»: gli anni Venti*, in Georges Duby – Michelle Perrot, *Storia delle donne. Il Novecento*, Laterza, Roma – Bari, 2003, pp. 96-98.
[70] Stefania Portaccio, *Buona e bella. I periodici femminili cattolici negli anni Cinquanta*, in "Memoria", n. 4, giugno 1982, p. 141.
[71] Marzio Barbagli, Maria Castiglioni, Gianpiero Dalla Zuanna, *Fare famiglia in Italia. Un secolo di cambiamenti*, cit., pp. 125-126.

nate alla fine dell'Ottocento l'importante in un matrimonio era il rispetto reciproco, per le donne nate tra le due guerre, soprattutto per quelle che vivevano in città e tra i ceti medi e medio-alti, innamorarsi era una precondizione del matrimonio. Negli anni cinquanta, "la nuova centralità dei sentimenti offre inedite opportunità d'espressività, di valorizzazione di sé, di negoziazione fra uomo e donna"[72]. La "cultura dell'amore", come la definisce Chiara Saraceno, cioè l'esaltazione della dimensione affettiva e passionale all'interno del rapporto di coppia assume un significato innovativo e "implicando una qualche parità fra i soggetti coinvolti, che si scelgono perché si amano, fa sì che emergano […] anche istanze sia di reciprocità che di autonomia, non solo sul piano degli affetti, ma anche della vita pratica"[73].

Anche questo cambiamento trovò le donne quasi "impreparate" e per questo "i romanzi di Liala ebbero tanta fortuna, insegnando alle giovani donne quali dovessero essere i sentimenti che loro e i loro uomini dovevano provare quando scoprivano di volersi bene, e fornendo loro un vero e proprio vocabolario di questi stessi sentimenti"[74]. Anche il cinema svolse un ruolo importante nello sviluppo emotivo e sessuale degli adolescenti, esponendoli all'influenza di comportamenti adulti e moderni. Il cinema fece da modello alle nuove generazioni che erano quelle che frequentavano di più le sale: nel 1957 va al cinema una volta alla settimana ben il 60% dei giovani. E i film che parlavano di loro mostravano le *Ragazze da marito* (1954) di De Filippo, le *Ragazze d'oggi* (1955) di Zampa, *Le diciottenni* (1955) di Mario Mattoli, i *Giovani mariti* (1958) di Bolognini. In questi ed altri film i rapporti tra i giovani venivano descritti come basati sull'amore, su un amore che puntava sempre al matrimonio.

Dunque negli anni cinquanta i codici del comportamento femminile si modificano con un moto lentissimo e le giovani donne si trovavano a "fronteggiare contesti relazionali (dalla scuola alle associazioni culturali e politiche) rispetto ai quali dovettero sviluppare strumenti e competenze, oltre che immagini di sé, di tipo nuovo"[75]. Credo che il cinema, insieme ad altre forme culturali, abbia anticipato e quindi favorito questo processo di mutamento dei modelli femminili. Infatti, come nota Sandro Bellassai, l'erosione di un'idea di società fondata sull'esclusivo protagonismo maschile si alimenta soprattutto delle "trasformazioni in corso sul piano simbolico, con la diffusione di una cultura di massa che veicola ruoli e valori non sempre in linea con la tradizione, e con la progressiva formazione di specifiche identità generazionali che rappresentano istanze di libertà e di modernità inedite"[76].

---

[72] Sandro Bellassai, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, cit., p. 65.
[73] Chiara Saraceno, *La famiglia: i paradossi della costruzione del privato*, cit., p. 66.
[74] Ivi, p. 63.
[75] Chiara Saraceno, *Pluralità e mutamento. Riflessioni sull'identità femminile*, Franco Angeli, Milano, 1987, pp. 155-156.
[76] Sandro Bellassai, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, cit., p. 47.

Nel dopoguerra, infatti, il cinema diventa "rito di massa, recuperando quel ruolo centrale nel consumo di tempo libero finora occupato da luoghi tradizionali quali l'oratorio (di matrice cattolica) e l'osteria (di matrice laica). Una funzione al tempo stessa moderna e "democratica", capace di coinvolgere classi aristocratiche, borghesi e piccolo-borghesi, popolari in una sorta di omologazione dettata da un valore comune: l'idea del cinema come divertimento e festa collettiva, dove non è tanto e solo importante quello che si va a vedere, ma il fatto che l'andare al cinema diventi un'abitudine che rientra nel consumo ludico"[77].

Il tempo libero e lo spazio del privato rappresentano senza dubbio ambiti di fondamentale importanza per comprendere il mutamento nell'immaginario. Sul controllo di questi ambiti lavoravano sia i partiti che la Chiesa per formare le nuove identità degli italiani dopo il fascismo e la guerra, attraverso le feste di paese, le sale parrocchiali, i giornali di partito, le associazioni giovanili e femminili, per arrivare ai film e alla televisione.

1.2 Il cinema e la storia delle donne

Negli ultimi anni in America sono stati compiuti molti studi[78] sul ruolo del cinema nella ridefinizione storica della relazione fra maschile e femminile e sul riconoscimento del *gender* come fattore rilevante dello spettacolo cinematografico e la precisazione delle sue funzioni culturali e sociali. In Italia, invece, è stata data una scarsa attenzione all'interazione tra la storia del paese, e in particolare delle donne, e la storia del cinema[79]. In effetti la storia di genere si presta bene ad approfondire e magari a riscrivere alcuni momenti della storia del cinema italiano. In particolare negli anni cinquanta il cinema ha intrecciato la sua storia con quella delle trasformazioni del contesto sociale italiano.

In uno dei pochi saggi sull'argomento Mariagrazia Fanchi si sofferma sul primo quinquennio degli anni cinquanta, partendo dalla tesi che il cinema "si articola, si aggancia ai paradigmi di vita maschili e femminili in forme e modi differenti; e in forme e in modi differenti contribuisce a ratificare e a ridefinire tali paradigmi"[80]. Fanchi esamina dunque la relazione tra cinema e identità di genere "provando a capire come il maschile e il femminile

---

[77] Stefano Pivato e Anna Tonelli, *Italia vagabonda. Il tempo libero degli italiani*, Carocci, Roma, 2001, p. 125.

[78] Miriam Hansen, *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*, Kaplan, Torino 2006 (ed. orig. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge, 1991); Annette Kuhn, *An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*, I.B. Tauris, London-New York 2002; Andrea S. Walsh, *Women's Film and Female Experience. 1940-4950*, Praeger, New York-London 1984; Janet Staiger, *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*, New York University Press, New York, 2000; Jackie Stacey, *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge, London 1994.

[79] Sul cinema italiano analizzato secondo una prospettiva di genere si segnala il libro di Maggie Günsberg, *Italian cinema: gender and genre*, Palgrave McMillan, New York 2005.

[80] Mariagrazia Fanchi, *Un genere di storia. Alcune considerazioni su storia di genere e storiografia del cinema*, in "La Valle dell'Eden", anno IX, n. 19, luglio – dicembre 2007, Dossier "Cinema e *gender studies*", a cura di Giaime Alonge, Rebecca West, p. 187.

incorporano l'esperienza di visione cinematografica e la trasformano in una risorsa tesa a confermare o a modificare i modelli identitari esistenti"[81].

Come sostiene Veronica Pravadelli, nel suo libro sul cinema americano *La grande Hollywood*, "il cinema diventa il luogo privilegiato per interpretare e costruire desideri sociali e stili di vita dando voce in modo più intenso a percorsi storicamente possibili dell'identità"[82]. In effetti il cinema è un'esperienza che, essendo condivisa, costruisce dei legami tra gli spettatori. La visione diventa quindi un'occasione di incontro e di sovrapposizione fra sfera privata e sfera pubblica, fra individuo e gruppo e, soprattutto, uno strumento di costruzione dell'identità collettiva. Come ha sottolineato Gian Piero Brunetta, "il cinema del dopoguerra, in una misura del tutto inedita rispetto al passato, racconta le dinamiche e le trasformazioni nella vita degli italiani, nei comportamenti e nella mentalità collettiva, in forma di «diario pubblico»"[83].

Le commedie degli anni cinquanta sono molto interessanti perché ritraggono una cultura popolare in transizione. Come ha sottolineato per prima Patrizia Carrano, nei film di questo genere pur "all'interno di una rigida gabbia di comportamenti e di valori tradizionali, gli autori più attenti sono riusciti a coniugare storie femminili che implicitamente denunciano una condizione o almeno la denunciano a una rilettura"[84]. In effetti questi film possono essere esaminati come documenti che contengono tracce del patrimonio simbolico e culturale di quel determinato contesto sociale e storico: "Presi come macrosistema i grandi e piccoli film del dopoguerra accompagnano e aiutano a definire, giorno per giorno, caratteristiche e trasformazioni della vita e della mentalità dell'italiano"[85].

Nel dopoguerra infatti l'Italia dovette fare i conti con il problema della ricostruzione di un'identità nazionale. Il più famoso cinegiornale di quel periodo, *La Settimana Incom*, ebbe un ruolo importante in questo processo mostrando, anche se spesso attraverso gli stereotipi, "l'immagine di un paese in rapida evoluzione, un paese che deve certificare a se stesso prima ancora che al mondo il cammino che sta facendo"[86]. In effetti lo stile e il formato del cinegiornale puntano a "costruire un'immagine accessibile ed euforizzata del reale: più che del reale stesso, che pure sembra attestare, la *Incom* ci parla di cinema, di come il cinema possa organizzare e indirizzare il reale"[87].

Cercando le immagini delle donne nei cinegiornali, Marta Boneschi individua quattro principali modelli femminili, racchiusi da due casi limite, esempi concreti del rapporto

[81] Ivi, p. 188.
[82] Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood*, Marsilio, Venezia 2007, p. 12.
[83] Gian Piero Brunetta, *Il cinema legge la società italiana*, cit., p. 786.
[84] Patrizia Carrano, *Malafemmina: la donna nel cinema italiano*, cit., p. 71.
[85] Gian Piero Brunetta, *Il cinema legge la società italiana*, cit., p. 787.
[86] Augusto Sainati, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *La Settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni '50*, cit., p. 14.
[87] Augusto Sainati, *Stile e formato nell'informazione Incom*, in Id. (a cura di), *La Settimana Incom*, cit., p. 33.

sofferto fra la rappresentazione della donna sullo schermo e la concezione che si ha della donna nel contesto degli anni cinquanta. "Nei cinegiornali *Incom* degli anni '50, due esempi diversi e opposti raccontano le donne, e rappresentano gli estremi dell'immagine femminile in un decennio così ricco di avvenimenti e personaggi, così contraddittorio e diviso tra passato e futuro" [88]. Da un lato c'è la "dama bianca", Giulia Occhini, amante di Fausto Coppi dal 1953 al 1960 che non verrà mai mostrata nei cinegiornali, anche quando si parlava di Coppi, proprio per il suo statuto "irregolare"; comparirà solo nel 1961 quando porta dei fiori sulla tomba del ciclista. Dall'altro c'è il documentario su "La donna in Italia", numero monografico del 1958, che dà invece della donna una rappresentazione estremamente moderna e multiforme: la donna diventa un soggetto sociale degno di sempre maggiore attenzione e non è più solo l'angelo del focolare. Ad un certo punto nel film si vedono le maestre, le vigilatrici d'infanzia, le puericultrici e la voce dello speaker dice: "la donna è anche madre. […] Mentre la donna è al lavoro, c'è chi si prende cura dei figli". Sono frasi che fanno riflettere, dal momento che l'art. 37 della Costituzione stabilisce che il lavoro non deve intralciare la "funzione essenziale" delle donne, quella di prendersi cura della famiglia e della casa. Un'altra immagine mostra una giovane mamma in una cucina moderna e il commento osserva che gli elettrodomestici liberano le donne, consentendo loro di uscire di casa per andare al lavoro. Il clima è diverso da quello dei giornali femminili che, come abbiamo detto, consigliavano di impiegare per la cura dei figli il tempo guadagnato usando gli elettrodomestici. In questo caso allora il cinegiornale mostra un tipo di donna assente dall'immaginario pubblico.

Fra questi due esempi estremi ci sono tutte le altre donne presenti nei cinegiornali, "si vedono donne di ogni tipo e in ogni contesto, nella vita comune e negli eventi straordinari: dalle donne impegnate nella costruzione postbellica alle dirigenti d'azienda nel 1958, dalle contadine alle maggiorate, dalle mamme alle ballerine". Le "donne in pellicola" sembrano corrispondere a quattro principali profili: la donna oggetto – numerosissimi sono i servizi sui vari concorsi di bellezza con una libertà di osservazione del corpo femminile non tollerata in quegli anni né dal cinema né dalla televisione - la donna di classe – che si differenzia nettamente per abbigliamento, bellezza e portamento dalle lavoratrici, dalle operaie o dalle impiegate - la sposa e madre esemplare – esempio di dolore e abnegazione - e la donna come persona – in realtà poco frequente ma che esiste e serpeggia tra le immagini. "Tra stereotipi, cose non dette, imbarazzi e mezze verità, il cinegiornale si rivela molto utile a ricostruire quel pezzo di storia che non viene mai raccontato, la storia del costume"[89].

---

[88] Marta Boneschi, *La donna in pellicola. Le italiane nei cinegiornali degli anni '50*, in Augusto Sainati (a cura di), *La Settimana Incom*, cit., p. 85.
[89] Ivi, p. 91.

Come abbiamo già sottolineato, in questi anni stavano cambiando gli stili di vita, le forme culturali e i modelli di consumo. Lentamente il consumo della cultura di massa entrò a far parte della vita quotidiana delle persone ed iniziò ad acquistare significato solo quando venne assorbita in modelli di comportamento "personalizzati" che si adattarono alla realtà italiana.

Scrive Brunetta: "Il cinema osserva, anno dopo anno, il modificarsi di alcuni sistemi e punti cardinali della struttura sociale – primo di tutti quello della famiglia – e di alcuni spazi […]. La registrazione disordinata di un nuovo modo di essere per tutti, a partire dalle donne, è l'altro elemento portante del cinema del dopoguerra, la cui valorizzazione avviene grazie al lavoro degli sceneggiatori. Le donne, in misura maggiore degli uomini, grazie al loro prepotente affacciarsi da protagoniste sulla scena sociale alla ricerca di nuovi ruoli, consentono di seguirne, passo per passo, la nuova affermazione di identità"[90]. Ecco che dunque la storia sociale delle donne si intreccia con la storia del cinema.

Nelle commedie, in particolare, il femminile predomina e analizzando un ampio numero di film si può notare che nella maggior parte la figura della donna diventa "vettore della dinamica narrativa e forza che apparentemente disarticola gli equilibri socio-esistenziali"[91]. Grazie ad un atteggiamento partecipe e attento degli autori questi personaggi finiscono per "scavalcare d'un balzo gli angusti confini in cui li relega lo stereotipo di una cultura maschile, per «raccontarsi» da sé, facendosi da un lato interpreti di una morale tradizionale, ma dall'altra negandola decisamente"[92].

Come ha sottolineato Giovanna Grignaffini: "Se di nomi e di ruoli femminili è denso il cinema italiano del dopoguerra, è anche perché il corpo femminile costituisce innanzitutto il luogo immaginario della sua rinascita"[93]. Lo studio dell'immagine del corpo femminile sullo schermo è fondamentale in virtù della relazione che nasce tra tale immagine e il pubblico femminile del tempo. Il punto di partenza sta nell'intendere il corpo come luogo culturale, lavorato dall'immaginario, quasi una mappa su cui è possibile rintracciare il passaggio del tempo, individuale e collettivo, e i segni del potere[94]. Seguendo la via indicata da Michel Foucault il soggetto assume la configurazione di un luogo, sicuramente non originario, in cui saperi, norme, leggi, pratiche di assoggettamento, politiche eccetera si incrociano e danno vita e forma a quella che è una «condizione», una condizione che è certo anche configurabile al presente, la nostra «condizione» in quanto appunto «condizionati», proprio perché soggetti.

[90] Gian Piero Brunetta, *Il cinema legge la società italiana*, cit., p. 794.
[91] Paolo Bertetto, *La costruzione del cinema di regime: omogeneizzazione del pubblico e rimozione del negativo*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979, p. 135.
[92] Patrizia Carrano, *Malafemmina: la donna nel cinema italiano*, cit., p. 72.
[93] Giovanna Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, cit., p. 372.
[94] Cfr. Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia* (1971), in *Microfisica del potere. Interventi politici*, Einaudi, Torino, 1977; Id, *Storia della sessualità*, vol. I, *La volontà di sapere*, (ed. orig. 1976).

La teoria di Foucault si basa su "una nozione di genealogia, ripresa da Nietzsche, che concepisce il corpo come una superficie e come una serie di «forze» sotterranee che sono certamente represse e tramutate da un meccanismo di costruzione culturale esterno al corpo"[95]. In particolare è stato osservato da Mary Ann Doane che "la femminilità si determina precisamente come posizione all'interno di una rete di rapporti di potere"[96].

I processi di incorporazione dei modelli della cultura di massa contribuiscono sicuramente alle "pratiche di sé"[97], intese insieme come modo di agire e di pensare, delle donne degli anni cinquanta. Nell'ultima fase del suo pensiero Foucault infatti torna a parlare di una soggettività libera, e per "soggettività" si deve intendere qui il "rapportarsi a se stessi" e libertà non significa che il soggetto non risulta più sottomesso a determinati insiemi di potere-sapere, ma che esso si può rapportare per proprio conto alle modalità della sua sottomissione, adattandovisi od opponendovisi. Il soggetto, cioè, non è più abbandonato inerme alle modalità dell'oppressione, come Foucault aveva lasciato intendere fino a quel momento, ma dispone di uno spazio di libertà per potersi rapportare ad esse in un determinato modo. "Il soggetto si [costituisce] rispettivamente tramite pratiche di sottomissione […] o – in modo decisamente più autonomo – tramite pratiche di liberazione e di libertà"[98].

Le rappresentazioni che danno forma a differenti tipologie di corpi femminili sono la chiave attraverso cui interpretare i movimenti della soggettività femminile durante il decennio considerato. Come scrive Enrica Capussotti: "I corpi delle donne sono infatti al centro delle configurazioni discorsive e si presentano come testi culturali, che contemporaneamente raccontano i modelli femminili sedimentati nell'immaginario collettivo e i desideri di libertà delle donne, che lanciano i propri corpi negli spazi offerti dai mezzi di comunicazione di massa"[99].

La categoria di *performance* elaborata da Judith Butler per affrontare teoricamente la costruzione del *gender* può essere, credo, applicata ai modelli di donna presenti nei film e soprattutto alle spettatrici di quegli stessi film. Secondo Butler il *gender* è "un'identità fragilmente costituita nel tempo, istituita in uno spazio esteriore mediante una ripetizione stilizzata di atti. L'effetto del genere viene prodotto mediante la stilizzazione del corpo e va

[95] Judith Butler, *Foucault and the Paradox of Bodily Iscriptions*, in "The Journal of Philosophy", vol. 86, n. 11, nov. 1989, pp. 601-607, 602.
[96] Mary Anne Doane, *Cinema e mascheramenti: per una teoria della spettatrice*, in Giuliana Bruno e Maria Nadotti (a cura di), *Immagini allo schermo*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1991, p. 81.
[97] Per questo concetto vedi il capitolo *Morale e pratica di sé*, in Michel Foucault, *Storia della sessualità*, vol II, *L'uso dei piaceri*, Milano, Feltrinelli 1984.
[98] Michel Foucault, *Un'estetica dell'esistenza*, in *Biopolitica e liberalismo*, Medusa, Milano, 2001.
[99] Enrica Capussotti, *Modelli femminili e giovani spettatrici: donne e cinema in Italia durante gli anni cinquanta*, cit., p. 417.

dunque inteso come il modo ordinario in cui i gesti corporei, i movimenti e gli stili di vario tipo costituiscono l'illusione di un sé di genere duraturo" [100].

Questa descrizione mi sembra aderire perfettamente ai meccanismi che si attivano nelle donne e nelle spettatrici degli anni cinquanta. Esse costruivano la loro identità femminile mediante la ripetuta messa in scena di stili: i vestiti copiati dalle riviste, il trucco delle attrici, specifici oggetti visti nelle pubblicità, particolari posture e movimenti del corpo, tutto concorre a definire le possibilità del femminile, le quali, per essere realizzate, necessitano di soggetti che le "incarnino" e le rendano visibili. Come ha giustamente sottolineato David Forgacs, "il consumo di diversi prodotti culturali di massa – film, musica registrata, immagini pubblicitarie, abiti, cosmetici, alimenti e bevande industriali – è strettamente collegato al mutamento degli usi sociali del corpo e implica la comunicazione di questi mutamenti agli altri. Nell'atto di consumare prodotti culturali, gli individui ne assimilano i significati socialmente condivisi attraverso delle pratiche corporee, vale a dire applicandoli sul corpo o rendendoli visibili attraverso comportamenti e consumi"[101]. In questo senso il femminile appare "una creazione di diversi dispositivi sociali per la cui realizzazione è indispensabile l'azione dei soggetti che, nel corso della messa in scena, possono aprire contraddizioni e attuare spostamenti, per quanto sempre interni all'ordine simbolico di uno specifico temporale e spaziale"[102].

Come ho già detto la discriminante dell'età ricopre un ruolo fondamentale nelle prime rotture che si verificano negli anni cinquanta nei modelli tradizionali di comportamento. Sottolinea Enrica Capussotti, "il ruolo di rottura che ricoprì l'età emerge con chiarezza nelle rappresentazioni che costruiscono l'idea di femminilità: le giovani donne rielaborarono il dato anagrafico nella performance del femminile e così facendo introdussero delle contraddizioni nelle trame proposte dalla tradizione, aprendo spazi in cui articolare nuovi desideri, nuove immagini di sé e nuove possibilità di essere giovani donne"[103]. Questa tendenza viene confermata nei film in cui spesso alla gioventù è associata la modernità. In particolare, quasi sempre il personaggio femminile più giovane è portatore di ideali "moderni" ed è quasi autorizzato a trasgredire le norme tradizionali di comportamento: vedi la protagonista di *Nata di marzo* e quella di *Guendalina*, entrambe interpretate dalla giovanissima Jacqueline Sassard, o Marisa Allasio in *Ragazze d'oggi*.

---

[100] Judith Butler, *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Sansoni, Milano, 2004, p. 196 (ed. orig. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London, 1990). Della stessa autrice vedi anche *Corpi che contano*, Feltrinelli, Milano, 1996 (ed. orig. *Bodies that Matter. On the Discorsive Limit of Sex*, New York, Routledge, 1993).

[101] David Forgacs e Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 97.

[102] Enrica Capussotti, *Modelli femminili e giovani spettatrici: donne e cinema in Italia durante gli anni cinquanta*, cit., p. 418.

[103] Ivi, p. 418.

Uno dei meriti del cinema in quegli anni è stato quello di permettere un confronto tra donne. Infatti, nel corso degli anni cinquanta, soprattutto le donne vivevano il cinema come una forma di socializzazione, in cui si realizzava una pratica collettiva di uscita da casa, in cui si acquisiva e si condivideva un certo sapere e un certo immaginario sociale. Scrive Giovanna Grignaffini: "il cinema appare come medium che, indipendentemente dalle rappresentazioni che ha messo in circolazione, ha funzionato per le donne come luogo di uscita dalla famiglia, di socializzazione, di crescita individuale"[104]. In effetti la sala cinematografica era uno dei pochi luoghi in cui i giovani andavano in gruppo e dove le giovani coppie potevano avere qualche contatto fisico lontano dallo sguardo dei genitori. Paradossalmente sembrava quasi che la vita privata poteva esistere solo in luoghi «pubblici». In effetti la stessa esperienza di fruizione era un modo per liberarsi dal controllo dei genitori e il cinema diventava un luogo dove sperimentare i primi approcci con l'altro sesso. Il buio della sala favoriva gli approcci e in più di un film troviamo un accenno a questo argomento: ne *I pappagalli* (1955) di Bruno Paolinelli si dice esplicitamente che si va al cinema "per stare allo scuro", ne *La ragazza di Piazza San Pietro* (1958) di Piero Costa una ragazza dice alla sorella e al fidanzato "prima di baciarvi aspettate almeno di stare allo scuro".

Nella seconda metà degli anni cinquanta la televisione e la radio aggregano un'utenza che risulta prevalentemente femminile. Sottolinea Mariagrazia Fanchi: "A differenza di quanto avviene nello stesso arco di tempo altrove (negli Stati Uniti, ad esempio), in Italia l'avvento della televisione ha quindi indubbiamente l'effetto di far rientrare il pubblico femminile tra le mura domestiche, impedendo in taluni casi, o comunque rallentando di molto, il suo processo di emancipazione"[105]. Secondo Fanchi il tipo di spettatore più diffuso nella seconda metà del decennio è "il giovane di meno di 35 anni; maschio; che vive nei grandi centri urbani; […]. Si tratta di una persona sensibile e attenta alle problematiche sociali e che immagina per sé e per la comunità all'interno della quale vive un futuro migliore. L'andare al cinema ha per questo segmento di pubblico un forte valore relazionale: la visione è un'esperienza che deve essere «condivisa» con gli amici e il gruppo di pari e che riflette il desiderio di stabilire dei legami sociali al di fuori della cerchia familiare. Questo spettatore che va al cinema almeno tre volte al mese è anche un forte consumatore di televisione, di radio, di libri, di riviste illustrate, di giornali quotidiani, di fumetti e di cineromanzi"[106].

---

[104] Giovanna Grignaffini, *"La Signora senza camelie". Voci dagli anni '50*, in Ivana Ricci (a cura di), *Senza camelie. Percorsi femminili nella storia*, Longo, Ravenna, 1992, pp. 123-124.
[105] Francesco Casetti e Mariagrazia Fanchi, *Le funzioni sociali del cinema e dei media: dati statistici, ricerche sull'audience e storie di consumo*, in Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930 – 1960*, Edizioni Bianco & Nero – Marsilio, Roma – Firenze, 2002, p. 147.
[106] Ivi, pp. 141-142.

E' evidente dunque che il cinema di questi anni ha avuto una forte influenza anche sull'immaginario maschile, preparando i nuovi uomini ai cambiamenti che avrebbero dovuto affrontare nella vita di tutti i giorni, nei rapporti di coppia e anche quando sarebbero diventati padri. Credo anche che il cinema, con le sue storie e con tutta la produzione culturale che ha generato in questi anni (fumetti, fotoromanzi, riviste di cinema, rotocalchi, divismo, pubblicità, ecc), abbia fornito alle giovani donne quei modelli di comportamento che non riuscivano a trovare nelle loro madri. Enrica Capussotti osserva che, "seppure per la maggioranza i desideri rimanessero sogni e fantasticherie, essi stimolarono l'immaginazione di esistenze ricche di denaro e di successo, radicalmente diverse dal destino riservato alle donne della generazione precedente"[107].

E' sufficiente osservare la copertina del primo numero di "Grand Hôtel" (1946) per rendersi conto di quanto l'immaginario cinematografico fosse presente anche nel fotoromanzo: "in primo piano vi sono due giovani eleganti, sorridenti, e, sullo sfondo, altre persone, sempre elegantissime, che stanno per entrare in un cinema, dove si proietta *Anime incatenate*, un film prodotto da una casa cinematografica inesistente, la Editiuniverso. Quel locale cinematografico si chiama *Grand Hôtel*"[108]. Inoltre spesso le eroine di questi romanzi ad immagini assomigliano alle star del grande schermo (anche del cinema americano come ad esempio Rita Hayworth). Quando dai disegni si passerà alle fotografie saranno sempre più spesso attrici e attori del cinema ad interpretare le storie (oltre ad essere presenti negli articoli di cronaca divistica). E' proprio la presenza costante dell'orizzonte cinematografico e "delle abitudini fruitive ad esso correlate ad aprire a *Grand Hôtel* le porte del successo popolare"[109].

A differenza di altre riviste femminili, infatti, "Grand Hôtel" si rivolgeva espressamente ad un pubblico popolare, puntando nella narrazione più sul fattore visivo che sul testo e rinunciando alla pubblicità. Secondo Evelyne Sullerot: «Il fotoromanzo permise ciò che né la stampa né la radio erano riuscite a fare in Italia: penetrò negli strati più profondi della popolazione che non erano mai stati toccati da un mass medium: i contadini del sud, e in particolare le donne. Migliaia di donne che non avevano mai letto cominciarono a leggere con passione, con frenesia (le testimonianze di questo periodo sono abbondanti), le improbabili foto-storie di "Grand Hôtel", "Bolero", "Sogno", "Tipo"»[110].

Dal momento che il fotoromanzo era diffuso soprattutto (ma non solo) tra le donne è molto interessante rintracciare i modelli e l'immaginario veicolati nei fotoromanzi. Innanzi tutto occorre sottolineare che anche nel fotoromanzo, come nel cinema e nel "rosa" in

[107] Enrica Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, cit., p. 164.
[108] Ermanno Detti, *Le carte rosa. Storia del fotoromanzo e della narrativa popolare*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 87.
[109] Lucia Cardone, *Con lo schermo nel cuore: "Grand Hôtel" e il cinema (1946-1956)*, Ets, Pisa, 2004, p. 20.
[110] Evelyne Sullerot, *La presse féminine*, Colin, Paris, 1963, p. 299.

generale, la figura femminile è il motore della storia, e per molte delle lettrici questa era una novità. Ma, anche nel fotoromanzo, il nuovo non rinnega la tradizione: "ammodernati ma rassicuranti, i modelli di mascolinità e femminilità non mettono in discussione il ruolo pubblico/protettivo dell'uomo né la componente sacrificale/perdonante della donna"[111].

Guardando alle rubriche di posta e alle "Vicende vissute" presenti in questi giornali affiora l'immagine di una lettrice da educare, emerge l'ideologia esplicita. I punti cardinali della rivista coincidono con i precetti più tradizionali della chiesa cattolica e della morale comunista che si trovano su posizioni assai simili. La maternità è l'ideale supremo; il matrimonio è l'unica "prova d'amore" ammissibile.[112] Fuggire dalle insidie di ben altre prove d'amore, impegnarsi nella costruzione della famiglia e rispettare l'indissolubilità della coppia diventano imperativi categorici.

L'orizzonte ideologico fin qui presentato appare monolitico e senza incrinature, ma nelle storie di finzione, nelle novelle e nei "romanzi a immagini" emergono dei momenti di discreta – e controllatissima - trasgressione.

Vengono proposti due modelli diversi del corpo della donna: quello della maggiorata e quello della donna più sbarazzina (stile "Poveri ma belli"); nuove immagini del corpo che non avevano niente a che fare con la figura della madre prolifica o della massaia rurale. Tra il settimanale edito dalla Universo e i film degli anni '50 si svolge una ulteriore linea di continuità tracciata dalla centralità dei corpi femminili. «Furoreggiano e campeggiano […] i corpi fiammeggianti della Mangano o della Loren […] Di questo si tratta: mettere "in campo" il corpo, relazionare, con un tratto della macchina da presa, le forme del paesaggio italiano, ritrovato dopo i silenzi del fascismo, a quelle di un corpo che le assecondi»[113].

Il modello proposto nelle riviste come "Grand Hôtel" è quello di una donna di casa provetta che "indulge in aree di controllata trasgressione laddove i testi lo consentono; si trastulla con l'evasione autorizzata di fumetti e romanzi"; ma si compiace infine di un tradizionale ritorno all'ordine. Dunque, "tesi tra desiderio ed espiazione, *Grand Hôtel* e il cinema popolare si inscrivono sotto l'egida dell'ambivalenza, legittimando ad un tempo la trasgressione e il ritorno all'ordine. […] I fumetti di *Grand Hôtel* e i melodrammi di Matarazzo, mettono in scena il desiderio femminile, nel tentativo di conciliare passione e famiglia"[114].

Alla fine degli anni cinquanta si stabilisce una particolare sintonia tra i giovani e il cinema: il consumo di cinema perde per le generazioni più giovani la sua valenza festiva ma

[111] Anna Bravo, *Il fotoromanzo*, Il Mulino, Bologna, 2003, p. 58.
[112] Cfr. Sandro Bellassai, *La morale comunista. Pubblico e privato nella rappresentazione del PCI, 1947-1956*, Carocci, Roma, 2000.
[113] Piera Detassis, *Corpi recuperati per il proprio sguardo. Cinema e immaginario negli anni '50*, in "Memoria", n. 6, marzo 1982, p. 27.
[114] Lucia Cardone, *Con lo schermo nel cuore: "Grand Hôtel" e il cinema (1946-1956)*, cit., p. 31.

nonostante si trasformi in un'abitudine "il cinema continua a essere anche lo spazio dell'emozione, legata al film e legata alla particolare atmosfera che si respira dentro la sala. [..] Il cinema è insomma, per questa generazione, un territorio di frontiera teso fra realtà e immaginazione, fra gioco e impegno, fra dovere sociale e trasgressione, […] il luogo dove più facilmente si dà corpo ai desideri e si concretano i progetti. E' allora quasi scontato che proprio l'esperienza di consumo diventi veicolo e, sovente, strumento per soddisfare il bisogno che più fortemente pervade gli strati giovani della società di questi anni: l'esigenza di cambiamento, di presa di distanza dal passato, la necessità di fare piazza pulita della tradizione e di trovare nuovi referenti simbolici, intorno a cui riaggregarsi e riaggregare il corpo sociale"[115].

In un periodo di profondo cambiamento sociale ad economico credo dunque che il cinema abbia svolto un ruolo fondamentale nel proporre nuovi modelli di femminilità, incidendo sia sull'immaginario femminile che su quello maschile, soprattutto nella generazione più giovane, e abbia contribuito anche a "dare espressione a forme di desiderio e individualità che altrimenti sarebbero forse rimaste latenti"[116].

Nella commedia degli anni cinquanta infatti emerge una nuova figura di donna, vitale, ricca di fantasia e di desiderio, capace di scavalcare le convenzioni sociali più retrograde, ovviamente senza violare le norme della moralità e proiettarsi nella dimensione dell'eccesso. In effetti alla fine ogni scarto viene ridotto e l'impulso desiderante del singolo trova una composizione armonica secondo i canoni del genere. E' ovvio che la funzione istituzionale dei media è questa, in particolare in questi anni di cambiamento, in cui lo spavento "per ciò che i desideri delle donne avrebbero potuto essere derivava in larga parte dalla consapevolezza di quanto questi stessero smisuratamente crescendo e di quanto fossero diversi da quelli che venivano spacciati alle donne come loro desideri"[117].

Tuttavia all'interno di questo meccanismo di funzionamento sociale è possibile individuare alcune esperienze in cui, se non altro, emerge una vis critica. Infatti in questo decennio si assiste ad un susseguirsi di "scosse che minano alle basi le strutture di un'identità nazionale fondata sul potere assoluto dell'uomo e producono mutamenti catastrofici. Mentre la maggioranza dei film popolari rappresentano ancora il desiderio di uscita dallo spazio domestico della donna come una colpa e un peccato […] molti film comici osservano nella sua positività il processo in atto, sottolineando l'esigenza di raggiungere nuovi equilibri, cercando però di mostrare ancora la possibilità di frenare i fenomeni, di ricondurli nell'alveo

[115] Francesco Casetti e Mariagrazia Fanchi, *Le funzioni sociali del cinema e dei media: dati statistici, ricerche sull'*audience *e storie di consumo*, cit., p. 156.
[116] David Forgacs e Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, cit., p. 109.
[117] Simonetta Piccone Stella, *Per uno studio sulla vita delle donne negli anni Cinquanta*, cit., p. 24.

della tradizione"[118]. Film come *Terza Liceo* (1953) di Luciano Emmer, *Ragazze d'oggi* (1955) di Luigi Zampa, *Gli innamorati* (1955) di Mauro Bolognini, *Nata di marzo* (1957) di Antonio Pietrangeli svolgevano un duplice ruolo: "da un lato educavano gli spettatori ai nuovi comportamenti richiesti dalla modernizzazione, dall'altro presentavano una visione pacificata delle trasformazioni in cui il «nuovo» conviveva senza troppe tensioni con il «vecchio»"[119]. Andando avanti nel decennio le immagini femminili "moderne" proposte nei film si intensificano: l'adolescente *Guendalina* (1957) di Alberto Lattuada, la dottoressa americana di *Totò, Vittorio e la dottoressa* (1957) di Camillo Mastrocinque, la protagonista laureata in legge di *Carmela è una bambola* (1958) di Gianni Puccini, le tre amiche di *Adorabili e bugiarde* (1958) di Nunzio Malasomma che sono una giornalista, una scultrice e una modella.

Nei capitoli dedicati all'analisi dei film si tenterà di trovare i punti di frattura anche nella apparente conservazione dei valori dominanti, quei punti in cui è magari lo stile a portare in superficie dei contenuti latenti, rivelando le contraddizioni del racconto e quindi della stessa ideologia veicolata dal film. Credo infatti che la commedia di questi anni sia stata anticipatrice del cambiamento che si sarebbe dispiegato nei decenni successivi, al contrario della televisione che dal 1954 in poi proponeva sicuramente modelli femminili più rassicuranti. Dopo aver esposto ed analizzato le caratteristiche comuni nelle commedie con protagonista femminile, l'analisi si svilupperà attraverso l'individuazione di diversi modelli di corpo e di comportamento femminile, suddividendo convenzionalmente il decennio in due parti.

1.3 Bellezza e divismo femminile: la star come corpo nazionale

Dopo la guerra, in un'epoca di collasso e rinascita della nazione, gli italiani si trovarono di fronte al compito di trovare una nuova identità collettiva e la bellezza femminile fu spesso utilizzata come simbolo dell'identità nazionale. Ad esempio, in occasione della proclamazione della Repubblica nel 1946, il settimanale "Tempo" propose a rappresentare l'immagine della Repubblica italiana il volto sorridente di una giovane donna e in tutto il secondo dopoguerra si assistette alla promozione simbolica della bellezza comune. Riviste come la "Domenica del Corriere" pubblicavano regolarmente fotografie con volti di giovani donne spedite dai lettori; il "Corriere Lombardo" pubblicò la foto di una giovane donna scattata nella galleria Vittorio Emanuele a Milano, invitando ad identificarla e annunciando che nei giorni successivi sarebbero state pubblicate altre foto "rubate" in negozi o per strada;

[118] Gian Piero Brunetta, *Il cinema legge la società italiana*, cit., p. 804.
[119] Enrica Capussotti, *Vitelloni, ribelli, teenagers. Maschilità e culture giovanili negli anni Cinquanta*, in "Contemporanea", n. 3, luglio 2003, p. 491.

nella copertina del suo primo numero (14 settembre 1950) la rivista "Epoca" pubblicava la foto di Liliana, una ragazza qualunque.

"Il crollo dell'ordine sociale durante le fasi finali della guerra e l'esplosione del fenomeno della prostituzione nelle maggiori città diedero maggior rilievo alla sessualità"[120] e il discorso sulla bellezza cessò di essere astratto (come la formosa "signorina Grandi Firme" disegnata da Boccasile) e venne invece riferito a persone in carne ed ossa[121]. Ben presto i corpi femminili vennero usati per scopi commerciali. Già negli anni prima della guerra una fabbrica di cosmetici si era accordata con i settimanali "Tempo" e "Grazia" per sponsorizzare un concorso fotografico che premiava i volti e i sorrisi più naturali. La campagna pubblicitaria fu interrotta dagli eventi bellici ma riprese nel 1946 assumendo i caratteri del moderno concorso di bellezza. Il concorso venne inizialmente chiamato "La bella italiana" e divenne poi noto con il nome di "Miss Italia". Grignaffini sottolinea che "soprattutto in quel luogo si poteva celebrare il rito di una 'italianità' che comincia a parlare nelle forme e nelle movenze di un corpo"[122].

I nuovi concorsi di bellezza, ispirati a quelli americani, offrivano l'opportunità di passare dalle vecchie idee estetiche centrate sul volto e sul sorriso alla nuova concezione del corpo erotizzato. L'intenzione di Dino Villani, il creatore del concorso insieme a Zavattini, era quella di imparare dal modello americano, per poi adattarlo al contesto italiano: "Questa manifestazione ricalcava, è vero, le orme di quelle d'oltre Atlantico che vedevamo celebrate attraverso giornali e riviste, ma qui doveva assumere un tono nostro che continuasse l'atmosfera di gentilezza e di grazia che avevano circondato la premiazione dei bei sorrisi"[123]. Nel 1947 alla sfilata in abito da sera venne aggiunta anche quella in costume da bagno che prevedeva il confronto fra le misure fisiche.

In questi anni si assiste in Italia alla diffusione di concorsi di bellezza femminili: da "Miss Vie Nuove" del 1949, concorso promosso dal giornale omonimo, alla "Stellina dell'Unità" del festival di Bologna del 1950, omaggio al giornale del partito comunista. "Miss Vie Nuove ci teneva a presentarsi come evento diverso dagli altri. Prima di tutto, si sottolineava con insistenza che il concorso non aveva scopi commerciali […] Seconda cosa,

---

[120] Stephen Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma-Bari, 2007, p. 175 (ed. orig. *Bellissima. Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, Yale, 2007).

[121] Nel 1939 Cesare Zavattini, che dirigeva il settimanale "Grandi Firme", ideò il concorso per la ricerca della "signorina Grandi Firme" che assomigliasse al personaggio disegnato da Boccasile per le copertine del settimanale. Mussolini chiuse il giornale ma il direttore e l'editore ne crearono un altro, "Il Milione". Villani creò un concorso per cercare i più bei sorrisi d'Italia per promuovere una marca di dentifrici (Erba) e propose a Zavattini di abbinarlo al nuovo settimanale. Durante il periodo estivo si iniziò ad organizzare nelle località di soggiorno le "feste del Sorriso" che facevano propaganda al concorso, che prese il nome di "5000 lire per un sorriso", e al giornale.

[122] Giovanna Grignaffini, *Verità e poesia: ancora di Silvana e del cinema italiano*, in "Cinema e cinema", vol. IX A. 1982, n. 30, 01/1982 gen. - mar. 1982, pp. 41-46

[123] Dino Villani, *Come sono nate undici Miss Italia*, Editoriale Domus, Milano, 1957, p. 43.

non fu mai ufficialmente descritto come concorso di bellezza, difatti si presentava come ricerca annuale di un volto nuovo per il cinema"[124]. Per Cesare Zavattini il concorso di "Vie Nuove" non riguardava la bellezza in sé ma l'esigenza di volti nuovi. Sarebbe stato meglio, affermò dopo aver presieduto l'edizione del 1954, "se […] noi avessimo saputo tutto della ragazza che ha vinto, dell'ambiente in cui vive, avremmo potuto avere un quadro molto più esatto e possiamo dire più umano della sua personalità. Non è la bellezza astratta che ci interessa"[125].

Negli anni cinquanta appare stretta come non mai la relazione tra il cinema e la bellezza femminile. Non è un caso, infatti, che i migliori esponenti del neorealismo (Visconti, Zavattini, De Sica, De Santis e altri) abbiano presieduto le giurie di "Miss Italia" e prima ancora di "5000 lire per un sorriso". Attori e produttori erano richiesti anche nelle eliminatorie di "Miss Vie Nuove": il legame con il cinema aggiungeva un pizzico di modernità che rendeva il concorso più appetibile nelle zone rurali. Massimo Girotti, Zavattini, Lamberto Maggiorani e altri erano ospiti regolari e nel 1952 si diceva che la casa di produzione cinematografica Ponti-De Laurentiis aveva offerto provini ad alcune delle finaliste. Così come non è un caso che le nuove dive del cinema italiano siano uscite proprio dal concorso di "Miss Italia": Silvana Pampanini (seconda classificata nella prima edizione del 1946), Lucia Bosè (vincitrice nel 1947), Gina Lollobrigida, Eleonora Rossi Drago e Gianna Maria Canale (tutte parteciparono all'edizione vinta dalla Bosè), Sophia Loren (per lei fu coniato nel 1950 il titolo di "Miss Eleganza"). Anche altre attrici meno famose avevano iniziato la loro carriera partecipando al concorso di Miss Italia: Eloisa Cianni (vincitrice nel 1952 e attrice in *Villa Borghese*), Marcella Mariani (eletta nel 1953 e presente in *Senso*, *Il cantante misterioso* e *Le ragazze di San Frediano*), Adriana Benetti (classificata al ventisettesimo posto nel concorso del 1939 fu scelta da De Sica per il suo film *Teresa Venerdì*) e molte delle partecipanti all'edizione del 1948 presero parte al film *Totò al giro d'Italia*, girato proprio durante il concorso.

Studi recenti sulla natura di questi concorsi di bellezza hanno sostenuto che essi sono qualcosa di più che eventi in cui si tenta di far diventare un oggetto la bellezza femminile, anzi "i concorsi di bellezza sono luoghi in cui i significati culturali sono prodotti, consumati e respinti, dove culture e strutture di potere locali e globali, etniche e nazionali, nazionali e internazionali sono impegnate nei loro aspetti più banali ma anche più vitali"[126]. Il corpo femminile serve, secondo Stephen Gundle, come il luogo in cui inscrivere ciò che costituisce

[124] Stephen Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, cit., p. 218.
[125] Cesare Zavattini, *Altea Baiardi ovvero l'amore in bicicletta*, in "Vie Nuove", 7 marzo 1954, p. 17.
[126] Colleen Ballerino Cohen and Richard Wilk, with Beverly Stoeltje, *Introduction: Beauty Queens and the Global Stage*, in Id. (a cura di.), *Beauty Queens and the Global Stage: Gender, Contests, and Power*, Routledge, New York, 1996, p. 8.

il nazionale. Il corpo femminile del dopoguerra italiano rappresenta una nuova dinamica nazionale basata su una corporeità femminile fortemente erotizzata, che rappresenta l'orgoglio nazionale, la modernità e la fecondità, riflettendo una naturalezza in armonia con il paesaggio naturale[127]. Jacqueline Reich ha sottolineato che al tempo stesso il potere che veniva sempre di più attribuito al corpo femminile "presentava una sfida morale, sessuale e sociale all'ordine patriarcale, dal momento che il femminile usava il suo corpo per capovolgere la nozione tradizionale di condotta femminile appropriata"[128].

Nel suo libro *Stardom, Italian Style* Marcia Landy sostiene che anche i film neorealisti, grazie all'utilizzo di attori non professionisti, hanno svolto un ruolo importante nel contribuire "all'emergere di una diversa iconografia delle star maschili e femminili nel cinema degli anni del dopoguerra"[129]. Essa ritiene infatti che il lavoro sul corpo fatto dal neorealismo abbia influenzato il cinema popolare di genere degli anni cinquanta e sessanta: "i film diretti da Vittorio De Sica, Roberto Rossellini e Giuseppe De Santis non solo riflettono sullo statuto della cultura del passato e contemporanea attraverso il cinema ma indicano anche l'emergere di nuove immagini del corpo femminile"[130].

Ladri di biciclette (1948) di De Sica, con l'uso del poster di *Gilda* con Rita Hayworth, ha introdotto "stretti legami tra la star e la pin-up come simbolo di agio, di prosperità e di consumo, tutti desiderabili in un paese segnato dai danni della guerra, disoccupazione, mancanza di abitazioni e fame"[131]. *Riso amaro* (1949) di De Santis evoca in maniera simile questo tipo di immagine della star attraverso il ruolo interpretato da Silvana Mangano: "il ballo seducente della Mangano in *Riso amaro* (e in *Anna*, 1951) fornisce un'esibizione delle sue gambe e del suo corpo formoso che dondola al ritmo della musica popolare del boogie-woogie. Il film inoltre collega la sua femminilità ai giornali popolari e ai fotoromanzi, con i loro racconti di evasione dalle banalità della vita di ogni giorno e la loro immagine visiva di glamour. La popolarità delle *pin up* era un segno che lo spettacolo e il divismo non erano mai scomparsi dallo schermo, ma anche che ora assumevano nuove forme. Mangano e altre regine di bellezza come Gina Lollobrigida, Sophia Loren e Lucia Bosè erano i *segni vitali dell'arrivo di una «restaurazione» del corpo erotico femminile italiano nel corpo del film*"[132]. Giocano lo stesso ruolo del ballo di Silvana Mangano la camminata ancheggiante di Sophia

[127] Stephen Gundle, *Feminine Beauty, National Identity, and Political Conflict in Postwar Italy, 1945-1954*, in "Contemporary European History" 8, n. 3, 1999, p. 359-378.
[128] Jacqueline Reich, *Beyond the Latin Lover. Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 2004, p. 112.
[129] Marcia Landy, *Stardom, Italian Style: Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 2008, p. 85.
[130] Ivi, p. 109.
[131] Stephen Gundle, *Sophia Loren, Italian Icon*, in "Historical Journal of Film, Radio and Television", Vol. 15, No. 3, 1995, pp. 367-385; .
[132] Marcia Landy, *Stardom, Italian Style: Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, cit., p. 109, corsivo mio.

Loren nel primo episodio de *L'oro di Napoli* (1954) sempre di De Sica e nel mambo provocante di *Pane, amore e…* (1955) o i movimenti fieri e allo stesso tempo seducenti di Gina Lollobrigida in *Pane, amore e fantasia* (1953) e *Pane, amore e gelosia* (1954): riportare al cinema il corpo "sessualizzato".

Negli anni cinquanta, infatti, avviene nel cinema, e più in generale nella società, uno "spostamento sensibile" dell'asse dello sguardo "dal volto al corpo": le fonti privilegiate di reclutamento degli attori diventano il teatro leggero, il varietà e l'avanspettacolo, i concorsi di bellezza. Il corpo diventa il più importante centro erotico per il pubblico, "i cui impulsi e desideri scopofili identificatori sono stimolati".[133] Infatti credo che la particolare immagine del corpo femminile italiano degli anni cinquanta lavori per la spettatrice del tempo come una "fase dello specchio": "La sensazione di prossimità da parte del pubblico alle star sullo schermo nutre i processi di identificazione, portando all'imitazione e alla riproduzione del linguaggio del corpo, delle acconciature e della moda osservati nei film"[134]. Come scrive Mariapia Comand, il nuovo divismo degli anni cinquanta e sessanta "si connota come specchio e riflesso della realtà dello spettatore più che come traduzione simbolica dei suoi sogni"[135]. In effetti la prossimità dei divi con il loro pubblico di riferimento è una caratteristica fondamentale del divismo italiano: i divi esprimono la "ferma intenzione di non voler essere percepiti come «diversi» e «separati» rispetto ai modi di vita del pubblico" poiché "in Europa, le *stars* cinematografiche non sono semidei bensì simboli e archetipi"[136].

Gli anni cinquanta sono stati spesso definiti l'epoca delle "maggiorate" e in effetti il divismo del dopoguerra è un fenomeno prettamente femminile: tra le dive di quegli anni spiccano Silvana Mangano, Gina Lollobrida, Lucia Bosè, Silvana Pampanini, Sophia Loren[137]. Ma le "maggiorate" erano diverse dalla tipologia americana a cui a volte venivano accostate per il loro aspetto fisico, cioè quella della *pin up*. Infatti le "maggiorate" erano "più giovani, più spontanee e naturali nel comportamento e nell'aspetto, erano identificabili come italiane e di basso ceto nei gusti e nelle aspirazioni. Infine sullo schermo, il loro erotismo era legato alla terra e rurale e contrastava con quello urbano raffinato offerto da Hollywood"[138].

---

[133] Maggie Günsberg, *Italian cinema: gender and genre*, cit., p. 16.
[134] Ibid, p. 16.
[135] Mariapia Comand, *Modelli, forme e fenomeni di divismo: il caso Alberto Sordi*, in Mariagrazia Fanchi e Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930 – 1960*, cit., p. 205.
[136] Stephen Gundle, *Il divismo nel cinema europeo, 1945-1960*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Miti, luoghi, divi*, vol. I, Torino, Einaudi, 1999, p. 763.
[137] Su queste attrici è disponibile una vasta bibliografia anche in lingua inglese; segnalo solamente Stephen Gundle, *Sophia Loren, Italian Icon*, in "Historical Journal of Film, Radio and Television", Vol. 15, No. 3, 1995; Réka Buckley, *National Body: Gina Lollobrigida and the cult of the star in the 1950s*, in "Historical Journal of Film, Radio and Television", Vol. 20, No. 4, 2000 e *Elsa Martinelli: Italy's Audrey Hepburn*, in "Historical Journal of Film, Radio and Television", Vol. 26, No. 3, 2006.
[138] Stephen Gundle, *Fame, Fashion, and Style: The Italian Star System*, in David Forgacs e Robert Lumley (a cura di), *Italian Cultural Studies. An Introduction*, Oxford University Press, New York, 1996, p. 316.

La connessione istituita dal cinema italiano del secondo dopoguerra fra corpo femminile e paesaggio era fondamentale, poiché costituiva la base per la "rinascita" e per la creazione di una nuova identità nazionale, così frequentemente invocata nel periodo della ricostruzione e del neorealismo. Le esigenze di riscatto e rilancio dell'istituzione cinematografica trovarono un'immagine: "l'immagine del corpo femminile, figura della terra e del paesaggio, grembo ideale di una nazione che, a partire da sé, doveva ricominciare"[139]. Il processo di rinascita del cinema italiano dopo la guerra si basava dunque sulla "riscoperta" di due centralità complementari: il paesaggio e la presenza umana in esso. Come sostiene Giovanna Grignaffini, "proprio come il paesaggio porta i segni dell'attività umana inscritta su di sé […], così le persone portano i segni del paesaggio in cui vivono sulle loro facce, sui loro corpi e nelle loro azioni"[140]. Ecco allora che "il corpo femminile intatto e incontaminato dall'immagine dell'ideologia fascista, una creatura delle terra, ricca di gioiosa sensualità, generosa nella proporzioni, calda e familiare [diventa] un corpo-paesaggio, lungo i cui contorni si può leggere il futuro di una nazione che doveva iniziare di nuovo dal nulla"[141].

In effetti quasi tutte le attrici che si affermano nei primi anni cinquanta lo devono a film di ambientazione rurale che le travestivano da contadine o lavoratrici dei campi (Silvana Mangano in *Riso amaro*, 1949; Gina Lollobrigida in *Pane, amore e fantasia*, 1953; Lucia Bosè in *Non c'è pace tra gli ulivi*,1950; Sophia Loren in *La donna del fiume*, 1954; Elsa Martinelli in *La risaia*, 1956). Ben presto "il film di ambientazione rurale divenne un paradigma che non si limitava o associava ad un'attrice in particolare, ma per tutte divenne il modo di collegarsi alla matrice della cultura nazionale"[142].

Nel corso del decennio all'interno dei film le immagini rurali gradualmente scompaiono, sostituite da modelli femminili pienamente integrati nell'ambiente cittadino. Dalle immagini della ragazza "semplice", della contadina o della cameriera, si passa alla giovane ribelle, alla donna che lavora, alla casalinga moderna[143]. Una figura che attraversa il periodo, certamente modificandosi nel corso del decennio è quella della ballerina/show girl. I film che presentano la figura della show girl sono molto interessanti e saranno studiati con particolare attenzione perché in essi spesso "l'esibizione e lo spettacolo del corpo femminile non rappresentano la subordinazione della donna, ma rappresentano il luogo della sua emancipazione"[144]. Il corpo erotizzato può essere dunque visto in modo opposto alle prime

[139] Giovanna Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*, cit., p. 372.
[140] Giovanna Grignaffini, *Female identity and Italian cinema of the 1950s*, in Giuliana Bruno e Maria Nadotti (a cura di), *Off Screen. Women and film in Italy*, Routledge, London, 1988, p. 121.
[141] Ibid, p. 121.
[142] Stephen Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, cit., p. 242. Si veda il secondo capitolo nella tesi di dottorato di R. C. V. Buckley, *The Female Film Star in Postwar Italy (1948-1960)*, University of London, 2002.
[143] Rimando ai capitoli 3 e 4.
[144] Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood*, cit., p. 65.

formulazioni della *Feminist Film Theory* e costituisce, per riprendere le parole di Jane Gaines, non un segno "della patologia dello spettatore maschile", ma un'indicazione della "gratificazione" della donna[145].

Ad esempio il personaggio di Sophia Loren ne *L'oro di Napoli* "trasudava una femminilità sicura di sé che riduceva gli uomini alla debolezza e le permetteva di ottenere quello che voleva, in questo caso sia un marito che un amante"[146] e nel caso di *Pane, amore e...* una casa. Secondo Gundle, Sophia Loren è stata "un'icona culturale e persino un simbolo nazionale", ma soprattutto essa "incarnava un'idea altamente sovversiva di una sessualità femminile spudorata"[147]. Questa sovversività era legata, secondo Reich, alle proporzioni molto evidenti ed esagerate del suo corpo che venivano continuamente enfatizzate: "evocativa di un incontenibile appetito fisico, la figura formosa di Loren suggeriva piuttosto una incontrollabilità sessuale, non tanto nel suo desiderio sessuale ma, piuttosto, nella incontrollabile risposta che il suo corpo provocava negli uomini che erano incapaci di resisterle"[148]. Vedremo nei prossimi capitoli come ciò accada anche in altri film (*Peccato che sia una canaglia* e *La fortuna di essere donna*) e ad altre attrici.

I personaggi dei film popolari di genere dei tardi anni quaranta e degli anni cinquanta in parte "usano gli stereotipi femminili già presenti nella cultura italiana, ma portano l'impronta delle tensioni tra le tradizionali intese sociali, e le realtà di un moderno mondo che si muove verso il *boom* economico"[149]. In effetti, come abbiamo già evidenziato, il periodo del dopoguerra era marcato da "tumulti e transizioni nei ruoli delle donne nella società italiana. Da una parte, le donne erano più visibili, e le star stesse davano un contributo significativo in questo senso. Dall'altra, le pressioni destinate a rinforzare le idee convenzionali di femminilità e i ruoli delle donne erano forti"[150]. Di conseguenza le immagini femminili dell'epoca, nei film come nei rotocalchi, erano contraddittorie: "le attrici italiane erano molto vicine alle norme socialmente accettate della società da cui provenivano. Ma, pur rispettando queste norme, c'era qualcosa di abbastanza nuovo, differente, o controverso nel loro atteggiamento verso il matrimonio e la famiglia per poter concludere che queste figure contribuirono alla lenta e difficile ridefinizione dei ruoli delle donne in Italia"[151]. Si può dunque applicare al cinema italiano degli anni cinquanta ciò che Molly Haskell scriveva a

---

[145] Jane Gaines, *Introduction: Fabricating the Female Body*, in J. Gaines, C. Herzog (a cura di), *Fabrications: Costume and the Female Body*, Routledge, New York-London, 1990, p. 5.
[146] Jacqueline Reich, *Beyond the Latin Lover*, cit., p. 112.
[147] Stephen Gundle, *Sophia Loren, Italian Icon*, cit., pp. 367-385.
[148] Jacqueline Reich, *Beyond the Latin Lover*, cit., p. 113.
[149] Mary Wood, *From Bust to Boom: Women and Representations of Prosperity in Italian Cinema of the Late 1940s and 1950s*, in Penelope Morris (a cura di), *Women in Italy, 1945-1960. An Interdisciplinary Study*, Palgrave MacMillan, New York, 2006, p. 60.
[150] Réka Buckley, *Marriage, Motherhood and the Italian Film Star of the 1950s*, in Penelope Morris (ed.), *Women in Italy, 1945-1960. An Interdisciplinary Study*, cit., p. 35.
[151] Ivi, p. 46 - 47.

proposito del cinema americano: "come uno specchio a due facce che lega il passato prossimo e il futuro prossimo, le dive riflettono, perpetuano e, da un certo punto di vista, rinnovano i ruoli delle donne nella società"[152].

Le dive dell'epoca, presenti nei film e nelle riviste, incarnano una doppia natura di sogno e quotidianità: "Familiari per mille aspetti, somigliano ai comuni mortali e si propongono come eroi modelli della civiltà individualistica edonista; e tuttavia esse vivono anche a un livello di superiore intensità e qualità, possiedono una sostanza divina che stimola l'adorazione, incarnano una libertà favolosa che i comuni mortali non possono raggiungere. Esse *si trovano a un crocicchio tra la vita ideale e la vita reale e rappresentano la grande piastra girevole posta tra il reale e l'immaginario*"[153].

Nell'industria cinematografica italiana, in realtà, non c'è mai stato uno *studio system* simile a quello americano in grado di creare un forte *star system*. Inoltre "l'influenza cattolica sulla società, molto forte negli anni quaranta e cinquanta e declinante ma ancora significativa dagli anni sessanta, assicurò che per molti anni la trasgressione e il gossip sulle vite private delle star fosse assente"[154]. Negli anni cinquanta, ma non solo, le star d'importazione americana costituivano un incomparabile polo di attrazione. Ne è testimonianza ad esempio la presenza di molti *fan magazines* come "Cinema illustrazione", "Star" e "Hollywood" che davano ampio risalto alle notizie provenienti dall'America. Inoltre spesso le star italiane venivano comparate a quelle americane: Silvana Mangano, ad esempio, venne soprannominata da Giuseppe De Santis "la Rita Hayworth della periferia italiana".

Negli anni cinquanta le riviste popolari di cinema - ovvero le "cinenovelle", i fan magazine, i rotocalchi illustrati dello spettacolo - giocano un ruolo chiave all'interno dell'istituzione cinematografica. La maggior parte delle nuove riviste aveva un taglio popolare simile a "Hollywood" e "Novelle Film", "Bis" e "Film". Si tratta di una stampa con "una funzione diversa da quella critico-teorica o specializzata, perché non prescrive il bel cinema, ma racconta e fa spettacolo del cinema in sé […]. Ciò che si stimola non è semplicemente il consumo di un film, ma un desiderio di cinema, di divi, di storie e di immagini"; esse creano "uno spazio di evasione e di mito"[155].

In questo modo, utilizzando il divismo sullo schermo e fuori dallo schermo, il cinema diventa contemporaneamente "fonte ed oggetto principale della cronaca e dell'immaginario del tempo, ma allo stesso tempo si propone anche come modello di comportamento per le sue

[152] Molly Haskell, *From Reverence to Rape*: *the Treatment of Women in the Movies*, Penguin, Harmondsworth, 1974, p. 12.
[153] Edgar Morin, *Sociologia del presente*, Edizioni Lavoro, Roma, 1985, p. 245 (ed. orig. *Sociologie*, Fayard, Paris, 1984), corsivo mio.
[154] Stephen Gundle, *Fame, Fashion, and Style: The Italian Star System*, cit., p. 311.
[155] Giuliana Muscio, *Tutto fa cinema. La stampa popolare del secondo dopoguerra*, in Vito Zagarrio (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 1988, pp. 105 – 106.

masse di spettatori, è un mondo di riferimento a cui rapportarsi nella vita sociale per vestirsi, arredare la casa, curare la propria persona, sognare, e i rotocalchi sono la cassa di risonanza di questo mondo"[156]. Nel rotocalco assume un ruolo centrale il cineromanzo (dal 1947 si trasforma in fotoromanzo), cioè il racconto romanzato e illustrato tratto da un film di successo, che viene pubblicato completo oppure a puntate. Questa forma narrativa rappresenta "il passaggio dal linguaggio delle immagini a quello del racconto d'appendice"[157] e contribuisce a diffondere il mito divistico trasmesso dal grande schermo, insieme a rubriche e articoli che descrivono la vita, le abitudini, i segreti di bellezza di attori e attrici, dando origine a modelli di comportamento, generando mode.

Il fenomeno del divismo è strettamente connesso al funzionamento del cinema popolare di genere: infatti la costruzione di uno *star system* è fondamentale nell'attivare i processi di riconoscimento e di identificazione del pubblico[158]. La questione dell'identificazione spettatoriale e le dinamiche del desiderio implicate (voyeurismo, feticismo, ecc.) occupano un posto di rilievo nello studio della formazione dell'identità delle donne e degli uomini degli anni cinquanta.

CAPITOLO 2

La commedia nel segno di Venere

Negli anni del dopoguerra la donna, come abbiamo visto nel I capitolo, inizia ad avere un ruolo più rilevante non solo nella vita sociale e politica ma anche nell'immaginario collettivo, a cominciare da quello cinematografico. La donna acquista una centralità nuova anche nella commedia, assumendo un'importanza narrativa che riflette quella che sta conquistando nella società. Come fa notare Vittorio Spinazzola "nei film comico-sentimentali il vero protagonista è sempre di sesso femminile; la donna, lungi dal costituire una sorta di motore immobile dell'azione, conduce il gioco attivamente, in prima persona. I registi non intendono più

[156] Raffaele De Berti, Marina Rossi, *Cinema e stampa popolare*, in Raffaele De Berti (a cura di), *Un secolo di cinema a Milano*, Il castoro, Milano, 1996, p. 230.
[157] Ibid., p. 230.
[158] Cfr. Richard Dyer, *Heavenly Bodies*, 1987 e *Stars*, 1979; Christine Gledhill, *Stardom: Industry of Desire*, 1991.

rappresentare una situazione stagnante, gravata da pregiudizi, miti e tabù cupamente irremovibili […]. Le donne del neorealismo rosa posseggono un'autocoscienza, una baldanzosa ma solida caparbietà di decidere del proprio destino"[1].

Nel panorama del cinema italiano degli anni cinquanta è immediatamente evidente un nuovo interesse per i personaggi femminili a partire dalla semplice osservazione dei titoli dei film di successo, sempre più spesso declinati al femminile: *Miss Italia* (1950), *Una bruna indiavolata* (1951), *Ragazze da marito* (1952), *Siamo donne* (1953), *Le signorine dello 04* (1954), *Il segno di Venere* (1955), *Donatella* (1956), *Belle ma povere* (1957), *Mogli pericolose* (1958), *La sceriffa* (1959), *Le ambiziose* (1960), solo per citarne alcuni. Anche paragonandoli numericamente ai film dedicati a protagonisti maschili, quelli con protagoniste femminili sono nettamente in maggioranza. Un po' di dati che confermano questa tendenza: su 200 commedie prese in considerazione (escludendo i film comici e dunque anche quelli con Totò) quelle con uno o più personaggi femminili al centro della storia sono 65[2], quelli con uno o più personaggi maschili 33[3]. Un'altra osservazione da fare è che l'aumento di film con protagoniste femminili avviene attorno alla metà e nella seconda parte del decennio.

E' stato detto che la figura femminile costituisce "un vero e proprio polo magnetico, un luogo di attrazione e di irradiazione per molti sguardi e racconti del cinema italiano del dopoguerra"[4]. Infatti non solo nelle commedie è palese questa attenzione per le donne: nel melodramma, genere femminile per eccellenza, scoppia negli anni cinquanta il "caso Matarazzo". Raffaello Matarazzo è un regista che più di altri ha centrato i suoi film sul personaggio femminile. La sua trilogia *Catene* (1949), *Tormento* (1950), *I figli di nessuno* (1951) con la coppia di attori Yvonne Sanson e Amedeo Nazzari conquista i primi posti degli incassi (rispettivamente primo, secondo e terzo posto). Il precedente che apre la strada a quello che in seguito verrà definito "neorealismo d'appendice"[5] è il primo numero di "Grand Hôtel", settimanale a fumetti che esce il 20 giugno 1946 con una storia dal titolo *Anime incatenate*. Quattro anni dopo la Titanus produce *Catene*. In effetti, "proprio come nei fotoromanzi la divisione dei ruoli presiede sovrana in tutto il film: lui, maschio, lavoratore, padrone, ultima autorità della famiglia, in una parola «uomo». Lei, donna, madre, moglie, e mai persona: e difatti quando verrà privata della famiglia e dell'onore cercherà la morte"[6]. Nei suoi film il regista sottolinea come la donna goda di minor libertà e autonomia rispetto

[1] Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo cinematografico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma, 1985, p. 119.
[2] Vedi elenco alla fine del capitolo, p. 104.
[3] Vedi elenco alla fine del capitolo, p. 106.
[4] Giovanna Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996, p. 367.
[5] Adriano Aprà e Claudio Carabba, *Neorealismo d'appendice*, Guaraldi, Rimini – Firenze, 1976.
[6] Patrizia Carrano, *Malafemmina: la donna nel cinema italiano*, Guaraldi, Rimini, 1977, p. 69.

all'uomo e come sia vittima delle insidie del mondo, soprattutto se povera. Matarazzo mette in evidenza le ingiustizie subite dai personaggi femminili, quasi sempre a causa del "peccato della carne" a cui l'uomo le ha persuase. Nota Patrizia Carrano "questo non significa che il cinema di Matarazzo fosse un cinema «dalla parte di lei»: anzi, il modello continuamente ribadito era quello della donna angelo del focolare, consacrata all'amore e nata per diventare moglie e madre esemplare. Tutti i suoi film sono costruiti all'insegna dell'obbedienza: quello femminile è un destino disgraziato cui però non è possibile ribellarsi, e che non è possibile modificare"[7].

Il neorealismo d'appendice di Matarazzo dunque rese un cattivo servizio alla causa della donna, ma "non altrettanto si può dire di quei film che furono poi riuniti sotto la denominazione di «neorealismo rosa». E' in questo filone che alcuni registi – ricordiamo Emmer, Castellani, Zampa – offrirono una *lunga galleria di donne* che merita qualche attenzione"[8]. Infatti, se nei film drammatici le tipologie di donna sembrano tutte simili, nelle commedie c'è una maggiore varietà di modelli proposti. Ad esempio Luciano Emmer dedica i suoi film ad una galleria di personaggi, in cui sempre spiccano quelli femminili, come in *Domenica d'agosto* (1950), *Parigi è sempre Parigi* (1951), *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952), oppure ad una protagonista unica, come in *Camilla* (1954). Di Renato Castellani vanno ricordati senz'altro *Due soldi di speranza* (1952), considerato il capostipite del neorealismo rosa, ed *E' primavera* (1950), ma anche il drammatico *I sogni nel cassetto* (1957). Tra i titoli di Luigi Zampa vorrei ricordare almeno *E' più facile per un cammello…* (1950), *Ragazze d'oggi* (1955), *La ragazza del Palio* (1957), *Ladro lui, ladra lei* (1958) che raccontano interessanti storie di donne.

Un altro regista che ha dedicato molti dei suoi film a intensi ritratti di donne è stato Antonio Pietrangeli, a partire dal suo esordio nel 1953 con *Il sole negli occhi*, per poi passare a *Nata di marzo* (1957), *Adua e le compagne* (1960), *La parmigiana* (1963), *La visita* (1963), fino a *Io la conoscevo bene* (1965). Le protagoniste di questi film vengono descritte sfuggendo lo stereotipo e il conformismo, bensì soffermandosi sulle pieghe dell'animo femminile e sollevando a volte i problemi legati all'immediata attualità, come in *Adua e le compagne*, dove si racconta la storia di un gruppo di prostitute che dopo l'abolizione delle case chiuse tentano, invano, di riscattarsi. Secondo Carrano "la straordinaria qualità di Pietrangeli, di fronte ai personaggi femminili, è quella della comprensione: le sue protagoniste sbagliano, a volte sono anche grette e meschine. Ma il loro comportamento non è meramente dato, ma indagato, compreso, e restituito al pubblico. […] Il suo [di Pietrangeli] è stato un cinema senza vamp, senza eroine, senza bellezze esasperate: i suoi personaggi sono ispirati a

[7] Ivi, p. 70.
[8] Ivi, p. 70, corsivo mio.

donne qualunque, senza nessuna connotazione mitologica, ma proprio per questo sono diventati esemplari ritratti di una condizione umana più vasta e significativa. Quella di Pietrangeli è stata dunque un'adesione duratura e silenziosa, non sbandierata, una scelta precisa: quella di mettere ogni sua capacità al servizio di una nuova dignità femminile"[9].

Anche Alberto Lattuada ha dedicato negli anni cinquanta molti film a ritratti particolarmente interessanti di donne adulte, *Anna* (1952), *La spiaggia* (1954), *La lupa* (1954) e di giovani ragazze, *Guendalina* (1957), *I dolci inganni* (1960).

E' grazie ad un atteggiamento partecipe e attento di questi autori, rispettoso della realtà femminile, che questi personaggi "finiscono per scavalcare d'un balzo gli angusti confini cui li relega lo stereotipo d'una cultura maschile, per «raccontarsi» da sé, facendosi da un lato interpreti di una morale tradizionale, ma dall'altra negandola decisamente. Se non è possibile guardare con rimpianto ad una cinematografia rosa che si faceva anche lei dolcemente e ferocemente alleata degli uomini, è però necessario riesaminarla storicizzandola: si vedrà allora che il neorealismo rosa è stato un periodo in cui i personaggi femminili sono stati non solo protagonisti, ma sono riusciti in parte a sottrarsi al ricatto della misoginia e del conformismo"[10]

Credo che l'osservazione di Carrano sui film di Emmer, Zampa e Castellani possa essere estesa all'intero genere della commedia. Infatti anche nei film più commerciali e di successo, a prescindere dal regista, si possono rintracciare sintomi di un cambiamento del ruolo femminile nella società, o per lo meno avere un'idea dei modelli di femminilità più diffusi nel decennio. In effetti la commedia si è sempre posta come un genere in grado di mettere in evidenza certe spinte innovatrici, con la particolarità di riuscire a mediarle con la tradizione[11], in Italia ma non solo. Ad esempio la commedia americana degli anni trenta era strettamente legata alla modernizzazione della società e alla rappresentazione di un nuovo ruolo attivo della figura femminile[12]. Ritengo dunque che la commedia si possa più facilmente prestare ad una sovversione dei modelli femminili consolidati: nella commedia di questi anni infatti il protagonismo femminile appare di diverso tipo rispetto al melodramma e centrale è inoltre il rapporto tra i due sessi, che come abbiamo visto nel I capitolo stava mutando anche nel contesto sociale.

Un altro aspetto che mi sembra interessante sottolineare è che quando il personaggio femminile è il protagonista indiscusso del film e propone qualche innovazione con i suoi comportamenti esso è quasi sempre interpretato da un'attrice famosa, da una diva, che forse

[9] Ivi, pp. 105 - 106.
[10] Ivi, pp. 71 - 72.
[11] A tale proposito cfr. Raffaele De Berti, (a cura di), *Immaginario hollywoodiano e cinema italiano degli anni trenta. Un genere a confronto: la commedia*, Cuem, Milano, 2004
[12] Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood*, Marsilio, Venezia, 2007, pp. 94 – 103.

proprio per questo può permettersi di essere più emancipata. A questo proposito vanno ricordate le teorie di Richard Dyer sulla star e il divismo e in particolare le sue osservazioni sul fatto che "diventa più difficile respingere come «impossibile» o «falso» il valore incarnato da una star perché è l'esistenza del divo a farsi garante dell'esistenza del valore che incarna"[13]. Tenendo anche presente i meccanismi identificativi che inevitabilmente si attivano durante visione di un film e l'idea secondo cui i divi incarnano un Io ideale dello spettatore, possiamo dedurre che i modelli di comportamento rintracciabili nei film con protagonista femminile siano fondamentali ai fini di una comprensione dell'immaginario femminile dell'epoca. Scrive Stephen Gundle: "sebbene alle donne più anziane e conservatrici non piacesse la maggior parte delle nuove star, di cui disapprovavano l'aperta fisicità e i ruoli che interpretavano sullo schermo, esse costituivano un enorme richiamo per le donne più giovani in campagna e in provincia. Costoro, che andavano al cinema e leggevano regolarmente la stampa, per la prima volta trovarono nelle dive un esempio accessibile e familiare di emancipazione e di progresso materiale"[14].

Oltre ai film con una protagonista femminile unica, che spicca sugli altri personaggi, ci sono tra le commedie degli anni cinquanta anche molti film dedicati a due o più protagoniste femminili[15] che si inseriscono nella più generale tendenza di quegli anni a rappresentare nei film un microcosmo, sia esso un quartiere, un condominio, un luogo di lavoro, in tutta la sua complessità. In alcuni di questi film la donna assume a volte dei ruoli più convenzionali. Ne *Le diciottenni* (1955) le protagoniste sono un gruppo di ragazze di un collegio femminile le cui uniche preoccupazioni sembrano l'amore, i vestiti e i pettegolezzi; in *Belle ma povere* (1957) assistiamo alla storia d'amore tra Romolo e Salvatore l'uno con la sorella dell'altro; in *Souvenir d'Italie* (1957) tre studentesse straniere in vacanza da sole in Italia, e dunque apparentemente davvero emancipate sia nei comportamenti che nell'abbigliamento, alla fine lasciano intendere che il "souvenir" che in fondo cercavano è un marito con cui sistemarsi; anche ne *Le dritte* (1958) le tre protagoniste sono alla ricerca di un marito, sono attente a non concedere nemmeno un bacio prima di una promessa di matrimonio e il loro motto è "o matrimonio o morte".

---

[13] Richard Dyer, *Star*, Kaplan, Torino, 2003, p. 30 (ed. orig. *Stars*, British Film Institute, 1979).

[14] Stephen Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma-Bari, 2007, p. 273 (ed. orig., *Bellissima. Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, Yale, 2007).

[15] *Bellezze in bicicletta* (1951) Carlo Campogalliani, *Ragazze da marito* (1952) Eduardo De Filippo, *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952) Luciano Emmer, *Siamo donne* (1953) Guarini, Franciolini, Rossellini, Zampa, Visconti, *Le ragazze di San Frediano* (1954) Valerio Zurlini, *Le signorine dello 04* (1954) Gianni Franciolini, *Le diciottenni* (1955) Mario Mattoli, *Ragazze d'oggi* (1955) Luigi Zampa, *Il segno di Venere* (1955) Dino Risi, *Belle ma povere* (1957) Dino Risi, *Souvenir d'Italie* (1957) Antonio Pietrangeli, *Adorabili e bugiarde* (1958) Nunzio Malasomma, *Le dritte* (1958) Mario Amendola, *Mogli pericolose* (1958) Luigi Comencini, *Tre straniere a Roma* (1958) Claudio Gora, *Le ambiziose* (1960) Tony Amendola.

In ogni caso, pur riconoscendo ovvie differenze da film a film è forse possibile rintracciare una serie di costanti nei film con uno o più personaggi femminili protagonisti: racconti che mettono in scena il desiderio femminile, che rispecchiano una lotta fra comportamenti che rispettano la tradizione e comportamenti che mostrano un'innovazione verso l'emancipazione femminile; un particolare tipo di rapporto tra personaggio femminile e personaggio maschile; la presenza di una *voice over*; la centralità del corpo; il ricorrere di almeno una scena di esibizione (canzone, ballo, sfilata).

2.1 Desideri femminili

Nel corso del decennio cinquanta si riscontra una centralità mai più ripetuta del personaggio femminile: "il meccanismo narrativo di molti film si impernia sulla figura della donna: motore che divinamente tutto muove, essa polarizza l'intreccio con la sua pregnanza, disponendo intorno a sé, a raggiera, gli altri elementi del racconto"[16]. Questo avviene in particolare nei film con un'unica protagonista femminile, dove la centralità visiva e narrativa è riservata al personaggio femminile. Motore dell'azione in questi film è il desiderio della donna: non si può certo parlare di *woman's film*[17] ma va rilevata una inedita attenzione ai desideri femminili. Desiderio di un buon matrimonio, ma anche desiderio di migliorarsi e di emanciparsi, attraverso lo studio oppure una carriera nel campo della moda o del cinema.

Molti sono i film in cui le ragazze cercano di migliorare la propria posizione sociale e culturale: in *Terza liceo* (1954) una delle ragazze dopo la maturità progetta di iscriversi a medicina e un'altra è tra i promotori del giornale della scuola; Anna in *Ragazze d'oggi* (1955) studia le lingue e forse dopo sposata prenderà anche una laurea; *Donatella* (1956) segue un corso di stenodattilografia per trovare un impiego migliore del precedente come commessa; Carmela insegue la carriera di avvocato in *Carmela è una bambola* (1958). In questo senso la città offre ovviamente maggiori opportunità alle giovani donne: ne *Lo scapolo* (1955) Katina, che frequenta il liceo artistico, abita in un piccolo paese vicino Roma e dice: "Ci si sente soffocare da questa vita di paese, è una vita troppo ristretta"; vorrebbe andare nella grande città. Infatti, come dice Paolo (Alberto Sordi) nello stesso film, "in città la donna è diversa, è indipendente perché esce, lavora, va negli uffici, nelle fabbriche". Anche la giovane ed ingenua Esterina, nel film omonimo di Carlo Lizzani del 1959, decide di andare in città con la

[16] Luciano De Giusti, *Disseminazione dell'esperienza neorealista*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. VIII 1949/1953*, Marsilio, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2003, pp. 15-16.

[17] Nell'accezione di Mary Ann Doane in *The Desire to Desire. The Woman's Film of the '40s*, Bloomington, Indiana University Press, 1987 si possono considerare *woman's film* quei film in cui il desiderio del soggetto femminile si manifesta in forme socialmente trasgressive e in cui la donna cerca una traiettoria di emancipazione e ridefinizione del proprio ruolo sia nel contesto familiare che in quello pubblico. Questo desiderio comunque è, almeno in parte, destinato allo scacco (vedi il capitolo dedicato al *woman's film* in Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood*, cit., pp. 157 – 194).

speranza di trovare un lavoro e dice: "c'ho preso gusto a girare il mondo, non mi ero mai mossa dal mattone". Molti sono poi i personaggi delle domestiche venete che emigrano a Roma in cerca di un lavoro e magari di un marito.

Ma forse i desideri più comuni sono quelli di una carriera nel campo artistico, che in questi anni sembra essere la via più facile per uscire dalla povertà e per emergere. Tra *Le ragazze di San Frediano* (1954) c'è chi vuole fare la ballerina e chi l'attrice; la maestra di *Scuola elementare* (1954) è attratta dal mondo dei concorsi di bellezza; una delle lettere che arrivano a Franca Valeri, la Lady Eva che consiglia i lettori in *Piccola posta* (1955), è quella di una ragazza di provincia che vuole fare l'attrice; ne *La fortuna di essere donna* (1955) Antonietta desidera e ottiene dei provini per recitare nei film; la protagonista di *La ragazza di via Veneto* (1955) insegue il cinematografo come pure quella di *Domenica è sempre domenica* (1958) che vuole partecipare al Musichiere per farsi notare da registi e produttori (ma nel frattempo studia anche lei le lingue). In particolare c'è un proliferare di concorsi di bellezza che si trovano in tantissimi film, sia come storia principale che come dettaglio di contorno: *Miss Italia*, *Totò al giro d'Italia*, *I vitelloni*, *Un eroe dei nostri tempi*, *Peccato di castità*.

Certo questi desideri femminili sono sempre ostacolati dai vari padri, fidanzati o fratelli: sempre figure maschili. Spesso invece le madri sono le prime sostenitrici delle ambizioni delle figlie, forse perché ne ebbero a loro volta in gioventù e magari dovettero rinunciarvi. Questo rapporto solidale madre/figlia lo vediamo in film come *Le ragazze di piazza di Spagna* (1952) e *Le ambiziose* (1960). Nel primo di questi film Ave Ninchi è la madre di Marisa (Lucia Bosè), una sartina che è stata scelta per sfilare come indossatrice. Il suo fidanzato Augusto (Renato Salvatori) non approva questa decisione, come pure suo padre. In una sequenza, ambientata nella cucina della casa di Marisa, madre e figlia discutono:

> MADRE: Tu sei una stupida perché non dovevi dire niente… Augusto ha un cervelletto piccolo così, proprio come tuo padre.
>
> MARISA: Quelli… parlano sempre di rivoluzione e in casa 'so peggio de li turchi…
>
> MADRE: Lo sai che io sto al museo?
>
> MARISA: Dove?
>
> MADRE: Proprio al museo… Quando ero fidanzata con tuo padre un pittore mi domandò de faje da modella… ma per 10 mila lire l'ora, sai al tempo erano tanti soldi… Lo dissi subito a tuo padre, non l'avessi mai fatto! M'ha fatto una litigata che… beh, mejo lassà perde… Insomma io il giorno dopo non gli dico più niente…
>
> MARISA: Ma poi ci sei andata dal pittore?
>
> MADRE: E che ero scema? Con quei soldi mi sono comprata la macchina da cucì…

Ne *Le ambiziose* molte concorrenti sono accompagnate al concorso per l'elezione de "La bella dell'anno" dalle madri che le incoraggiano e le consigliano nella speranza che almeno alle loro figlie sia riservato un futuro più roseo: "Vuoi fare la vita che ho fatto io? Vuoi innamorarti come una stupida di un uomo qualunque che ti rinchiude in casa a fare la sepolta viva?"[18] dice la madre di Miss Lombardia alla figlia.

Ma a volte le madri (e in generale i genitori o chi ne fa le veci) pensano che la migliore carriera sia quella di trovare un marito ricco. Proprio su questo aspetto si articola la recensione di *Ragazze d'oggi* (1955) su "Cinema nuovo" che si appropria del tema sostenuto dal film per criticare una certa cultura che guarda ancora al matrimonio come a un impiego: queste ragazze "si mettono alla finestra ad aspettare il marito, prestando fede ai loro ammonimenti interiori o, peggio, a quelli dei genitori – che studi a fare, che lavori a fare, stai per i fatti tuoi, cioè mantieniti onesta – e sperano, se sono belle, di acchiappare il professionista"[19]. Nel film infatti questa è l'opinione della zia (la madre delle tre sorelle protagoniste è morta, come accade molto di frequente in questi film), ma le ragazze dimostreranno di ragionare in altro modo: quello che conta non è la ricchezza ma sono i sentimenti.

Inoltre, anche se l'obiettivo delle ragazze è sempre il matrimonio, è evidente il tema dell'emancipazione femminile che si realizza attraverso lo studio e il lavoro fuori dalla famiglia. Anna (Marisa Allasio) è una ragazza che unisce gli aspetti rassicuranti della femminilità tradizionale – espressi attraverso un corpo prosperoso e la scelta della castità prematrimoniale – con caratteristiche "moderne" come il desiderio di studiare e di sposarsi per amore e non per calcolo. La presenza di Mike Bongiorno nel ruolo del fidanzato "progressista" non è casuale: egli viene dalla televisione ed è americano ma di origine italiana e dunque il suo personaggio veicola una versione rassicurante della modernizzazione. In un dialogo con il padre della sua fidanzata viene messo in scena lo scontro tra due mentalità: quella più "moderna" dello sposo e quella tradizionale del padre. Questa contrapposizione è espressa anche visivamente, in una scena ambientata in un Luna Park, tramite un campo/controcampo in cui i due giovani sono inquadrati insieme mentre il padre della ragazza è inquadrato da solo. In ogni caso va sottolineato che il discorso dell'emancipazione femminile sembra essere argomento esclusivo dei due uomini, Anna infatti non proferisce parola e si limita ad annuire.

Come ha ben sottolineato Enrica Capussotti, in *Ragazze d'oggi* ci troviamo di fronte a quella "modernità conservatrice" che può essere rintracciata in tutti i settori della società del

[18] *La sepolta viva* è un melodramma di Guido Brignone del 1949 che ebbe un grandissimo successo (secondo posto negli incassi della stagione 1948-1949) e che infatti viene citato in vari film degli anni cinquanta (*Giorni d'amore*; *Un simpatico mascalzone*).
[19] Stelio Martini, *Matrimonio come impiego*, in "Cinema nuovo", n. 62, 10 luglio 1955, pp. 8 – 9.

periodo: "Anna è innalzata a figura positiva che contiene in sé passato e presente, valori tradizionali e aspirazioni legate alla contemporaneità. Nel film la storia di tre sorelle ventenni in cerca di marito è l'espediente per educare spettatori e spettatrici alla figura di una «donna nuova»: spigliata, interessata al lavoro e allo studio, desiderosa di essere compagna del proprio sposo, disposta a seguire i sentimenti piuttosto che il calcolo e la ricchezza, e nonostante ciò pura, che rifiuta i rapporti sessuali prima del matrimonio ed è pronta al sacrificio in nome dei propri nobili principi"[20].

La distanza tra le generazioni si può notare distintamente in una frase del film *Le ambiziose* dove una miss aspirante al titolo di "La più bella dell'anno" dice a sua madre: "Ma cosa vuoi capire tu, che hai subito tutta la vita? Io no, io ho altri ideali". Ne *La ragazza di via Veneto* la protagonista Anita (Anna Maria Moneta Caglio) manifestando al fidanzato il desiderio di diventare qualcosa di meglio di una semplice stiratrice, diventando magari attrice, dice: "Io non voglio fare la fine di mia madre che sta tutto il giorno in fontana a lavare i panni sporchi del quartiere".

Un altro film in cui si scontrano due mentalità, quella della generazione delle madri e quella delle figlie, riguardo al tema del matrimonio, è *Ragazze da marito* (1952) in cui una madre accompagna, a prezzo di grandi sacrifici, le tre figlie a Capri per trovare loro un marito ricco[21]. Ma non tutto andrà come previsto: la figlia più grande, Gina (Lianella Carell), rimane incinta di un uomo che è già sposato con figlie, la più piccola, Anna Maria (Anna Maria Ferrero) sposerà un giornalista squattrinato e solo l'altra figlia, Gabriella (Delia Scala) seguirà i consigli della madre sposando il figlio di un grande imprenditore. Gabriella però sarà costretta a trasferirsi a Milano e a non rivedere più la famiglia perché di origini troppo modeste e non gradita ai suoceri.

Ne *Le diciottenni* (1955) di Mario Mattoli la protagonista è Anna (Marisa Allasio) intraprendente e battagliera ragazza di un collegio femminile. Il padre, industriale del nord, esplicita quello che era forse il pensiero di molti genitori negli anni cinquanta: ciò che conta per una donna non è lo studio ma un buon marito. A colloquio con la direttrice del collegio infatti dice: "Ma a cosa serve 'sto latino?", e subito dopo: "Sa quale sarebbe l'ideale proprio? Un marito bello e pronto, di destra o di sinistra che sia, che l'aspetta là al cancello". L'austera direttrice risponde che questo non fa parte del programma del loro collegio ma in effetti alla fine Anna sposerà il suo giovane professore di cui è sempre stata innamorata.

Ancora in *Madri pericolose* (1960), e dunque in un film della fine del decennio, le madri di ragazze in età da marito sono presentate ironicamente dalla *voice over* come "veri e

[20] Enrica Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Firenze, Giunti, 2004, p. 181.
[21] Curiosamente sia in *Ragazze d'oggi* che *Ragazze da marito*, oltre che in altri film, è la figura paterna che sembra meglio comprendere le ragioni del cuore.

propri reparti d'assalto" capaci di un "capolavoro di strategia e di tattica: il piano per la conquista di uno sposo". Ma i tempi sono decisamente cambiati: Nicky (Mina) si sposa in comune senza il consenso dei genitori. "Ma non potete decidere da soli" dice la madre "Ma con sindaco si" risponde la figlia e un'altra ragazza aggiunge: "Anche Margareth d'Inghilterra si è sposata secondo il cuore!". Ecco dunque che il desiderio viene prima di ogni altra cosa, e se ci si è sbagliati si comincia a parlare di divorzio all'estero.

Negli anni cinquanta le pulsioni sessuali femminili iniziano ad entrare nelle strategie produttive nazionali. Questa non è una novità assoluta ma l'esplicitazione del desiderio femminile diventa "un elemento importante per la strutturazione di una soggettività femminile più libera ed emancipata"[22]. Nelle riviste infatti comincia ad esserci spazio per un divismo maschile basato proprio sull'attrazione erotica che questi attori esercitavano nei confronti del pubblico femminile. Si inizia a parlare di "bisessualizzare il divismo italiano, propagandare i fusti nazionali, valorizzarne le strutture muscolari, scrivere articoli sulla loro fascia toracica, esaltarne i bicipiti. […] Il film italiano ne acquisterà maggiore attrattiva per il pubblico femminile" [23].

La novità di un film come *Poveri ma belli* è la collocazione dei loro protagonisti maschili come oggetti dello sguardo e del desiderio femminile. Maurizio Arena, Renato Salvatori, e in altri film anche Antonio Cifariello, spesso in canottiera o camicia con le maniche arrotolate e jeans, a volte a torso nudo, sono portatori del modello dei "giovani bulli" di ispirazione americana che si inscrive nello stesso filone delle "maggiorate". In alcuni film il desiderio femminile è messo in scena più esplicitamente: in *Giovani mariti* (1958) Mara (Sylva Koscina) guarda Ettore (Antonio Cifariello), che si è messo in costume da bagno e si butta in piscina, con una delle rare soggettive delle commedie anni cinquanta. Il desiderio si concretizzerà con il matrimonio tra i due giovani. In *Tempo di villeggiatura* (1956) Dolores guarda più volte con esplicito desiderio Checco (Maurizio Arena), cercando di conquistarlo in ogni modo. L'attrazione viene esplicitata con prolungati primi piani di Dolores che guarda Checco, il quale a volte restituisce lo sguardo (con un tradizionale campo/controcampo che mette in scena l'innamoramento), ma a volte non si accorge di essere guardato.

Anche in altri film il corpo maschile viene esplicitamente esibito: Maurizio Arena si pavoneggia a torso nudo di fronte allo specchio girandosi e rigirandosi e mostrando i muscoli in *Marinai, donne e guai* (1958); ne *La nonna Sabella* (1957) vediamo Raffaele (Renato Salvatori) in canottiera mentre si fa la barba. In un'altra sequenza viene mostrato mentre fa il bagno al fiume e qui l'esibizione del corpo maschile avviene a favore dello sguardo femminile: Evelina (Rossella Como) con l'anziana cameriera, nascoste dietro ai cespugli,

[22] Enrica Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, cit., p. 119.
[23] Leo Penna, *Donne e fusti*, in "Cinema Nuovo", n. 70, 10 novembre 1955, p. 324.

guardano ripetutamente Raffaele che nel frattempo, ignaro della presenza delle due donne, si tuffa, scherzosamente mette in mostra i muscoli e fa finta di tirare di boxe. Le inquadrature delle due donne che guardano (inizialmente solo la cameriera guarda, mentre Evelina imbarazzata si nasconde il viso con il vestito) sono alternate a quelle di Raffaele, alcune più da lontano, e dunque soggettive femminili, altre più ravvicinate che possiamo definire soggettive desideranti. La cameriera fa ripetuti commenti sul suo fisico: "Bello, bello, bello… beata chi se lo piglia! Guardate, guardate che muscoli", e alla fine anche Evelina, dapprima vergognosa, si scioglie e dice: "Hai visto come è ben fatto l'ingegnere? Pare l'americano di *Picnic*". La citazione è davvero pertinente: *Picnic* è un film del 1956 di Joshua Logan che ebbe molto successo anche in Italia (quarto posto nella stagione 1956 - 1957) e in cui il personaggio maschile, interpretato da William Holden, è oggetto del desiderio (e degli sguardi) di varie donne[24].

Dunque iniziano a trovare spazio nei film i desideri sia dei personaggi femminili che quelli delle spettatrici. Vedremo più in dettaglio nelle analisi dei prossimi capitoli che sempre più spesso nel corso del decennio nelle commedie ciò che muoverà l'azione, che sia un desiderio di emancipazione o un desiderio sessuale, sarà comunque un desiderio femminile.

2.2 Il rapporto maschile/femminile

Nel corso degli anni cinquanta un numero crescente di uomini inizia a sperimentare "un certo distanziamento da una concezione rigidamente conservatrice delle relazioni di genere, decretando così la fine della mascolinità novecentesca"[25]. In effetti una nuova concezione del rapporto tra maschile e femminile va sempre più diffondendosi nelle giovani coppie: le nuove generazioni si mostrano insofferenti alle regole tradizionali e in particolare sono le ragazze a rimarcare la distanza dalla generazione precedente. Una ragazza che si firma "moderna" scrive ad Anna Garofalo: "L'errore che, a mio avviso, compiono le donne come mia madre sta proprio in questa ammirazione sconfinata che nutrono per l'uomo in quanto uomo e che spesso non ha ragione di esistere. Nella mia classe ci sono ragazze più brave dei ragazzi, scrivono meglio, risolvono più rapidamente un teorema, hanno il dono della sintesi. Perché dovrebbero, domani, ritenersi inferiori a uno di questi compagni solo perché lo hanno sposato? […] Non pensi che io sia una ribelle o una rivoluzionaria. Sono, anzi, una donna che desidera molto essere felice con il compagno che sceglierà ma su basi chiare e leali, senza vinti né vincitori"[26].

---

[24] A questo proposito cfr. l'analisi del film di Veronica Pravadelli in *La grande Hollywood*, cit., pp. 206 – 208.
[25] Sandro Bellassai, *La mascolinità contemporanea*, Carocci, Roma, 2004, p. 111.
[26] Anna Garofalo, *L'italiana in Italia*, Laterza, Bari, 1956, p. 144.

Soprattutto nei film centrati su una storia d'amore tra due ragazzi (elemento narrativo in realtà presente nella maggior parte dei film, trattandosi di commedie) i segnali di rinnovamento si possono individuare con chiarezza. Questi film rimangono nel solco della tradizione, culminando il più delle volte nel matrimonio o con la promessa di matrimonio, secondo le regole del genere commedia, nel quale si "risolve razionalmente il problema del desiderio e della sessualità, sostenendo la necessità dell'istituzione matrimoniale nel mantenimento dell'ordine sociale"[27]. Ma in alcune commedie si può individuare anche un rapporto maschile/femminile particolare, in cui c'è una sostanziale uguaglianza tra i sessi che sembra rinviare al modello del "matrimonio cameratesco" americano degli anni venti, in cui l'uomo e la donna "devono essere amici e anche amanti prima di imbarcarsi in un affare serio come il matrimonio"[28]. Dunque il modello che emerge in questi film è quello del matrimonio d'amore, che negli anni cinquanta si diffonde ampiamente. Campagne contro il matrimonio d'interesse vengono lanciate da "Vie Nuove" e da "Noi donne", che si schierano a favore della "libertà e della dignità della donna come un valore senz'altro superiore allo stesso matrimonio"[29]. Anche nei giornali cattolici, come ad esempio "Famiglia cristiana", si assiste al tentativo di rendere il matrimonio lo sbocco naturale dei nuovi desideri femminili di felicità[30]. Anche nelle commedie il matrimonio finale non è quasi mai un matrimonio d'interesse, e anche quando una ragazza sposa un uomo ricco non lo ha scelto per il suo denaro ma per le sue qualità d'animo.

Come ha osservato giustamente Jacqueline Reich, questa "decostruzione delle mitologie di *gender* deriva dall'incertezza sociale e politica del periodo del dopoguerra per cui i tradizionali ruoli di *gender* si destabilizzano durante la trasformazione dell'Italia dalla devastazione della guerra ad una delle maggiori forze industriali"[31]. Infatti, come abbiamo già detto, nel contesto sociale del dopoguerra in seguito ad alcuni fattori (tra cui il ruolo delle donne nella Resistenza, l'acquisizione del diritto di voto, l'influenza di modelli provenienti soprattutto dall'America) il rapporto maschile/femminile inizia a mutare negli equilibri interni, comincia ad esserci un accenno alla pari dignità all'interno di una coppia e si afferma la concezione del matrimonio come realizzazione di un sogno d'amore[32]. Se infatti tradizionalmente la coppia si formava spesso grazie a motivazioni imposte dall'alto (il matrimonio combinato) o di ordine pratico o genericamente morale (un bravo lavoratore, una

[27] Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood*, cit., p. 94.
[28] Nancy Cott, *La donna moderna «stile americano»: gli anni Venti*, in François Thébaud (a cura di), *Storia delle donne. Il Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1992, p. 96.
[29] Sandro Bellassai, *La morale comunista. Pubblico e privato nella rappresentazione del PCI (1947 – 1956)*, Carocci, Roma, 2000, p. 256.
[30] Stefania Portaccio, *Buona e bella. I periodici femminili cattolici negli anni Cinquanta*, in "Memoria", n. 4, giugno 1982, p. 140 -144.
[31] Jacqueline Reich, *Beyond the Latin Lover*, Indiana University Press, Bloomington, 2004, p. 21.
[32] Vedi capitolo I, pp. 43 - 44.

persona seria), la centralità acquisita ora dai sentimenti offre nuove opportunità di negoziazione fra uomo e donna.

Negli anni cinquanta le coppie iniziano a conoscersi meglio prima del matrimonio anche perché, soprattutto andando avanti nel decennio, le occasioni di incontro fra ragazze e ragazzi appaiono più ampie e frequenti: "può accadere che si appartino ad una festa a casa di amici, che corrano insieme in vespa, che si fermino in una strada di campagna. «Trovarsi da soli» è relativamente una novità. Non sono lontani gli anni in cui neanche ai fidanzati era concesso appartarsi […]. «Trovarsi da soli» è un obiettivo che si persegue a dispetto dei genitori, non con il loro consenso, ma approfittando delle aperture che la società collettiva giovanile offre"[33]. Anche nei film possiamo osservare questi riti di corteggiamento: il cinema, il ballo la domenica pomeriggio, la gita al mare o sulla via Appia ricorrono in maniera costante in quasi tutte le commedie.

Bisogna però tenere presente che i rapporti tra i due sessi in quegli anni erano anche caratterizzati a volte da una mancanza di fiducia, da incomprensioni, da una continua paura legata soprattutto al sesso, dovendo fare ancora i conti con una morale cattolica e conservatrice che condannava ad esempio i rapporti prematrimoniali. Una testimonianza fondamentale di queste difficoltà all'interno delle coppie, delle paure e indecisioni delle donne e del loro senso di sottomissione alla volontà maschile e familiare è il libro di Gabriella Parca *Le italiane si confessano* (1959) che raccoglie circa trecento lettere scelte tra le ottomila arrivate nell'arco di tre anni alla piccola posta di due settimanali "a fumetti", "Sogno" e "Luna Park". Le lettere provenivano da donne appartenenti al proletariato e alla piccola borghesia, ma possiamo immaginare che la situazione non fosse poi molto diversa da quella delle donne della classe borghese. L'immagine della donna italiana che usciva dal libro era assai diversa dall'immagine iconografica che si tramandava da secoli, "tranquilla e serena nel suo ruolo di moglie-madre, quasi asessuata se non per quel pizzico di sessualità indispensabile all'eccitazione maschile". Emergeva invece una figura di donna inattesa: "una donna ossessionata dai problemi del sesso, ricca di slanci ma inibita dai pregiudizi, generalmente insoddisfatta della propria vita, ma incapace di fare un minimo tentativo per cambiarla"[34].

I modelli di comportamento forniti dai film presentano una situazione in parte diversa e si pongono dunque come esempi di una condizione migliore e da imitare: si nota certo un

[33] Simonetta Piccone Stella, *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, Franco Angeli, Milano 1993, p. 86.

[34] Gabriella Parca, *Le italiane si confessano*, Feltrinelli, Milano, 1973, p. 2 (prima edizione Parenti Editore, Firenze 1959). Per una panoramica sui commenti suscitati dall'uscita di questo libro vedi: Laura Lilli, *Prigioniere del grande harem. "Le italiane si confessano" di Gabriella Parca*, in "Memoria", n. 6, marzo 1982, pp. 101 – 106; Penelope Morris, *The Harem Exposed: Gabriella Parca's "Le italiane si confessano"*, in Id. (a cura di), *Women in Italy, 1945-1960. An Interdisciplinary Study*, Palgrave MacMillan, New York, 2006, pp. 109 - 130. Il film-inchiesta del 1962 ideato da Cesare Zavattini, *Le italiane e l'amore*, si ispira al libro di Parca, come pure *Comizi d'amore* (1965) di Pier Paolo Pasolini.

conservatorismo di fondo e la presenza di vecchi stereotipi ma emergono anche dei modi nuovi e diversi di relazionarsi con il partner. Questi cambiamenti nei rapporti tra il maschile e il femminile sono ovviamente visibili nelle commedie, genere che si basa principalmente sulle dinamiche di incontro/scontro tra i due sessi.

Un esempio del rapporto maschile/femminile come inteso dalla vecchia generazione, con la tradizionale separatezza degli spazi domestici, ci viene mostrato ne *Il segno di Venere* attraverso un semplice dialogo: al padre di famiglia (Virgilio Riento) che dice che può urlare come e quanto vuole perché la casa è sua, l'ha pagata e l'ha ammobiliata lui, la cognata (Tina Pica), che fa le veci della sorella morta, replica: "Urla di là, questa è la cucina e in cucina urlo io!". Anche in *Belle ma povere* (1957) viene espresso lo stesso concetto, per di più dal giovane Romolo (Maurizio Arena): "In cucina è il posto della donna". Anche in *Giovani mariti* (1958) permangono ancora molti pregiudizi sulle donne e ascoltiamo frasi come: "Che schifo questo mondo, la colpa di tutto sono le donne, non bisognerebbe mai innamorarsi", "Ragazzi ricordatevi bene una cosa: nelle donne il peccato è naturale come il bere e il mangiare, c'è sempre qualcosa di poco pulito nella loro fede. Ho citato Baudelaire", "Sono tutte uguali, come quelle di via del Biscione", "Io mi sposerò il giorno in cui la donna mi servirà per stirarmi le camice". Queste frasi testimoniano una concezione ancora profondamente arretrata della coppia e del matrimonio che negli anni cinquanta era ancora diffusa anche se nel film sono pronunciate dai ragazzi in un momento di rabbia e vengono poi contraddette dai loro comportamenti: tutti i giovani, anche i ragazzi oltre alle ragazze, cercano l'amore. I loro rapporti sono più liberi che nei film di inizio anni cinquanta: una ragazza dice che andrebbe con un ragazzo che ama anche senza sposarlo; è invece uno dei ragazzi a dimostrarsi più romantico dicendo che non è mai andato con una donna perché sta aspettando di trovare la donna che ama. In *Amore e guai* (1958) è una ragazza a pronunciare una frase che di solito pronunciano i ragazzi: "Il fidanzamento è la fine di ogni libertà, una prigione!".

Nelle giovani coppie in effetti la situazione sta in parte cambiando verso un modello di sostanziale parità nel rapporto di coppia e alcuni film, soprattutto nella seconda metà degli anni cinquanta, testimoniano una lenta rivoluzione dei rapporti di genere. Ad esempio in *Ragazze d'oggi* la relazione maschile/femminile non si basa sulla sottomissione della donna: per Sandro è del tutto normale che Anna studi o lavori e che sia indipendente da lui; in *Una pelliccia di visone* (1956) entrambi i giovani coniugi lavorano per comprarsi a rate un nuovo appartamento; in *Tre straniere a Roma* (1958) una delle ragazze risponde al suo corteggiatore che le dice che non è importante per le donne guadagnare perché è il marito che deve pensare a lavorare dicendo: "Non mi faccio mantenere io. Oggi una ragazza moderna vuole la sua

libertà". Questi mostrati dai film sono piccoli passi verso un nuovo modello di comportamento per le donne e verso nuove dinamiche nei rapporti di coppia.

In questi film, inoltre, non è sempre il personaggio maschile a condurre il gioco, anzi in molte commedie, sia all'inizio che alla fine del decennio, è la donna che, grazie alla sua tenacia, raggiunge l'obiettivo di conquistare il ragazzo di cui è innamorata, come in *Due soldi di speranza*, *Pane, amore e fantasia*, *Poveri ma belli*, *Le dritte* e altri ancora. "Lo so che non sta bene che sia sempre io a venitte dietro, ma non ce posso fa niente, è più forte di me, e non me ne importa niente di quello che pensa la gente. Io ti voglio bene, Aldo, da quando ero piccola" dice Tosca (Valeria Moriconi) ne *I dritti*. Giovanna Ralli in *Tempo di villeggiatura* e Sophia Loren in *La fortuna di essere donna* non esitano, per conquistare l'amore, a far ricorso a schiaffi e sassate.

Ne *Gli innamorati* (1955) vengono raccontate le schermaglie amorose tra alcuni ragazzi di un quartiere popolare di Roma e anche qui il modello è quello del matrimonio d'amore, dei sentimenti che superano i problemi economici: Adriana (Antonella Lualdi) dice: "Per sposarsi non basta volersene un po' di bene, bisogna volersene proprio un sacco"; Marisa (Valeria Moriconi) rifiuta la proposta di matrimonio di un ragazzo che non le farebbe mancare niente perché in ogni caso "mi mancherebbe l'amore!". Da *Domenica d'agosto* (1950) a *Caccia al marito* (1960) capita di frequente che le ragazze vogliano conquistare un marito ricco ma alla fine i matrimoni che si realizzano sono sempre dettati dall'amore e dall'attrazione fisica e avvengono con i fidanzati "storici", quelli che si conoscono da bambini o che abitano nello stesso quartiere.

In effetti sono rare le storie d'amore "interclassiste", a testimonianza di un sostanziale immobilismo dei rapporti sociali. Ad esempio in *Amore e chiacchiere* (1957) si racconta la storia dell'amore di due adolescenti, il figlio del vicesindaco e la figlia di uno spazzino, e il loro fidanzamento è osteggiato dai genitori proprio per la differenza di classe, ma in questo caso l'amore dei due ragazzi alla fine li convince. Anche in *Terza liceo* (1954) la storia d'amore tra Lucia e Andrea, figlio di un ferroviere, viene contrastata dai ricchi genitori di lei; e nel già citato *Ragazze d'oggi* la zia non vuole far sposare Sandro ad Anna perché lui non ha la macchina e guadagna solo settanta mila lire al mese. Ne *La ragazza del Palio* (1957) la protagonista viene creduta ricca e i parenti di Gassman, nobile in decadenza, vogliono fargliela sposare solo per questo. Quando si scopre che invece lei non è ricca ma figlia del proprietario di una pompa di benzina in America iniziano ad ostacolare il matrimonio. Naturalmente ci sono delle eccezioni: una delle *Ragazze da marito* sposa il figlio di un imprenditore milanese; in *Donatella* la protagonista sposa un uomo ricco secondo il modello

di Cenerentola; e anche una delle ragazze di *Madri pericolose*, figlia di un portiere, sposa un re arabo. Anche in questi matrimoni però alla base c'è l'amore tra i coniugi.

Se abbiamo detto che la commedia degli anni cinquanta è dominata da protagoniste femminili, bisogna anche riconoscere che sono molti i film dedicati ad un unico protagonista maschile, soprattutto nella seconda metà del decennio. Sul versante maschile, all'intimismo che spesso contraddistingue le commedie al femminile, in particolare quelle degli ultimi anni cinquanta, si sostituisce un intento ironico o sarcastico: basti pensare ai personaggi interpretati da Alberto Sordi in film come *Lo scapolo* (1955) di Pietrangeli, *Il marito* (1958) di Nanni Loy e Gianni Puccini, *Il vedovo* (1959) di Dino Risi, *Il moralista* (1959) di Giorgio Bianchi. Questo atteggiamento a volte dissacratorio nei confronti del personaggio maschile si lega alla generale sensazione di perdita dei poteri maschili che si diffonde un po' in tutti i generi e che "è frutto del nuovo ruolo assunto dalla donna durante la guerra e dalla perdita di credibilità dell'uomo che l'esito bellico ha prodotto"[35].

Sordi nei suoi film interpreta alla perfezione questi personaggi votati allo scacco e propone un personaggio nuovo per il cinema dell'epoca, dal momento che "non trasmette alcun «messaggio» positivo né si distende mai una speranza di riscatto. Il fatto è che al personaggio Sordi manca del tutto la dimensione patetica […]. Non è possibile commiserare Sordi, nemmeno quando la sfortuna si accanisce contro di lui"[36]. Ad esempio ne *Il vedovo* Sordi interpreta Alberto Nardi, un imprenditore alquanto inetto che deve tutto alla ricchezza della moglie (Franca Valeri) e al suo fiuto per gli affari. Il film inizia con Alberto che sogna la morte della moglie, che viene descritta nel film come una avara tiranna. Quando lei gli nega un prestito per un affare importante Alberto inizia a meditare di ucciderla, per rimanere alla fine lui stesso vittima dei propri progetti criminali. Ebbene, nella sequenza finale del funerale di Alberto forse pensiamo quasi che se lo sia meritato, è difficile infatti identificarci in un personaggio così meschino.

Gianni Canova ha osservato che "la commedia cinematografica della seconda metà degli anni '50 disegna una sorta di antiepopea del fallimento e dello scacco: a qualunque classe sociale appartengano, quale che sia lo scopo che si sono prefissati, i personaggi non ce la fanno, sbandano, e – quasi sempre – falliscono"[37]. In realtà, come abbiamo dimostrato, questa osservazione il più delle volte non può essere applicata al personaggio femminile. Mi sembra invece che descriva perfettamente la situazione in cui si vengono a trovare molti, se non tutti, i personaggi maschili protagonisti delle commedie dell'intero decennio. Il

[35] Gian Piero Brunetta, *Il cinema legge la società italiana*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, vol. II, *La trasformazione dell'Italia: sviluppo e squilibri*, tomo II "Istituzioni, movimenti, culture", Einaudi, Torino, 1995, p. 786.
[36] Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico*, cit., p.90.
[37] Gianni Canova, *Forme, motivi e funzioni della commedia*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. IX 1954/1959*, Marsilio, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2004, p. 98.

personaggio-tipo si connota come "il prototipo dell'inetto che non accetta di essere tale: velleitario e cialtrone, spesso smargiasso e vanaglorioso, persegue progetti che non è in grado di realizzare, proclama abilità che non possiede, non sa controllare gli effetti delle sue azioni. A derivarne, è una sorta di *fenomenologia dell'inettitudine* come tratto connotativo dell'identità nazionale". Ma questa inadeguatezza, prosegue Canova, non ha radici psicologiche o radici esistenziali: "nella forma simbolica dell'*inettitudine comica* si esprimono, insomma, il disagio e la difficoltà dell'italiano nel gestire il proprio rapporto con la nascente società dei consumi"[38]. Anche secondo Maurizio Grande "la «commedia all'italiana» ha svelato impietosamente lo scollamento fra il soggetto, le sue aspettative e i risultati effettivi"[39].

Abbiamo visto (e approfondiremo l'argomento nei capitoli 3 e 4) che nel caso delle protagoniste femminili ci troviamo di fronte ad un panorama assai variegato, di ruoli e di attrici. Il divismo maschile caratterizzerà invece gli anni sessanta, grazie all'affermazione di attori come Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Ugo Tognazzi e Marcello Mastroianni (il cui talento inizia a emergere già negli anni cinquanta, ma che si affermerà come divo solo nel decennio successivo), e da una maggiore varietà di storie. Negli anni cinquanta Antonio Cifariello, Franco Interlenghi, Franco Fabrizi, Roberto Risso, Maurizio Arena, Renato Salvatori rappresentano un tentativo di risposta alla controparte femminile. Ma trovandosi di fronte a personaggi femminili così attraenti, allegri e sicuri di sé, è inevitabile una certa difficoltà nel mantenere il confronto: nelle commedie quasi sempre sono le donne a farsi beffa degli uomini, spesso bambinoni maldestri, quasi bisognosi di una balia. I personaggi maschili infatti appaiono meno intraprendenti ed emancipati di quelli femminili e dunque spesso si limitano ad essere una spalla per la diva del momento.

Questi attori interpretano per lo più giovani scapestrati, senza lavoro o con un impiego precario, poco volenterosi e che pensano solo alle donne, a volte cinici, a volte inaffidabili, spesso eccessivamente gelosi. *Poveri ma belli*, *Gli innamorati*, *Simpatico mascalzone* e molti altri film descrivono i giovani protagonisti come ragazzi poco maturi, senza pensieri, un po' sbruffoni anche se in fondo sempre onesti. In *Una pelliccia di visone* con Roberto Risso è la protagonista femminile, Giovanna Ralli, a prevalere con la sua intraprendenza e ambizione. Ne *Le ragazze di San Frediano* nonostante il protagonista del film sia Bob (Antonio Cifariello), un dongiovanni che illude le varie ragazze, alla fine il suo personaggio viene punito: "E così finisce, poco eroicamente, la storia del nostro eroe", dice la voice *over* nel finale del film. Bob non potrà dire di aver conquistato nessuna delle ragazze che ben presto si dimenticheranno di lui: "Gina, Tosca, Mafalda e Loretta tra un po' di tempo non si

[38] Ivi, p. 99.
[39] Maurizio Grande, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma, 2003, p. 51.

ricorderanno nemmeno più che è esistito un Bob nella loro vita". Ne *La bella di Roma* Nannina (Silvana Pampanini) fa la cassiera in un bar mentre il fidanzato Mario (di nuovo Cifariello) è disoccupato, ha "il pallino della boxe" e finisce in carcere per una lite. In *Giovani mariti* sono rappresentate tutte le paure dei ragazzi che derivano dall'abbandonare la spensieratezza della giovinezza per doversi assumere le responsabilità di essere mariti, padri, lavoratori.

Anche in questi film dove al centro ci sono protagonisti maschili, o forse proprio per questo, le donne ancora una volta spiccano; sono più perspicaci, più intelligenti, a volte addirittura con una posizione lavorativa più alta: in *Un eroe dei nostri tempi* il capoufficio di Sordi è Franca Valeri che ne copre gli errori con il direttore, ne *L'impiegato* l'ispettore è una donna efficiente e single, nonché attraente. Ne *Il mattatore* (1960) il truffatore per eccellenza viene a sua volta "truffato" da una donna: il matrimonio che lui crede una delle solite truffe organizzate per rubare denaro ai gioiellieri è invece una vera cerimonia e dunque si ritrova sposato sul serio. In *Racconti romani* (1955) i protagonisti sono quattro amici - interpretati da Franco Fabrizi, Antonio Cifariello, Maurizio Arena e Giancarlo Costa - tutti un po' sfaticati: Alvaro (Franco Fabrizi) è appena uscito di prigione per una rissa dettata dalla gelosia, gli altri tre lavorano ma solo grazie a fidanzate o sorelle e comunque poco volentieri. Alvaro cerca per tutto il film modi poco leciti per guadagnare coinvolgendo anche gli altri tre amici. Le rispettive ragazze invece lavorano tutte onestamente (cassiera in un bar, cameriera nella trattoria del padre, sarta e pescivendola al mercato) e si dimostrano assai più assennate di loro: sono infatti le donne che cercano di far mettere la testa a posto ai quattro ragazzi, nel frattempo sono finiti tutti in carcere, e che alla fine riescono nei loro intenti (ad esempio far diventare la trattoria un locale alla moda).

In conclusione sia nei film con protagonisti femminili sia nei film con protagonisti maschili le figure femminili delle commedie di questi anni hanno un peso maggiore nelle storie raccontate: sono più credibili, più assennate, più volitive. In una parola sembrano scardinare il tradizionale rapporto maschile/femminile.

2.3 La voice over

In uno dei pochi testi dedicati alla commedia degli anni cinquanta, Federica Villa si sofferma sul modello narrativo della commedia, partendo dallo studio dei tipi di racconto rintracciabili nel genere per giungere a rilevare una particolare occorrenza di narratore frequente nella commedia, il narratore in voce *over*.

Considerando un corpus di 65 film (scelti come i più rappresentativi del genere commedia, perché più di frequente citati nei testi sul cinema italiano degli anni cinquanta), Villa sottolinea che "a fianco di un'alta frequenza di narratori in voce *over* tanto alla prima che alla terza persona, si riscontra una marcata presenza di didascalie, soprattutto in apertura di film, che, anche nei casi in cui il narratore tace, si pongono come ponte tra lo spettatore e il mondo rappresentato, svolgendo una funzione analoga a quella del narratore in voce *over*. Infine anche nei casi in cui non si sente la voce *over* né tantomeno si leggono le didascalie, si possono trovare o delle figure vicarie inscritte nel mondo rappresentato con il ruolo di narratori, ad esempio i personaggi-coro, oppure delle modalità di ripresa – si vedano le frequenti panoramiche dall'alto all'inizio del racconto oppure il passaggio, sempre iniziale, della mdp da un totale ad un particolare - che evocano le stesse procedure che di norma accompagnano la comparsa del narratore in voce *over*"[40].

Vorrei applicare questa sua osservazione sulla presenza frequente di un narratore in *voice over* approfondendo l'indagine in direzione di un'analisi di *gender*. Infatti, considerando le commedie che hanno un/una protagonista unico/a, ci si domanderà se la *voice over* svolga una funzione diversa a seconda se il protagonista è femminile o maschile. Si potrebbe ipotizzare che questa voce, che è sempre maschile, tenti di controllare il personaggio femminile proprio quando questo è al centro della storia e quindi motore dell'azione o che comunque un personaggio femminile non sia in grado di raccontarsi da sé ma abbia bisogno sempre dell'intervento dell'uomo. Vedremo, analizzando alcuni film, se questa ipotesi può essere confermata oppure rovesciata.

La presenza in un film della voce *over* immediatamente provoca una domanda su chi sia il proprietario di quella voce, su chi stia parlando e a nome di chi[41]. La voce, separata dall'immagine in campo, si qualifica come voce del *sapere*, e dunque chiaro indice di autorità. Infatti il narratore in voce *over*, ponendosi in un altrove illocalizzabile, si sottrae, rispetto al personaggio, alla critica della visione[42]. Parlare da un altrove significa dunque "avere una visione privilegiata, un sapere allargato, un potere indiscutibile. Ma soprattutto significa parlare per un altro"[43]. Sulla scia di Bonitzer si pone Marc Vernet, quando sottolinea "ricordo, rimorso, pensiero, coscienza: la voce *over* è quella della Legge, buona o malvagia,

---

[40] Federica Villa, *Il narratore essenziale della commedia cinematografica italiana degli anni Cinquanta*, Ets, Pisa, 1999, p. 85.

[41] Tra i vari studi dedicati alla voce nel cinema ricordo solamente: Pascal Bonitzer, *Le regard et la voix*, 1976; Michel Chion, *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma, 1991 (ed. orig. *La voix au cinéma*, 1982). Per la nostra analisi non ci soffermeremo sulla distinzione tra voce *over* (extradiegetica) e voce *off* (diegetica ma fuori campo), anche perché in tutte le commedie analizzate il narratore ha una voce *over*.

[42] Vedi Pascal Bonitzer, *Les silences de la voix*, in "Cahiers du cinéma", 1975, n. 256, pp. 22 – 33.

[43] Federica Villa, *Il narratore essenziale della commedia cinematografica italiana degli anni Cinquanta*, cit., p. 42.

del Sapere ultimo o della massima Potenza"[44]. Quindi il narratore in voce *over* parla in vece di Qualcuno che detiene il potere, che informa il visibile, sia esso un ordine precostituito o un'ideologia.

La *Feminist Film Theory* si è inserita in questo dibattito sollevando la questione del *gender*. Kaja Silverman ha evidenziato come la voce *over* maschile nel cinema classico americano parli per conto dell'ideologia patriarcale e maschilista. La riflessione di Silverman parte dall'idea, di matrice lacaniana, che ogni fenomeno discorsivo produce una castrazione simbolica del soggetto che, nominando il mondo degli oggetti, si separa da esso. Il cinema classico ha il potere di riattivare nello spettatore il trauma della castrazione simbolica e pone in gioco la differenza sessuale come parziale difesa di quel trauma. In effetti la teoria cinematografica ha sempre messo in gioco il concetto di perdita o mancanza: Jean – Louis Comolli ad esempio suggerisce che "l'intero edificio della rappresentazione cinematografica […] è affetto da una fondamentale mancanza"[45], ma su questo tema si sono espressi anche Munsterberg, Bazin, Metz, Oudart e, in campo femminista, Mulvey. Secondo Silverman a volte questa mancanza è inscritta nel cinema attraverso il corpo femminile, operando "il transfer sul soggetto femminile di ciò che il soggetto maschile non può tollerare di se stesso: la castrazione o la mancanza"[46]. Il cinema classico quindi "proietta la mancanza maschile sui personaggi femminili sotto le spoglie della mancanza anatomica e dell'impotenza discorsiva"[47]. La donna nel film dunque, oltre ad essere oggetto dello sguardo, si presenta come "sintomo della condizione maschile"[48], o meglio come la sua rappresentazione per "sineddoche – la parte per il tutto – dal momento che è obbligata ad assorbire la mancanza del soggetto maschile come pure la propria"[49].

Bisogna però precisare che queste osservazioni di Silverman non possono essere applicate in modo indiscriminato a tutto il cinema americano classico. L'uso della *voice over* maschile come strumento di controllo va storicizzato e pensato anche in relazione ai generi: ad esempio nei *woman's film* degli anni quaranta il personaggio femminile è spesso presente anche con la *voice over*, narrando la sua storia in prima persona[50].

Come si lega allora la questione della voce *over* maschile con questo discorso? Il cinema classico americano, per proteggere lo spettatore maschile dal trauma della castrazione

---

[44] Marc Vernet, *Figures de l'absence 2: la voix off*, in "Iris", 1985, n. 1, pp. 47 – 55.
[45] Jean – Louis Comolli, *Machines of the Visibile*, in Teresa De Lauretis e Stephen Heath (a cura di), *The Cinematic Apparatus*, St. Martins, New York, 1980, p. 141.
[46] Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1988, p. 16.
[47] Ivi, p. 1.
[48] Ivi, p. 24.
[49] Ivi, p. 31.
[50] Sull'argomento cfr. almeno A. Lawrence, *Echo and Narcissus*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1991; Mary Ann Doane, *The Desire to Desire. The Woman's Film of the '40s*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

simbolica, fa provenire la sua voce da un luogo esterno alla storia - parola *over* - ma prossimo all'apparato di riproduzione, mentre il personaggio femminile è sempre inscritto nella storia e la sua voce ricade nel dominio della parola *in*. In sostanza la voce *over* nel cinema classico americano si rivela essenzialmente *di parte*, prendendo e sostenendo la posizione di una presunta superiorità maschile.

Silverman analizza inoltre tre particolari strategie che il cinema classico utilizza per enfatizzare questo ruolo subalterno rivestito dalla voce femminile rispetto a quella maschile: in primo luogo si può assistere al confino di tale voce "in ciò che è indicato chiaramente come spazio testuale interno"[51], proponendo una *performance vocale* del personaggio femminile al fine di diegetizzarlo doppiamente; un'altra strategia è quella di inserire nel racconto episodi di *talking cure*, cioè di sfoghi del personaggio femminile che parla di sé (colloqui dottore-paziente); infine il cinema classico può avvalersi di espedienti di *vocal corporealization* cioè associando il corpo femminile ad una voce caratterizzata da un accento, un impedimento nel parlare, a un timbro, a una "grana"[52].

Proviamo ora ad applicare queste riflessioni al nostro corpus. Quella della commedia italiana si rivela per lo più una voce debole: va sottolineato che in questi film, dopo l'introduzione dei personaggi all'inizio del film, essa spesso scompare e lascia prevalere il visivo. In alcuni casi la voce del narratore però fa da cornice alla storia, facendosi carico di sottolineare la morale del film.

Anche Villa nelle sue analisi evidenzia una problematicità nello statuto del narratore della commedia degli anni cinquanta, segnato da due tratti caratteriali di segno opposto: "da una parte infatti si rivela essere un soggetto che prende, fagocita, ingloba, dall'altra un soggetto che si dà, che offre, che promette. In particolare se per un verso, nel suo essere debitore [nei confronti dell'istanza enunciatrice] e demiurgo [grazie al suo intervento la storia ha ragion d'essere e acquista una coerenza narrativa], mostra la volontà di sottrarre un tipo di visione all'enunciatore e di fare propria la realtà rappresentata nella qualità di storia, per l'altro, nel suo essere portavoce [soggetto locatore plurale espressione di un parere circolante] e galantuomo [che si impegna in una promessa con il proprio spettatore], si mette a servizio della collettività e garantisce l'assolvimento di un compito nei confronti del proprio pubblico"[53].

Ma concentriamoci sui film con protagoniste femminili e presenza di voce *over*. La femminilità diventa il soggetto fondamentale del discorso di questi film che vengono però

[51] Ivi, p. 56.
[52] Il concetto di "grana" è di Roland Barthes, *La grain de la voix* (1972), in *L'obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982 (tr. it. *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 1985).
[53] Federica Villa, *Il narratore essenziale della commedia cinematografica italiana degli anni Cinquanta*, cit., p. 253.

introdotti da una voce che è sempre maschile. Vedremo se in questi film il discorso sulla donna portato avanti dalla *voice over* sia in effetti teso a contenere il suo desiderio, la sua esuberanza, o se al contrario ci sia un primato visivo del femminile rispetto a quella *voice over* che sembrerebbe invece indicare un punto di vista maschile predominante perché detentore del punto di vista narrativo.

Ne *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952) il racconto è filtrato attraverso il ricordo di un personaggio, un professore interpretato dallo scrittore Giorgio Bassani. La voce inizia a presentare i personaggi, le tre ragazze protagoniste, nella loro veste ordinaria, procedimento tipico della commedia italiana degli anni cinquanta, e mira a "delineare i suoi protagonisti, rendendoli personaggi identificabili, e iscriverli in un contesto di normalità, di abitudinarietà. Creare cioè uno sfondo comune con chi riceve il racconto, condividere un insieme di conoscenze in merito alla storia, delineare un possibile terreno di manovra del racconto"[54]. Dunque la voce *over* sembrerebbe svolgere un compito normativo, in realtà presenta dei problemi: molto di quello che viene raccontato a proposito delle ragazze risulta essere accaduto non in presenza del professore. In effetti la voce del narratore lascia spesso il posto all'istanza enunciatrice rappresentata dalla macchina da presa. Alla fine del film la voce del professore dice addio alle ragazze e che ha voluto raccontare la loro storia, la storia della loro giovinezza, perché loro non torneranno più a rallegrare il suo lavoro: tutte e tre le ragazze sono avviate verso il matrimonio e si presume che lasceranno il loro lavoro di sartine. Dunque questa voce non sembra dare giudizi sulle ragazze né indirizza il racconto in maniera forte.

Nel film *Papà Pacifico* (1954) di Guido Brignone la voce *over* del narratore è presente in maniera più costante dall'inizio alla fine: presenta i personaggi all'inizio nella loro quotidianità e nel corso del film commenta continuamente le loro azioni, anzi a volte si rivolge direttamente a loro che ovviamente non possono sentirla. La voce guida lo spettatore fino alla fine del film indirizzando le sue reazioni agli eventi della storia, deridendo ad esempio gli atteggiamenti dei ricchi o ironizzando sui comportamenti emancipati della protagonista. In questo caso dunque la voce maschile sembra avere il controllo della trama e svolge funzione di contenimento sui personaggi, in particolare quello femminile.

Ne *La ragazza di via Veneto* (1955) di Marino Girolami la protagonista Anita è desiderosa di sfondare nel mondo dello spettacolo contro la volontà del fidanzato e del padre. Spartaco, il fidanzato di Anita, che ha anche lui delle ambizioni ma in campo sportivo, nella boxe, dice alla sua fidanzata: "Ah, ci risiamo, il concorso di bellezza, il fotoreportage, l'elezione della miss e magari alla fine anche il cinema. Ma lo vuoi capire che con me queste idee te le devi togliere dalla testa?". Alla fine entrambi i giovani sembrano rinunciare alle loro ambizioni ("Sono tutte illusioni"), dopo aver visto da vicino quei mondi che apparivano così

[54] Ivi, p. 103.

fantastici e che invece sono pieni di trappole. Paradossalmente l'unico personaggio che riesce ad emanciparsi appartiene alla vecchia generazione: è il padre della ragazza che passa dalla botticella tirata dal cavallo al taxi, nonostante all'inizio avesse detto "Non c'è niente da fare, in questo mondo chi nasce povero muore povero".

La *voice over* iniziale presenta via Veneto e le sue attrattive di strada che rappresenta la modernità - macchine, stelle del cinema, produttori, alberghi di lusso - contrapponendola a Trastevere, "dove c'è ancora la vecchia Roma del Belli". Dopo aver presentato i personaggi però la voce si eclissa, anche se in effetti ha già impostato il racconto con la contrapposizione tra i due mondi. Nel finale Anita accetterà di passare tutta la vita alla fontana a lavare i panni del quartiere e Spartaco ritornerà a fare il macellaio, ma questa è una scelta consapevole, a cui arrivano dopo aver conosciuto nel bene e nel male il mondo del cinema e della boxe, e non più solo un inevitabile destino.

Ragionando dunque sul rapporto tra presenza di una voce *over* maschile e personaggio protagonista femminile potremmo osservare che in effetti la voce *over* è presente nelle commedie più conservatrici e forse meno innovative dal punto di vista dei comportamenti femminili. Anche in un film come *Adorabili e bugiarde* (1958) di Nunzio Malasomma dove le tre protagoniste sono ragazze intraprendenti e dotate di talento nel loro settore lavorativo (una fa la giornalista, una la scultrice e una la modella), la presenza seppure limitata della voce *over* è portatrice di un messaggio che in qualche modo condanna il comportamento delle tre ragazze che hanno inscenato un finto rapimento per fare un po' di pubblicità alla scultrice in occasione di una mostra delle sue opere: "le tre erano dominate dalla smania di arrivare di colpo alla celebrità. Questa smania è l'elemento dinamico della simulazione" riferisce la *voce over*. In ogni caso il film propone dei modelli nuovi di femminilità (ognuna delle protagoniste vuole realizzarsi in qualcosa) pur venendo a patti con quelli tradizionali: tutte e tre le ragazze si ricongiungono con i rispettivi fidanzati ma è Anna, la giornalista, che prende la decisione di sposare il suo capo. Quando lui chiede "niente per la stampa?" lei risponde "Si, una grande notizia: prendo marito" e subito dopo, visto che lui ancora non ha capito, precisa "vuoi un titolo? Ex detenuta sposa noto giornalista".

In ogni caso le commedie con *voice over* maschile e protagonista femminile non sono molte nel corso del decennio (appena 13 su 65 con protagonista/e femminile/i), come pure quelle con *voice over* e protagonista maschile; la *voice over* ricorre invece in maniera più significativa nei film corali, in cui la sua presenza è necessaria soprattutto per dare coesione alla storia.

In alcuni film degli anni cinquanta, significativi proprio perché sono delle eccezioni, si riscontra la presenza di una *voice over* femminile: *Il monello della strada* (1950), *Un marito*

per Anna Zaccheo (1953), *Siamo donne* (1953), *La romana* (1954), *Avventura a Capri* (1959), *Nata di marzo* (1958), *Il segreto delle rose* (1958), *Caccia al marito* (1960). Tra questi ci soffermiamo ovviamente sulle commedie (*Siamo donne*, *Avventura a Capri*, *Il segreto delle rose*, *Nata di Marzo, Caccia al marito*) e vediamo se la *voice over* femminile possiede caratteristiche differenti da quella maschile e se i personaggi femminili di questi film siano in qualche modo più emancipati, dal momento che sembrano davvero parlare per sé.

Siamo donne è un film ad episodi, un esempio di cinema che riflette su stesso dal momento che rappresenta il tentativo di indagare sulla vita privata di quattro famose attrici dell'epoca, che raccontano ognuna un episodio realmente accaduto. E' interessante e significativo che le quattro attrici, oltre ad essere presenti visivamente sulla scena, siano anche le detentrici del punto di vista narrativo attraverso la loro stessa voce, a volte *over* e a volte i*n*.

Il primo episodio del film racconta di un concorso di attrici che ebbe luogo veramente e che fu finalizzato per le riprese del film. La vincitrice, nella realtà e nella finzione, Anna Amendola, ripercorre in voce *over* la sua esperienza. Dunque il racconto in soggettiva di Anna, delle sue emozioni e di ogni fase del provino, si intreccia con il racconto oggettivo della cinepresa. Tutti gli episodi che seguono insistono su un motivo dominante, che il prologo ha appena introdotto: "il filmare, il rapporto tra finzione e realtà, l'essere donna delle attrici, il divismo femminile e, attraverso il divismo, la funzione spettatoriale. Anche la diva, infatti, è una donna di tutti i giorni, incaricata, come il cinema che la promuove e la alimenta, di rappresentare il desiderio di mito e di «valore» che è proprio di ogni spettatore" [55].

La presenza della voce *over* delle attrici stesse ci permette un approfondimento psicologico maggiore, ci consente di entrare in contatto con i loro pensieri e desideri più intimi, come il rimpianto di Isa Miranda per la rinuncia alla maternità, anche i più censurabili, come il desiderio di Alida Valli per il fidanzato della sua massaggiatrice oppure il tentativo di uccidere il pollo che rovinava le rose da parte di Ingrid Bergman.

E non è infatti un caso se anche ne *Il segreto delle rose*, altro raro esempio di film con voce *over* femminile, ritorni questo approfondimento psicologico, questa descrizione delle emozioni più intime della protagonista che spiega in prima persona ciò che prova, il suo "desiderio di essere libera da ogni vincolo […] la necessità di nuove sensazioni […] di liberarmi completamente da quel senso di oppressione per non sentirmi più prigioniera della mia inutile esistenza". La protagonista, Marian, moglie olandese separata di un diplomatico italiano, intraprende un viaggio attraverso l'Italia e anche dentro se stessa. A Napoli troverà un'amica e anche un nuovo amore, il marinaio Marco, che però scoprirà essere sposato e

[55] Giorgio De Vincenti, *I film sul cinema*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. VIII 1949/1953*, cit., pp. 306 316; 314.

dunque "un'illusione, come tutte le altre". Verso la fine del film la voce *over* della protagonista si combina con le sue soggettive (uno dei rari casi di soggettiva femminile nelle commedie di questi anni), sfocate ad indicare il suo stato interiore scosso da questa nuova delusione d'amore. Ma nel finale è una voce maschile, che sembra provenire da un altrove indefinito, che le suggerisce di tornare a casa e di trovare qualcosa che le possa dare la serenità. Questa serenità la troverà nell'adozione di un bambino orfano, che aveva rischiato di investire in un incidente, e nella riconciliazione con il marito. Il finale dunque, lasciandoci intendere che forse era proprio la maternità ciò che la protagonista cercava inconsapevolmente fin dall'inizio, sembra ricondurre nei confini tradizionali il desiderio femminile di evasione. Ciò avviene con l'intervento di una voce *over* maschile e anche tramite le ultime parole del film che sono non casualmente pronunciate dal marito di Marian. Dunque nuovamente la voce maschile sembra rappresentare una funzione di contenimento del desiderio femminile pur inserita in un film in cui la donna sembra essere unica artefice della sua vita.

Nello stesso anno de *Il segreto delle rose* esce anche *Nata di marzo* di Pietrangeli in cui troviamo un'altra protagonista femminile che si racconta in prima persona. In *flashback* rievoca come ha conosciuto suo marito in una costante alternanza tra presente e passato. Analizzeremo in maniera più approfondita questo film nell'ultimo capitolo e vedremo che la protagonista appartiene alla tipologia più emancipata di donna tra quelle presenti nel periodo, quella della giovane ribelle. Per ora basterà dire che la voce narrante della protagonista Francesca ci permette di condividere con lei ogni cambio d'umore, ogni desiderio di indipendenza e anche l'ammissione dei suoi errori. Attraverso il suo racconto dettagliato viene approfondita la psicologia del personaggio in maniera inconsueta e molto importanti sono le parole che Francesca pronuncia a favore della parità tra uomo e donna. Il finale consolatorio, voluto dalla produzione, con la riconciliazione dei due coniugi non basta a cancellare l'immagine ribelle e la voce di denuncia di Francesca.

La voce *over* di *Avventura a Capri* di Giuseppe Lipartiti è un po' particolare: appare solo in due punti del film, all'inizio e a metà, e non è una voce che racconta o presenta i personaggi bensì esprime i pensieri di Yvonne, una delle protagoniste del film. All'inizio del film, dopo i titoli di testa dedicati agli scorci suggestivi di Capri, la vediamo, inquadrata in mezza figura, sul traghetto che porta sull'isola e la sentiamo pensare: "*Et voilà*, con le ultime 40 mila lire un giorno a Capri! Ventiquattro ore di sogno e chissà? Anche l'avventura. Poi di nuovo a Marsiglia, il lavoro in quell'orribile negozio, uffa". Sul traghetto conosce Mario (Maurizio Arena), uno studente romano, che inizia subito a farle la corte e che alla fine la conquisterà. Alla metà del film, in un momento di tristezza perché si è creato un equivoco e

crede che Mario non le voglia più bene, Yvonne pensa ad alta voce: "Voglio uscir fuori dalla miseria, dai romanticismi inutili. E se c'è qualcuno che mi vuole … ecco, sono in vendita". Accetta allora momentaneamente le avance di un barone ma alla fine gli equivoci si chiariranno e la coppia si lascerà con la promessa di rivedersi a ottobre a Marsiglia.

Alcuni dati da non sottovalutare sono che Yvonne è straniera, francese, e giovane, ventidue anni. Queste due caratteristiche sono associate in genere nei film di questi anni a comportamenti più disinvolti. In effetti Yvonne è una ragazza che lavora e che affronta da sola una vacanza in giro per l'Italia, prototipo femminile molto emancipato rispetto agli standard italiani del periodo. L'abbinamento dell'essere straniere e giovani, e dunque più libere, si ritrova anche in *Souvenir d'Italie* e in *Tre straniere a Roma*, dove in realtà le tre ragazze in vacanza sono italiane ma si fingono straniere e per questo vengono ritenute dai ragazzi romani più disponibili.

Anche in *Caccia al marito*, sempre di Marino Girolami, c'è una voce *over* femminile. All'inizio del film la protagonista Hilde (Sandra Mondani) si rivolge direttamente al pubblico per raccontare la sua condizione attuale e anche la sua storia, parte così un *flashback* che racconta le vicende che hanno portato lei e le sue tre amiche alla ricerca di un marito in una "ridente località della costa tirrenica". La sua voce, dopo aver presentato tutti i personaggi principali, torna più volte nel corso del film per commentare gli avvenimenti. Anche la chiusura finale è affidata alla sua voce che però in questo caso non si fa portatrice di un messaggio emancipatorio: "Si, la caccia era terminata seppure in modo diverso da quello progettato e tornammo in città ognuna con la sua preda. Ormai siamo tutte sposate e come nelle favole viviamo tutte felici e contente, anche Maresa che è costretta a continuare a lavorare". Dunque è la stessa protagonista femminile ad enunciare quelli che (forse) erano i desideri di una parte delle donne di quel periodo: trovare un marito e dunque il non dover lavorare per forza.

Possiamo dunque concludere che i film con voce *over* femminile rappresentano indubbiamente una eccezione e in alcuni casi, ma non sempre, presentano un personaggio femminile più emancipato. Comunque in generale questi film connotano in maniera più intima la protagonista, approfondendo la sua psicologia e i suoi desideri, rafforzando la centralità del personaggio femminile.

2.4 La centralità del corpo

Come ho già sottolineato nel I capitolo, in questi anni assume per la prima volta una centralità visiva particolare il corpo femminile. I corpi femminili funzionano come "vettore generativo di flussi del desiderio": denudati sulle spiagge o esibiti in qualche numero musicale,

continuamente esposti allo sguardo maschile ma allo stesso tempo irraggiungibili, "epifanie di una felicità che appare tanto più difficile da raggiungere quanto più facile da contemplare"[56]. In effetti sembra esserci una contraddizione nella messa in scena di corpi seminudi, modellati da indumenti avvolgenti, in un periodo oscurato dalla censura cattolica e democristiana. Ma la spudoratezza di queste immagini era priva di morbosità: "le ragazze di questi film non osteggiavano mai apertamente i canoni etici e men che meno assumevano atteggiamenti di ribellione spregiudicata. Sciorinando la propria biancheria intima professavano il maggior rispetto delle virtù donnesche tradizionali: la loro allettante presenza visiva era destinata solo a rassicurare lo spettatore sulla superiorità mascolina, presentando come una vittoria il fatto che il protagonista sapesse cogliere una ragazza mentre si allacciava una giarrettiera"[57]. Anche questo però è un piccolo passo avanti verso una visione meno critica nei confronti della sensualità del corpo femminile che comincia ad essere sottolineata con maggiore evidenza.

E' possibile, e molto interessante, attraversare la produzione del periodo isolando il motivo dell'immagine del corpo femminile, tenendo conto anche della relazione che si stabilisce tra tale immagine e il pubblico femminile del tempo. Nel corso del decennio si affermano vari tipi di corpo grazie alla contaminazione di diversi modelli culturali presi a prestito dai cineromanzi e dalle riviste di moda di stampo americano, e dopo il 1954 anche della televisione. Questi modelli si intrecciano con i cambiamenti in atto nella vita sociale come l'attenuazione delle differenze tra città e campagna. Nella seconda metà del decennio sono soprattutto le immagini dei corpi sottili e un po' androgini delle modelle dei giornali femminili ad influenzare l'immaginario cinematografico. Verso la fine degli anni cinquanta ai corpi prorompenti di Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Silvana Mangano, Silvana Pampanini e Marisa Allasio, si sovrappongono quelli più sottili di Elsa Martinelli, Jacqueline Sassard, Catherine Spaak o della stessa Mangano più magra.

In un saggio del 1982 Piera Detassis proponeva una interpretazione della soggettività femminile attraverso l'analisi dei corpi intesi come luoghi culturali e sedimentazioni dell'immaginario. Il corpo femminile è "allo stesso tempo sintomo di un'epoca ed espediente narrativo"[58]: in effetti dal punto di vista narrativo la soggettività femminile diventa elemento centrale per il racconto di una società che lentamente e faticosamente sta cambiando. Il cambiamento però sembra in atto prima nei corpi che nei comportamenti, anche perché forse nei corpi è più facile notarlo.

---

[56] Gianni Canova, *Forme, motivi e funzioni della commedia*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. IX 1954/1959*, cit., p. 105.
[57] Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico*, cit., p. 100.
[58] Piera Detassis, *Corpi recuperati per il proprio sguardo. Cinema e immaginario negli anni '50*, in "Memoria", n. 6, marzo 1982, p. 26.

Vorrei mostrare allora alcuni esempi dei vari modelli femminili che si susseguono nel corso del decennio, modelli diversi tra loro sia nella tipologia di corpo sia nel modello sociale proposto. Ciò che mi sembra evidente, e che dimostrerò attraverso l'analisi dei film, è anche una differenza nel modo in cui questi corpi vengono messi in scena e valorizzati.

Un primo modello rassicurante di corpo è quello delle cosiddette "maggiorate fisiche", dall'espressione che Vittorio De Sica usa per definire Gina Lollobrigida nell'episodio "Il processo di Frine" del film *Altri tempi* (1952) di Alessandro Blasetti. L'avvocato De Sica riesce a far assolvere la popolana Lollobrigida dall'accusa di aver avvelenato la suocera proprio grazie al suo aspetto fisico: "la nostra legge prescrive che siano assolti i minorati psichici. Ebbene, perché non dovrebbe essere assolta anche una maggiorata fisica come questa formidabile creatura?".

Sono state fatte varie ipotesi sulle ragioni del successo di un tipo di corpo femminile così florido: da una parte il desiderio degli italiani di dimenticare le ristrettezze della guerra e dell'immediato dopoguerra, dall'altra il mammismo che affliggerebbe la cultura nazionale. Nel suo ultimo libro dedicato alla storia della bellezza femminile in Italia Stephen Gundle nota che quasi tutte le attrici che si affermarono nei primi anni cinquanta si cimentarono con film di ambientazione rurale, interpretando contadine o lavoratrici dei campi. Questi personaggi femminili, caratterizzati da un aspetto fisico prorompente, incarnavano l'idea di una sessualità istintiva e spontanea, esplicita ma allo stesso tempo priva di perversione: esse offrivano un'immagine di prosperità, salute, fertilità e semplicità.

Nel corso del decennio altri corpi, più magri e sottili, che Detassis definisce "mutanti", iniziano a farsi largo nell'immaginario cinematografico forse per un desiderio di modelli diversi, che si allontanino dalla campagna per avvicinarsi allo stile di vita cittadino e più borghese. Questi corpi sembrano venire da un altro mondo, "non più afflitti e modellati nella paura della violenza e del disonore, neppure lacerati da maternità contadine, né appesantiti dall'immobilità e dal peso delle mura di casa" [59]. Detassis propone come esempi di questa mutazione Lucia Bosè e Silvana Mangano, che si trasformano, sia fisicamente che nei personaggi interpretati, rimuovendo le proprie origini e passando da un modello rurale a uno borghese. Silvana Mangano, dimagrendo e affinandosi, si lascia alle spalle la spavalderia erotica degli inizi, per accedere ad una bellezza fredda e levigata, passando dalla mondina di *Riso amaro* (1949, De Santis) alla suora di *Anna* (1951, Lattuada). Allo stesso modo Lucia Bosè, lanciata dal concorso di Miss Italia, passa dalla popolana fiera di *Non c'è pace tra gli ulivi* (1947, De Santis) alla donna di classe di *Cronaca di un amore* (1950, Antonioni). "C'è, dunque, nella mutazione di Silvana e Lucia, qualcosa di rivelatore, un distacco che indica la distanza breve, ma intensa, che corre, tra una resurrezione del corpo erotico ed esibito e la

[59] Ivi, pp. 24 – 31.

successiva consapevolezza di un corpo recuperato per il proprio sguardo. Lo sguardo del desiderio finisce per scivolare lungo i corpi e i volti di Silvana e Lucia: si inceppa, ritorna su di sé. Lucide ed impenetrabili come specchi, esse rinviano lo sguardo che vuole consumarle e, così facendo, consumano"[60].

Elsa Martinelli[61] è un'altra delle figure "mutanti" degli anni cinquanta. Inizia la sua carriera a 16 anni come modella e diventa una *mannequin* di successo anche internazionale. Esordisce al cinema ad Hollywood con *Indian Fighter* (1955) di André De Toth. In Italia il suo primo film è *La risaia* (1955) di Raffaello Matarazzo in cui si confronta, con scarsi risultati, con la mondina Mangano di *Riso amaro*. Il film che la rende famosa è *Donatella* (1956) di Mario Monicelli (ottavo posto negli incassi), esplicitamente ispirato a *Sabrina* (1954) di Billy Wilder con Audrey Hepburn. Martinelli, con la sua figura alta, magra e slanciata propone un modello fisico alternativo a quello delle maggiorate, accompagnato, fuori dallo schermo, da un atteggiamento ribelle, indipendente e schietto che apre la strada ad una nuova concezione di femminilità. Con il suo stile di vita non convenzionale e le aperte dichiarazioni sul suo aborto e sui rapporti prematrimoniali, contribuisce dunque alla costruzione in Italia di una cultura moderna meno restrittiva per le donne.

Jacqueline Sassard in *Guendalina* (1957) e *Nata di marzo* (1958) incarna alla perfezione un tipo di corpo che diventerà dominante negli anni sessanta, in cui saranno attrici come Stefania Sandrelli, Catherine Spaak a dominare la scena: un corpo giovane, magro, quasi acerbo, di una ragazza indipendente. L'abbinamento gioventù/indipendenza ma anche gioventù/inquietudine inizia con i personaggi interpretati da Sassard alla fine degli anni cinquanta e sarà una costante nel decennio successivo.

Vediamo ora come questi diversi tipi di corpo - maggiorata, "mutante", giovane ribelle - vengono messi in scena attraverso tre film presi come esempio. All'inizio di *Pane, amore e fantasia* (1953) di Luigi Comencini l'apparizione del personaggio femminile è anticipata dallo sguardo dei compaesani che osservano da lontano, con l'aiuto di un cannocchiale. Già da queste poche immagini si può vedere che il corpo femminile si relaziona direttamente al paesaggio rurale e ne rappresenta quasi un'emanazione: la "maggiorata" Gina Lollobrigida appare tra le montagne sul dorso dell'asino. La sua bellezza è sottolineata dalla povertà dei vestiti e la sua è una sensualità gioiosa e quasi inconsapevole. L'ambientazione ricorda quella dei film neorealisti: il paesaggio porta ancora i segni dei bombardamenti e la Bersagliera è una semplice contadina, senza altre prospettive che un buon matrimonio. Anche la prima apparizione del personaggio femminile è di tipo tradizionale: introdotta dallo sguardo

[60] Ivi, p. 29.
[61] Su Elsa Martinelli segnalo il saggio di Réka Buckley, *Elsa Martinelli: Italy's Audrey Hepburn*, in "Historical Journal of Film, Radio and Television", Vol. 26, No. 3, 2006.

maschile, e dunque quasi prodotta da esso, emerge dal fuoricampo. La successiva triangolazione di sguardi - il maresciallo Carotenuto (De Sica) guarda la donna che guarda invece il carabiniere Stelluti (Risso) – lascia subito intuire la più tradizionale delle trame: il maresciallo si invaghisce della Bersagliera che invece ama il carabiniere. Nel corso del film la macchina da presa evidenzierà, sempre senza malizia, il fisico della Bersagliera

Anche in *Donatella* (1956) la protagonista è presentata in modo tradizionale: una voce *over* maschile la introduce mentre cammina per le vie e le piazze di Roma inquadrata da una serie di carrelli a precedere. Donatella è sempre inquadrata in figura intera lasciando molto spazio al paesaggio (scelta dettata anche dal fatto che il film è girato in Cinemascope). Nel corso del film il fisico della protagonista non verrà sottolineato nelle sue caratteristiche fisiche, non ci viene proposto come un corpo sensuale. E' piuttosto l'attenzione agli abiti indossati che ci indica il buon gusto nel modo di vestirsi e di pettinarsi (ricordiamo che Elsa Martinelli era una *mannequin*). Il suo corpo non viene esibito né usato come mezzo di riscatto: Donatella è una ragazza moderna, che lavora per migliorare la sua posizione, ma che ovviamente non disdegna un amore "da favola". L'ambientazione si è trasferita in città e anche questo contribuisce alla mutazione del tipo di corpo proposto.

In *Guendalina* (1957) di Alberto Lattuada la protagonista è una ragazza giovanissima, e non è un caso che questo sia il film in cui c'è un modello più "moderno" di femminilità. Nel film non c'è una voce o uno sguardo maschile che ci presenti Guendalina: viene introdotta dalle grida dei suoi coetanei, dunque dei suoi pari, che la chiamano da sotto il suo balcone. Il corpo di Guendalina è quello acerbo, magro e scattante, dell'adolescente e viene messo in scena spesso con primi piani del volto o inquadrature delle gambe, oppure inquadrata all'interno del gruppo. La sua giovane età le permette di indossare pantaloncini davvero corti, il bikini, e in una scena una calzamaglia nera aderentissima che le fascia tutto il corpo. In questa scena Guendalina è a casa malata e riceve la visita del suo amico Oberdan. Nella sua camera accende la musica e improvvisa per lui un ballo scatenato. Ma la sua esibizione sembra un modo per esprimere la propria personalità, la propria creatività ed energia, più che per attirare e sedurre il personaggio maschile. Anche le inquadrature che evidenziano maggiormente il suo corpo agile e scattante non rimandano alla malizia di una sensualità aperta bensì ad una vitalità contagiosa.

Appare evidente sin da subito che "da una parte negli anni '50, il corpo femminile cinematografico si impone come segno barocco della vecchia Italia affamata e contadina; mentre, sull'altro versante, si produce come un segno appena tracciato nell'aria, solo un'idea astratta e intellettuale di femminilità"[62]. Vedremo tramite l'analisi di un più ampio numero di

[62] Piera Detassis, *Corpi recuperati per il proprio sguardo. Cinema e immaginario negli anni '50*, cit., p. 31.

commedie caratterizzate dalla centralità dei personaggi femminili come coesistano nel decennio questi vari modelli di femminilità.

Nella seconda metà degli anni cinquanta le attrici e le giovani donne presenti sugli schermi cinematografici e sui giornali, non sono più solo "bersagliere" o maggiorate, e prefigurano un modello di corporeità che non è più legato, come sottolinea Anna Bravo all'Italia o al piccolo paese d'origine, ma si collega a codici estetici sempre più "moderni", urbani o transnazionali. "In Italia – scrive Bravo – il distacco dal corpo materno e dal destino materno comincia dalla loro silhouette". Non mancano ovviamente i contrasti tra una speranza di libertà e la realtà quotidiana, se è vero che ancora "le ragazzine anni Cinquanta si trovano di fronte all'eterno modello gonna a pieghe e mocassini, poco o niente trucco, divieto di tingersi i capelli, uscite serali centellinate, viaggi da sole proibiti. Crescono confuse, […] crescono ansiose"[63]. E sarà proprio il cinema a guidarle attraverso la transizione, a proporre loro nuovi modelli di corpo e di comportamento.

2.5 Il corpo come spettacolo: scene di esibizione

La centralità del corpo femminile si esprime nei film attraverso la presenza ripetuta di scene di esibizione, che vanno dalle tradizionali esibizioni canore ai balli, ma che spesso si limitano più semplicemente a sequenze che sottolineano la fisicità della protagonista. Quasi ogni film prevede dunque l'esibizione della donna e in alcuni questa esibizione è motivata narrativamente dal fatto che la protagonista è una ballerina, una cantante, un'attrice o una modella. Altre volte non è la protagonista che si esibisce, ma si assiste ad una performance in qualche locale. Infine certe volte, anche in sequenze dove la narrazione non si arresta in maniera così evidente, c'è comunque la sottolineatura del corpo della protagonista. Infatti anche quando la protagonista non fa un mestiere che ha a che fare con il corpo e con l'esibizione viene comunque messa in scena come spettacolo per lo sguardo maschile. Per le sequenze di esibizione della protagonista in qualità di show girl rimando al capitolo 3, mi soffermerò ora invece sugli altri casi in cui il corpo femminile è esibito e valorizzato.

Prima di analizzare i film va però fatta una premessa richiamandosi alle teorie della *Feminist Film Theory*, a partire dal saggio di Laura Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*. La studiosa, riferendosi in particolare ai film del cinema classico americano, sottolinea la centralità dello sguardo nell'esperienza cinematografica e il modo in cui lo sguardo è vettore del rapporto schermo/spettatore. Questo rapporto è però differente a seconda del *gender* dello spettatore. Nel film classico "il piacere del guardare è stato scisso in attivo/maschile e passivo/femminile. Lo sguardo maschile determinante proietta la sua

[63] Anna Bravo, *Il fotoromanzo*, Il Mulino, Bologna, 2003, pp. 93 – 94.

fantasia sulla figura femminile che è definita di conseguenza"[64]: la funzione della donna è dunque puramente erotica e si esaurisce nel soddisfare il desiderio maschile (che si esprime appunto tramite lo sguardo) che è invece motore dell'azione narrativa. Quindi il cinema classico è costruito per il piacere dello spettatore maschile che si identifica nello sguardo e nella superiorità di azione del protagonista maschile.

E' necessario però riferirsi anche alla successiva elaborazione di Mulvey, in cui si ammette una possibilità per il piacere femminile che si concretizzi nell'identificazione con i personaggi maschili[65], e alle teorie di Mary Ann Doane, secondo cui "per la spettatrice c'è una sovra-presenza dell'immagine – lei *è* l'immagine. Data l'intimità di questa relazione il desiderio della spettatrice può essere descritto solo come forma di narcisismo"[66]. Ma soprattutto vorrei ricordare le teorie di Jane Gaines che arriva a considerare il corpo femminile erotizzato un'indicazione della "gratificazione della donna"[67]: il corpo erotizzato non è necessariamente il luogo della sua oggettivazione ma può essere quello della sua emancipazione[68].

In molte commedie di questi anni il corpo femminile viene esibito in scene che prevedono una sospensione della narrazione. Un esempio perfetto di questa sospensione narrativa sono le esibizioni canore e di ballo nei locali frequentati dai protagonisti e il fatto che ad esibirsi non sia la protagonista del film implica che la storia si arresti davvero. Ad esempio ne *Lo scapolo* (1955) vediamo Abbe Lane che canta e balla. Questa esibizione non porta avanti il racconto, serve solamente a mostrare ancora una volta il fascino che le donne esercitano sul protagonista Paolo (Alberto Sordi). Il numero musicale è incorniciato da due inquadrature di Xavier Cugat, partner sulla scena e nella vita di Abbe Lane, che aprono e chiudono il momento di esibizione. La cantante è inquadrata in modo oggettivo sempre in figura intera e la sua esibizione è alternata con due inquadrature di Paolo insieme al suo amico e a due ragazze che commentano il numero. Dunque non si stabilisce un rapporto privilegiato tra il protagonista maschile e la donna, anzi la mancanza di soggettive di Paolo su Abbe Lane sono proprio il segno dell'impotenza del personaggio maschile, che si rivela inadeguato alla situazione anche quando poco dopo viene invitato a ballare dalla stessa Abbe.

---

[64] Laura Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, in "nuova dwf", 8, luglio 1978, pp. 26 – 41; 32 (ed. orig. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in "Screen" vol. 16 n. 3 autunno 1975).

[65] Laura Mulvey, *Le ambiguità dello sguardo*, in "Lapis", 7, marzo 1990, pp. 38 – 42 (ed. orig. *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Inspired by King Vidor's* Duel in the Sun *(1946)*, in "Frameworks", 15-17, summer 1981, pp. 12 - 15).

[66] Mary Ann Doane, *Cinema e mascheramenti: per una teoria della spettatrice*, in Giuliana Bruno e Maria Nadotti (a cura di), *Immagini allo schermo*, Rosemberg & Sellier, Torino, 1991, p. 69

[67] Jane Gaines, *Introduction: Fabricating the Female Body*, in J. Gaines, C. Herzog (a cura di), *Fabrications: Costume and the Female Body*, Routledge, New York-London, 1990, p. 5.

[68] A questo proposito cfr. l'analisi di tre film americani del periodo classico di Veronica Pravadelli in *La grande Hollywood*, cit., pp. 55 – 67.

Durante il secondo numero della cantante Paolo guarda, ma non la ragazza che si esibisce bensì le coppie presenti nel locale. Paolo sta per capitolare: dopo aver difeso e magnificato per tutto il film la sua condizione di scapolo che gli permetteva di passare da un'avventura all'altra, il protagonista esce dal locale e va a telefonare a Carla con la quale si sposerà, non per amore ma per paura di rimanere solo. Dunque l'incapacità di possedere anche solo tramite lo sguardo la donna più bella del film è il simbolo della difficoltà di Paolo nel relazionarsi con il femminile secondo i canoni della tradizione.

In *Donatella* (1956) è presente un'altra esibizione di Abbe Lane. Anche qui il numero cantato è ripreso con inquadrature oggettive, in figura intera alternata a campi medi, e non c'è mai un'inquadratura del pubblico che guarda, anzi la coppia protagonista fa il suo ingresso nel locale quasi alla fine dello spettacolo. L'esibizione della showgirl dunque non ha una funzione narrativa anche se il suo personaggio è funzionale alla storia: il fidanzato di Donatella è infatti un fan di Abbe Lane.

Va sottolineato che in entrambi i film Abbe Lane compare nei panni di se stessa e dunque la sua presenza acquista un particolare significato, avvicinando il mondo della finzione a quello della realtà. Forse proprio per questo i suoi numeri musicali sono girati più per gli spettatori cinematografici che per quelli diegetici.

In *Tempo di villeggiatura* (1956) invece Abbe Lane interpreta Dolores, una ex ballerina sposata con un marito geloso, che smorza ogni suo tentativo di cantare o ballare. Essa è dunque un personaggio del film e sin dalla sua prima apparizione viene connotata in senso erotico: è seduta sul cofano della macchina in panne ai bordi della strada che conduce al paesino di Corniolo, centro delle vicende del film, e canticchia accennando anche a una mossa con le spalle. Dopo poco arriva la corriera guidata da Checco (Maurizio Arena) che vedendo la bella ragazza (il suo sguardo è esplicitato con una soggettiva) si ferma per chiedere se hanno bisogno di aiuto. Inizia quindi tra i due giovani uno scambio di sguardi ricco di desiderio. Nello sguardo di Checco sulla donna si possono identificare gli spettatori maschili ma è interessante sottolineare che anche lo sguardo di Dolores esprime un vivo desiderio: la ragazza si morde il labbro e decide di salire sulla corriera abbandonando il marito. Questo sguardo rappresenta il desiderio di Dolores per Checco ma anche è anche lo sguardo di tutte le spettatrici su Maurizio Arena, uno degli attori più amati dalle fan in questi anni. C'è spazio dunque anche per il desiderio femminile e il personaggio maschile diventa qui oggetto di sguardo, dal punto di vista della messa in scena e anche dal punto di vista narrativo essendo conteso tra la fidanzata Gina (Giovanna Ralli) e Dolores. Durante la cena del primo giorno di villeggiatura c'è un altro scambio di sguardi tra Dolores e Checco innescato proprio da

Dolores: un classico campo/controcampo, con due primi piani, che esprime un desiderio corrisposto.

Nel corso del film vediamo Dolores in silhouette mentre fa la doccia, mentre si spoglia dietro una roccia e poi si mostra in bikini allo sguardo di Checco, e ancora mentre cammina ancheggiando sotto lo sguardo degli abitanti del paese. Quest'ultima è una sequenza, ininfluente dal punto di vista narrativo, che è girata esplicitamente per esaltare il fisico di Dolores: prima c'è un carrello a precedere (figura del linguaggio ricorrente in questi anni per l'esaltazione del corpo femminile) con la protagonista in mezza figura che cammina ancheggiando con un vestito scollato ed aderente, poi un carrello laterale che continua a seguire la sua camminata, poi un carrello laterale sugli abitanti del paese, sia uomini che donne, che la guardano, e poi un dettaglio delle sue gambe nude fino a metà coscia che sbucano dallo spacco del vestito, ancora un carrello sulla gente che guarda, poi un'alternanza tra primo piano di lei/carrello sulla gente/primo piano; l'ultima inquadratura è della donna ripresa da dietro mentre si allontana e poi un totale dall'alto. I carrelli sulla gente che guarda sono dunque soggettive di Dolores che si compiace degli sguardi attirati e che a sua volta guarda. Anche quando finalmente vediamo esibirsi Dolores come ballerina in un merengue al centro di un cerchio di persone, non c'è uno sguardo riconoscibile su di lei: le inquadrature sono infatti da un punto di vista oggettivo e vediamo sia uomini che donne apprezzare più la sua bravura che la sua bellezza. Anche l'unica inquadratura più ravvicinata, un dettaglio dei suoi piedi mentre balla, è funzionale alla sottolineatura della sua abilità di ballerina. Quando è personaggio dunque Abbe Lane è oggetto di sguardo da parte del personaggio maschile ma quando si esibisce in performance da "professionista" c'è su di lei solo lo sguardo oggettivo della macchina da presa.

Abbiamo visto che però in questo film non c'è il tradizionale paradigma di donna puro oggetto dello sguardo maschile, anzi spesso il soggetto dello sguardo è proprio lei. In effetti Dolores è presentata come una donna molto libera sin dall'inizio del film: un ragazzo dice di lei e del suo accompagnatore "non è il marito, vivono more uxorio, mi sono informato. E poi lei è pure sudamericana, sangue caliente". Nel corso del film Dolores è "attiva", dal punto di vista dello sguardo ma anche dei comportamenti: cerca in tutti i modi di provocare Checco, anche se alla fine non riuscirà a conquistarlo (Checco sposerà la fidanzata Gina) e ripartirà dunque con il marito rientrando nei canoni di una "corretta" femminilità.

In *Marinai, donne e guai* (1958) troviamo la stessa coppia di attori che interpretano Mario e Manuela. Anche qui è lei che cerca di sedurre lui anche se in realtà lo fa solo per ingannarlo. Lo invita a guardarla dal buco della serratura dicendogli che è nuda ma poi copre il buco con un asciugamano; al riparo dello sguardo di Mario, ma non di quello dello

spettatore, si mette le calze mentre è in baby doll e poi si veste pronunciando intanto frasi provocanti e provocatorie. Rovesciandogli addosso il liquore lo costringe a spogliarsi e può così rubargli la divisa che le serve per loschi traffici. Più tardi Manuela si esibirà cantando "La donna riccia" con un look che ricorda molto da vicino quello di Rita Hayworth in *Gilda* (*Id*, 1946, Charles Vidor) mentre canta "Put the Blame on Mame": stessa acconciatura, abito nero molto simile e guanti, stesso gioco con i capelli. Anche qui l'esibizione non è assolutamente funzionale alla narrazione e il protagonista non è nemmeno presente. Di nuovo le inquadrature sono girate da un punto di vista oggettivo e a tutto vantaggio dello sguardo diretto dello/a spettatore/spettatrice cinematografico/a.

Analizzando questi film con Abbe Lane si riscontra dunque un diverso modo di riprendere il suo corpo quando si esibisce come *performer* rispetto a quando è uno dei personaggi della storia. Infatti durante le sue esibizioni nei numeri musicali non c'è mai uno sguardo maschile su di lei, mentre quando riveste un ruolo nel racconto è spesso oggetto degli sguardi maschili voyeuristici dei suoi partner. Queste due modalità di messa in scena del corpo possono talvolta coesistere all'interno dello stesso film: Abbe Lane "abbandona" momentaneamente il suo ruolo nella storia per esibirsi come cantante.

Un film in cui il corpo femminile è particolarmente al centro degli sguardi maschili è *Le bellissime gambe di Sabrina* (1958). Nel prologo, prima dei titoli di testa, vediamo un uomo in un sotterraneo che viene attirato da ciò che vede dalla piccola finestra: i piedi e le gambe di una donna che passeggia avanti e indietro come in attesa di qualcuno. Le inquadrature dell'uomo che guarda sono alternate con ciò che l'uomo vede, con quelle delle gambe che spuntano da una gonna svolazzante. Mano a mano che il desiderio dell'uomo si fa più evidente le inquadrature delle gambe si fanno più ravvicinate e la musica di sottofondo aumenta di volume, esplicitando l'attrazione crescente, e la gonna si alza sempre più fino a mostrare interamente le gambe e sette piccoli nei che formano una figura simile alla costellazione dell'orsa minore (dettaglio che si rivelerà importante ai fini dell'intreccio). Quando la ragazza sale su una macchina inizia a suonare l'allarme e vari titoli di giornali ci informano di un grande furto ad una gioielleria di Baden Baden. Durante il film scopriamo che le gambe sono quelle di Sabrina (Mamie Van Doren) la ladra dei gioielli che verrà rintracciata proprio grazie al particolare dei nei sulla gamba. In questo caso dunque l'esibizione del corpo femminile è funzionale al racconto.

Lungo tutto il film si incontrano infatti una serie di inquadrature di gambe femminili che in questo modo vengono motivate dalla trama e non solo per il piacere di guardare. Alla fine dei titoli troviamo la prima di queste inquadrature: gambe di passeggeri che scendono dalla scaletta di un aereo e poi la macchina da presa si sofferma su un paio di gambe

femminili e le segue fino a terra. Tramite una sovrimpressione passiamo ad una sfilata di abiti in una casa di moda, altro modo di esibire il corpo femminile che ricorre in molte altre commedie anni cinquanta (*La ragazza di via Veneto*, *Ladro lui, ladra lei*, *Marinai, donne e guai*, *Le dritte*). La fabbrica di calze "Can Can" ha indetto un concorso per le gambe più belle e il fotografo Teo (Antonio Cifariello) approfitta della sfilata per fotografare le gambe delle modelle e con l'inganno anche quelle di Sabrina. Una successione di inquadrature di gambe è presente ovviamente nella sequenza in cui la commissione, tutta maschile tranne la segretaria, guarda le foto delle gambe proiettate sul muro per decidere quale sono le più belle. Il proprietario dell'azienda tra l'altro usa anche un dispositivo che ingrandisce l'immagine proiettata, dunque il suo sguardo viene "potenziato". L'ultima diapositiva è quella di Sabrina in cui si vedono anche i nei ed è quella che viene scelta come vincitrice proprio per questa sua particolarità. Dopo varie vicissitudini alla fine del film Teo che si è innamorato di Sabrina capisce che rendendo nota la sua identità la ragazza verrebbe arrestata e nella sfilata finale del concorso delle gambe Sabrina viene sostituita da Toni (Rossana Martini) che indossa delle calze con ricamati dei finti nei e che propone al proprietario dell'azienda di calze l'idea di lanciare "le calze dell'orsa minore". La sfilata è ovviamente un'altra occasione per mostrare le gambe delle modelle che sono presenti in quasi tutte le inquadrature. Dunque in questo film sono molti gli sguardi maschili sui corpi femminili.

Nel film c'è poi un numero di balletto delle gemelle Kessler, che ballano con una calzamaglia color carne che le fa sembrare completamente nude tranne un ridottissimo bikini di paillettes. Tuttavia in tutta la scena non c'è alcuno sguardo sulle ballerine, anzi il pubblico non viene mai inquadrato. Solo alla fine del numero c'è un'inquadratura dei due protagonisti che applaudono.

Appare allora sempre più evidente che si può individuare una costante in queste scene di esibizione vere e proprie, cioè balletti, canzoni, numeri musicali, ed è l'assenza di uno sguardo maschile sul corpo femminile. La macchina da presa riprende dunque il corpo femminile senza il tramite dello sguardo di un personaggio. Invece lo sguardo di un personaggio maschile si posa sul corpo femminile solo quando la donna interpreta un personaggio con un ruolo nella storia e non è una cantante o ballerina professionista.

Altri esempi di un esplicito sguardo maschile sul corpo femminile lo troviamo in *Peccato che sia una canaglia* quando Lina (Sophia Loren) fa il bagno nel mare per sedurre Paolo (Marcello Mastroianni), o in *La fortuna di essere donna* (1955) nella sequenza in cui Antonietta (Sophia Loren) si mette in posa per il fotografo (Marcello Mastroianni), o nell'arrivo alla stazione di Silvana (Sylva Koscina) in *Mariti in pericolo* (1960). Per l'analisi delle prime due scene, in cui il potere attrattivo del corpo femminile viene sfruttato dalla

protagonista stessa per ottenere i propri scopi, rimando al capitolo IV nel paragrafo dedicato a Sophia Loren. Mi soffermo invece sull'analisi di *Mariti in pericolo*. Silvana arriva a Roma per fare visita a Mario (Mario Carotenuto) proprietario di un negozio di macchine conosciuto a Milano ad una fiera. La prima inquadratura di Silvana è un dettaglio dei suoi piedi che scendono dal treno e poi la macchina da presa sale con una panoramica basso-alto inquadrando il resto del corpo e infine allargando l'inquadratura ad una figura intera. Non è una vera e propria soggettiva perché Mario osserva la donna da lontano ma comunque rappresenta il suo sguardo che si posa sul corpo di Silvana fasciato da un abito maculato. Più avanti ci sarà un'inquadratura che ci mostra Silvana che si sta spogliando attraverso il buco della serratura. L'inquadratura è una palese soggettiva di Memmo (Memmo Carotenuto), anche lui attratto dalla ragazza.

Anche in altri film lo sguardo maschile voyeurista è esplicitato da personaggi che guardano dal buco della serratura - *I tartassati* (1955), *Buonanotte… avvocato!* (1955), *Totò, Vittorio e la dottoressa* (1957), *Le olimpiadi dei mariti* (1960) - o con il binocolo – *Il viale della speranza* (1953) - o attraverso le fessure delle cabine - *Ferragosto in bikini* (1960). Questo tipo di inquadrature inoltre rinviano direttamente a dispositivi della visione che replicano dunque lo sguardo della macchina da presa e degli spettatori.

Ma quasi in ogni commedia c'è un uomo che si volta al passaggio di una bella ragazza e una serie di inquadrature più o meno ravvicinate del loro fisico: *Amore e guai* (1958), *Tre straniere a Roma* (1958) solo per citare alcuni titoli. Significativo poi un episodio de *L'amore in città* (1953) intitolato appunto "Gli italiani si voltano". La prima parte è costituita da un montaggio di primi piani di ragazze che escono da case, negozi, autobus, mentre si aggiustano i capelli, mangiano un gelato, si infilano i guanti, con alcune inquadrature molto ravvicinate su dettagli del loro corpo: seno, piedi, fianchi. Iniziano poi le reazioni degli uomini che si voltano e addirittura iniziano a seguire le ragazze per strada. Una serie di carrellate che seguono le camminate delle donne sono alternate agli sguardi degli uomini che le seguono, mimando dunque delle soggettive. Premesso che il film era stato girato come una sorta di candid camera e dunque questi uomini venivano provocati facendo camminare ragazze appariscenti e provocanti, questo episodio è però emblematico della condizione quotidiana della donna di essere costantemente oggetto dello sguardo degli uomini. Nel film *Mogli pericolose* (1958) di Luigi Comencini Ornella, una delle mogli, dice: "In Italia una donna cammina così" e mostra all'amica la sua camminata ancheggiante. L'amica chiede: "E perché una donna dovrebbe camminare così?" "Per far voltare gli uomini!". Ecco che allora le donne della seconda metà degli anni cinquanta sembrano coscienti e anche lusingate del desiderio che con il loro corpo suscitano negli uomini.

Dunque in quasi tutti i film di questi anni il corpo femminile è al centro dell'immagine cinematografica e del racconto, seppure con diverse modalità. La protagonista può essere oggetto di uno sguardo maschile diegetico, che si manifesta con soggettive ma anche con semplici raccordi di sguardo; ma il corpo femminile può anche essere valorizzato direttamente per lo sguardo degli spettatori in sala che in questo caso si identificano con lo sguardo della macchina da presa. Inoltre abbiamo notato che c'è una differenza tra la messa in scena delle donne che sono personaggi con un ruolo nel racconto e quelle che sono "professioniste dello spettacolo" che si esibiscono su un palcoscenico: sulle prime si posa uno sguardo maschile diegetico, sulle seconde no. Pur tenendo conto delle indicazioni di Mulvey secondo cui per le spettatrici è possibile identificarsi anche con il personaggio maschile e con il suo sguardo, credo però che nei momenti in cui non c'è uno sguardo maschile sul personaggio femminile le spettatrici siano in un rapporto più diretto e immediato con la donna sullo schermo. In questo modo allora la spettatrice si potrà identificare più facilmente con la protagonista quando essa assume le sembianze di una ballerina, cantante o modella professionista perché lo sguardo sul suo corpo non è mediato da quello di nessun personaggio: il corpo della donna sullo schermo diventa per la spettatrice un Io ideale, una proiezione di sé e dei propri desideri e dunque anche una gratificazione.

COMMEDIE CON PROTAGONISTE FEMMINILI

1. *Adorabili e bugiarde* (1958) Nunzio Malasomma
2. *Le ambiziose* (1960) Tony Amendola
3. *La bella di Roma* (1955) Luigi Comencini
4. *La bella mugnaia* (1955) Mario Camerini
5. *Belle ma povere* (1957) Risi Risi
6. *Bellezze in bicicletta* (1951) Carlo Campogalliani
7. *Le bellissime gambe di Sabrina* (1958) Camillo Mastrocinque
8. *Una bruna indiavolata* (1951) Carlo Ludovico Bragaglia
9. *Caccia al marito* (1960) Marino Girolami
10. *Cameriera bella presenza offresi…* (1951) Giorgio Pastina
11. *Le cameriere* (1959) Carlo Ludovico Bragaglia
12. *Camilla* (1954) Luciano Emmer
13. *Camping* (1958) Franco Zeffirelli
14. *Carmela è una bambola* (1958) Gianni Puccini
15. *Cerasella* (1959) Raffaello Matarazzo
16. *Le diciottenni* (1955) Mario Mattoli
17. *I dolci inganni* (1960) Alberto Lattuada
18. *Donatella* (1956) Mario Monicelli
19. *La donna più bella del mondo* (1955) Robert Z. Leonard
20. *Donne sole* (1956) Vittorio Sala
21. *Le dritte* (1958) Mario Amendola
22. *Due soldi di speranza* (1952) Renato Castellani
23. *Esterina* (1959) Carlo Lizzani
24. *La fortuna di essere donna* (1955) Alessandro Blasetti
25. *Guendalina* (1957) Alberto Lattuada
26. *Ladro lui, ladra lei* (1958) Luigi Zampa
27. *Lazzarella* (1957) Carlo Ludovico Bragaglia
28. *Madri pericolose* (1960) Domenico Paolella
29. *Marisa la civetta* (1957) Mauro Bolognini
30. *Miss Italia* (1950) Duilio Coletti
31. *Mogli pericolose* (1958) Luigi Comencini

32. *Il moralista* (1959) Giorgio Bianchi
33. *Nata di marzo* (1958) Antonio Pietrangeli
34. *La nipote Sabella* (1958) Giorgio Bianchi
35. *Nonna Sabella* (1957) Dino Risi
36. *Pane, amore e fantasia* (1953) Luigi Comencini
37. *Pane, amore e gelosia* (1954) Luigi Comencini
38. *Pane, amore e…* (1955) Dino Risi
39. *Papà diventa mamma* (1952) Aldo Fabrizi
40. *Papà Pacifico* (1954) Guido Brignone
41. *Una parigina a Roma* (1954) Erich Kobler
42. *Peccato che sia una canaglia* (1954) Alessandro Blasetti
43. *Peccato di castità* (1956) Gianni Franciolini
44. *Una pelliccia di visone* (1956) Glauco Pellegrini
45. *Piccola posta* (1955) Steno
46. *Porta un bacione a Firenze* (1955) Camillo Mastrocinque
47. *La presidentessa* (1952) Pietro Germi
48. *La ragazza del Palio* (1957) Luigi Zampa
49. *La ragazza di Piazza San Pietro* (1958) Piero Costa
50. *La ragazza di via Veneto* (1955) Marino Girolami
51. *Ragazze da marito* (1952) Eduardo De Filippo
52. *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952) Luciano Emmer
53. *Le ragazze di San Frediano* (1954) Valerio Zurlini
54. *Ragazze d'oggi* (1955) Luigi Zampa
55. *La sceriffa* (1959) Roberto Montero Bianchi
56. *Il segno di Venere* (1955) Dino Risi
57. *Il segreto delle rose* (1958) Albino Principe
58. *Siamo donne* (1953) Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Roberto Rossellini, Luigi Zampa, Luchino Visconti
59. *Le signorine dello 04* (1954) Gianni Franciolini
60. *Souvenir d'Italie* (1957) Antonio Pietrangeli
61. *La spiaggia* (1954) Alberto Lattuada
62. *Susanna tutta panna* (1957) Steno
63. *Tre straniere a Roma* (1958) Claudio Gora
64. *Vergine moderna* (1954) Marcello Pagliero
65. *Viale della speranza* (1953) Dino Risi

COMMEDIE CON PROTAGONISTI MASCHILI

1. *L'arte di arrangiarsi* (1954) Luigi Zampa
2. *Il bell'Antonio* (1960) Mauro Bolognini
3. *Il bigamo* (1955) Luciano Emmer
4. *Bravissimo* (1955) Luigi Filippo D'Amico
5. *Buonanotte…avvocato!* (1955) Giorgio Bianchi
6. *Buongiorno elefante!* (1952) Gianni Franciolini
7. *Il conte Max* (1957) Giorgio Bianchi
8. *Cortile* (1955) Antonio Petrucci
9. *Cuori sul mare* (1950) Giorgio Bianchi
10. *Due mogli sono troppe* (1951) Mario Camerini
11. *E' arrivato l'accordatore. Zero in amore* (1952) Duilio Coletti
12. *E' l'amor che mi rovina* (1951) Mario Soldati
13. *Un eroe dei nostri tempi* (1955) Mario Monicelli
14. *L'impiegato* (1959) Gianni Puccini
15. *Io piaccio - La via del successo con le donne* (1955) Giorgio Bianchi
16. *Il marito* (1958) Nanni Loy, Gianni Puccini
17. *Il mattatore* (1960) Dino Risi
18. *Il medico e lo stregone* (1957) Mario Monicelli
19. *Mi permette babbo?* (1956) Mario Bonnard
20. *Il moralista* (1959) Giorgio Bianchi
21. *Pane, amore e Andalusia* (1958) Javier Setò
22. *Papà diventa mamma* (1952) Aldo Fabrizi
23. *Il raccomandato di ferro* (1959) Marcello Baldi
24. *Lo scapolo* (1955) Antonio Pietrangeli
25. *Lo sceicco bianco* (1952) Federico Fellini
26. *Lo scocciatore (via Padova 46)* (1954) Giorgio Bianchi
27. *Scuola elementare* (1954) Alberto Lattuada
28. *Il seduttore* (1954) Franco Rossi
29. *Simpatico mascalzone* (1959) Mario Amendola
30. *Lo svitato* (1956) Carlo Lizzani
31. *Il vedovo* (1959) Dino Risi
32. *Venezia, la luna e tu – I due gondolieri* (1958) Dino Risi
33. *Il vigile* (1960) Luigi Zampa

CAPITOLO 3

Tradizione ed erotismo nella prima metà del decennio

Nella prima metà degli anni cinquanta i personaggi femminili delle commedie rimandano a modelli di comportamento in prevalenza tradizionali. Nei primi film che hanno dato il via al cosiddetto "neorealismo rosa" la tipologia di donna presentata è quella della ragazza "semplice": contadine, mugnaie, mondine, cameriere, tutte ragazze appartenenti ad una classe sociale bassa. In questa apparente conservazione dei valori tradizionali emergono però degli elementi innovatori: in alcuni film il personaggio femminile è il motore del racconto e il suo comportamento nella scelta del partner non è quello classico. Vanno sottolineati la naturale sensualità e l'erotismo del personaggio femminile: il corpo di queste ragazze sembra relazionarsi direttamente al paesaggio circostante. Tra queste ragazze "semplici" la figura meno emancipata è quella della domestica, sempre stereotipata e caratterizzata da personalità inesistente e sogni davvero modesti.

L'altra tipologia più diffusa è quella dell'attrice, ballerina, miss: la ragazza che lavora, o vorrebbe lavorare, nel mondo dello spettacolo. In questi film l'esibizione del personaggio femminile coincide con l'esibizione musicale o con la sfilata durante il concorso, e si possono notare due diverse modalità di messa in scena del corpo femminile, una più tradizionale che vede la donna oggetto dello sguardo del personaggio maschile e un'altra in cui la performance della donna non è mediata da alcuno sguardo maschile, oppure a volte da uno sguardo femminile diegetico. Proprio in quest'ultimo caso si nota una maggiore vicinanza con i sogni e le ambizioni delle donne reali di questi anni.

Altra figura femminile presente è quella della prostituta. Questa tipologia assume raramente il ruolo di personaggio principale ma è quasi sempre una figura di contorno. In ogni caso la sua presenza in questi film contribuisce a descrivere, in un modo alternativo ai discorsi circolanti nel contesto sociale, il mestiere della prostituta.

Le tematiche che emergono dalle analisi dei film della prima metà del decennio riguardano una sostanziale conservazione dei valori dominanti con degli sporadici accenni ad un cambiamento nel ruolo della donna, soprattutto nello spazio del privato, che anticipano quello che si verifica in maniera più compiuta nelle commedie della seconda metà degli anni cinquanta.

3.1 La ragazza "semplice": bersagliere, contadine e domestiche

All'inizio degli anni cinquanta, in linea con la struttura sociale ancora prevalentemente agricola e con l'influenza del neorealismo, un filone consistente all'interno della commedia è quello chiamato rustico e campagnolo. Alberto Farassino lo definisce un "viraggio naturalistico – rurale di un fenomeno [il neorealismo] che originariamente, anche se aveva sovente affrontato i problemi delle campagne, era stato in prevalenza urbano sia per ambientazione che per cultura, identificando spesso in ciò la sua carica modernista e innovativa"[1]. In effetti il ruralismo era stato un tema ideologico – culturale presente in Italia fin dagli anni trenta e il ritorno alle ambientazioni di provincia è promosso da vari registi nelle cosiddette commedie paesane. Ma la novità dei primi anni cinquanta è la dimensione rusticana di un grande numero di melodrammi, di ambientazione quasi sempre meridionale e di ispirazione veristico – letteraria (molti film vengono tratti dai romanzi di Grazia Deledda).

Molte attrici che si affermano nei primi anni cinquanta partecipano a film di ambientazione rurale in cui interpretano contadine o lavoratrici dei campi: Silvana Mangano in *Riso amaro*, 1949; Gina Lollobrigida in *Altri tempi*, 1952 e *Pane, amore e fantasia*, 1953; Lucia Bosè in *Non c'è pace tra gli ulivi*, 1950; Sophia Loren in *La donna del fiume*, 1954; Elsa Martinelli in *La risaia*, 1956. In effetti ben presto "il film di ambientazione rurale divenne un paradigma che non si limitava o associava ad un'attrice in particolare, ma per tutte divenne il modo di collegarsi alla matrice della cultura nazionale"[2]. Queste attrici giovani, spontanee e naturali nel comportamento e nell'aspetto, interpretano spesso personaggi di basso ceto nei gusti e nelle aspirazioni e il loro erotismo è legato alla terra e rurale. In effetti "le nuove dive dovevano apparire come il simbolo dei ceti e degli ideali giunti alla ribalta dopo la guerra; perciò se ne sottolinearono la modesta estrazione sociale, la schiettezza di gusti e modi; si fecero loro interpretare parti di cenciose villanelle e popolane; le si fornì infine di un temperamento focoso, parlantina sciolta, atteggiamenti sbrigativi e persino «strafottenti»"[3].

Le interpreti di questi film sono in prevalenza quelle attrici che sono state definite "maggiorate". I corpi "maggiorati" sono infatti inseriti in questi paesaggi rurali e sembrano esprimere "i valori di una società arcaica idealizzata, in cui si agita un popolo povero ma felice, composto da donne dall'erotismo prorompente ma puro e da uomini inveterati seduttori

---

[1] Alberto Farassino, *Viraggi del neorealismo: il rosa e altri colori*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. VIII 1949/1953*, Marsilio, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2003, p. 218.

[2] Stephen Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma-Bari, 2007 (ed. orig. *Bellissima. Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, Yale, 2007), p. 242. Si veda anche il secondo capitolo nella tesi di dottorato di R. C. V. Buckley, *The Female Film Star in Postwar Italy (1948-1960)*, University of London, 2002.

[3] Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo cinematografico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma, 1985, p. 125.

e allo stesso tempo innocui. Questi testi ripresentano un'idea di femminile che conferma le immagini più stereotipate associate con il sé nazionale e che si collocano nel filone populista dominante nella cultura italiana"[4], rilanciato dai prodotti della cultura di massa[5]. Nel cinema americano il seno abbondante veniva identificato con la classe popolare: la "donna con la scollatura piena utilizza ogni grammo di carne delle sue mammelle per attrarre un marito ricco e salire un gradino sulla scala socioeconomica"[6]. Gundle sostiene che "Il seno italiano non era soltanto un ornamento, ma il significante primario del potere femminile in una cultura ancora organizzata in base a divisioni di genere convenzionali"[7].

Una prima ipotesi per spiegare il successo di questi corpi floridi è stato rintracciato nel desiderio degli italiani di dimenticare le ristrettezze della guerra e del dopoguerra, una seconda ipotesi integra la precedente con la tesi del mammismo che affliggerebbe la cultura nazionale. Giovanna Grignaffini invece lega il successo di queste figure femminili con il progetto cinematografico neorealista[8]. L'ipotesi che Grignaffini formula è che "la presenza ossessiva della figura femminile nel cinema italiano degli anni cinquanta sia in qualche modo il risultato del progetto teorico, culturale e politico del neorealismo cinematografico, […] l'apparizione di qualcosa che il neorealismo aveva preparato e legittimato. Un neorealismo inteso […] come grande momento di elaborazione e costruzione di una identità nazionale, come progetto e lavoro concreto intorno alla nozione di italianità"[9]. Il cinema italiano del secondo dopoguerra istituisce, come base per la "rinascita" e per la creazione di una nuova identità nazionale, una connessione fra corpo femminile e paesaggio. Le esigenze di riscatto e rilancio dell'istituzione cinematografica trovano rappresentazione "nell'immagine del corpo femminile, figura della terra e del paesaggio, grembo ideale di una nazione che, a partire da sé, doveva ricominciare"[10]. Il processo di rinascita del cinema italiano si basa dunque sulla "riscoperta" di due centralità complementari: il paesaggio e la presenza umana in esso. Ecco allora che "il corpo femminile intatto e incontaminato dall'immagine dell'ideologia fascista, una creatura della terra, ricca di gioiosa sensualità, generosa nelle proporzioni, calda e familiare [diventa] un corpo-paesaggio, lungo i cui contorni si può leggere il futuro di una

---

[4] Enrica Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Firenze, Giunti, 2004, p. 157.
[5] Cfr. David Bidussa, *Il mito del bravo italiano*, Il Saggiatore, Milano; M. Isneghi, *Il ruralismo nella cultura italiana*, in Piero Bevilacqua (a cura di), *Storia dell'agricoltura italiana in età contemporanea*, Marsilio, Venezia 1991.
[6] Marilyn Yalom, *History of the Breast*, Pandora, London 1998, p. 192.
[7] Stephen Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, cit., p. 253.
[8] Giovanna Grignaffini, *Verità e poesia: ancora di Silvana e del cinema italiano*, in "Cinema e Cinema", n. 30, gennaio-marzo 1982, p. 41 - 46.
[9] Giovanna Grignaffini, *"La Signora senza camelie". Voci dagli anni '50*, in Ivana Ricci (a cura di), *Senza camelie. Percorsi femminili nella storia*, Longo, Ravenna, 1992, pp. 125-126.
[10] Giovanna Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996, p. 372.

nazione che doveva iniziare di nuovo dal nulla"[11]. A partire da questo presupposto, dunque, possiamo dire, con le parole di Grignaffini, che "la centralità narrativa che la figura femminile assume nei due generi forti del cinema italiano degli anni Cinquanta (il melodramma e la commedia), deriva da una centralità più profonda, legata alla capacità della figura femminile (per definizione e per convenzione creatura della terra, luogo della natura e non della cultura) di respirare in sintonia con il paesaggio, di farsi segno visibile di un'Italia che voleva ricominciare, cancellando dalla propria immagine tutte le tracce della sua storia recente"[12].

La prima di queste figure fu proposta da Silvana Mangano in *Riso amaro* dove veniva "presentata come una creatura della terra, un archetipo la cui generosa immagine, aperta sensualità e semplicità istintiva esprimevano una qualità primitiva e primordiale. Ma al tempo stesso era una figura complessa che ereditava qualcosa dagli stereotipi femminili più recenti: la pin up, la vamp hollywoodiana, la ragazza del varietà, l'eroina dei fotoromanzi, la reginetta di bellezza e persino la «signorina Grandi Firme»"[13]. La mondina dunque riassumeva in sé sia un'immagine tradizionale che suggestioni più moderne.

Nell'analizzare i significati culturali che determinano la nascita delle *stars*, Richard Dyer sostiene che il pubblico richieda alle *stars* di raccogliere nella propria figura le tensioni esistenti tra individuo e società e di proporre un modello in cui questi contrasti sono risolti[14]. Accogliendo queste suggestioni attrici come Gina Lollobrigida e Sophia Loren possono essere lette come reificazione dei valori che appartengono alla cultura nazionale e legate a una certa nozione di femminile materno e benigno: "le due dive avrebbero quindi la funzione di rassicurare il pubblico maschile sulla propria collocazione e di confermare alcuni dei caratteri della supposta italianità, non a caso quelli più stereotipati e riguardanti l'erotismo femminile e la virilità maschile"[15]. Vedremo tramite l'analisi di alcune commedie tra cui *Due soldi di speranza*, *Pane, amore e fantasia* e *La bella mugnaia* che in realtà le figure maschili non sono poi così virili e il femminile non è così sottomesso.

In generale il contesto sociale rappresentato in questi film è quello di una società contadina e povera ancora molto diffusa nella realtà italiana dei primi anni cinquanta. La tipologia di personaggio femminile è dunque congruentemente quello di una ragazza "semplice", ancora molto legata ai valori tradizionali e al tempo stesso caratterizzata da una sensualità spontanea e non maliziosa. Altri film in cui si ritrova una figura femminile simile sono gli altri della serie "Pane, amore e"[16] e il primo *Don Camillo* (1952) di Julien Duvivier,

---

[11] Giovanna Grignaffini, *Female identity and Italian cinema of the 1950s*, in Giuliana Bruno e Maria Nadotti (a cura di), *Off Screen. Women and film in Italy*, Routledge, London, 1988, p. 121.
[12] Giovanna Grignaffini, *"La Signora senza camelie". Voci dagli anni '50*, cit., p. 126.
[13] Stephen Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, cit., p. 239.
[14] Richard Dyer, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, Macmillan, London, 1987.
[15] Enrica Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, cit., p. 159.
[16] Per l'analisi di *Pane, amore e…* vedi il capitolo 4.

poi nel corso del decennio questa tipologia di donna (e più in generale questo tipo di ambientazione e di racconto) sparisce gradualmente. Possiamo trovarla ancora in alcuni film come *Il medico e lo stregone* (1957) di Mario Monicelli, *La nonna Sabella* (1957) di Dino Risi e *Amore e guai* (1958) di Angelo Dorigo, poi dagli anni sessanta "non vi sarà più alcun tipo di vagheggiamento del mondo contadino: campagna, miti rurali (in parte ereditati dal fascismo), perdono i connotati positivi per divenire sinonimi di ignoranza, sottosviluppo, arretratezza sociale e culturale, ritardo"[17].

"A me m'ha battezzato mio padre, con la polvere da sparo": Carmela e *Due soldi di speranza*

Il film che dà origine al cosiddetto "neorealismo rosa" è *Due soldi di speranza* (1952) di Renato Castellani. La storia, su soggetto di Renato Castellani ed Ettore Margadonna e sceneggiatura di Renato Castellani e Titina De Filippo, è ben nota: Antonio torna dal militare al suo piccolo paese, Cusano, ed è in cerca di lavoro: si arrangia con mille mestieri ma non riesce mai a trovare un lavoro stabile. Carmela si innamora di lui e lo conquista con il suo carattere indomito e fiero, ma essendo Antonio disoccupato i due giovani non si possono sposare. Antonio "emigra" a Napoli in cerca di lavoro ma viene rimandato al suo paese con un foglio di via perché i disoccupati non potevano restare in città. Durante la breve assenza di Antonio sua sorella Giuliana combina "l'impiccio": viene compromessa da un possidente. Urge il matrimonio riparatore e il parroco trova lavoro ad Antonio come aiuto sagrestano per permettergli di fare la dote per la sorella. In questo modo Antonio non può mettere da parte i soldi per il suo matrimonio e cerca allora un secondo lavoro a Napoli, di notte, come attacchino di manifesti per il partito comunista. Perderà anche questi due lavori (quando il parroco scopre il lavoro di Napoli dice "Fai il comunista a Napoli e suoni le campane qua?" e lo licenzia). Alla fine del film, ancora contro la volontà del padre di Carmela e senza soldi, i due giovani decideranno di sposarsi lo stesso: si accontenteranno appunto della speranza del futuro, prendendo dalle bancarelle del paese i vestiti che pagheranno a credito.

Il film è apprezzato dal pubblico e dalla critica dell'epoca, ottenendo un buon successo sia in sala che nei festival. Dopo l'uscita di *Due soldi di speranza* anche i film precedenti di Castellani - *Sotto il sole di Roma* (1948), *E' primavera…* (1950) - vengono recuperati e inseriti dalla critica nel nuovo filone. Il film rimanda al neorealismo per la scelta di attori non protagonisti, Vincenzo Musolino e Maria Fiore, per l'ambientazione tra le classi sociali subalterne, per l'attenzione ai problemi sociali (povertà e disoccupazione), per le riprese dal

[17] Gian Piero Brunetta, *Il cinema legge la società italiana*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, vol. II, *La trasformazione dell'Italia: sviluppo e squilibri*, tomo II "Istituzioni, movimenti, culture", Einaudi, Torino, 1995, p. 813.

vero. Ma il film viene definito un esempio di "neorealismo falso e dolciastro"[18] e viene sottolineata anche la mancanza di quella grande narrazione che sembrava essere la soluzione alla crisi del neorealismo. Infatti mentre la critica "chiede al cinema di conquistare finalmente il respiro del grande romanzo (e plaude dunque, nella nota polemica, a *Senso* di Visconti [1954] e al suo raggiungimento del «grande realismo»), questo film va esattamente in direzione opposta, verso la novella e la struttura a episodi"[19].

Nel film la presenza della *voice over* aumenta gradualmente d'importanza: all'inizio assolve ad una funzione puramente didascalica ma gradualmente diventa supporto necessario alla diegesi: assume infatti una funzione di *story teller*, di narratore del racconto orale popolare che spiega ciò che le immagini non mostrano e che fa da collante fra i vari episodi del racconto[20]. Alla fine del film la voce tace, ma ricompare sullo schermo il titolo del film che funge da esplicito commento al significato del film e spiega con cosa pagheranno i loro debiti i protagonisti.

Aristarco, uno dei fautori delle grandi narrazioni, nella sua recensione al film su "Cinema", pur vedendo in Castellani "più un novelliere che un romanziere" che procede per "immagini bozzettistiche", fa risaltare il personaggio di Carmela in cui ritrova quella unitarietà e autenticità che gli permettono di accostarlo alla Maddalena di Visconti e che è per Aristarco "il personaggio femminile più vivo e autentico del nostro cinema". Aristarco parla più in generale di "qualcosa di fortemente femmineo diffuso nelle opere del Visconti e del Castellani: la supremazia della donna protagonista sull'uomo"[21].

In effetti il personaggio di Carmela è il vero motore del racconto: il suo desiderio appassionato per Antonio porta avanti l'azione e con i suoi comportamenti provoca continue svolte nel racconto. La sua prima apparizione nel film mostra subito il suo carattere intraprendente: prima guarda (e sottolineo qui l'importanza dello sguardo come veicolo del desiderio femminile), non vista, Antonio e poi lo provoca gettandogli una foglia di insalata, come fosse un guanto di sfida, e ridendogli in faccia. Scalza e vestita di stracci, con i capelli corti e spettinati, Carmela è corpo sempre in movimento, sempre di corsa, emanazione della natura e del paesaggio. In tutto il film viene inquadrata quasi sempre in campo lungo mentre attraversa i campi, le rocce, le piante di fichi d'India e la terra brulla. La natura viene associata all'istinto e infatti le scene in cui Carmela si dichiara ad Antonio o quando Antonio finalmente ammette la passione per Carmela sono ambientate sempre al di fuori del paese: al fiume, in aperta campagna, tra le rocce. Carmela canta a squarciagola manifestando la sua

---

[18] Giuseppe Ferrara, *Il nuovo cinema italiano*, Le Monnier, Firenze, 1957, p. 290.
[19] Alberto Farassino, *Viraggi del neorealismo: il rosa e altri colori*, cit., p. 210.
[20] Federica Villa, *Variazioni nella forma di racconto*, in Luciano De Giusti (a cura di) *Storia del cinema italiano, vol. VIII 1949/1953*, cit., pp. 245 - 246.
[21] Guido Aristarco, *Due soldi di speranza*, in "Cinema", n. 84, 15 aprile 1952, pp. 211 – 213; 211.

vitalità e strilla per sfogare la sua rabbia e la sua gelosia. Per frenare la sua esuberanza il padre la riempie di schiaffi e arriva persino ad incatenarla al letto. E lei stessa che dice di sé "a me m'ha battezzato mio padre, con la polvere da sparo", "tengo il sangue a 120 gradi" e "mi sono impazzita per te come un cavallo sfuriato". Questa sottolineatura del desiderio femminile è in effetti insolita e soprattutto è interessante notare che alla fine del film il suo desiderio verrà realizzato e non punito come spesso accadeva nei coevi melodrammi.

Questa figura di giovane ragazza che segue il suo cuore e la sua passione nella scelta di un compagno è solo il primo e più eclatante esempio di un mutato rapporto tra i sessi che continuerà a mutare nel corso del decennio. La distanza fra le generazioni emerge da un dialogo tra Carmela e sua madre in cui Carmela chiede se lei si è mai innamorata e cosa avrebbe fatto se il marito l'avesse lasciata e la risposta è: "E' stato un matrimonio talmente sbagliato che avrei ringraziato Iddio". Va sottolineato dunque ancora una volta che il cinema invece proponeva alle nuove generazioni di spettatori e di spettatrici un diverso tipo di comportamento e di approccio all'amore.

"E' la troppa miseria a metterle il diavolo in corpo": Maria e *Pane, amore e fantasia*

A questo film segue *Pane, amore e fantasia* (1953) Luigi Comencini, altro film di grande successo: raggiunge il primo posto negli incassi stagionali e segna la definitiva affermazione della sua protagonista Gina Lollobrigida. Il film inoltre inaugura una fortunata serie che proseguirà con *Pane, amore e gelosia* (1954, secondo posto al botteghino), *Pane, amore, e…* (1955), diretto però da Dino Risi e *Pane, amore e Andalusia* (1958) di Javier Setò.

La critica dell'epoca ha sottolineato le somiglianze tra il film di Castellani e quello di Comencini schierandosi però dalla parte del primo e definendo *Pane, amore e fantasia* addirittura un "figlio sviato di *Due soldi di speranza*"[22]. In effetti i due film hanno molte caratteristiche in comune: alcuni dei collaboratori (Gallea per la fotografia, Cicognini per la musica, Margadonna soggettista e co-sceneggiatore), l'ambientazione in un piccolo paesino di provincia arroccato e difficile da raggiungere (c'è bisogno delle carrozze o della corriera), le due protagoniste femminili giovani e in qualche modo ribelli, le due anziane madri, la presenza della gente del paese con funzione di coro, l'importanza della figura del prete. Ma al film di Comencini viene imputato di essere un film favolistico, "anche se girato *sui luoghi dell'azione*", mentre quello di Castellani era fondato prima di tutto su un'osservazione "pazientemente realistica [che] giungeva a trasformarsi in favola"[23]. Dunque il metro di

[22] Guido Aristarco, *Pane, amore e fantasia*, in "Cinema Nuovo", a. III, n. 29, 15 gennaio 1954, pp. 89 - 90.
[23] Giulio Castello, *Pane, amore e fantasia*, in "Cinema", a. VII, n. 126, 30 gennaio 1955, pp. 51 – 52.

giudizio della critica è sempre quello di una aderenza più o meno stretta all'estetica neorealistica.

Ma ciò che a me interessa in questa sede è il personaggio di Maria De Ritis, la Bersagliera, per alcuni suoi aspetti e comportamenti particolari. Già all'epoca Luigi Chiarini aveva compreso e sottolineato che il personaggio Lollobrigida, sugli schermi e fuori da essi, contribuiva alla "rivincita delle ragazze semplici, buone, furbescamente ingenue, popolari, che hanno trovato in lei il loro simbolo, quello, sia detto senza nessun significato spregiativo, della ragazza qualunque, sul mito della diva romantica, della donna fatale, della *vamp*, della femmina indiavolata tutta *sex-appeal*"[24]. In effetti la bersagliera era interprete di una sensualità spontanea e vivace ma anche pura, mediava dunque i valori tradizionali con una nuova forma di protagonismo femminile. Nel film infatti la protagonista indiscussa del racconto e motore dell'azione è Maria: la storia d'amore con il carabiniere Stelluti è condotta da lei con caparbietà e culminerà nel finale con la promessa del matrimonio.

Anche lei, come Carmela, è quasi sempre scalza e vestita di stracci, sempre di corsa e dalla parlantina sciolta, dispettosa e a volte quasi infantile. Il suo corpo è parte integrante del paesaggio, inquadrato di continuo in campo lungo mentre corre tra i campi, rincorre le galline, sale sull'asino o lava i panni al fiume. La sua sensualità e la sua bellezza non vengono sottolineate con malizia, ma presentate come naturali e inconsapevoli. Nel film ripetutamente viene sottolineata la sua esuberanza con frasi che fanno continui riferimenti al diavolo, tipici di una cultura cattolica e contadina. Il dialogo che segue la sua prima apparizione tra il nuovo maresciallo appena giunto in paese (De Sica) e il brigadiere del posto esplicita bene la personalità della Bersagliera e ciò che la gente pensa di lei:

> CAROTENUTO: Che bella ragazza!
> SQUINZI: Eh, quella è un diavolo scatenato!
> CAROTENUTO: Meretricio?
> SQUINZI: No, è una ragazza un po' ardita.
> CAROTENUTO: Sovversiva?
> SQUINZI: No, ma forse è la troppa miseria a metterle il diavolo in corpo… La chiamano "Pizzicarella la Bersagliera".

Durante il film i riferimenti al diavolo continuano: "queste sono due indemoniate", "E' un diavolo scatenato", "Che vorrà 'sta diavola?". E' dunque evidente che la sessualità femminile viene presentata come pericolosa e bisognosa di essere in qualche modo contenuta. La sua gelosia la porta a litigare, con il pretesto di un vestito, con Paoletta la nipote del

[24] Luigi Chiarini, *Cascami del neorealismo*, in "Il contemporaneo", 15 gennaio 1955, ripubblicato in Aa. Vv. *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, n. 74 bis, voll. II, XIV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1978, p. 319.

parroco (Maria Pia Casilio), anche lei innamorata di Stelluti. Le due ragazze si accapigliano come "due indemoniate" e Maria verrà messa in prigione per una notte a sbollire i suoi ardori. La scena ricorda da vicino quella in cui Carmela veniva legata al letto dal padre: allo stesso modo le due ragazze imprigionate cantano la loro rabbia e il loro amore. Dunque il loro desiderio non riesce ad essere contenuto nemmeno quando sono fisicamente bloccate.

A riprova che il desiderio viene associato alla natura anche in questo film la scena in cui i due giovani si dichiarano è ambientata nel bosco (in *Due soldi di speranza* le scene d'amore erano ambientate sempre fuori dal paese: al fiume o fra i campi). Maria è in ginocchio e sta raccogliendo le fragole in mezza figura e alle sue spalle appare Stelluti. I due personaggi vengono inquadrati sempre insieme e in figura intera fino al momento in cui la Bersagliera inizia a leggere la lettera e capisce che i suoi sentimenti sono ricambiati, allora inizia un campo/controcampo di primi piani che tradizionalmente è associato ai dialoghi d'amore.

Vorrei dedicare un po' di attenzione anche al personaggio della levatrice Anna (Marisa Merlini) che è stata sedotta e abbandonata ed ha un figlio a Roma. La figura di Anna, madre nubile che con il suo lavoro onesto riesce a mantenere suo figlio, sebbene le venga dedicato poco spazio, è assai interessante. Il Maresciallo infatti, che si è innamorato di lei, supera ogni preconcetto e nel finale del film si espone al giudizio della gente affacciandosi al balcone insieme ad Anna, riscattando così la figura della ragazza madre. Infatti chi si sente più imbarazzata dalla presenza di un figlio al di fuori del matrimonio è proprio Anna mentre il Maresciallo non si lascia fermare da questo pregiudizio ed è disposto a lasciare l'Arma pur di sposarla.

Dunque *Pane, amore e fantasia*, come ogni commedia, riflette sul rapporto maschile/femminile concedendo al femminile uno spazio assai ampio e facendo riferimento anche al contesto sociale: il Maresciallo dice ad Anna: "Adesso siamo pari: io voto alle elezioni e voi pure votate!". Ma è soprattutto la storia dei giovani, di Maria e del carabiniere Stelluti, che mostra il cambiamento del rapporto di coppia, lasciando intendere una non sottomissione del femminile al maschile.

In conclusione, sia *Due soldi di speranza* che *Pane, amore e fantasia* da un lato sembrano rimpiangere quei valori tradizionali legati al mondo contadino che stanno per essere spazzati via dallo sviluppo ma dall'altro rompono, almeno in parte, il consolidato tabù della passività femminile: Carmela e la Bersagliera scelgono un uomo e gli "danno la caccia" fino ad ottenere di sposarlo. Dunque anche se il fine rimane sempre il matrimonio tutto lascia presagire che una volta sposati il rapporto tra l'uomo e la donna non sarà poi così scontato.

Ovviamente vengono sottolineati anche aspetti molto più tradizionali come il valore positivo dell'illibatezza e all'opposto la colpa subita (la levatrice ha un figlio e la sorella di Antonio viene sedotta da un possidente). Ma nei due film questo nodo viene risolto in modo diversi: in *Due soldi di speranza* c'è il matrimonio riparatore celebrato quasi di nascosto, mentre nel finale di *Pane, amore e fantasia* il maresciallo e la levatrice si affacciano al balcone rivelandosi all'opinione della gente del paese. La famiglia rimane il valore fondante della piccola comunità e si fa così garante, insieme alla Chiesa, del rispetto dei valori tradizionali.

"Se ci levi pure un matrimonio coi fiori d'arancio, a una povera ragazza che ci resta?": Angela e *Giorni d'amore*

Un'altra commedia che propone una situazione simile ai due film appena analizzati è *Giorni d'amore* (1954) di Giuseppe De Santis, che proprio per l'ambientazione rurale e i toni da commedia viene accostato dalla critica ai due film precedenti. De Santis, con una lettera indirizzata a Guido Aristarco su "Cinema Nuovo", però prende le distanze da quei film dal momento che il suo soggetto è stato scritto precedentemente. De Santis inoltre rivendica la sua "ambizione artistica di creare film con l'intento di gettare le basi, o di riallacciarmi a una tradizione che sia dentro il giusto appello di Gramsci a una visione nazional-popolare dei contenuti, e del linguaggio con cui questi contenuti devono essere espressi". De Santis precisa che i suoi personaggi "sono tutti contadini, di quelli che vivono sulla terra e per la terra" [25] criticando i termini che erano stati usati dalla critica anche per il suo film: "idillio agreste", "bozzetto paesano", "macchiettismo".

Il film viene preceduto da un lungo lavoro di ricerca sul posto: il collaboratore di De Santis, Elio Petri, si documenta, trasferendosi a Fondi (paese natale dello stesso De Santis) per qualche settimana, su un'usanza tipica locale, quella che vedeva due fidanzati mettere in atto una "fuitina" con annessa (o simulata) "consumazione" in modo da potersi poi sposare dopo in sordina, evitando le spese della cerimonia e del rinfresco. I protagonisti del film, ispirati dunque a persone vere, sono Angela (Marina Vlady, doppiata da Maria Pia Casilio) e Pasquale (Marcello Mastroianni), due giovani contadini innamorati che vorrebbero sposarsi e anche qui, come in *Due soldi di speranza*, l'estrema povertà è l'impedimento alla felice conclusione.

La didascalia iniziale del film recita: "A tutte quelle ragazze e a tutti quei giovani che per realizzare un loro sogno riescono a sposarsi – attraverso vicende penose e spesso stravaganti – questa favola d'amore è dedicata". Dunque fin da subito viene esplicitamente

[25] Giuseppe De Santis, *De Santis ci scrive*, in "Cinema Nuovo", n. 49, 25 dicembre 1954, ripubblicato in Giovanni Spagnoletti, Marco Grossi (a cura di), *Giorni d'amore. Un film di Giuseppe De Santis tra impegno e commedia*, Lindau, Torino 2004, pp. 177 – 182.

collegata la realtà all'elemento favolistico. Il film propone quelle soluzioni immaginarie a problemi reali di cui parlava Levi Strauss riferendosi al mito. Il film infatti sia per il tipo di racconto, sia per la scelta di usare la pellicola Ferraniacolor che conferisce all'immagine toni e colori quasi irreali, sia per l'impostazione per certi versi "teatrale", si presenta come una vera e propria favola. O per meglio dire come una di quelle storie raccontate dai cantastorie popolari: infatti il film è incastonato in una cornice canora che funge da sipario in apertura e in chiusura. La canzone all'inizio presenta i vari personaggi e invita lo spettatore a seguire il racconto e nel finale ratifica la fine della storia e saluta il pubblico.

Questo tipo di narrazione favolistica si accorda perfettamente con l'opera che il pittore Domenico Purificato (anche lui ciociaro) fa sui costumi, la scenografia e il colore. La sua opera, "influenzata dal Realismo magico (aspetto di maggior rilievo che caratterizza la corrente pittorica chiamata Scuola romana), presenta i suoi soggetti avvolti in un'atmosfera di sospensione e di favola. Ciò che caratterizza la sua opera pittorica è l'unità di fondo, il legame così forte con la sua terra mitica e l'importanza dell'uomo e dei valori umani. Pittore della realtà dunque, ma una realtà magica, sospesa"[26].

Come in altri film di De Santis, anche in *Giorni d'amore* la figura femminile assume una centralità notevole. Il primo personaggio che vediamo è proprio Angela, inquadrata in primissimo piano. La macchina da presa poi allarga gradualmente l'inquadratura e ce la mostra mentre batte le spighe per far uscire il grano. Anche Angela, come Carmela e Maria, ci viene mostrata nelle sue incombenze di contadina e già di piccola donna di casa. Angela è forse meno esuberante di Carmela e Maria, ma la sua psicologia è approfondita molto di più: sin da subito intuiamo la sua natura profondamente romantica e sognatrice. Nel corso del film scopriamo tutti i suoi desideri di ragazza dell'epoca: andare al cinema a vedere *La sepolta viva*, il sogno romantico di un matrimonio con i fiori d'arancio, con la permanente e con l'abito bianco come quello visto sulla rivista "Annabella", l'essere bella per il suo fidanzato e la preoccupazione che le fatiche della campagna possano rovinare il suo aspetto fisico.

Oltre che dal punto di vista narrativo, anche dal punto di vista del linguaggio cinematografico Angela viene privilegiata rispetto agli altri personaggi. Le vengono dedicati frequenti primi piani e inquadrature lunghe. Ad Angela inoltre appartiene l'unica soggettiva del film, nella scena in cui, la sera della fuga, i due fidanzati attraversano con la bicicletta il bosco di aranci. Carmela guardando sognante i fiori e poco convinta di questa soluzione per evitare le spese della cerimonia dice: "Guarda quanti fiori d'arancio…senti che profumo?… Se ci levi pure un matrimonio coi fiori d'arancio, a una povera ragazza che ci resta?". Il suo primo piano è alternato ripetutamente con l'inquadratura in soggettiva dei fiori d'arancio,

[26] Paola Marchi, *Cinema e pittura in "Giorni d'amore"*, in Giovanni Spagnoletti, Marco Grossi (a cura di), *Giorni d'amore. Un film di Giuseppe De Santis tra impegno e commedia*, cit., pp. 52 – 53.

simbolo del matrimonio e di tutti i sogni di Angela. La luce blu della sera rende la scena quasi fantastica e profondamente elegiaca. Pasquale si ferma, raccoglie i fiori e le fa una coroncina. Allora Angela gli mostra la foto del vestito che porta con sé e gli dice "Ecco, come questa!".

In *Giorni d'amore* ritorna il tema caro a De Santis (vedi primo fra tutti *Riso amaro*, ma anche *Caccia tragica*) dell'erotismo e della sensualità del corpo femminile. L'attrazione che Pasquale prova nei confronti di Angela è evidente in tutto il film ma in questo senso la scena più emblematica è quella sulla spiaggia. Dopo l'ennesima litigata con Pasquale, Angela, avendo incontrato delle contadine che le hanno detto che ormai è stata compromessa anche se non ha fatto niente di male, decide di concedersi al futuro sposo e lo provoca spogliandosi e facendo il bagno. Uscendo dall'acqua Angela si mette quasi in posa per farsi ammirare. Tutta la sequenza è giocata sull'alternanza tra i due giovani e la macchina da presa indugia sul viso e sul corpo della ragazza senza malizia. Ancora una volta le scene d'amore vengono dunque ambientate al di fuori del paese, nella natura.

Tra le altre figure femminili spicca la madre di Pasquale, vera contadina di Fondi, e vero punto fermo della famiglia, è lei che decide quanti soldi dare al figlio per il suo matrimonio, se dargli anche la parte del fosso per piantarci gli aranci, che consiglia al figlio di dare due schiaffi alla nuora per farla ragionare. I rapporti all'interno della famiglia sono subito messi in chiaro: Pasquale domanda al padre: "Ma insomma a casa nostra chi comanda?", e il padre risponde: "Tua madre!". In effetti all'interno del mondo patriarcale contadino, la donna più anziana, la madre, ha sempre ricoperto un ruolo importante.

Oltre che nell'immaginario di De Santis, le donne rivestono una grande importanza anche nella produzione di Purificato come pittore: "sono contadine, madri, sorelle, donne del popolo, dalle fattezze robuste e dagli sguardi trasognati, con gli occhi grandi a mandorla, tipici delle donne del sud. Queste donne vivono in un mondo maschilista, prigioniere di una mentalità piena di pregiudizi, ma la loro visione da parte del pittore manca di quella crudezza e di quel realismo che invece caratterizzano i personaggi femminili di De Santis". Ma è Angela in particolare che "incarna l'ideale di femminilità che ispirava il pittore fondano, con la sua dolcezza e l'espressione malinconica e trasognata, la fiera rassegnazione a vivere una vita povera dove però vi è posto per la poesia del quotidiano. Le donne di Purificato sono come lei, semplici e poetiche, quasi disarmanti, colte nella loro fresca quotidianità, osservate nei loro gesti più meccanici e distratti, come quello di tenersi lo scialle sulle spalle, o di passarsi la mano nei capelli"[27].

Il film termina con il matrimonio dei due giovani, in sordina e di nascosto ma Angela riuscirà ad avverare almeno uno dei suoi desideri: non si è sposata con l'abito bianco ma

[27] Ivi, pp. 56 - 57.

riesce a farsi la permanente e a coronare il suo sogno di essere per un giorno bella come le foto nelle riviste femminili che legge.

"Il diavolo si serve di molte vesti per nascondersi, e soprattutto vesti di donna": Carmela e *La bella mugnaia*

Anche *La bella mugnaia* (1955) - altro film di grande successo, che raggiunge il sesto posto negli incassi, nella stagione più propizia per Sophia Loren in cui al terzo posto c'era *Pane, amore e...* e al nono *Peccato che sia una canaglia* - ha un'ambientazione agreste, anche se la storia è situata "sul finire del 1600 nel reame di Napoli sotto la dominazione spagnola", come ci informa la *voice over* iniziale. Dunque l'ambientazione nel passato differenzia in parte questo film dagli altri su cui mi sono soffermata. Ma la somiglianza è soprattutto nella centralità di un personaggio femminile, dalla sessualità spontanea e prorompente, anche se in *La bella mugnaia* il personaggio femminile si dimostra cosciente del potere che deriva dalla sua sensualità. In questo film infatti la protagonista Carmela (Sophia Loren) è sposata con Luca (Marcello Mastroianni), il mugnaio del paese, e grazie alla sua bellezza ottiene molti privilegi dal governatore Teofilo (Vittorio De Sica) e dall'avvocato.

Fin da subito Carmela ci viene presentata come una donna estroversa e disinvolta. Nella sua prima apparizione sul carro del marito sdraiata tra i sacchi di farina e con una spiga in bocca Carmela, vestita con una camicetta bianca scollata e una sgargiante gonna gialla, incanta con le sue parole e la sua bellezza l'avvocato del paese che promette di mandarle del vino. Nella scena seguente si accapiglia con un'altra donna che l'ha offesa definendola sgualdrina ed emerge tutta la sua vitalità: scarmigliata e tutta sporca di farina si batte per difendere il suo onore. Nella scena immediatamente successiva Carmela canta accompagnata da due musicisti e vengono inquadrate in primo piano le sue gambe esplicitando lo sguardo del governatore.

La bellezza di Carmela viene più volte associata alla natura: è lo stesso Luca a dire che tutte le sue qualità scomparirebbero "se la togliete dalla campagna…". E anche in questo film non manca la scena accanto al fiume, corredata dalla dichiarazione di passione da parte del governatore. Un vestito caduto nel fiume è l'occasione per mostrare le gambe nude di Carmela che si è tolta le calze ed è entrata nell'acqua e ancora una volta su di lei si posa lo sguardo desiderante del governatore che la osserva, non visto, mentre Carmela si rimette le calze e intanto canta tra sé e sé.

Carmela, e le sue gambe in particolare, sono al centro anche di un'altra scena, quella in cui va sull'altalena nella fiera del paese. Qui gli sguardi dei due personaggi maschili

principali, Luca e il governatore, si sommano a quelli degli uomini e delle donne del popolo. In particolare il governatore si serve di un cannocchiale per vederla meglio e così la figura di Carmela viene mostrata anche attraverso un mascherino che riproduce la visione dal cannocchiale. Il personaggio femminile dunque è ancora una volta l'oggetto dello sguardo maschile, ma Carmela in questo film sfrutta il potere che esercita sugli uomini tramite il suo corpo e la sua bellezza per ottenere qualcosa: la dispensa dalle varie tasse, la nomina a gabelliere di suo cugino, regali.

Anche in questo film, come in *Pane, amore e fantasia*, la sessualità eccessiva del personaggio femminile viene sottolineata con un riferimento al diavolo: il vescovo dice "Il diavolo si serve di molte vesti per nascondersi, e soprattutto vesti di donna", anche se lui stesso in precedenza aveva detto "La bellezza per se stessa non è peccato".

La scena più tipica di esibizione del corpo femminile è quella dello spogliarello ma in questo film Carmela, lasciando credere di voler finalmente cedere alle avance del governatore che le ha promesso di nominare gabelliere suo cugino, si spoglia dietro ad una tenda, gettando fuori dalla tenda prima una calza e poi l'altra. In questo modo è nascosta allo sguardo del personaggio maschile, ma non a quello dello spettatore che vede che in realtà dietro quella tenda Carmela si sta vestendo per andare a liberare suo marito Luca imprigionato di proposito dal governatore per far restare Carmela da sola in casa di notte. Ecco che allora proprio nel momento in cui la donna sembra assoggettarsi ai desideri del personaggio maschile in realtà diventa soggetto dell'azione e inganna il personaggio maschile. Il governatore viene ridicolizzato, costretto a uscire dal mulino con la camicia da notte e la papalina, non viene riconosciuto e dunque non viene fatto entrare nel suo palazzo.

Anche l'altro personaggio femminile del film, Dolores, la moglie del governatore (Yvonne Sanson) si prenderà la sua rivincita sul marito Teofilo, prima innamorato di Carmela ed ora marito devoto e sottomesso a causa del tarlo di un possibile tradimento di Dolores con Luca proprio quella notte in cui Teofilo era in casa di Carmela. Nell'ultima scena prima del finale, nel giorno della festa del santo patrono, in cui il governatore finalmente sembra aver ritrovato l'amore del suo popolo, scopriamo che tutta questa armonia è frutto delle decisioni di Dolores. Infatti Teofilo le dice: "Ho fatto tutto quello che avete voluto, ogni giorno ho seguito i vostri consigli: ho tolto le tasse, quelle ingiuste, via ogni favoritismo, via ogni prepotenza, ogni ingiustizia […] Dolores, vi ricordate? Un anno fa mi prometteste davanti alla Vergine del Pilar che oggi mi avreste detto la verità. […] Dolores ditemi, quella notte qui a palazzo che accadde?". Ma Dolores rimanda ancora di un anno lo svelamento della verità, tenendo dunque ancora, e forse all'infinito, in scacco il marito. Questo dialogo avviene significativamente mentre Teofilo regge la lana da cui Dolores sta facendo un gomitolo,

attività tipicamente femminile. Il personaggio maschile viene dunque ridicolizzato e in qualche modo "femminilizzato".

Cameriere bella presenza offresi

Come corrispettivo urbano della ragazza "semplice" dei film di ambientazione rurale troviamo, in realtà in maniera quasi costante in tutto il decennio, la domestica. Nelle commedie anni cinquanta la domestica non è quasi mai il personaggio principale tranne che in pochissimi film: *Cameriera bella presenza offresi* (1951) di Giorgio Pastina, *Camilla* (1954) di Luciano Emmer e *Guardia, ladro e cameriera* (1958) di Steno. Semplici, ingenue e spesso sprovvedute, le domestiche sono sempre ragazze provenienti da famiglie povere o emigrate dal nord est (dal Veneto in particolare). In tutti questi film le domestiche sono rappresentate in modo stereotipato, hanno caratteristiche molto simili e parlano degli stessi argomenti: i fidanzati (spesso militari), il cinema, i pettegolezzi sulle loro padrone, i commenti sui vestiti.

In *Una domenica d'agosto* (1950) tra i tanti personaggi c'è Rosetta la fidanzata del vigile Mastroianni, rimasta incinta e cacciata dalla padrona. In *Siamo tutti inquilini* (1953) di Mario Mattoli la voce narrante spiega che ogni abitante del condominio ha una donna di servizio anzi una "lavoratrice di casa privata" e una di loro, Marietta (Bice Valori), ci viene presentata proprio all'inizio del film mentre stende i panni cantando. Poi nel corso del film seguiremo più da vicino la storia di Anna Maria (Anna Maria Ferrero), una ex cameriera che avendo ereditato dalla padrona l'appartamento è costretta a lasciare il suo lavoro come barista e ad affittare il suo appartamento con lei stessa come cameriera compresa nel prezzo. C'è anche Margherita interpretata da Maria Pia Casilio (che era poi la servetta anche di *Umberto D.* e che troveremo in ruoli simili in molti film), che ha un gran daffare ad evitare le avance di Peppino De Filippo. In *Villa Borghese* (1953) quello dedicato alle domestiche è il primo dei sei episodi che costituiscono il film. Un gruppo di loro si ritrova alla villa dove portano i bambini loro affidate e ne ascoltiamo i discorsi. Parlano dei favolosi vestiti delle padrone e intanto rammendano e lavorano a maglia sedute sul prato. Poi arriva una loro amica che ha tentato il suicidio perché è stata lasciata dal fidanzato e tutte discutono se sia giusto o meno uccidersi per amore di un uomo. Ci vengono poi mostrati gli approcci di queste ragazze con alcuni militari, secondo un *topos* frequente in questi anni di rapporto cameriera/militare. Nel finale dell'episodio si lascia intendere che un'altra delle domestiche, Marietta (Giulia Rubino), si possa essere suicidata per amore, ma la troveranno che guarda lo spettacolo dei burattini insieme ai bambini. *I pappagalli* (1955) di Bruno Paolinelli è dedicato alla domenica delle domestiche e la sequenza d'apertura è dedicata a due di loro (Maria Fiore e Maria Pia Casilio) che si parlano da una finestra a un'altra del palazzo, facendo commenti sui loro

fidanzati (uno è un militare, l'altro "assomiglia a Gregory Peck") e le loro padrone. Memorabile è poi la sequenza in cui il padrone, Alberto Sordi, tenta di sedurre la cameriera Giulietta, secondo un altro paradigma spesso mostrato nei film di questi anni.

Ma la "riscossa" delle domestiche avviene in una delle storie di *Tempo di villeggiatura* (1956) in cui troviamo Carletto (Nino Manfredi) un attore squattrinato che illude tutte le cameriere dell'albergo facendo loro la corte solo per farsi prestare del denaro. Alla fine le ingenue domestiche scopriranno l'inganno e si vendicheranno trascinandolo nel bosco e picchiandolo.

Nella seconda metà degli anni cinquanta in generale l'attenzione viene spostata nelle commedie dai ceti popolari a quelli borghesi e in molti di questi film – ad esempio *Tempo di villeggiatura* (1956), *Guendalina* (1957), *Mariti in città* (1957), *Il marito* (1958), *Susanna tutta panna* (1957) - non manca la figura della domestica ma la sua psicologia non viene mai approfondita e il personaggio sembra essere quasi solo un elemento dello sfondo. L'unico film della seconda metà del decennio che rende protagonista la figura della cameriera è *Guardia, ladro e cameriera* (1958) ma la figura che emerge è sempre la stessa che rimanda ai modelli degli anni precedenti: una ragazza un po' ingenua il cui unico scopo è trovare un marito.

La figura della domestica è ambivalente: da una parte si può sottolineare il lato moderno della ragazza che si è emancipata dalla famiglia di origine e si mantiene con il proprio lavoro (che però non è un lavoro gratificante e anzi si limita ai tradizionali compiti di cura assegnati al femminile) ma dall'altra si rileva nei suoi comportamenti una condotta profondamente tradizionale.

Dunque tra le ragazze "semplici" osservate in questo paragrafo le domestiche si presentano come le meno interessanti per rintracciare nuovi modelli di comportamento femminile che siano in qualche modo innovatori. Al contrario bersagliere e contadine, pur rimanendo anch'esse nell'alveo della tradizione, sono in ogni caso personaggi meno stereotipati e più approfonditi psicologicamente.

3.2 La ballerina, l'attrice, la miss e la mannequin

Negli anni cinquanta il mondo del cinema aveva inglobato altre forme di spettacolo, primo fra tutti il varietà. E' dunque comprensibile che le tipologie di donne forse più frequentemente rappresentate nella commedia della prima metà del decennio siano quelle connesse ai mestieri del mondo dello spettacolo e della moda. Nei film di questi anni si trovano moltissime ballerine, attrici, *mannequin*. Le scene di esibizione sono dunque motivate dalla professione

di queste giovani donne e si inseriscono dunque coerentemente nella struttura narrativa, permettendo di concentrare l'attenzione sul corpo femminile.

Come già accennato nel capitolo precedente, il personaggio femminile assume tradizionalmente nel racconto la posizione di oggetto dello sguardo maschile. Laura Mulvey, riferendosi al cinema classico americano, sottolinea: "nel loro tradizionale ruolo esibizionistico le donne sono simultaneamente guardate e mostrate, con il loro aspetto codificato per ottenere un forte impatto visivo ed erotico. […] La presenza della donna è un elemento indispensabile dello spettacolo nel normale film narrativo, eppure la sua presenza visiva tende ad ostacolare lo sviluppo della vicenda, a congelare il fluire dell'azione in momenti di contemplazione erotica. […] Tradizionalmente la donna esibita ha funzionato a due livelli: come oggetto erotico per i personaggi della vicenda che si svolgeva sullo schermo, e come oggetto erotico per lo spettatore in sala […]. L'espediente della *showgirl* consente che i due sguardi siano unificati tecnicamente senza alcuna frattura visibile nella diegesis. Una donna recita nella vicenda, lo sguardo dello spettatore e quello dei personaggi maschili del film si combinano armoniosamente senza rompere la verosimiglianza narrativa"[28]. Vedremo attraverso l'analisi se anche nelle scene di esibizione presenti nei film italiani di questo periodo il meccanismo degli sguardi funziona secondo il paradigma di Mulvey.

I primi film del decennio sono ancora molto legati al varietà che era la forma di intrattenimento più diffusa nell'immediato dopoguerra: nello stesso anno, il 1950, escono *Luci del varietà* di Federico Fellini e Alberto Lattuada e *Vita da cani* di Steno e Monicelli, entrambi ambientati nel mondo dell'avanspettacolo. *Luci del varietà* mostra la tenacia di Liliana (Carla Dal Poggio) nell'inseguire i suoi sogni, da quando all'inizio viene inquadrata tra il pubblico dello spettacolo e poi si reca nei camerini con la rivista "Bolero" in mano per chiedere l'autografo agli attori fino alla sua affermazione nel finale quando è sul treno che la porterà finalmente in tournee, impellicciata e riverita ma sempre con le riviste in mano "Epoca", "Bis", "Bolero" e "Oggi". Il film mostra il cinismo di cui è capace Liliana pur di raggiungere il suo obiettivo: prima sfrutta Checco (Peppino De Filippo) ma quando vede che lui non potrà darle quello che cerca si rivolge ad altri uomini di maggior potere e ricchezza, arrivando ad umiliarlo. Checco infatti le dice "Tu sei una calcolatrice, tu fai i tuoi calcoli freddamente calcolatori". Con questo gioco di parole viene svelata la natura di Liliana. Alla fine del film poi emerge tutta l'illusorietà del mondo dello spettacolo: il successo di Liliana in realtà si limita a fare da contorno alla vedette principale, scendendo mezza nuda dalle scale accanto a lei, con un ruolo in effetti degradante. Il successo non è quello che si aspettava lei

[28] Laura Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, in "nuova dwf", 8, luglio 1978, pp. 32 – 33 (ed. orig. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in "Screen" vol. 16 n. 3 autunno 1975).

ma parte comunque per la tournee, continuando a sognare il mondo proposto nelle riviste femminili.

Vita da cani ha come protagoniste tre ragazze della compagnia di Nino Martoni (Aldo Fabrizi): Vera (Delia Scala), ballerina fidanzata con un giovane il cui padre è contrario al loro matrimonio per il suo lavoro di "ballerinetta" che considera sinonimo di ragazza facile ma quando scopre che invece è una brava ragazza (in precedenza, quando entrambi ignoravano chi fosse l'altro, ha rifiutato proprio le avance del padre del fidanzato) acconsentirà al matrimonio; Rita (Gina Lollobrigida) inseguita dalla polizia perché non ha un lavoro si rifugia nella compagnia e raggiungerà il successo diventando una famosa soubrette sotto la guida di Martoni; ed infine Franca (Tamara Lees) che lascia il fidanzato squattrinato Carlo (Marcello Mastroianni) e il posto da operaia in una fabbrica milanese per lavorare nel varietà e trovare un marito ricco ("era quello che cercavo, una vetrina per esporre la merce"). Se la storia di Vera ha il suo lieto fine, quella di Franca e in parte quella di Rita sono invece storie di sconfitte. Rita otterrà il successo ma al prezzo della rinuncia all'amore: Martoni, che ama Rita e forse ne è riamato, rendendosi conto che la sua compagnia non può offrirle un futuro degno, caccia Rita in malo modo spingendola ad accettare il contratto con il Teatro Lirico di Milano. Franca troverà un ricco industriale da sposare, Borselli, ma non potrà mai dimenticare il suo vero amore Carlo, che nel frattempo è diventato il direttore tecnico proprio dello stabilimento di Borselli, e concluderà il suo sogno con il suicidio. Il cinismo iniziale della ragazza viene dunque punito e l'illusorietà del mondo dorato dello spettacolo tragicamente rivelata.

L'artificiosità dello spettacolo è ben descritta da Martoni con questa frase: "Le soubrette non esistono. Esistono quattro piume e due gambe, quattro mosse e due strilli. Esiste chi le fabbrica". Questa frase sottolinea che al pubblico non interessa l'arte ma solo le gambe e i *décolletés* delle ballerine e si collega al concetto di femminilità come mascherata espresso per la prima volta da Joan Rivière: "la femminilità dunque può essere assunta e indossata come una maschera"[29]. Il concetto viene ripreso anche da Michele Montreley: "Quell'aspetto della femminilità che Lacan, prendendo il termine da Joan Riviere (1929), definisce mascherata prende forma in questo accumulo di cose folli come piume, cappelli e strane costruzioni barocche che sorgono come altrettante insegne silenziose. Ma è essenziale capire che l'obiettivo di una tale mascherata è non dire nulla. Assolutamente *nulla*. E per produrre questo la donna usa il proprio corpo come travestimento"[30]. La simbolizzazione lacaniana definisce la differenza sessuale a seconda della presenza o assenza di fallo e conferisce dunque alla donna un'accezione negativa, la definisce come "non – uomo". La mascherata

[29] Joan Rivière, *Womanliness as Masquerade*, in H. M. Ruitenbeek (a cura di), *Psychoanalysis and Female Sexuality*, New Heaven, College and University Press, 1966, p. 213.
[30] Michèle Montreley, *Inchiesta sulla femminilità*, in Dana Breen (a cura di), *L'enigma dell'identità dei generi*, Borla, Roma, 2000, pp. 201 – 202 (ed. orig. Michèle Montrelay, *Inquire Into Femininity*, in "m/f", n. 1, 1978).

della femminilità cela dunque la mancanza fondamentale della donna, il fallo, attenuando la minaccia di castrazione che essa esercita sul maschile.

Anche in *Bellezze in bicicletta* (1951) di Carlo Campogalliani le protagoniste sono due ballerine di varietà, Silvana (Silvana Pampanini) e Delia (Delia Scala). Il film però non ce le mostra sul palco ma racconta il loro avventuroso viaggio, con ogni mezzo di trasporto e infine in bicicletta, da Roma a Milano per raggiungere la compagnia di Totò da cui sono state scritturate. Le due ragazze attraversano l'Italia superando una serie di equivoci e nel finale partecipano alla corsa ciclistica femminile Bologna – Milano, "lanciata con il titolo elettrizzante di Bellezze in bicicletta", sperando di vincere il primo premio che consiste in un milione di lire e in un corredo. La corsa è dunque il pretesto per mostrare le gambe di tutte le ragazze partecipanti: come dice la stessa Silvana, "tanto in bicicletta o ballando è questione di gambe".

Anche in questo film ci sono molti *topoi* del genere: le due ballerine a causa del loro lavoro vengono scambiate per ragazze disponibili e devono evitare le insidie degli uomini, una delle due ha un fidanzato geloso che la ostacola nel suo lavoro ma che alla fine sposerà, l'altra troverà l'amore e per di più ricco.

Ci troviamo in galleria (1954) di Mauro Bolognini racconta la storia di una cassiera di teatro, Caterina (Nilla Pizzi) che diventa una famosa cantante, salvando lo spettacolo che stava prendendo una brutta piega. Nella compagnia del capocomico Gardenio (Carlo Dapporto) c'è anche la soubrette Marisa (Sophia Loren con i capelli rossi). Durante le due esibizioni di Marisa la mezza figura è alternata alla figura intera per far vedere le gambe nude e le sue inquadrature sono alternate con quelle del pubblico, tra cui sono inquadrate anche delle donne.

Anche in questo film ricorrono le solite tematiche: i problemi economici delle compagnie di rivista, la rivalità tra ballerine ("A lei hai fatto il vestito, io cosa mi metto?" "Poco, pochissimo" "E che cosa faccio?" "Niente, perciò sei perfetta. Dovrai solo saper scendere la scala"), il declino dei vecchi comici, la ragazza semplice che diventa star, il problema della grandezza del nome sul cartellone, il pubblico rumoroso che interagisce commentando a voce alta ed esprimendo il proprio apprezzamento oppure fischiando.

Il successo di Caterina arriva a minare il rapporto con Gardenio, che nel frattempo è diventato suo marito: iniziano le battutine ("Duro eh il mestiere di marito di una celebre cantante?" e "Certo vivere con una moglie celebre è uno strazio"), Gardenio non ha più lo stesso successo di prima, Caterina diventa più famosa di lui che viene addirittura chiamato con il cognome di lei. Alla fine del film sarà proprio Caterina che finanzierà, all'insaputa dal marito, il ritorno in scena di Gardenio al Sistina. Secondo il più tradizionale *happy ending* il

grande successo dello spettacolo riabiliterà Gardenio e anche Caterina si unirà allo spettacolo sancendo la riappacificazione dei due coniugi.

La rivalità tra due partner è presente anche in *Cameriera bella presenza offresi…* (1951) di Giorgio Pàstina nell'episodio che ha come protagonisti una coppia di attori di teatro: Vittorio De Sica e Isa Miranda. L'attrice è qui presentata come una donna emancipata, indossa i pantaloni e vuole il divorzio da suo marito, dopo aver lasciato la sua compagnia per fondarne una propria dicendo "Eh si caro, le tue esigenze artistiche sono le mie, le stesse!". La carriera artistica è prospettata però come alternativa alla cura della casa e della famiglia: in giro per la tournee l'attrice sarebbe costretta a lasciarla in collegio. Alla fine del breve episodio tutto ritornerà nei ranghi: "Cosa ci vengo a fare in Brasile?", chiede Isa Miranda all'aeroporto, e De Sica risponde: "La moglie".

In questi film è presente un forte elemento metalinguistico[31], e vengono esplicitati i rapporti tra le diverse forme di spettacolo, tra quelle tradizionali, ormai in crisi, e quelle emergenti come il cinema e la radio. Scrivono Casetti, Grezzi e Magrelli: "Il genere commedia nasce dalla confusione e dall'intersecazione di diverse forme di spettacolo (la rivista, il teatro dialettale, l'avanspettacolo) mediante un unico *medium*, il cinema, che si afferma in quegli anni come il fulcro di una società italiana dello spettacolo"[32]. Questa osservazione vale soprattutto per i film della prima metà del decennio. Nell'ultima inquadratura di *Vita da* cani il vecchio comico Martoni si trova sul palco dietro allo schermo su cui si sta proiettando un western americano; in *Ci troviamo in galleria* il comico Gardenio si riduce a fare spot pubblicitari alla radio.

Per quanto riguarda le scene in cui le protagoniste si esibiscono sulla scena si può rintracciare un modo di messa in scena simile: sulla donna non c'è un unico sguardo maschile desiderante bensì è il pubblico del teatro nella sua totalità che viene inquadrato mentre guarda e che sembra replicare il pubblico della sala cinematografica nel suo insieme. Vengono registrate le reazioni di un pubblico che non è solo maschile: il pubblico femminile, presente anche se in minoranza, è spesso mostrato mentre sorride e c'è una evidente proiezione di sé nella soubrette che si sta esibendo. Esemplare la scena iniziale di *Luci del varietà* in cui Liliana viene inquadrata tra il pubblico e poi alla fine del film passerà dalla parte del palco. Seguendo le vicende di questi personaggi femminili nella spettatrice può attivarsi un'identificazione e una proiezione dei propri desideri. Del resto il sogno di una carriera nello spettacolo era molto diffuso negli anni cinquanta come testimoniano ad esempio le lettere

---

[31] Su questo argomento vedi Giorgio De Vincenti, *I film sul cinema* e Gianni Canova, *Modelli, strategie e migrazioni medianiche: la nascita della "commedia all'italiana"*, entrambi in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. VIII 1949/1953*, cit.

[32] Francesco Casetti, Enrico Ghezzi, Enrico Magrelli, *Appunti sulla commedia italiana degli anni cinquanta*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979, p. 179.

inviate dalle ragazze ai giornali[33]. Il pubblico maschile in queste scene è portatore invece di uno sguardo diverso: non c'è identificazione bensì desiderio che si esprime spesso anche con fischi e battute.

Nella prima metà del decennio ci sono poi molti altri film che sono semplicemente una carrellata di numeri della rivista e del varietà, puro teatro filmato, tra cui *I pompieri di Viggiù* (1949) di Mario Mattoli, *Arrivano i nostri* (1951) di Mario Mattoli, *Marakatumba… ma non è una rumba* (1951) di Edmondo Lozzi, *Giove in doppiopetto* (1954) di Daniele D'Anza (primo film italiano in Cinemascope), *Gran Varietà* (1954) di Domenico Paolella. Di quest'ultimo vorrei sottolineare la prima delle storie narrate, quella di Mariantonia Marengo (Maria Fiore), una contadina che diventa soubrette secondo il modello di affermazione di una ragazza venuta dal nulla di *A che prezzo Hollywood?* (*What Price Hollywood*, 1932, Gorge Cukor) presente in molti dei film sullo spettacolo.

La presidentessa (1952) di Pietro Germi è ambientato in Francia nei primi anni del Novecento e inizia con l'esibizione di Gobette (Silvana Pampanini), soubrette che canta e balla sul palcoscenico. Poi viene intrapresa nel film un'inchiesta sulla protagonista femminile colpevole di cantare canzoni licenziose e di esibirsi in costumi troppo succinti che culmina nella sua espulsione dalla cittadina. Dunque ancora una volta il mestiere di cantante e ballerina viene associato alla poca moralità. Gobette si dimostra assai astuta ed usando le armi della seduzione otterrà una piena riabilitazione. A causa di un equivoco viene scambiata per la moglie del giudice istruttore (Luigi Pavese), presidente della giuria locale, e seduce il ministro della giustizia (Carlo Dapporto) che promuove il magistrato a una sede di Parigi per avere la presidentessa più vicino a sé. Il film si conclude in modo abbastanza prevedibile con la promessa di matrimonio tra Gobette e il ministro della giustizia. La protagonista è inquadrata spesso in figura intera e in abiti succinti, che mettono in risalto le gambe e la scollatura, sia durante il numero musicale iniziale che in molte altre scene successive. Tutti i personaggi maschili sembrano subire il fascino di quelle gambe ma è l'astuzia di Gobette, oltre alla sua bellezza, che porterà vantaggi al ministro e soprattutto a se stessa.

Anche in *Un giorno in pretura* (1954) di Steno troviamo Silvana Pampanini che interpreta Gloriana, una ex soubrette che viene accusata di ubriachezza molesta e di adescamento. Nel flashback che segue vediamo Gloriana da giovane, durante la prima guerra mondiale, che si esibisce tra i soldati, tra cui c'era anche l'attuale pretore (Peppino De Filippo). Anche qui l'attenzione è concentrata sulle gambe della soubrette e ci sono gli sguardi del pubblico completamente maschile su di lei. La soubrette è continuamente oggetto

[33] Vedi la sezione "Sogni d'arte" del libro di Gabriella Parca, *Le italiane si confessano*, Feltrinelli, Milano, 1973, dedicata alle lettere di donne che chiedevano consigli su come diventare attrici o cantanti e il film *Piccola posta* (1955) di Steno.

dello sguardo maschile anche mentre si cambia d'abito seminascosta da un paravento. Ma a Gloriana viene riservata una soggettiva (figura del linguaggio cinematografico assai rara nelle commedie anni cinquanta e ancor più raramente attribuita ad una donna) quando guarda i vari militari per scegliere chi le dovrà cedere la propria stanza. A questa soggettiva corrisponde quella del tenente Lorusso (cioè il pretore) sulle sue gambe. I militari ironizzano sulla troppa rispettosità di Lorusso che non è stato capace di trattenersi nella camera di "Gloriana l'orizzontale". Sarà Gloriana stessa a richiamarlo salvando il suo "onore" anche se il tenente a sua volta rispetterà quello della ragazza. Ancora una volta dunque viene proposta l'associazione soubrette-leggerezza morale, associazione peraltro puntualmente smentita dai comportamenti della donna.

In questi due film con protagonista Silvana Pampanini possiamo notare un modo di rappresentazione più tradizionale del corpo femminile. Il paradigma di Mulvey sembra rispettato in pieno, il corpo è oggetto di sguardo in senso letterale: lo sguardo maschile si esplicita anche con delle soggettive, figura del linguaggio cinematografico che tradizionalmente rappresenta il desiderio di possesso. Abbiamo visto nel capitolo II che le scene di esibizione delle soubrette erano caratterizzate da un diverso meccanismo di sguardi. In questo caso essendo la soubrette anche la protagonista del film si evidenzia lo sguardo maschile sul femminile, che diventa puro oggetto di sguardo. Comunque in entrambi film i personaggi interpretati da Pampanini sembrano sfruttare a proprio vantaggio il potere del loro corpo.

In *Viale della speranza* (1953) di Dino Risi seguiamo invece la vita di tre aspiranti attrici di cinema negli studi di Cinecittà. Alla fine del film solo una, Luisa (Carla Del Poggio), riuscirà ad emergere e come dice la *voice over* "il suo volto diventerà una delle immagini che il pubblico va a cercare nella magica penombra delle sale di proiezione". Le altre due aspiranti attrici rinunceranno ai loro sogni: Giuditta accetta di sposare il suo fidanzato e tornerà al suo paese, Franca parte per Saint Moritz con un ricco imprenditore nella speranza di trovare qualche altro protettore. Anche qui il mondo dello spettacolo è dipinto come corrotto e illusorio, oltre che alternativo alla famiglia, e tuttavia sempre affascinante: è sempre la *voice over* a ricordarci che lungo il viale che da Roma porta a Cinecittà "il tram bianco e azzurro continua a portare avanti e indietro giovani e vecchi, attori che cominciano e attori che finiscono, piccole e grandi ambizioni, piccole e grandi speranze".

Speranze e ambizioni che vediamo rappresentate anche nel prologo di *Siamo donne* (1953) in cui assistiamo ai provini cinematografici a Cinecittà di ragazze che si affacciano per la prima volta al mondo del cinema. Anche in *La ragazza di via Veneto* (1955) di Marino Girolami troviamo un personaggio femminile che spera di diventare attrice per riscattarsi

socialmente ma che alla fine si renderà conto che preferisce i valori rassicuranti della famiglia e delle persone del suo stesso ceto sociale al mondo immorale e corrotto dello spettacolo dopo averlo visto da vicino. Altri film degli anni cinquanta su queste tematiche, ma dai risvolti più drammatici, sono *Bellissima* (1951) di Luchino Visconti e *La signora senza camelie* (1954) di Michelangelo Antonioni.

Molti di questi film sono in effetti portatori di una visione sostanzialmente immobilistica dei rapporti sociali, il riscatto sociale inseguito attraverso il mondo dello spettacolo si dimostra spesso illusorio, o quanto meno subordinato a dolorose rinunce nel campo dei sentimenti. Insomma il successo personale di una ragazza nel mondo dello spettacolo, del cinema o della moda viene sempre posto come alternativo all'ambito dei sentimenti, dell'amore e della creazione di una famiglia. Solo alla metà del decennio, con *La fortuna di essere donna* (1955) di Alessandro Blasetti, troveremo una protagonista che riuscirà ad ottenere sia il successo che l'amore. Ma in questo caso interviene l'elemento divistico che, come abbiamo già visto, è essenziale nel proporre modelli di comportamento femminile più emancipato e allo stesso tempo non punibile. La protagonista del film di Blasetti è infatti Sophia Loren, l'attrice più famosa del decennio[34].

Numerosi sono poi i film in cui c'è un concorso di bellezza femminile: *Miss Italia* (1950), *Villa Borghese* (1953), *I vitelloni* (1953), *Scuola elementare* (1954), *Le ambiziose* (1960). Da segnalare un particolare curioso: in un film del 1960, *Caccia al marito*, in una località balneare c'è un concorso di bellezza maschile con relativa sfilata in costume da bagno. Come abbiamo visto nel primo capitolo, negli anni cinquanta in Italia si diffusero in maniera capillare i concorsi di bellezza e notevole fu il rapporto che si stabilì con il mondo del cinema: attori e registi erano presenti nelle giurie e spesso il premio comprendeva la possibilità di sostenere un provino cinematografico; inoltre molte delle attrici che ebbero successo in questo periodo avevano un passato di miss.

Il ritratto più approfondito del mondo di questi concorsi è ovviamente *Miss Italia*, film incentrato interamente sulle storie delle varie concorrenti, sul loro passato e sui loro sogni futuri. "Come può nascere nella mente di tante giovani donne, di tante bellissime ragazze, un'idea così buffa: Miss Italia?" chiede uno scrittore all'organizzatore del convegno e inizia un'inchiesta per conoscere le ragioni che hanno spinto queste ragazze a partecipare al concorso. Il pregiudizio infatti è sempre lo stesso: "Peccato che siano così povere di cervello", continua il giornalista, ma l'organizzatore risponde: "Ti sbagli. Vedi, ognuna di queste ragazze può rappresentare un mondo". In effetti quelle che vediamo da quel momento in poi sono le varie facce dell'Italia.

[34] Per l'analisi di questo film vedi il capitolo 4.

Si comincia da un paesino di montagna in cui abita una delle candidate, Lucia (Mirella Uberti), la nipote del parroco. La vediamo rappresentata nel quadro di Santa Cecilia e subito dopo mentre si specchia provando varie pose. E' stato proprio il pittore a consigliarle di partecipare al concorso. Un'altra candidata è la figlia del sindaco di un altro piccolo paese la cui partecipazione al concorso mette d'accordo manifestanti e autorità, anche se scontenta il fidanzato. A lei è dedicata una panoramica dai piedi fino al volto che evidenzia il suo fisico e soprattutto le sue gambe dal momento che indossa dei pantaloni molto corti, è la soggettiva di un manifestante, e poi altri due primi piani. La terza candidata, Lilly (Doris Dowling), è una prostituta per cui il concorso è l'unica speranza per sfuggire al suo destino. La sua è la storia che viene approfondita di più: racconta che era un'ottima studentessa ma la morte del padre la costrinse ad interrompere gli studi e a cercare un lavoro. La sua bellezza però era per lei un peso: invece di offrirle un lavoro gli uomini la invitavano a cena. Poi con la guerra fu costretta a prostituirsi per sopravvivere. Nel dialogo con lo scrittore dimostra di essere molto intelligente e colta (conosce l'*Amleto* a memoria) facendo incrinare le sue convinzioni iniziali sulla stupidità delle partecipanti a questi concorsi. Le altre candidate sono un'attrice di fotoromanzi, che vediamo durante una sessione fotografica, e una contessa napoletana con le gambe paralizzate per una caduta da cavallo che si iscrive ai concorsi, anche se poi non vi può partecipare, per illudersi di essere come le altre. Poi ci viene presentata Lisetta (Gina Lollobrigida), una sarta che lavora nella casa di moda che darà il vestito per la ragazza che diventerà "Miss Italia", e che è stata iscritta a sua insaputa al concorso da suo padre.

Dopo questa parte introduttiva, che è però la più interessante, vediamo le varie fasi del concorso: i consigli e gli incoraggiamenti delle madri, le emozioni dietro le quinte, le foto in costume da bagno, la sfilata in abito da sera, il momento della proclamazione. Sarà Lisetta a vincere il concorso secondo il solito modello della brava ragazza modesta e lavoratrice che raggiunge il successo proprio grazie a queste sue doti. E nel finale indosserà quel vestito che aveva cucito lei stessa realizzando quello che era stato il sogno di sua madre, morta quando lei era piccola. Oltre al successo Lisetta otterrà anche l'amore dello scrittore.

Ne *I vitelloni* proprio all'inizio del film vediamo l'elezione di "Miss Sirena 1953". Nel breve spazio dedicato al concorso sono presenti tutti gli elementi che ricorrono quando c'è un concorso di bellezza: la giuria seduta al tavolo, tra cui c'è anche un'attrice di cinema venuta da Roma, il momento dell'elezione di Sandra, la gioia della mamma che l'aveva spinta a concorrere, il tentativo impacciato di fare un discorso di ringraziamento.

In uno degli episodi di *Villa Borghese* assistiamo all'elezione di "Miss Cinema". Nella giuria c'è anche una vera miss, Anna Maria Bugliari, che era stata "Miss Italia" nel 1950. Tornano anche qui gli stessi stilemi: nella scena nei camerini ci sono le mamme che aiutano le

figlie a prepararsi, le incoraggiano e cercano anche di raccomandarle al presentatore; vediamo la sfilata in abito da sera con il presentatore che introduce le ragazze una ad una facendo qualche domanda a cui le aspiranti miss rispondono in modo più o meno impacciato.

In *Scuola elementare* la maestra Laura, che aveva partecipato ad un concorso di bellezza e lo aveva vinto ma aveva lasciato il mondo dello spettacolo per tornare ad insegnare, è tentata dal partecipare a un concorso fotografico su un giornale dove si cerca "La ragazza della settimana". Lo vincerà e il suo volto in copertina la porterà a Roma per fare dei provini cinematografici.

Come abbiamo visto in questi film ricorrono i soliti temi: la rivalità tra le miss, la giuria al tavolo, le raccomandazioni, le mamme, la sfilata in costume da bagno o in abito da sera delle ragazze, il presentatore che conduce la serata. Ma soprattutto ciò che unisce tutti questi film è l'idea del riscatto sociale tramite la bellezza, della possibilità di accedere ad un mondo dorato, anche se solo per qualche ora: una concorrente di *Miss Italia* dice: "Non credo di vincere, ma non è questo che mi dispiace. […] Pensare che tutto è finito. Questa settimana è stata come un sogno, chi potrà tornare in un albergo come questo?". Questi sogni, queste ambizioni erano quelle delle ragazze degli anni cinquanta che attraverso questi film imparavano anche che il mondo dello spettacolo poteva alla fine rivelarsi una pura illusione.

Diventare *mannequin* è un altro dei sogni più ricorrenti per le giovani degli anni cinquanta e nei film, a partire da *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952) fino a *Tre straniere a Roma* (1958), è spesso messo in scena questo desiderio. Anche qui ciò che conta è il riscatto sociale tramite le risorse del proprio corpo e della propria bellezza, ovviamente in modo onesto.

Questa tipologia di ragazza che desidera realizzarsi nel mondo del teatro di varietà o della moda attraversa in realtà tutto il decennio, ma nella seconda metà degli anni cinquanta i sogni e le aspirazioni delle giovani si indirizzano soprattutto verso il cinema e si cominciano ad incontrare anche donne più adulte che una volta sposate hanno abbandonato il mondo dello spettacolo: Abbe Lane in *Tempo di villeggiatura* (1956) di Antonio Raccioppi, Sylva Koscina in *Mogli pericolose* (1958) di Luigi Comencini e Anna Maria Ferrero ne *Il mattatore* (1959) di Dino Risi sono tutte ex ballerine. In molti altri film c'è l'esibizione di una *show girl* o di una cantante in qualche locale, che però non è mai la protagonista del film: i sogni di realizzarsi in campo artistico appartengono soprattutto alla prima metà del decennio. Vedremo nel prossimo capitolo che in seguito le ragazze avranno a disposizione una scelta più ampia di campi in cui realizzarsi.

In conclusione questi film che raccontano i sogni, le vittorie e le sconfitte delle ragazze che cercano di conquistare un posto nel mondo dello spettacolo sono forse proprio

quelli in cui emerge una visione sostanzialmente conservatrice riguardo la moralità di questi lavori. Sono poche le ragazze che riescono ad affermarsi onestamente e quando riescono lo devono sempre, oltre che alla loro bravura e tenacia, anche e soprattutto all'appoggio di un uomo.

Anche il modo di mettere in scena queste "professioniste dello spettacolo" è quello più tradizionale che prevede uno sguardo maschile sul corpo femminile che viene posto al centro della scena, spesso interrompendo la narrazione, secondo il modello proposto da Mulvey. In alcuni casi comunque va segnalata l'assenza di uno sguardo maschile diegetico, sostituito da uno sguardo femminile oppure da quello diretto della macchina da presa.

3.3 La prostituta

La regolamentazione della prostituzione viene abolita in Italia nel 1958 con l'approvazione della legge Merlin ma nel decennio precedente, tra il 1948, data della prima proposta di legge per l'abolizione delle case chiuse, e il 1958, data dell'effettiva approvazione della legge, si sviluppò, nel Parlamento italiano ma non solo, un intenso dibattito sulla prostituzione. Il complesso di temi sollevati dalla proposta di Lina Merlin implicavano infatti delle riflessioni in campo morale, giuridico, medico, politico, sociale. Sandro Bellassai, che ha dedicato un libro molto interessante a questo argomento, sostiene che è possibile guardare a questo dibattito "come a una sorta di contenitore discorsivo di tante questioni, che in ultima analisi rimandano all'idea di società, di mutamento storico, di identità sociali, politiche e di genere, di moralità che i soggetti esprimono quando parlano pro o contro l'abolizione della regolamentazione"[35].

Principalmente la legge interviene a "ridefinire i limiti e le possibilità del desiderio maschile": con la chiusura dei bordelli si tratta di "dire addio a uno spazio dal valore simbolico enorme per la costruzione e riproduzione della virilità: non solo perché ha a che fare (evidentemente) con la sessualità, con il corpo, con il desiderio ma, più profondamente, perché la «casa» rappresenta un pilastro fondamentale dell'ordine patriarcale vigente nella società. […] Il bordello infatti nella sua essenza presuppone una logica binaria angelo del focolare-donna viziosa"[36], oltre a presupporre l'intervento dello Stato che celebra il desiderio maschile per garantire all'uomo l'accesso a un corpo femminile totalmente disponibile alla

[35] Sandro Bellassai, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Carocci, Roma, 2006, p. 8. Su questo tema Bellassai rimanda a: Tamar Pitch, *La sessualità, le norme, lo Stato. Il dibattito sulla legge Merlin*, in "Memoria", 17, 1986; M. Gibson, *Stato e prostituzione in Italia 1860 – 1958*, Il Saggiatore, Milano 1995 (ed. orig. *Prostitution and the State in Italy 1860 – 1958*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 1986). Cfr. anche Molly Tambor, *Prostitutes and Politicians: The Women's Rights Movement in the Legge Merlin Debates*, in Penelope Morris (a cura di), *Women in Italy, 1945-1960. An Interdisciplinary Study*, Palgrave MacMillan, New York, 2006, pp. 131 – 145.

[36] Sandro Bellassai, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, cit., p. 9.

sua volontà. Dunque la battaglia di Lina Merlin è percepita da molti come la rottura di questo sistema simbolico.

Il personaggio della prostituta non era completamente assente dalla produzione cinematografica italiana negli ultimi anni del Fascismo[37], ma la sua presenza nei film del dopoguerra è sicuramente più frequente. La prostituta in questi anni è molto comune soprattutto nei film drammatici e melodrammatici anche perché la storia di queste ragazze è sempre mostrata come storia di un degrado morale o, nella seconda metà del decennio dopo la chiusura delle case di tolleranza, di un tentativo fallito di integrazione. Ritratti approfonditi e meno di condanna emergono in film come *Persiane chiuse* (1951) di Luigi Comencini, *La spiaggia* (1954) di Alberto Lattuada, l'episodio di Teresa (Silvana Mangano) ne *L'oro di Napoli* (1954) di Vittorio De Sica, *Le notti di Cabiria* (1957) di Federico Fellini o *Adua e le compagne* (1960) di Antonio Pietrangeli. In queste opere "è innanzitutto da sottolineare lo sforzo degli autori di presentare le prostitute come donne non del tutto differenti, antropologicamente, dal resto del genere femminile. Non è affatto, in questi anni, un'impostazione scontata: in Parlamento, ad esempio, luminari della scienza medica si affannano a far rivivere le più grette tesi lombrosiane, secondo le quali la prostituta nata sarebbe un esemplare organicamente tarato, regressivo, deficiente della specie umana"[38].

Nelle commedie il personaggio della prostituta non trova molto spazio e spesso è ridotto a un mero stereotipo, non è mai il personaggio principale del film e spesso il suo mestiere viene solo lasciato intuire. Andando avanti nel decennio, dopo il 1958, con la chiusura dei bordelli, si fa strada anche la figura della mantenuta[39]. Nelle commedie, in conformità alle regole del genere, le prostitute vengono guardate spesso con bonarietà e viene evidenziato soprattutto il loro grande cuore o vengono mostrati aspetti del mestiere con una certa leggerezza e superficialità.

In *Miss Italia* (1950) troviamo un tipico esempio di ritratto di una "prostituta dal cuore d'oro": Lilly è costretta dalla morte del padre ad interrompere gli studi e negli anni della guerra inizia a prostituirsi per mantenere la sua famiglia. Partecipa al concorso per tentare di sfuggire alla sua condizione e ricominciare un'altra vita, ma il suo destino è comunque segnato e come ultima azione che sancisce il suo riscatto morale salva, a costo della propria vita, un prete che era stato inconsapevolmente invischiato in un furto. La sua presentazione visiva è molto particolare: vediamo prima di tutto l'inquadratura delle sue mani ingioiellate e con le unghie laccate che aprono una porta scorrevole e poi vediamo lei inquadrata dal primo

[37] Tra gli altri *La peccatrice* (1940) di Amleto Palermi, *La bella addormentata* (1942) di Luigi Chiarini, *Stasera niente di nuovo* (1942) di Mario Mattoli, *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti.
[38] Sandro Bellassai, *Anime incatenate. Le prostitute nel cinema italiano degli anni Cinquanta*, in Lucia Cardone e Mariagrazia Fanchi (a cura di), *Genere e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano*, in "Comunicazioni sociali", n. 2, maggio – agosto 2007, p. 236.
[39] *Il marito* (1957), *Nata di marzo* (1957), *Il vedovo* (1959), *Mariti in pericolo* (1960).

piano alla figura intera con un carrello indietro, vestita con una sottoveste bianca e una leggera vestaglia nera. Dunque il suo corpo viene esplicitamente erotizzato ed è l'unico personaggio femminile del film che venga connotato in senso erotico in maniera così evidente anche dal tipo di inquadrature. Infatti la bellezza e la sensualità delle altre concorrenti viene presentata sempre come semplice e priva di artifici. Durante il dialogo con lo scrittore che "indaga" sulle ragazze che partecipano al concorso Lilly dimostrerà di essere anche colta e in fondo "una brava ragazza". In ogni caso la morte finale è un esempio di punizione del personaggio femminile eccessivamente sessualizzato: facendo riferimento alla teoria di Laura Mulvey secondo la quale la paura della castrazione suscitata dall'immagine della donna può essere superata narrativamente tramite la sua redenzione o punizione oppure tramite la sua feticizzazione, "l'iniziale sentimento di simpatia per il personaggio è sia accresciuto che diminuito dalla condanna sociale della prostituzione, rendendo la punizione l'alternativa necessaria per superare, secondo la teoria di Mulvey, la minaccia di castrazione"[40].

In effetti ne *La spiaggia* (1954) di Alberto Lattuada troviamo l'altra soluzione narrativa, quella della redenzione: Anna Maria (Martine Carol) trascorre una vacanza in una località di mare in compagnia della figlia, ricevuta temporaneamente in consegna dal collegio in cui la piccola vive, ovviamente ignara della professione della madre. Anna Maria si finge vedova e viene subito accolta con simpatia dagli altri ricchi e borghesi ospiti dell'albergo fino a quando il maresciallo dei carabinieri, avvertito della sua presenza, la convoca e l'ammonisce a comportarsi irreprensibilmente pena l'espulsione con il foglio di via, e la verità viene scoperta. Anna Maria viene dunque isolata da tutti tranne che dal giovane sindaco (Raf Vallone) che tenta invano di trovarle un impiego. Solo l'inatteso intervento di un ricco signore, temuto da tutti, aprirà alla donna la possibilità di riabilitarsi nella considerazione di quella sciocca, ipocrita e meschina borghesia. La redenzione della prostituta è dunque subordinata all'aiuto degli uomini, il sindaco prima e il ricco signore dopo. La scena finale - in cui Anna Maria subisce la maggiore umiliazione perché durante il tragitto, con la figlia per mano, dall'albergo da cui viene cacciata a quello in cui dovrebbe andare a lavorare e da cui pure viene cacciata la gente si scosta al suo passaggio e si volta dall'altra parte facendo finta di non conoscerla - è quella che segna anche la sua riabilitazione quando il ricco anziano le offre il braccio. Da quel momento in poi l'atteggiamento della gente cambia d'improvviso testimoniandone la profonda ipocrisia.

Anche ne *Lo sceicco bianco* (1952) di Federico Fellini troviamo tra i personaggi secondari quello della "prostituta dal cuore d'oro" che consola il protagonista Ivan (Leopoldo Trieste) in un momento di disperazione per la fuga della moglie. Cabiria (Giulietta Masina) e

[40] Danielle Hipkins, *"I Don't Want To Die": Prostitution and Narrative Disruption in Visconti's* Rocco e i suoi fratelli, in Penelope Morris (a cura di), *Women in Italy, 1945-1960. An Interdisciplinary Study*, cit., p. 194.

un'altra prostituta incontrano il protagonista in lacrime accanto ad una fontana e lo accudiscono maternamente, asciugandogli le lacrime, offrendogli una sigaretta e facendolo parlare un po'. Entrambe non sono connotate eroticamente anche perché la scena di Ivan a casa della prostituta venne tagliata nella versione distribuita in sala.

In un episodio di *Villa Borghese* (1953) – quello già descritto del concorso di bellezza - troviamo due prostitute Elvira (Franca Valeri) e Antonietta. Le due vengono presentate mentre si litigano il posto migliore per trovare clienti, poi l'arrivo della polizia costringe le ragazze a scappare e le due si troveranno unite nella fuga. Antonietta racconta di essere orfana, di aver perso i genitori durante i bombardamenti e di avere due fratelli da mantenere. Curiosamente la figura della prostituta si intreccia qui con quella della miss, considerata di solito il prototipo della brava ragazza: per sfuggire alla buon costume le due ragazze si infiltrano nel concorso per l'assegnazione della fascia di Miss Cinema e a vincere sarà proprio Antonietta, mentre Elvira viene fatta salire sulla jeep della polizia. La vittoria di Antonietta dimostra da un lato quanto fosse davvero possibile per chiunque vincere un concorso e avere un riscatto sociale, ma dall'altro lascia trasparire il pregiudizio che per entrare nel mondo dello spettacolo sia in fondo necessario essere "un po' immorali".

In *Ragazze d'oggi* (1955) una delle sorelle per salvare dalla prigione il fidanzato sull'orlo del fallimento sta per finire in una casa d'appuntamenti ma l'intervento della polizia le impedisce di compiere questo gesto. Anche in *Totò e Carolina* (1953) di Mario Monicelli assistiamo ad una retata della polizia a Villa Borghese che porta in questura un gruppo di prostitute. Tra di loro c'è anche una ragazza, Carolina (Anna Maria Ferrero), che però non è una prostituta ma che è venuta a Roma per lavorare come domestica e che ha tentato il suicidio per una delusione d'amore: il fidanzato l'ha abbandonata quando ha saputo che era incinta. Il film racconta il viaggio di ritorno verso il suo paese accompagnata dall'agente Caccavallo (Totò): infatti senza un lavoro o senza una fissa dimora non si poteva stare a Roma. Alla fine l'agente non riuscendo a trovare nessuno a cui affidarla la riporterà a Roma prendendola in casa con sé.

Proprio l'inizio del film è interessante perché ci mostra uno spaccato della realtà dell'epoca: una ragazza non poteva girare da sola di notte perché sarebbe stata scambiata per una prostituta, arrestata dalla squadra della buon costume ed eventualmente rimandata al paese di provenienza con un foglio di via. Bellassai cita le parole di un senatore riguardo al regolamento fascista del 1923 e ancora in vigore fino a tutti gli anni cinquanta: "Invece di essere considerata prostituta e quindi sospetta, la considera sospetta e quindi prostituta. La donna è «sospetta» in genere, perché accusata di adescamento, che non è stato affatto provato,

o per altre cervellotiche ragioni"[41]. Da questo film inoltre apprendiamo che le prostitute dovevano essere schedate e munite di un documento per poter lavorare anche per strada e non solo nei bordelli: le retate della polizia infatti dovevano servire alla schedatura delle clandestine e al controllo della salute delle schedate.

L'episodio "Amore che si paga" di *Amore in città* (1953), diretto da Carlo Lizzani, approfondisce con intento documentario le storie di alcune prostitute seguendole nelle loro case e ascoltando le loro parole. La macchina da presa mostra i luoghi in cui la sera si possono incontrare le prostitute e attraverso delle interviste ci fa conoscere di più le motivazioni che spingono queste ragazze a fare questo mestiere. Una, orfana da quando aveva cinque anni, ha avuto un bambino da un uomo che poi l'ha lasciata e lavora per mantenere a balia il figlio; un'altra ci mostra la pensione dove vive e racconta di essere stata lasciata dal suo fidanzato-protettore e di non avere più nulla tranne una bambola a cui è affezionata; un'altra ancora racconta che per tre volte era stata sul punto di sposarsi ma poi tutti i matrimoni sono sfumati, ma conserva ancora le bomboniere; un'altra era fidanzata ma il fidanzato l'ha abbandonata dopo che lei aveva avuto un bambino ed è venuta a lavorare a Roma ma non riuscendo a trovare un lavoro a causa del bambino aveva pensato al suicidio. L'episodio dunque ci mostra soprattutto la solitudine di queste ragazze, la "stessa storia di inganno e di abbandono" e la necessità di "un po' di vero amore", come dice la *voice over*.

Questi brevi episodi presenti nei film[42] ci conducono a delle riflessioni sul contesto sociale dei primi anni cinquanta. In effetti nell'Italia del dopoguerra molte giovani donne, spesso rimaste orfane o senza marito, per sfuggire alla povertà sono costrette a prostituirsi. In una società dove il valore della purezza è ancora il più importante spesso le ragazze madri incontrano grandi difficoltà a rifarsi una vita secondo la convinzione che "chi aveva peccato una volta era segnata per sempre". Ma quello che va sottolineato è che in questi film, rispetto ai discorsi presenti nelle aule parlamentari, sulla stampa settimanale, su riviste scientifiche e giuridiche, non c'è un giudizio morale, e dunque le commedie contribuiscono a sfatare quel mito lombrosiano della prostituta come equivalente del delinquente ancora diffusa tra alcuni intellettuali negli anni cinquanta.

---

[41] Atti Parlamentari, Senato della Repubblica, I legislatura, *Discussioni*, vol. IX, seduta del 16 novembre 1949, intervento di Boccassi del gruppo comunista, cit. in Sandro Bellassai, *La legge del desiderio*, cit., p. 27.

[42] Altre commedie in cui si riscontra, sempre tra i personaggi secondari, quello della prostituta sono *Peccato di castità* (1956) di Gianni Franciolini, *Peppino e la nobile dama* (1958) di Piero Ballerini, *Nata di marzo* (1958), *Esterina* (1959) di Carlo Lizzani, *Il moralista* (1959) di Giorgio Bianchi.

CAPITOLO 4

Autoaffermazione e "ribellione" nella seconda metà del decennio

Nella seconda metà del decennio aumenta la produzione di commedie e cresce anche il numero delle protagoniste femminili. Nelle tipologie più frequenti di donne rappresentate si avvertono dei mutamenti significativi sulla strada dell'emancipazione: incontriamo infatti *unruly women*, giovani ribelli, donne che lavorano ma anche casalinghe.

Le *unruly women* sono donne scandalose ed eccessive in diverse sfere: nel corpo, nel modo di parlare e nel comportamento. Attraverso questi strumenti riescono ad ottenere ciò che desiderano e realizzano anche un nuovo modo di rapportarsi al maschile. Usano il corpo come riscatto, sfruttando il potere che deriva dalla propria sessualità.

Le giovani ribelli rappresentano un'altra tipologia più emancipata: la componente dell'età infatti permette loro comportamenti più indipendenti e aggiunge spesso un'ombra di inquietudine nei ritratti queste ragazze colte nel passaggio dall'adolescenza alla maturità.

Le donne che lavorano e le casalinghe sono due modelli antitetici rappresentati in questi anni. In quasi tutte le commedie le donne lavorano e a mestieri più tradizionali si alternano occupazioni più innovative. Spesso la donna che lavora è giovane mentre la donna sposata è casalinga; ma si segnalano dei casi in cui la donna continua a lavorare anche dopo il matrimonio. Il modello della casalinga è più diffusa proprio negli ultimi anni del decennio anticipando una tendenza che negli anni sessanta sarà predominante nel contesto sociale.

Fermo restando una generale conservazione dei valori dominanti in questa seconda parte degli anni cinquanta si assiste dunque ad una intensificazione dei segnali innovatori nei comportamenti femminili. Le donne iniziano un processo di autoaffermazione che passa attraverso le risorse del proprio corpo e la propria realizzazione nello studio, nel lavoro e nella famiglia.

4.1 La unruly woman: il corpo come riscatto

Nel suo lavoro *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*[1], Kathleen Rowe definisce la *unruly woman* (che potremmo tradurre come donna indisciplinata, esuberante) come una donna che rompe le norme di femminilità e gerarchia sociale del maschile sul

[1] Kathleen Rowe, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas Press, Austin, 1995.

femminile attraverso il suo essere scandalosa e il suo eccesso. Le teorie di Rowe credo possano essere in parte applicate ad alcune delle attrici degli anni cinquanta, soprattutto a quelle che sono state definite "maggiorate", come Sofia Loren e Marisa Allasio, la cui esagerata femminilità è esibita nei film attraverso l'enfasi sul corpo.

Natalie Zemon Davis, nel suo studio sul *gender* nella prima modernità europea[2], osserva come il sesso femminile fosse ritenuto per natura "disordinato", caratterizzato da una sregolatezza che necessitava di essere domata per far si che una donna assumesse la sua corretta posizione subalterna nell'ordine patriarcale dominante. Nonostante ciò numerose forme culturali – letteratura, teatro, festival popolari e il carnevale – spesso celebravano una "inversione dei ruoli di *gender*". Sebbene l'ordine sociale fosse comunque alla fine ristabilito, l'immagine della donna "disordinata" non sempre funzionava nel tenere le donne al loro posto.

Kathleen Rowe ha adattato le teorie di Davies sulle donne "disordinate" in quella che lei chiama *unruly woman*, studiando le commedie romantiche americane degli anni trenta, quaranta e cinquanta. Riferendosi anche ai lavori di Mikhail Bachtin sul carnevale e alle osservazioni di Mary Russo sul grottesco femminile, Rowe situa l'essere scandalosa ed eccessiva della *unruly woman* in diverse sfere: il corpo, la parola, la *performance*. I film classici hollywoodiani permettono la trasgressione delle norme attraverso la persona della *unruly woman*, ripristinando comunque l'ordine sessuale e sociale prima della conclusione del film. Certamente i conflitti che emergono prima dell'inevitabile lieto fine rivelano molte contraddizioni riguardo il *gender*. Per la protagonista femminile, la commedia romantica costituisce la risoluzione del suo conflitto edipico e l'accettazione dell'eterosessualità, costituita dal matrimonio. Ma la ribellione che precede l'assimilazione nell'ordine patriarcale è portata avanti tramite delle sfide condotte attraverso la figura della *unruly woman*: essa usa consciamente il suo corpo attraverso mascherate e *performance* per ottenere ciò che vuole, indipendenza dalle strutture familiari, una carriera o la libertà dalle norme di femminilità.

Abbiamo già sottolineato che una delle realtà che la commedia italiana degli anni cinquanta fa emergere è un cambiamento nei ruoli di *gender* che lentamente avviene nel contesto sociale del dopoguerra. "La figura della *unruly woman* diventa la personificazione nel film di questi conflitti. […] Il primo strumento con cui queste *unruly women* perseguono i loro desideri è il loro corpo"[3]. La presenza massiccia nei film di scene di esibizione – numeri musicali di canto o di ballo – e il particolare modo di riprendere il corpo femminile ne sono una conferma. Vediamo dunque attraverso l'analisi di alcuni film, in particolare delle due

---

[2] Natalie Zemon Davis, *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford University Press, Stanford, 1975.
[3] Jacqueline Reich, *Beyond the Latin Lover. Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 2004, pp. 110 - 111.

attrici che meglio incarnano la figura della *unruly woman* – Marisa Allasio e Sophia Loren - come la centralità visiva del corpo femminile è uno dei mezzi utilizzati per la realizzazione del proprio desiderio.

Marisa Allasio: innocenza e seduzione

Nata a Torino nel 1936, Marisa Allasio è protagonista di una breve carriera cinematografica che si sviluppa interamente negli anni cinquanta e che si conclude dopo il suo matrimonio con il conte Calvi di Bergolo. Dopo alcune comparsate, dal 1955 in poi ottiene dei ruoli sempre più importanti[4]. Anche per il ristretto numero di film da lei interpretati, è molto facile notare una certa somiglianza tra tutti i suoi personaggi nelle commedie, anche se vedremo che ci sono delle differenze a seconda se sia l'unica protagonista o una comprimaria con altri personaggi femminili.

In tutti i suoi film Marisa Allasio interpreta una ragazza allegra e spigliata, intraprendente, dal carattere indipendente e fiero, ma anche dai sani principi morali che punta al più tradizionale dei matrimoni. In lei dunque convivono in equilibrio perfetto tradizione e innovazione: il fisico "maggiorato" è da una parte associato al tradizionale modello di corpo e di comportamento ma in lei si unisce anche ad una certa insofferenza alle regole troppo rigide e una certa indipendenza di carattere.

Su nove commedie in cinque è protagonista unica, mentre nelle altre quattro è affiancata da altri personaggi femminili. I film in cui è protagonista unica, quelli che girano tutti intorno al suo personaggio, presente in quasi tutte le sequenze, e al suo desiderio, sono quelli in cui possiamo rintracciare i tratti più innovativi nel modello di femminilità proposto. Ma vediamo di confermare questa nostra tesi tramite l'analisi dei film.

Nel film con cui raggiunge un vasto successo, *Poveri ma belli*[5], primo negli incassi nella stagione 1956-1957, Allasio interpreta Giovanna, un personaggio centrale nella narrazione, il perno attorno a cui ruota il racconto, anche se divide le scene con i due protagonisti maschili. Il suo è il primo nome nei titoli e la sua prima apparizione sullo schermo, a circa 7 minuti dall'inizio del film, è sottolineata in maniera particolare rispetto a

---

[4] *Ragazze d'oggi* (1955) di Luigi Zampa, *Le diciottenni* (1955) di Mario Mattoli, *Maruzzella*, (1956) di Luigi Capuano, *Poveri ma belli* (1956) di Dino Risi, *Marisa la civetta* (1957) di Mauro Bolognini, *Camping* (1957) di Franco Zeffirelli, *Belle ma povere* (1957) di Dino Risi, *Le schiave di Cartagine* (1957) di Guido Brignone, *Susanna tutta panna* (1957) di Steno, *Venezia, la luna e tu* (1958) di Dino Risi, *Nudi come Dio li creò* (1958) di Hans Schott-Schöbinger, *Carmela è una bambola* (1958) di Gianni Puccini, *Arrivederci Roma* (1958) di Roy Rowland. Volendo fare una divisione per generi, oltre ai film antecedenti al 1955 in cui aveva ruoli minori, interpretò nove commedie, due film musicali, uno storico e uno drammatico di produzione tedesca.

[5] Romolo (Maurizio Arena) e Salvatore (Renato Salvatori) sono entrambi innamorati di Giovanna (Marisa Allasio), che, dopo averli tenuti sulle spine, alla fine sceglierà un terzo pretendente. A quel punto i due amici si fidanzano l'uno con la sorella dell'altro, Anna Maria (Alessandra Panaro) e Marisa (Lorella De Luca), da sempre innamorate di loro.

quella di tutti gli altri personaggi, maschili o femminili. Giovanna è introdotta da una battuta di un ragazzo, che dice "Guardate che articolo in vetrina!", all'interno di una inquadratura in campo medio in cui, oltre ai due ragazzi protagonisti, Romolo e Salvatore, ci sono altri personaggi maschili che guardano verso destra. C'è poi un raccordo sul movimento verso destra di Romolo e Salvatore e appare Giovanna inquadrata di fronte, in figura intera, dietro ad una vetrina intenta a pulire i vetri. Indossa un vestito aderente e scollato, che mette in evidenza il suo fisico. C'è poi un primo piano di lei, poi di nuovo la figura intera con i due personaggi maschili di spalle, di nuovo il primo piano, questa volta più prolungato. A questo punto c'è un controcampo: Giovanna è di spalle in mezza figura e di fronte ci sono Romolo e Salvatore, che scherzano baciandola attraverso il vetro. I due ragazzi entrano poi nel negozio e inizia un dialogo fra i tre personaggi caratterizzato visivamente da un'alternanza di campi e controcampi in cui Giovanna è inquadrata da sola e i due ragazzi insieme. La posizione nello spazio dei tre personaggi va a formare un triangolo - Giovanna è inquadrata attraverso le spalle di Romolo e Salvatore, e quando vengono inquadrati i due ragazzi sono separati da Giovanna di spalle – simbolo visibile di quel triangolo che è al centro della narrazione.

Il carattere vivace e dispettoso di Giovanna viene subito messo in evidenza: fa spogliare i due ragazzi con la scusa di fargli misurare dei vestiti nuovi (Giovanna lavora infatti nella sartoria del padre). Ma quando i due si tolgono i pantaloni Giovanna corre fuori dal negozio e chiede una mano agli altri ragazzi per tirare su la serranda. A questo punto la battuta iniziale "Guardate che articolo che c'è in vetrina" viene rovesciata: in vetrina rimangono Romolo e Salvatore, in mutande e derisi dagli altri ragazzi ("Anvedi che articolo!" dice uno di loro). L'inquadratura finale della sequenza, quando ormai tutti si sono allontanati, è dedicata a Giovanna, in piano americano, che sorride appoggiata ad un manichino. Dunque Giovanna viene sì evocata in maniera tradizionale dallo sguardo dei personaggi maschili, ma alla fine della sequenza è lei che guarda trionfante i due ragazzi che si allontanano.

Certamente il finale del film riporta tutto nel solco della tradizione[6]: Giovanna ritorna con il fidanzato che non esita a mollarle uno schiaffo davanti a tutti e Romolo e Salvatore si "consolano" con le rispettive sorelle, prototipo delle brave ragazze tutte casa e scuola (hanno 15 anni). Ma nel corso del film non mancano elementi interessanti e di emancipazione: ad esempio Giovanna bacia sia Romolo che Salvatore con la scusa che "Tu la fai la prova ai cocomeri per vedere se sono rossi? E io faccio così: bacio i ragazzi per vedere quello che mi piace di più!" e in un'altra scena conta i ragazzi che ha baciato fino a quel momento (arriva a otto, ma si intende che forse potrebbe continuare la lista). I discorsi di Giovanna puntano

[6] Vedi a questo proposito Giorgio De Vincenti, Poveri ma belli*: un modello di erotismo nella commedia degli anni '50*, in Vito Zagarrio (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 1988, pp. 51 - 58.

sempre alla rivendicazione di una certa indipendenza nelle decisioni e libertà nei comportamenti.

Ed è anche attraverso il modo di mettere in scena il suo corpo che viene sottolineata una certa disinvoltura negli atteggiamenti: quasi sempre Giovanna è inquadrata in figura intera o in piano americano, piani che evidenziano il suo abbigliamento provocante (fino al bikini della sequenza finale) e in più di un'occasione viene inquadrata mentre cammina con un carrello, a seguire o a precedere.

L'anno successivo Marisa Allasio interpreta in *Camping*[7] (1957) Valeria, una ragazza di 20 anni altrettanto spigliata e disinvolta nei rapporti con l'altro sesso. E' fidanzata con Tao (Paolo Ferrari) e vorrebbe andare in vacanza da sola con lui, ma la madre obbliga il fratello Nino (Nino Manfredi) a partire con loro. Durante la vacanza ci sono una serie di litigi e quasi tradimenti ma alla fine del film l'equilibrio si ricompone.

Il motore dell'azione è, ancora una volta, la ragazza e il suo desiderio di divertirsi: è Valeria che ha insistito per partire e per fare una vacanza diversa dal solito e il fidanzato e il fratello la assecondano. Fin dall'inizio del film dimostra la sua personalità: per far svegliare il fratello dormiglione racconta alla madre che lui ha una relazione con una vedova, che ha pure una figlia, e che la vuole sposare. A quel punto la mamma, che avrebbe voluto farlo dormire un altro po', si convince a buttarlo giù dal letto, ma era tutto uno scherzo. Nel corso della storia risponde per le rime a quelli che le fanno i complimenti per la strada, e non si fa problemi a dare uno schiaffone sia al fidanzato che al fratello o a rivendicare, con parole veementi o con i suoi comportamenti, la sua indipendenza. Appena la lasciano da sola la ritrovano circondata da ragazzi, a fare il gioco dello schiaffo oppure a ballare. E' gentile con tutti i ragazzi e questo suo atteggiamento viene scambiato per disponibilità, anche se in realtà è solo l'espressione del suo carattere aperto.

Vediamo ora come il personaggio femminile è presentato visivamente: Valeria è il primo personaggio di cui ci viene mostrato il volto e nella sua prima apparizione è introdotta dal fischio del fidanzato, che non abbiamo però ancora visto di fronte, che la chiama. La macchina da presa è posizionata dietro le spalle del personaggio maschile e inquadra il personaggio femminile in figura intera, dal basso verso l'alto, mentre esce dalla porta di casa sul pianerottolo. Quando poi scende di corsa le scale e si avvicina Tao la macchina da presa fa una panoramica verso sinistra per seguirla nel suo movimento e compie una traiettoria inversa quando lei risale mostrandoci la protagonista da dietro.

Nel corso del film moltissime sequenze sono dedicate a sottolineare il suo corpo: come quella dove Valeria fa la doccia in bikini. Appena arriva al campeggio la prima cosa che fa è

[7] La trama è davvero esile: Valeria (Marisa Allasio) parte con il fratello Nino (Nino Manfredi) e il fidanzato Tao (Paolo Ferrari) con la motocicletta per una vacanza in tenda.

spogliarsi e andare a fare un bagno: la macchina da presa effettua una panoramica unita poi ad un carrello senza nessuno stacco per seguire, inquadrando in figura intera, la sua camminata in bikini accompagnata dai fischi di ammirazione degli altri personaggi maschili che la seguono in spiaggia. Anche nella scena successiva in cui gioca a palla circondata da ragazzi è lei ad essere sempre al centro dell'inquadratura, anche quando il gioco si sposta fuori campo, inquadrata a figura intera. Oppure ci viene mostrata quando, scalza, balla una serie di danze (valzer, tango, ballo tirolese, …) con vari ospiti del campeggio, sotto gli occhi gelosi del fidanzato. O viene ripresa da dietro, mentre cammina per la strada con piglio deciso, con un carrello a seguire che mima la soggettiva del fratello e del fidanzato sulla moto. Sono tutte scene in cui il corpo è esibito, anche se senza morbosità.

Non mancano certo i primi piani ma il piano più frequente con cui Valeria viene inquadrata è certamente la figura intera in cui tutto il suo corpo viene valorizzato, grazie anche al tipo di abbigliamento indossato: vestiti molto aderenti e scollati, pantaloni (rarità nel panorama anni cinquanta e comunque sempre associati o alla giovane età o alla modernità della donna), pantaloncini cortissimi e camicetta scollata o bikini. Altro piano ricorrente è la mezza figura con cui viene esaltata la sua scollatura, come in una scena in cui adagiata su una sdraio si guarda nello specchietto e si incipria il naso.

In questo film dunque il personaggio femminile è sia protagonista dell'azione sia centro di momenti di contemplazione erotica, unendo così narrazione e spettacolo. Dà sempre l'idea di avere la situazione sotto controllo, e anche quando alla fine viene "ricondotta alla ragione" da uno schiaffone del fidanzato non perde la sua fierezza e decide ancora una volta cosa si deve fare. Dunque è attraverso il corpo, la parola e la *performance* che Valeria costruisce la sua indipendenza e ottiene ciò che desidera: partire per una vacanza in tenda, far ingelosire il fidanzato e riconquistarlo.

In *Susanna tutta panna* (1957) di Steno è molto interessante la sequenza iniziale dei titoli, in cui viene subito presentata anche la protagonista. Il film inizia con una *voice over* maschile che spiega brevemente la storia: un uomo ha un incubo, sogna una torta, un altro ragazzo sogna invece Susanna. In questo modo Susanna viene paragonata ad una torta: entrambe infatti sono conosciute come "Susanna tutta panna" e la Susanna in carne ed ossa è la depositaria della ricetta segreta, che si trasmette per via matrilineare, della panna montata che guarnisce la torta omonima. La prima immagine che abbiamo di Susanna è dunque quella di lei in una vasca coperta solo dalla schiuma e inquadrata in primo piano largo. Subito dopo c'è uno sguardo in macchina della protagonista che in questo modo annulla le distanze con lo spettatore ed inizia un gioco tra Susanna e la macchina da presa che durerà per tutti i titoli. Susanna ammiccando invita con un dito la macchina da presa ad avvicinarsi e quando

l'inquadratura è stretta su di lei chiude una veneziana su cui iniziano i titoli di testa del film. Susanna esce dalla vasca ancora piena di schiuma e la macchina da presa va ad inquadrare i piedi nudi e le gambe della ragazza che sbuffa perché si sente osservata, allora si rifugia dietro una porta a vetri e tira un'altra tendina. Poi Susanna ha un asciugamano intorno al corpo e poggia una gamba su uno sgabello per asciugarla e ancora una volta lo sguardo della macchina da presa indugia su di lei. Nuovamente Susanna si accorge dello sguardo ed entra in un'altra stanza da cui esce finalmente vestita e sorridente verso lo spettatore. Questi titoli sono accompagnati da una canzone che magnifica le doti della donna con metafore che rimandano alla torta e alla sua bontà.

L'enfasi sul corpo di Susanna percorre tutto il film. Sia i dialoghi che il linguaggio cinematografico puntano a sottolinearlo, soprattutto attraverso i numerosi sguardi dei personaggi maschili su di lei dal momento che non mancheranno le occasioni per mostrarla più o meno svestita. Ricorreranno ad esempio più volte inquadrature della sua scollatura che il tassista osserva dallo specchietto retrovisore ogni volta che Susanna si cambia d'abito in macchina, o delle sue gambe guardate da Nino Manfredi, oltre che dal tassista. Quello che è interessante osservare è il carattere intraprendente e fiero di Susanna, ma soprattutto la consapevolezza del suo aspetto fisico, del suo potere e il modo in cui lo "usa" a suo vantaggio. Ad esempio bacia Manfredi per convincerlo a fare ciò che lei desidera, fa leva sulla sua avvenenza nel negozio per attirare la clientela, o per farsi benvolere da tutti.

Nel film vari dialoghi attirano l'attenzione sulle generose proporzioni del suo fisico. Proprio il primo dialogo del film che vede protagoniste Susanna e la madre evidenzia da subito la bellezza prorompente di Susanna: la ragazza chiede "Come sto? Ma non sarà troppo…" E la madre pronta: "No, no, è proprio quello che ci vuole!". E poco dopo sempre la madre dirà al fidanzato Alberto, siciliano e geloso, "La mostra in un negozio l'è tutto! […] La scollatura della mia tosa l'è la più bella reclame che ci sia!". Alberto, che non vuole che Susanna stia in negozio col vestito così scollato, mentre tenta addirittura di cucirle la scollatura le dice: "Sta tutto in fuori, manda un po' in dentro". E lei: "Ma non posso sono fatta così!", "E sei fatta male!".

La conclusione del film è certamente rassicurante: Susanna ha scritto su un biglietto, che ha messo in una delle famose torte destinata al suo fidanzato, la ricetta della panna. Quando finalmente il fidanzato si renderà conto, leggendolo, che non era un biglietto d'amore per l'amante ma il segreto della panna, tutto finirà secondo la tradizione: con un matrimonio e forse con la fine di questo segreto tutto al femminile che era stato tramandato per tre generazioni. Dico forse perché nell'ultima inquadratura del film, proprio a riprendere la

sequenza iniziale, Susanna guarda di nuovo in macchina ammiccante. Resta nello spettatore il dubbio che anche questa volta Susanna la sappia più lunga del fidanzato.

In effetti i personaggi maschili del film sono tutti figure deboli: Alberto è lo stereotipo del fidanzato geloso e nemmeno troppo sveglio, la spia industriale riesce a farsi battere da Susanna nella ricerca del biglietto finito nella torta sbagliata, il commendatore Botta rivale della pasticceria non avrà la ricetta segreta, il padre di Susanna è un nullatenente succube della moglie così come era stato suo suocero (da cui ha ereditato un buco nel muro della cucina da cui cercare di carpire il segreto), Nino Manfredi è un ladro imbranato, Memmo Carotenuto un truffatore circondato da complici incapaci. Dunque nel film i personaggi dal carattere più forte sono quelli femminili: Susanna, ovviamente, ma anche sua madre, che dice "Quando una donna riesce a tenere un uomo sotto, la felicità coniugale è assicurata"; e poi una ragazza spagnola talmente gelosa da girare con una pistola nella borsetta; Sandra Mondaini, ragazza un po' petulante e forse anche un po' sciocca, che però riesce a far fare al fidanzato e al vicino di casa tutto quello che vuole; e infine una dottoressa di un laboratorio chimico, assunta da un rivale della pasticceria per scoprire il segreto della panna. Personaggio minore ma interessante perché, pur seguendo lo stereotipo della donna che non è molto femminile nell'aspetto e nei modi dal momento che svolge un lavoro tradizionalmente maschile, ha un puntiglio nel farsi chiamare dottoressa e non dottore che assomiglia ad una rivendicazione femminista.

Nel film successivo, *Marisa la civetta* (1957), Marisa Allasio (significativo che sia l'attrice a dare il nome al personaggio) interpreta una ragazzina di 17 anni, orfana (come molte delle protagoniste dei film anni cinquanta), un po' civetta che fa innamorare di sé tutti i personaggi maschili del film, un po' per gioco, un po' per scommessa[8]. E' disinvolta ma allo stesso tempo anche inesperta ("non respira dal naso quando bacia", sottolinea il marinaio Angelo). Come in *Poveri ma belli*, anche qui Marisa bacia più di un ragazzo (e balla con molti altri) prima di decidere chi sposare.

Osserviamo ora la presentazione del personaggio femminile: Marisa appare prima come voce e poi come corpo. Anzi ci viene presentata tramite la reazione che essa provoca nei passeggeri del treno e in particolare nel personaggio maschile principale: un carrello laterale segue infatti Renato Salvatori che si fa largo tra i passeggeri per vedere chi è che urla "Cremini, panini imbottiti, …". Quando Marisa viene finalmente inquadrata la macchina da presa resta a lungo su di lei che offre il gelato a Salvatori e inizia poi un classico

[8] Marisa (Marisa Allasio) vive nella stazione di Civitavecchia e lavora per il bar della stazione. Conosce al porto Angelo (Renato Salvatori), militare nella marina. Bisticci, incomprensioni e civetterie sembrano dividerli, ma alla fine si riconciliano.

campo/controcampo da cui si evince il desiderio e l'innamoramento dei due e che lascia presagire il finale del film.

Il corpo di Marisa viene dunque subito connotato come attraente e vengono sottolineati gli effetti che provoca negli altri personaggi. Ciò che è interessante, e che va sottolineato, in questo film è il modo ricorrente di mettere in scena il personaggio di Marisa con carrelli laterali che seguono la sua camminata tra schiere di ragazzi (e di sguardi), seguita da commenti e apprezzamenti sul suo fisico. Carlo Lizzani ha dichiarato a proposito di *Riso amaro*: "certe inquadrature divennero piani-sequenza perché quel corpo della Mangano era bello in movimento" (1978); si potrebbe applicare questa osservazione a *Marisa la civetta*: il corpo di Marisa è bello per la sicurezza della camminata, per l'espressione sorridente e sfrontata del volto, per la gioiosa incoscienza. Nel film ricorrono svariate volte scene in cui Marisa "sfila" davanti a vari personaggi maschili e in cui la macchina da presa la inquadra in figura intera, o seguendola con carrelli o rimanendo fissa con il personaggio femminile che si avvicina e si allontana.

Anche in questo film la scollatura di Marisa viene sottolineata dalle parole degli altri personaggi: il nuovo capostazione, che non la conosce, chiede: "Si veste sempre a quel modo? Con quella scollatura? Con le ginocchia di fuori?". In un altro dialogo è la stessa Marisa a dire: "Se delle volte vado un po' decolletè è perché devo vendere la roba. Anche il cliente ha le sue esigenze, no?". Frase che riprende esattamente quella della madre di Carmela nel film precedente di Allasio. E' certamente un'associazione sessista che perdura nel tempo quella che si è sempre fatta tra belle donne e pubblicità ma alla fine del film quello che resta impresso nella mente degli spettatori è la freschezza di Marisa, delle sue parole, dei suoi comportamenti e la sua indipendenza.

E' interessante accostare questo film con il successivo di Allasio, *Carmela è una bambola* (1958), osservandoli dall'ottica degli sguardi e facendo dunque riferimento a ciò che Laura Mulvey scriveva in *Piacere visivo e cinema narrativo*: "la scissione tra spettacolo e narrazione convalida il ruolo maschile di personaggio attivo che fa progredire la vicenda, fa accadere le cose. L'uomo controlla la fantasia filmica ed emerge come rappresentante del potere anche in un senso ulteriore: come supporto dello sguardo dello spettatore, trasferendolo dietro lo schermo. […] Poiché lo spettatore si identifica con il protagonista maschile, proietta il suo sguardo su quello del suo simile, del suo sostituto sullo schermo, cosicché il potere del protagonista maschile nel controllare gli eventi coincide con il potere attivo dello sguardo erotico (entrambi danno una sensazione soddisfacente di onnipotenza)"[9]. Come abbiamo appena visto Marisa è costantemente oggetto dello sguardo maschile, anche se non sembra

[9] Laura Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, in "nuova dwf", 8, luglio 1978, pp. 33 – 34 (ed. orig. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in "Screen" vol. 16 n. 3 autunno 1975).

esserne intimorita, invece Carmela, come vedremo, in alcuni momenti del film è soggetto di sguardo.

In *Carmela è una bambola*[10] di Gianni Puccini, cioè nell'ultimo film da lei interpretato, Marisa Allasio dà vita ad uno dei suoi personaggi più interessanti: Carmela infatti è avvocato, dunque laureata. Nel cinema italiano degli anni cinquanta infatti sono pochissime le figure femminili che esercitano una professione considerata da sempre appannaggio dell'uomo, come in questo caso l'avvocato, e questo film è una significativa eccezione.

C'è un particolare che va subito segnalato: Carmela porta gli occhiali, accessorio abbastanza inconsueto per le donne dei film degli anni cinquanta[11]. Come qualche anno fa osservava Mary Ann Doane, a proposito del cinema americano classico, "la donna che porta gli occhiali è uno dei più intensi clichè visivi del cinema. L'immagine è una condensazione molto marcata di motivi che attengono a sessualità repressa, conoscenza, visibilità e capacità di vedere, intellettualità e capacità di vedere. La donna con gli occhiali simboleggia allo stesso tempo intellettualità e non desiderabilità, ma nel momento in cui si toglie gli occhiali (momento che, a quanto sembra, deve quasi sempre essere *mostrato* e che è di per sé connotato con una certa sensualità) si trasforma in spettacolo, l'immagine stessa del desiderio" [12]. In effetti l'argomento del film è proprio la sessualità repressa di Carmela che trapela solo di notte mentre dorme: come una sonnambula cammina sui tetti ed entra nella camera da letto di Toto (Nino Manfredi) che non è nemmeno il suo fidanzato, anzi un rivale in affari del padre, e lo bacia o si infila nel suo letto. La spiegazione dello psicanalista da cui Carmela va per trovare una cura è precisa: "il sonnambulo cerca di fare quando dorme, cioè quando non è cosciente, tutto quello che gli è proibito, o che si proibisce da se stesso, nella vita normale. […] e allora vuol dire che lei non è soddisfatta della sua vita troppo austera, piena di studio, e soprattutto che non è soddisfatta del suo attuale fidanzato, perché la notte succede quello che succede…". Per quel che riguarda la cura il medico dice: "Il matrimonio è molto di aiuto, cerchi di anticiparlo più che può, la gioventù ha bisogno di questi anticipi, lei mi capisce vero …". Nella seconda visita il medico è ancora più esplicito: sostiene che i due ragazzi siano di tipi opposti e complementari e che "l'ideale, per una facile e sicura guarigione, sarebbe che i due tipi si accoppiassero".

---

[10] Carmela (Marisa Allasio) sta per sposare Prospero per volere dei rispettivi genitori ma di notte, come sonnambula, passando sui tetti entra nella camera da letto di Toto (Nino Manfredi), rivale in affari di suo padre, e lo bacia o si mette nel suo letto. Carmela va da uno psicanalista per curarsi e il medico le spiega che lei è attratta da Toto anche se non ne è cosciente e che la cura è quella di fidanzarsi con lui. Dopo qualche resistenza di Carmela, il film si concluderà con una nuova coppia.

[11] Nei film di questi anni le poche donne che indossano occhiali sono donne che hanno un certo potere in campo lavorativo o comunque sono emancipate.

[12] Mary Ann Doane, *Cinema e mascheramenti: per una teoria della spettatrice*, in Giuliana Bruno e Maria Nadotti (a cura di), *Immagini allo schermo*, Rosemberg & Sellier, Torino, 1991, p. 74.

Un'altra osservazione di Doane utile per l'analisi di questo film è che "il clichè ha un tale potere di coinvolgimento che viene ad indicare un preciso momento di pericolo o di minaccia ideologica – in questo caso, l'appropriarsi dello sguardo da parte della donna. Nel cinema, solitamente, il fatto che una donna porti gli occhiali non indica un'insufficienza della vista ma uno sguardo attivo, o anche semplicemente il fatto di vedere contrapposto all'esser vista"[13]. In effetti Carmela porta gli occhiali anche se, come lei stessa chiarisce, ci vede benissimo: indossa gli occhiali perchè "la natura mi ha dato un fisico non adatto alla mia mentalità e gli occhiali riescono in parte a correggere questi miei difetti". Anche in questo film è presente dunque l'associazione occhiali-razionalità, e quando Carmela bacia finalmente Toto, liberando la sua sensualità, gli occhiali esplodono. La sessualità repressa di Carmela, che si manifestava solo durante il sonno, è ora mostrata apertamente e da quel momento in poi Carmela non indosserà più gli occhiali e si abbandonerà a seguire le ragioni del cuore e non della ragione.

Interessante è quindi il discorso che si può fare sulla visione, osservando i momenti in cui Carmela mette gli occhiali, quando li toglie e quando non vede perché dorme ed è in uno stato di sonnambulismo, ed evidenziando quindi chi, tra il personaggio maschile o femminile è il soggetto degli sguardi. Noteremo che i momenti di maggiore autocontrollo di Carmela, quelli in cui il suo desiderio viene contenuto, sono quelli in cui indossa gli occhiali.

Il film inizia con Carmela che, in camicia da notte e ad occhi chiusi, cammina sui tetti, entra nella camera di Toto e lo bacia mentre dorme. Quando si sveglia nella camera di Toto ovviamente non ha gli occhiali: è il trionfo dell'irrazionalità, dell'istinto. La mattina dopo Carmela compare, accompagnata dalla sorella Bice, con un vestito accollato, i capelli raccolti e con gli occhiali e apprendiamo che è laureata in legge. E' il momento in cui la razionalità si manifesta in pieno. Carmela toglie gli occhiali solo un attimo quando incontra il padre e inizia a parlare con lui. C'è poi la prima delle due sequenze dal medico psicanalista. Carmela tiene indosso gli occhiali fino a quando non domanda se c'è una cura per la sua malattia. Subito dopo la visita va a cercare Toto: appena inizia a parlare con lui mette gli occhiali e li toglie quando gli chiede di andare anche lui dal medico. Dunque quando Carmela è più debole e domanda qualcosa agli altri personaggi non ha gli occhiali.

La seconda notte si ripete la visita di Carmela a Toto che stavolta si sveglia e la lascia dormire nel suo letto. Di nuovo Carmela non è agente di sguardo anzi ci sono varie inquadrature in cui mentre dorme il suo corpo è messo in risalto dagli sguardi del personaggio maschile. La mattina seguente Toto si reca dal medico, mentre Carmela passeggia nell'anticamera con gli occhiali e una camicetta accollata. Alla fine della visita il medico consiglia a Carmela di baciare Toto in pieno giorno (quindi in piena coscienza) per sentirsi

[13] Ivi, p. 75.

bene di notte. Lei prova invece a baciare il suo vero fidanzato Prospero. In questa scena mantiene sul viso gli occhiali e i baci sono tutt'altro che passionali.

La terza notte Carmela esce di nuovo dalla finestra ma questa volta Toto la vede e la sveglia prima che entri nella sua casa rischiando di essere vista dal padre. Apprezzando il gesto il giorno dopo Carmela decide di parlargli e di iniziare la "cura dei baci" con lui e si veste come le turiste che Toto accompagna in giro per la costiera amalfitana: pantaloni, camicetta scollata e cappello di paglia. Quando Toto si avvicina per baciarla in un ultimo tentativo di mantenimento dell'autocontrollo Carmela si rimette gli occhiali e a questo punto Toto esplicita il suo disagio di fronte ad una donna "padrona" dello sguardo: "Vi dispiacerebbe chiudere gli occhi, mi dà fastidio essere osservato mentre opero". Dunque Carmela chiude gli occhi, replicando la situazione notturna, e quando si lascia andare del tutto, come abbiamo già detto, durante il bacio le si rompono gli occhiali.

La quarta notte Toto si riappropria dello sguardo: resta sveglio ad aspettare Carmela, si guarda allo specchio e parla con se stesso, con l'effetto di guardare in macchina e di rivolgersi direttamente allo spettatore. Ma Carmela è guarita: non è più sonnambula, anche se ha sognato Toto tutta la notte. La mattina dopo la ragazza indossa un vestito ancora più scollato del giorno precedente, si capisce che i due si sono innamorati e anche il modo di riprenderli cambia: vengono inquadrati sempre insieme e dunque nessuno dei due guarda. Avviene comunque un'ennesima lite perché lei non vuole scappare con lui ma sposarsi secondo la tradizione. Il giorno del matrimonio di Carmela e Prospero la sposa non si presenta ma va in tribunale con il vestito bianco e, indossata la toga, assume la difesa di Toto dall'accusa di aver sabotato il pullman del padre di Carmela. Durante l'arringa ad un certo punto si toglie la toga, altro simbolo di potere e razionalità, e fa una difesa appassionata di quelle ragazze che hanno un amore contrastato dai genitori. Il bacio finale tra i due sancisce il tipico lieto fine. L'ultima inquadratura del film è dedicata alla sorella di Carmela che ammiccando allo spettatore fa la sonnambula per andare a trovare il suo nuovo fidanzato passando per i tetti, invasi nel frattempo da tante sonnambule.

Da questa indagine su chi guarda nel film risulta una continua alternanza tra il predominio dello sguardo del personaggio maschile e di quello femminile. Questo è certamente un segnale di novità e anche il finale lascia il campo allo sguardo femminile, anche se non della protagonista.

Quello di Carmela durante il film appare un percorso verso la "corretta" femminilità. Nel film in effetti la carriera di avvocato viene presentata come alternativa, e comunque incompatibile, a quella di moglie. La suocera, tipica madre oppressiva di un figlio un po' imbranato, quando si avvicinano le nozze le dice: "Adesso, cara, la tua carriera è ora di

metterla in soffitta". Quando si reca dal medico per curare il suo sonnambulismo, alla domanda se è innamorata del fidanzato lei risponderà: "Ma io penso soprattutto alla mia carriera". Il dottore replicherà con un significativo "Si rilassi!" e stupendosi che lei sia un avvocato risponderà alle sue obiezioni sulla cura prescritta dicendo: "Signor avvocato, lei vuole diventare una vera donna o vuole restare soltanto un avvocato?". Anche il giudice nel finale alla richiesta del padre di far uscire la figlia dall'aula risponderà "Qui non ci sono figlie ma solo avvocati". Il matrimonio finale poi fa rientrare Carmela nell'alveo della tradizione ma l'occhiolino finale di Bice lascia aperta una breccia al femminile, capace ancora di sfuggire alle convenzioni.

Per completare l'analisi delle commedie in cui Marisa Allasio interpreta il personaggio femminile unico analizzerò brevemente *Venezia, la luna e tu*[14] (1958). Dal punto di vista narrativo in realtà in questo film il protagonista è Alberto Sordi, è lui infatti che ci viene presentato per primo e che è presente praticamente in tutte le sequenze. Allasio comunque interpreta un personaggio simile a quello degli altri suoi film: anche qui lei è combattuta fra due ragazzi e alla fine sceglierà il fidanzato "storico".

La sua apparizione è di certo una di quelle che non si dimenticano facilmente, grazie anche alla presenza del colore: Nina entra nell'inquadratura correndo e con un vestito rosso sbracciato e non troppo scollato. Nella seconda scena Nina ha lo stesso vestito e si sta accapigliando con un'altra ragazza, dimostrando tutto il suo carattere. L'esuberanza di Nina in questo film è tutta a livello visivo perché nel finale del film la sua scelta di restare con il fidanzato, che si è dimostrato un seduttore impenitente, riconduce tutta l'energia del personaggio femminile alla tradizione: matrimonio e figli. Nell'ultima inquadratura Nina ha infatti un bambino in braccio ma indossa lo stesso vestito rosso dell'inizio e tira un cespo d'insalata addosso a Bepi che sta facendo il cascamorto con le turiste, lasciando intendere che lo tiene d'occhio.

E' stato scritto che "nonostante che le giovani interpretate da Allasio siano sempre accomunate da una grande disinvoltura nell'affrontare la vita e soprattutto il rapporto con gli uomini, esse mettono in scena una figura femminile il cui tratto centrale è un erotismo in esclusivo rapporto con il maschile […]. Un insieme di considerazioni che la trasformano in un «campione» dell'emancipazione dal quale le giovani spettatrici possono mutuare alcuni esempi di modernità consentita e, proprio per questo, depotenziata nei tratti più liberatori"[15]. Credo però che proprio questa sia la sua forza: il fatto che la sua condotta fosse comunque considerata accettabile consente di creare delle piccole fratture nell'immaginario soprattutto

[14] Bepi (Alberto Sordi), gondoliere, è fidanzato con Nina (Marisa Allasio) ma corteggia tutte le turiste. Nina per ripicca si fidanza con lo sciocco Toni (Nino Manfredi), ma alla fine Bepi sa come riconquistarla.
[15] Enrica Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Firenze, Giunti, 2004, p. 188.

femminile, ma anche maschile, e di mostrare nuovi modelli di comportamento che apriranno la strada a nuove possibilità.

Un elemento da valutare, e da sottolineare, è la differenza tra i film in cui Allasio è protagonista unica e quelli in cui è una comprimaria, come ad esempio *Le diciottenni* e *Ragazze d'oggi*, dove sono gli uomini, il fidanzato e il padre, a parlare per lei[16]. Nei film in cui è protagonista Allasio invece rivendica in prima persona la sua indipendenza, la possibilità di baciare i ragazzi che le pare, di andare vestita scollata oppure no, di ballare finché ne ha voglia.

Tra quelli interpretati da Allasio, il personaggio di Carmela è quello che appare portatore di un grande cambiamento, pur nell'alveo della tradizione: una donna avvocato sarà rara anche nei film dei decenni successivi. Un personaggio capace di conciliare avvenenza e intelligenza e forse "è proprio questa sorta di ibrido, tra un ruolo attivo e uno passivo, tra una corporeità eccessiva e la rivalsa della mente sul corpo, tra tradizioni italiche […] e nuove e non di rado straniere suggestioni […], a fare della Allasio il volto più significativo del periodo in cui la maggiorata cede progressivamente il posto alla ragazza d'oggi"[17].

In pochi anni e con pochi film Marisa Allasio divenne "la fidanzata d'Italia, una sorta di Marilyn di casa nostra: era infatti la ragazza della porta accanto, che non aveva peli sulla lingua, una adolescente già donna, piccante eppure alla mano"[18].

Sophia Loren: la fortuna di essere donna

Un'altra attrice che ha saputo interpretare personaggi forti e capaci di apportare elementi di innovazione è certamente Sophia Loren, che con il suo successo anche oltre oceano ha contribuito ad esportare la bellezza italiana nel mondo. I personaggi da lei interpretati possiedono delle caratteristiche non dissimili da quelli di Marisa Allasio: ragazze giovani, spigliate e disinvolte, dalla parlantina sciolta, coscienti del proprio corpo e capaci di sfruttarlo a loro vantaggio. Scrive Jacqueline Reich, applicando a Sophia Loren le teorie di Rowe, "i personaggi di Loren non sono puro spettacolo, piuttosto essi utilizzano gli strumenti primari di una *unruly woman* – il corpo, la parola, la *performance* – per ottenere ciò che desiderano, sia un uomo, una carriera o la libertà"[19]. In effetti ritroveremo queste caratteristiche in tutti i personaggi principali interpretati da Loren.

---

[16] Vedi capitolo II.

[17] Paola Valentini, *L'immagine della donna*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. IX 1954/1959*, Marsilio, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2004, p. 393.

[18] Patrizia Carrano, *Divismo*, in Marino Livolsi (a cura di), *Schermi e ombre: gli italiani e il cinema del dopoguerra*, La Nuova Italia, Firenze, 1988, p. 237.

[19] Jacqueline Reich, *Beyond the Latin Lover. Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, cit., p. 105.

In uno degli episodi de *L'oro di Napoli* (1954) di Vittorio De Sica Loren interpreta Donna Sofia, una pizzaiola adultera e sexy[20]. La sua femminilità cosciente rende deboli gli uomini e le permette di ottenere quello che vuole, in questo caso sia un marito che un amante. Questa è la prima delle donne ribelli che Loren interpreta sullo schermo e che la porta ad essere, secondo Gundle, "una icona culturale e perfino un simbolo nazionale": essa incarna "un'idea altamente sovversiva di una sessualità femminile spudorata, che era attraente e considerata tipica dello spontaneo mondo popolare" [21]. Questa sovversività è legata alle proporzioni esagerate del suo corpo che nei film sono molto evidenti e che vengono anche ampiamente sottolineate dal tipo di linguaggio cinematografico usato. Questo eccesso fisico, per Rowe, è una delle qualità essenziali della *unruly woman*. Suggerendo un appetito fisico incontenibile, la figura tutta curve di Loren suggerisce, piuttosto che una incontrollabilità sessuale e un proprio desiderio sessuale, la incontrollabile risposta che il suo corpo provoca negli uomini che diventavano incapaci di resisterle.

La prima inquadratura ce la mostra mentre bacia il suo amante e poi quando ritorna al suo banco, dove fa le "pizze a credito" (questo il titolo dell'episodio), viene inquadrata sempre con un primo piano largo che ci consente di vedere la sua generosa scollatura. La sua bellezza suscita gli sguardi, e i commenti, di tutti gli uomini che vanno a comprare la pizza. Ma la scena forse più famosa è quella in cui Sofia cammina velocemente per le strade di Napoli sotto la pioggia seguita a fatica dal marito che ha appena ingannato. La sua camminata ancheggiante e trionfante, accompagnata da un sorriso malizioso, viene seguita dalla macchina da presa con un carrello laterale che la inquadra in piano americano mentre viene salutata e guardata dai passanti. L'abbigliamento e il modo in cui è inquadrata mettono in evidenza il suo fisico ma soprattutto la sicurezza e la coscienza che Sofia ha del suo corpo e del potere che ne deriva.

Nel film successivo, *Peccato che sia una canaglia* (1954) Alessandro Blasetti, sceneggiato da Suso Cecchi D'Amico insieme ad Alessandro Continenza ed Ennio Flaiano, da una novella di Moravia, Loren interpreta Lina, una ladruncola che usa la sua bellezza per derubare gli uomini. Infatti la sua prima azione è quella di sedurre Paolo (Marcello Mastroianni), un onesto tassista, mentre i suoi due compagni tentano di rubargli la macchina. Lina usa tutte le armi che ha a disposizione: si mette il costume davanti a Paolo, nascosta solo da un cespuglio, si immerge seduttivamente nel mare mostrando più volte le gambe e

[20] Donna Sofia (Sophia Loren) ha un banco, insieme al marito Don Rosario (Giacomo Furia), dove vende la pizza a credito ("Mangiate ora e pagate tra 8 giorni"). Si accorge di aver perso l'anello di smeraldo e vanno a cercarlo da tutti quelli che hanno comprato le pizze. L'anello è rimasto nel negozio dell'amante di Donna Sofia che lo restituisce. Quando Don Rosario controlla nella lista dei clienti non trova Don Alfredo ma Donna Sofia inganna il marito dicendo di avergli venduto lei le pizze mentre il marito si era allontanato e di aver dimenticato di segnare il nome.

[21] Stephen Gundle, *Sophia Loren, Italian Icon*, in "Historical Journal of Film, Radio and Television", Vol. 15, No. 3, 1995, pp. 367-385.

invitando Paolo a raggiungerla, infine si sdraia sulla spiaggia appoggiandosi al petto di Paolo. Nel corso del film Lina dimostra di avere a disposizione anche una fluida parlantina che la trae più volte d'impaccio, fino alla "arringa" finale che permetterà di scagionare se stessa e il padre dall'accusa di furto e che frutterà a Paolo quei soldi di cui ha bisogno per riparare il taxi. Certo il film si conclude lasciando intendere che Lina verrà "domata" dai tre schiaffi del fidanzato, dall'anello al dito e dal bacio finale che prelude al matrimonio, ma il film è "l'esempio paradigmatico della *unruly woman* della commedia italiana"[22].

Lungo tutto il film il corpo di Loren è al centro dell'attenzione: la macchina da presa rinforza la sua fisicità, in particolare le sue curve. Di solito viene inquadrata frontalmente in campo medio, per sottolineare il busto, la vita e i fianchi. Inoltre il suo corpo non è mai fermo, gioca con i capelli, li sistema, si stiracchia, muove le braccia, dondola i fianchi o fa il broncio. Invece di essere uno statico oggetto di sguardo la sua è una presenza dinamica, la dimostrazione di quell'essere attiva che caratterizza la *unruly woman*. Inoltre il fatto di essere conscia del potere del suo corpo si manifesta nelle molte inquadrature in cui la vediamo che si specchia dove capita, nello specchio retrovisore del taxi, nello specchietto da borsetta, o anche in uno specchio che non c'è. Lina guardando la propria immagine riconosce la sua bellezza e il suo potere che risiede proprio nella coscienza di ciò e che le permette di far sembrare idioti uomini come Paolo.

Conscia dei suoi poteri femminili Lina costruisce vari ruoli femminili e utilizza dunque anche gli altri strumenti della *unruly woman*: la parola e la *performance*. Ogni volta che Paolo tenta di lasciarla lei è in grado di manipolarlo assumendo un ruolo femminile più tradizionale. Finge il dramma, lamentandosi con Paolo che è destinata alla prostituzione, a meno che lui rinunci a denunciarla e la salvi dal suo tragico destino. Quando si discolpa dal furto di un portasigarette piange dicendo che voleva solo fargli un regalo. Più avanti, nella scena al commissariato dirà di essere pronta ad andare in prigione per lui e dimostrerà anche di essere una perfetta massaia (come la definisce il padre, interpretato da Vittorio De Sica), servendo il caffè.

Queste allusioni sono in effetti ironiche e Lina non è totalmente "domata" nemmeno alla fine del film. Nell'ultima scena quando stanno uscendo dal commissariato, Lina e Paolo con i loro gesti mettono in scena una "lotta" per vedere chi ha il controllo: lui cerca di condurla tenendola per un braccio, lei prima si ferma di colpo per chiedere il prezzo delle cipolle ad un venditore ambulante e poi riprende a camminare davanti a lui. Inoltre la provocatoria postura del suo corpo rinforza il suo statuto di *unruly woman* ed è lei alla fine a dire: "Ma insomma me lo dai 'sto schiaffo, si o no? E dammelo che me lo merito!". A quel punto Paolo le mette l'anello al dito e la dà tre schiaffi ai quali lei risponde sorridendo e

[22] Jacqueline Reich, *Beyond the Latin Lover*, cit., p. 115.

dicendo: “Finalmente!”. Questa insolenza fisica e verbale smentisce dunque la sottomissione alla autorità maschile. Il loro bacio finale, circondati dalla folla sempre crescente e addirittura dai fotografi, non mostra una completa sottomissione alle regole patriarcali perché è il suo desiderio attivo che domina la scena piuttosto che una docile acquiescenza.

La fortuna di essere donna (1956) può essere analizzato in parallelo per la presenza della stessa coppia di attori protagonisti - Sophia Loren e Marcello Mastroianni - dello stesso regista e anche per gli stessi sceneggiatori, Suso Cecchi D’Amico (una delle poche sceneggiatrici del decennio), Ennio Flaiano e Alessandro Continenza. In effetti la struttura narrativa è molto simile: “le due commedie dirette da Blasetti, stabiliscono il paradigma dello scontro tra la *unruly woman* e l’inetto […] e vedono come protagonista un personaggio femminile sensuale e sicuro di sè intento a manipolare”[23].

Anche in questo film, anzi forse di più che nel precedente, il corpo di Loren è al centro dello schermo e del racconto. Infatti la protagonista è Antonietta, una ragazza che vuole diventare *mannequin* o attrice, sfruttare dunque le proprie doti fisiche per uscire dalla povertà. In effetti il film è anche una critica al mondo del cinema e della moda e ai suoi retroscena, ai meccanismi che permettevano il lancio delle nuove attrici. Il rapporto di Antonietta con il conte Sennetti, che nel film le procurerà un contratto, rimanda a quello che nella realtà l’attrice aveva con Carlo Ponti e le parole usate per descrivere gli attributi fisici di Antonietta sono le stesse che si trovano nei giornali dell’epoca per parlare di Loren. L’inizio del film poi crea uno stretto legame con i giornali: Corrado (Marcello Mastroianni) è un fotografo e ci viene mostrato mentre scatta una foto ad una non consenziente Antonietta che si sta aggiustando una calza. E il controcampo di questa scena ci viene mostrato direttamente come copertina di “Le ore”, in cui Antonietta ha una posa non dissimile da quelle in cui veniva ritratta Loren nella realtà. Poco più avanti nel film Corrado scatterà un’altra foto, questa volta nel suo studio. Antonietta è in costume da bagno secondo la tipica iconografia delle pin up americane. Poi si copre con un asciugamano perché si vergogna e Corrado ha un’idea: “Qui diamo l’idea che esci fresca, fresca dalla vasca da bagno, va bene? Dico, nella vasca da bagno lo sanno tutti che ci si va senza costume, no? Quindi quelli che guardano la fotografia lo pensano!”. Le parole di Corrado (“lei è fatta per far perdere la testa”) e il modo in cui la macchina da presa inquadra il suo corpo (prevalentemente in figura intera) mettono in rilievo la bellezza fisica di Antonietta. La sessione fotografica termina con un bacio appassionato e molto probabilmente anche con qualcosa di più. Corrado lascia intendere che non per questo si possono considerare fidanzati e Antonietta si vendicherà facendolo ingelosire.

Comincia poi il lancio di Antonietta nel mondo del cinema e dunque la costruzione di una appropriata e corretta femminilità attraverso una vera e propria mascherata: il conte

[23] Ivi, p. 106.

Sennetti le insegna ad essere "una vera signora", come mangiare, come camminare ("Ma no, non ancheggi così! Ma nemmeno rigida come un ombrello!"), come parlare e cosa dire, cosa indossare e come pettinarsi. Antonietta compie una vera e propria metamorfosi, a livello di immagine e verbale, nascondendo alla perfezione le sue umili origini. Per tutto il film il corpo di Antonietta è sempre in movimento: gioca con i capelli, li pettina, assume pose seducenti, si aggiusta il vestito, cammina avanti e indietro e, come Lina, trae piacere dal potere del suo aspetto fisico, e si guarda spesso con approvazione allo specchio. "In questo film le sue gambe diventano il focus centrale per la macchina da presa, ma nel racconto sono usate in un modo che è tipico della *unruly woman*: come mezzo di *empowerment*. […] Essa dimostra che è lei, non gli uomini e le donne sopra di lei nella gerarchia del mondo della moda e del cinema, che controlla il suo corpo, ed usa quel corpo per ottenere ciò che vuole: in questo caso sia una carriera che un marito"[24].

Antonietta fa suo il discorso "progressive" sul matrimonio e la libertà sessuale che Corrado le aveva fatto all'inizio del film e ribalta la situazione provocando la sua gelosia lasciando intendere che si sia fidanzata con il conte.

Nella scena finale riappare il carattere indomito di Antonietta che minaccia Corrado tirandogli delle pietre e urlando "dimmi che mi vuoi bene o ti spacco al testa". Anche qui c'è una "lotta" tra i due personaggi: Corrado le tiene ferme le mani ma lei riesce a colpirlo ugualmente con la pietra. Ma alla fine un bacio di lei porterà alla stessa conclusione di *Peccato che sia una canaglia*: un bacio appassionato. Ad ogni modo "in entrambi i film di Blasetti, i finali, sebbene tipici della commedia romantica, falliscono nell'implicare una conversione alla femminilità desessualizzata, materna che tradizionalmente caratterizza la battaglia tra la *unruly woman* e la sua «vittima» maschile. Mentre sia Lina che Antonietta sono sottomesse con un bacio appassionato […] conservano la loro femminilità esagerata, ostentandola nell'ultima inquadratura. […] Mentre l'uomo può essere riportato in linea con le norme sociali (Corrado rinuncia alle gioie dell'essere scapolo), egli non è in grado di disarmare completamente la *unruly woman*"[25]. In effetti il corpo della donna resta privilegiato visivamente nell'ultima inquadratura.

Tra i due film di Blasetti, Sophia Loren interpreta *Pane, amore e…* (1955) di Dino Risi, prendendo il posto di Gina Lollobrigida come protagonista femminile del film. Il personaggio riprende nel nome e nelle caratteristiche quello dell'episodio di *L'oro di Napoli*: donna Sofia, detta "la smargiassa", è una donna giovane, volitiva e di umili origini (è proprietaria di un banco di pesce).

---

[24] Ivi, p. 119 – 120.
[25] Ivi, p. 121.

La sua prima apparizione, dopo 12 minuti di film, è quella tipica di una *unruly woman*: Sofia, vestita con una camicetta bianca scollata e una gonna aderente, inquadrata in figura intera, strilla con accento napoletano magnificando la bontà e la freschezza del pesce e spruzzandogli sopra dell'acqua. Inizia un battibecco con la proprietaria del banco vicino e Sofia dimostra di avere un carattere forte e una parlantina pungente. Il personaggio di *Pane, amore e…* potrebbe essere lo stesso del film di De Sica, ma qualche anno dopo: sappiamo subito che Sofia è vedova ed intuiamo che il giovane che le è accanto (Nicolino, Antonio Cifariello) è il suo amante. A questo punto c'è una camminata di Sofia, simile a quella de *L'oro di Napoli*: mette su un piatto i frutti di mare da portare a don Antonio (Vittorio De Sica), il proprietario della casa dove lei vive e che deve lasciare ora che lui è tornato. La stessa camminata ancheggiante di Loren è ripresa in modo simile, in figura intera con un carrello a seguire e poi in primo piano ampio con un carrello a precedere. Sofia si abbassa anche un po' la spalla della camicetta e sorride, preparandosi a "sferrare un attacco".

Il discorso di Sofia mette in luce la sua capacità di manipolare usando ogni mezzo a sua disposizione, e dunque la capacità affabulatoria oltre che il potere del suo corpo. Sofia si dipinge come una donna sola e senza protezione, assumendo dunque una posizione tradizionalmente femminile, passiva, con la richiesta di aiuto (vedi in *Peccato che sia una canaglia* il discorso che Lina fa a Paolo). Arriva persino, sull'orlo delle lacrime, a minacciare il suicidio ma appena don Antonio si allontana cambia immediatamente espressione, sorridendo e ricominciando a strillare per vendere il pesce. Nel corso del film Sofia ribadisce più volte la sua autonomia e indipendenza, a parole e con i suoi comportamenti. Quando il suo amante Nicolino tenta di darle uno schiaffo perché ingelosito dal suo comportamento, lei risponde schiaffeggiandolo a sua volta e dicendo "Io non devo rendere conto a nessuno".

Durante tutto il film si ripetono più volte sequenze in cui il corpo di Sofia viene messo al centro dell'attenzione: viene mostrata spesso mentre si aggiusta i capelli, si specchia, si profuma, canta. Le sue camminate per le strade di Sorrento vengono sottolineate dagli sguardi e dai commenti degli uomini del paese. Secondo il paradigma delle *unruly woman* è lei che, sfruttando il potere del suo corpo e guidata dall'interesse, seduce don Antonio: lo ammalia con i suoi atteggiamenti e poi lo bacia dopo che ha ottenuto la promessa della proroga allo sfratto e della raccomandazione per Nicolino al concorso nella polizia municipale. La bellezza di Sofia incanta a tal punto don Antonio da spingere lui, scapolo impenitente, a chiederle di sposarlo. La centralità del corpo di Sofia è evidente più che mai nella famosissima sequenza del mambo e tutto contribuisce a renderla indimenticabile: la musica famosa, all'epoca e anche oggi, il rosso del vestito scollato che Sofia indossa, le spalline che scivolano maliziosamente, le sue mosse provocanti con il bacino e le spalle, le sue smorfie. Tra l'altro il

tentativo di don Antonio di ballare come lei lo getta nel ridicolo davanti ai suoi superiori e al sindaco ed evidenzia ancor di più la performance di Sofia. C'è nelle inquadrature un'alternanza tra la figura intera e la mezza figura, due piani che permettono di evidenziare il fisico di Sofia e il busto in particolare.

I discorsi fatti per i due film di Blasetti si possono ripetere anche per questo film (e per *La bella mugnaia* che abbiamo analizzato nel capitolo precedente): il visivo privilegia Sofia (ancora di più grazie al colore) e dunque, nonostante la ricomposizione finale, non potremo mai essere sicuri che la donna venga "domata". Attraverso il suo corpo, le sue parole e le sue *performance* Sofia ha ottenuto tutto ciò che voleva: la casa sul mare e il giovane amante.

4.2 La giovane ribelle

La storia dei giovani del secondo dopoguerra si intreccia con le profonde trasformazioni che portarono l'Italia ad un nuovo stadio del proprio assetto economico e industriale. Il discorso sulla gioventù è un luogo privilegiato per osservare aperture e resistenze, ottimismi e paure, interessi spesso conflittuali e legati al processo di modernizzazione. Negli anni cinquanta i giovani assumono un ruolo da protagonisti rivendicando una nuova visibilità e il superamento dei rapporti estremamente autoritari che caratterizzavano gli anni precedenti: "ragazzi e ragazze, dialogando soprattutto con i dispositivi emergenti del consumo e della cultura di massa, rivendicano una nuova identità che ben presto si trasforma in uno dei simulacri della contemporaneità"[26]. La gioventù dunque è una metafora del cambiamento dell'intera società e un terreno su cui misurare paure e resistenze che sono anche della comunità adulta.

Nell'immediato dopoguerra i giovani erano stati eletti a simbolo delle devastazioni della guerra, costretti a maturare velocemente e schiacciati nella loro condizione di quasi adulti. Negli anni cinquanta agli adolescenti poveri e soli così frequenti nei film del neorealismo si sono succeduti "giovani vogliosi di divertirsi e di benessere; alle figure di giovani uomini e giovani donne disperati e miseri se ne sovrappongono altre di ragazzi e ragazze alla ricerca di una quotidianità «normale», arricchita di gioie e denaro. Un passaggio che registra soprattutto lo strutturarsi di una società di massa in cui sono sempre più centrali il consumo, il tempo libero, il movimento dei corpi per quanto nel segno di una Lambretta e di una persistente povertà materiale"[27]. Anche Maurizio Grande ha proposto di leggere la commedia degli cinquanta come espressione di una "società verde ascensionale", cioè caratterizzata dallo sviluppo e dal movimento di una collettività "giovane"[28].

---

[26] Enrica Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, cit., p. 19.
[27] Ivi, p. 47.
[28] Maurizio Grande, *Abiti nuziali e biglietti di banca. La società della commedia nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma, 1986, in particolare pp. 67 – 100.

Nella seconda metà degli anni cinquanta sono molti i film sugli adolescenti, in particolare film che mostrano le giovani donne un momento prima dell'ingresso nella vita adulta. Le protagoniste di questi film sono presentate sempre come inquiete e anche ribelli, portatrici di un nuovo modello di comportamento femminile. Non si può non pensare almeno in parte alla *flapper*[29] protagonista di una serie di film americani degli anni venti e dei primi anni trenta, una figura femminile giovane caratterizzata da una grande energia e vitalità, che rappresentava il passaggio dal modello vittoriano di *True Womanhood* a quello di una *New Womanhood* moderna: "la *flapper* era una combinazione ideale di elementi diversi che riuscivano a soddisfare il desiderio maschile: da un lato era attiva e perspicace, frequentava il mondo maschile e rifuggiva dall'ambiente domestico, dall'altro però le interessavano più gli uomini e i bambini che il suo lavoro […]. Alla *flapper* interessava l'indipendenza, ma non voleva una carriera che le facesse rinunciare al matrimonio e alla famiglia. Al tempo stesso era interessata al sesso, che vedeva come un elemento normale della vita, ma il suo comportamento non era libertino"[30]. Il comportamento sullo schermo della *flapper* era ovviamente collegato a quanto stava succedendo nel contesto sociale: le donne americane vissero un momento di grande emancipazione e fermento a partire dall'acquisizione del diritto di voto nel 1920; inoltre la crescita dell'economia portò anche ad un aumento dell'occupazione femminile e dell'inurbamento. Forse è dunque possibile fare un paragone con la situazione delle donne italiane che negli anni cinquanta il diritto di voto lo avevano appena acquisito e che iniziavano a conquistare delle posizioni in campo lavorativo in un periodo favorevole per l'economia italiana.

Certamente il modello di "donna nuova" di ispirazione comunista che veniva proposto in Italia non era così avanzato come quello americano ed era sempre mediato con la tradizione: ad esempio la purezza e la castità prematrimoniale erano valori condivisi dalla moralità cattolica e dal discorso comunista, frequentemente intento a ribadire l'avversione per l'amore libero e la difesa della famiglia eterosessuale. Campagne contro il matrimonio d'interesse furono lanciate da "Vie Nuove" e da "Noi donne", che scrivevano a favore della "libertà e della dignità della donna come un valore senz'altro superiore allo stesso matrimonio"[31].

In ogni caso almeno l'abbinamento gioventù/indipendenza rimanda alle caratteristiche della *flapper* e si ritrova in alcune protagoniste di film della seconda metà degli anni

---

[29] Sulla figura della *flapper* vedi Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 52 e 90-92; Laura Mulvey, *The Young Modern Woman of the 1920's: A Convergence of Feminist Film Theory and Gender Studies*, in "La Valle dell'Eden", anno IX, n. 19, luglio – dicembre 2007, Dossier "Cinema e *gender studies*", a cura di Giaime Alonge, Rebecca West, pp. 13 – 22.
[30] Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood*, cit., p. 91.
[31] Sandro Bellassai, *La morale comunista. Pubblico e privato nella rappresentazione del PCI (1947-1956)*, Carocci, Roma, 2000, p. 256.

cinquanta come *Le diciottenni* (1955) di Mario Mattoli, *Guendalina* (1957) di Alberto Lattuada, *Souvenir d'Italie* (1957) di Antonio Pietrangeli, *Camping* (1958) di Franco Zeffirelli, *Nata di Marzo* (1958) di Antonio Pietrangeli, *Esterina* (1959) di Carlo Lizzani, *Le ambiziose* (1960) di Tony Amendola, *I dolci inganni* (1960) di Alberto Lattuada.

Analizziamo alcune di queste commedie per vedere anche come viene messo in scena il corpo di queste giovani moderne. *Guendalina* ottenne un buon risultato negli incassi, raggiungendo il tredicesimo posto in una stagione dominata dal successo di *Belle ma povere*, dunque un altro film con protagoniste femminili. Certamente il modello presentato nel film di Lattuada (con il soggetto di Valerio Zurlini) è molto diverso da quello di Dino Risi. Le protagoniste dei due film hanno all'incirca la stessa età ma mentre Marisa e Anna Maria in *Belle ma povere* rappresentano le brave ragazze tutte casa e scuola, innamorate del vicino di casa, che sognano solo il matrimonio, di un ceto abbastanza povero, Guendalina è un'adolescente dal corpo magro e agile, dal carattere vivace e aperto, ma anche instabile ed egocentrico, oscillante tra la dolcezza e l'aggressività, che pensa al divertimento prima di ogni cosa. Inoltre appartiene a quel ceto borghese che nella seconda metà degli anni cinquanta, in concomitanza con la crescita dell'economia italiana, comincerà ad essere rappresentato sempre più frequentemente al cinema.

Guendalina incarna un modello di comportamento assai emancipato, ma non per questo visto come pericoloso. Nella rappresentazione dei giovani in questo film alcuni oggetti provenienti dagli Stati Uniti, come il juke-box, la radiolina a transistor, i jeans, i film western, vengono ormai accettati come simboli del mondo giovanile e non più condannati: "sebbene *Guendalina* uscisse in contemporanea con la nascita di un vero e proprio allarme morale che ribadiva l'esistenza di conflitti profondi proiettati sulla nuova generazione, il film racconta anche la possibilità di comportarsi «in quanto giovani», ed essere percepiti «in quanto tali», senza per questo aprire scenari terrificanti sulla fine della civiltà"[32]. Guido Aristarco su "Cinema Nuovo" è uno dei pochi a sottolineare gli elementi di novità nel delineare i personaggi, suggerendo di cogliere la relazione con i film americani e Guendalina come personaggio paradigmatico delle giovani italiane americanizzate: "La natura e i caratteri di Guendalina – di questa ragazza non ancora sedicenne e così aggressiva, autoritaria, abituata a comandare, a farsi seguire piuttosto che a seguire – il suo stesso modo di parlare, certe parole ed espressioni di gergo, sono ricercati e studiati con molta cura… […] La scelta della Sassard e del Mattioli è eccellente, anche se per quanto riguarda il «tipo» della ragazza il regista abbia forse tenuto troppo presente Leslie Caron e in particolare la Hepburn di *Sabrina* […]; d'altra parte Guendalina, come tante altre ragazze, non può non portare i segni dell'influenza che un

[32] Enrica Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, cit., p. 199.

certo cinema americano ha sul costume e sulla vita contemporanea"[33]. Anche Vittorio Spinazzola registrava "l'assunzione dell'inedita Jacqueline Sassard a un breve ruolo di emblema divistico delle giovani generazioni"[34]. In effetti l'attrice trovò ampio spazio nelle riviste del periodo e divenne un punto di riferimento per ragazzi e ragazze; "le giovani donne potevano identificarsi con l'immagine di una coetanea che viveva certe forme di libertà senza per questo essere sottoposta a castighi"[35].

Il film inizia presentando un gruppo di ragazzi e ragazze molto giovani che pedalano nella pineta di Viareggio e alle inquadrature che ci mostrano il gruppo vengono alternati i particolari delle gambe nude della ragazze in calzoncini, o dei dispetti che i ragazzi fanno alle ragazze, le quali rispondono a tono o facendo la linguaccia. Arrivano vicino ad una villetta e cominciano a chiamare a gran voce Guendalina che si affaccia subito al balcone. Inquadrata in mezza figura vediamo il volto giovanissimo, i capelli lunghi raccolti in una coda di cavallo e una camicetta bianca con il colletto tagliato secondo la moda del tempo. Quando rientra in casa vediamo che la camicetta è parte di un completo bianco a righine con pantaloncini molto corti e che indossa un paio di comode ballerine. Guendalina chiede il permesso alla madre di rimanere fuori tutto il giorno per il "Goodbye day", il giorno dei saluti prima della partenza per il ritorno in città dopo le vacanze, e dimostra subito di avere un carattere forte, riuscendo facilmente a strappare il permesso alla madre anche con una piccola astuzia, cioè dicendo che il padre glielo aveva già dato. Alla fine rassicura la madre: "non farò tardi, mezzanotte, l'una…comunque le chiavi l'ho prese".

Queste prime immagini del film introducono degli elementi significativi sulla nuova generazione che, con un rapporto alla pari tra ragazze e ragazzi, organizza il tempo libero e le proprie avventure con una grande libertà e indipendenza. Anche nelle sequenze successive continua il ritratto di questa generazione che segue i modelli di comportamento americano: dopo aver fatto il bagno al mare sempre correndo e scherzando vanno in un locale dove ordinano Coca cola, giocano a carte e ballano il rock 'n' roll al suono del juke-box. Più avanti nel film i ragazzi andranno al cinema all'aperto a vedere un western con la Stanwyck ("Un'attrice formidabile!" dice Guendalina); tra l'altro la scelta del film, che è verosimilmente *Quaranta pistole* di Samuel Fuller uscito proprio nel 1957, è molto significativa perché Barbara Stanwyck vi interpreta un personaggio forte e indipendente, una proprietaria terriera a capo di un gruppo di quaranta uomini.

Anche Guendalina è un personaggio forte e molto indipendente: è disinvolta ed è quasi sfrontata sia nel rapporto con i genitori (si permette di accusare bruscamente la madre per il

[33] Guido Aristarco, *Guendalina*, in "Cinema Nuovo", n. 105, 15 aprile 1957, p. 248.
[34] Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo cinematografico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma, 1985, p. 194.
[35] Enrica Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, cit., p. 201.

fallimento del matrimonio) che in quello con i ragazzi (è lei che cerca e provoca Oberdan). Entra ed esce da casa quando vuole e passa addirittura una notte intera a casa di Oberdan per aiutarlo a studiare, senza essere più di tanto rimproverata dai genitori.

Il suo carattere lunatico e incostante si manifesta in molte occasioni e a farne le spese sono soprattutto i ragazzi, quello che le fa la corte nella prima parte del film e poi Oberdan. In un dialogo con quest'ultimo prima esprime opinioni non convenzionali sul matrimonio e sulla libertà che darebbe a suo marito dicendo che a lei piacciono gli uomini con esperienza, poi quando Oberdan confessa di essere andato con una prostituta la sera prima lo allontana disgustata salvo cambiare di nuovo idea poco dopo, baciandolo e dicendo di essere la sua ragazza.

Nel corso del film Guendalina rivendica spesso in prima persona la sua autonomia ed è dunque in pieno possesso della parola, non c'è uno sguardo maschile ad introdurla, né una voce *over*, sono i suoi coetanei che ce la presentano: Guendalina è una di loro. Anche nella scena in cui balla in camera sua per Oberdan indossando una attillata calzamaglia nera la sua esibizione sembra un modo per esprimere la propria personalità, la propria creatività e vitalità, più che per attirare e sedurre il personaggio maschile. Questa è l'unica scena del film in cui Guendalina è in parte oggetto dello sguardo di Oberdan ma è lei stessa che pure si guarda: ad un certo punto della danza infatti si mette davanti allo specchio e viene inquadrata in primo piano mentre con la mano fa un gesto attorno al proprio viso. Nell'inquadratura vediamo al centro il viso della ragazza e ai bordi dei riflessi di frammenti del suo volto. Guendalina sembra per un attimo fermarsi e riflettere su se stessa e sulla propria interiorità.

Nel finale del film Guendalina, grazie alla sua ostinatezza, ottiene la riconciliazione dei genitori per la quale si era battuta anche se ciò comporta la partenza da Viareggio e la rinuncia al suo amore Oberdan. Dunque l'estrema vitalità di Guendalina sembra essere sacrificata alla fine del film ad indicare anche una maturazione della protagonista che inizia ad imparare la necessità della rinuncia mentre all'inizio era mostrata soprattutto come una bambina viziata.

Seguendo la filmografia di Jacqueline Sassard è interessante vedere il suo personaggio nel film successivo *Nata di marzo*. Interpreta Francesca una ragazza più grande di un paio di anni rispetto a Guendalina e potrebbe essere proprio la stessa ragazza qualche tempo dopo. Francesca infatti ha 19 anni e ha lasciato l'università per sposare un uomo più grande di lei, l'architetto Sandro. Francesca è giovane, avventata e anche bugiarda, anche se le sue bugie sono per lei un modo di giocare. In *Nata di Marzo*, ma anche in altri film, "il desiderio femminile fa così spavento che gli adulti si affrettano a squalificarlo preventivamente come frivolezza e corruzione"[36]: la madre e la nonna sono sempre pronte a sminuire le bravate della

[36] Anna Bravo, *Il fotoromanzo*, Il Mulino, Bologna, 2003, p. 94.

ragazza dicendo che è così perché "è nata di Marzo" e perché è giovane. Sandro al contrario è un uomo maturo che forse proprio per questo è incapace di comprendere gli slanci di indipendenza di Francesca. Il matrimonio entra subito in crisi e Francesca va a vivere da sola in una pensione, inizia a lavorare, assapora l'indipendenza. Il film è stato sempre visto come un discorso sul matrimonio borghese a cui la donna si ribella sentendosi chiusa in un ruolo non suo. Francesca, nelle parole dello stesso regista, "rifiuta di ridurre la sua vita coniugale alla sola condizione di donna di casa e si sforza di ottenere, non solo in teoria ma nella pratica quotidiana, una parità anche nella sfera del sesso"[37]. In effetti i lunghi discorsi di Francesca in cui viene rivendicata una certa parità o in cui tratteggia alla perfezione i comportamenti profondamente maschilisti e discriminanti degli uomini ("Per voi uomini una donna non dovrebbe avere idee in testa; soltanto segatura, come una bambola"; "Tu ti puoi permettere tutto, tu sei l'uomo, il maschio") sono davvero interessanti e in particolare le sue parole di difesa per le prostitute che pronuncia, ubriaca, verso la fine del film e la sua affermazione "siamo tutte delle mantenute"[38] sono quasi un manifesto programmatico delle lotte degli anni a venire.

Anche il finale del film è quasi una lotta tra i due protagonisti, un gioco sottile: quando lui le chiede di tornare ammettendo il tradimento, lei inventerà un inesistente tradimento. Se lui accetterà anche questo allora il rapporto potrà ricominciare alla pari. Dopo un primo rifiuto la rincorre sul tram, prendendola tra le braccia e solo a quel punto lei confessa di essersi inventata tutto. Ecco allora che il lieto fine imposto dalla produzione è comunque funzionale al pensiero di Pietrangeli. E' certamente in anticipo sui tempi, oltre che sulla legislazione, che un marito (per di più calabrese, anche se trapiantato a Milano, città moderna per eccellenza) accetti esplicitamente, su un piano pratico e non solo in teoria, il tradimento della moglie. Infatti a chi gli chiede se il suo film possa essere interpretato come una difesa del matrimonio, Pietrangeli risponde "Non direi: il mio punto di vista è un altro. E' vero che i due si riconciliano ma lo fanno come due cani bastonati, i quali hanno pagato caro lo scotto della loro impreparazione al matrimonio. Ciò che nel film viene messo in luce sono dunque le difficoltà del matrimonio"[39].

In effetti Pietrangeli costruisce un film in cui il personaggio maschile si trova a fare i conti con l'emergenza di una figura femminile che non rientra più dentro i canoni della tradizione. Ma questo è un po' il motivo conduttore dei film di Pietrangeli: "Ed è proprio su

---

[37] Antonio Pietrageli, *Ritratti cinematografici di donne italiane di oggi. Colloquio con Antonio Pietrangeli*, "Bianco e nero, n. 5, maggio 1967, anche in Lino Micciché (a cura di), Io la conoscevo bene *di Antonio Pietrangeli. Infelicità senza dramma*, Lindau, Torino, 1999, pp. 271 – 284.

[38] Un concetto simile veniva espresso anche in *Ragazze d'oggi* dove il personaggio di Mike Bongiorno paragona le ragazze in cerca di marito a delle prostitute che sorridono ai clienti per adescarli e proprio per questo auspica che le ragazze raggiungano un'indipendenza economica e la mantengano anche dopo il matrimonio.

[39] Stelio Martini, *Tre domande a Pietrangeli*, in "Cinema Nuovo", n. 126, anno VII, 1 marzo 1958.

questo terreno – quello dell'incontro/scontro tra i sessi, quasi sempre giocato attorno all'insopprimibile centralità dell'istituto matrimoniale – che il suo cinema diventa una lucida, amara e disincantata fenomenologia della crisi. Perché mette a nudo l'inadeguatezza maschile di fronte ad un'irrequietezza femminile che disorienta e confonde"[40]. Anche la presenza in questo film della *voice over* femminile è un altro elemento che conferma il predominio del femminile. La presenza di Francesca è spesso raddoppiata, presente sia nelle immagini che nella voce narrante, e dunque il discorso sulla donna e sulla sua emancipazione è portato avanti dalla donna stessa senza mediazioni.

Un altro personaggio che potremmo definire di giovane ribelle è quello di *Esterina*. Qui la giovane età della protagonista si unisce alla sua ingenuità di ragazza di campagna che arriva in città, situazione che negli anni cinquanta si verificava spesso in Italia e in cui forse alcune spettatrici potevano riconoscersi. Esterina (Carla Gravina, tra l'altro presente già in *Guendalina*, in un ruolo minore) ha poco più 16 anni, è orfana ed è sempre stata a servizio fin da bambina. Con i suoi risparmi aiuta due camionisti in difficoltà, Piero (Domenico Modugno) e Gino (Geoffrey Horne), e in cambio ottiene di seguirli nei loro viaggi. Nel suo viaggio iniziatico verso Torino, Livorno e Pisa, Esterina cresce e diventa donna, conoscendo le emozioni dell'amore, ma anche le sue delusioni che la porteranno a tentare il suicidio, prima del lieto fine del matrimonio con Gino.

La sequenza iniziale assomiglia in parte a quella di *Guendalina* con il gruppo di ragazzi in bicicletta: Esterina sfreccia sorridendo spensierata per la campagna su un motorino, godendo del vento sul suo viso e inseguita da un cane. L'energia vitale ma anche la sua fragilità davanti alle disillusioni fanno di Esterina una figura particolare nel panorama degli anni cinquanta, che anche a partire dalla sua nuova fisicità, "si fa tramite di un discorso e di un disagio più profondi. La lunga sciarpa, le scarpe logore, il sovrapporsi contraddittorio di femminilità e di androginia, come nella sequenza centrale dell'arresto per prostituzione in cui la gonna convive con la sottostante tuta da camionista, rimanda a un'iconografia resa popolare da Giulietta Masina con *La strada* (Federico Fellini, 1954) e *Le notti di Cabiria* (Fellini, 1957)"[41], ma mentre i personaggi di Fellini indossano una maschera paradossale e hanno una corporeità stilizzata, la femminilità ingenua di Esterina è innegabile. La sua irrequietezza prelude alla mancanza di traiettoria del personaggio femminile di *La ragazza con la valigia* (1961) di Valerio Zurlini o alla perdita di sé della protagonista de *L'avventura* (1960) di Michelangelo Antonioni.

---

[40] Gianni Canova, *Il cinema "inquieto" di Antonio Pietrangeli*, in Lino Micciché (a cura di), Io la conoscevo bene *di Antonio Pietrangeli. Infelicità senza dramma*, cit., p. 37.
[41] Paola Valentini, *L'immagine della donna*, cit., p. 397

Anche la protagonista de *I dolci inganni* è caratterizzata da una estrema inquietudine legata al suo essere un'adolescente diciassettenne che inizia a sperimentare su di sé le prime pulsioni amorose e sessuali. Rispetto a queste tematiche il film è molto esplicito, presentando la sessualità come elemento costitutivo della soggettività, e il rapporto uomo/donna è al centro di numerosi dialoghi. La protagonista Francesca (Catherine Spaak) chiede alla sua amica: "A che età si conosce l'amore" e lei risponde che non c'è un'età, la madre della sua amica non trova scandaloso che una ragazza diciassettenne abbia dei rapporti con un uomo più grande ("Leggi il rapporto Kinsey"[42] le dice). Anche con le sue compagne di scuola l'argomento principale sono i primi turbamenti d'amore (anche omosessuali: una ragazza scrive una lettera d'amore ad una sua compagna) e le prime esperienze fisiche, e Francesca dimostra una capacità di riflessione non comune sull'argomento e una posizione emancipata: "C'è un'altra innocenza, un'innocenza che non dipende dai ragazzi ed è quella la più importante" mentre una sua compagna le risponde "chiedilo agli italiani quello che conta più di tutto, se sei come mammeta t'ha fatto gli italiani ti sposano, altrimenti nix!".

Il film si svolge in un'unica giornata, dalla mattina in cui Francesca si sveglia dopo aver sognato di trovarsi fra le braccia di Enrico, un maturo amico dei genitori (che sono divorziati), alla sera in cui questa esperienza si è realizzata ed è anche già stata accantonata perché Francesca si rende conto che il suo non era amore. *I dolci inganni* ebbe molti problemi con la censura, venne sequestrato e fatto uscire con dei tagli, per ritornare alla versione integrale nel 1963. La critica del tempo espresse comunque parole di apprezzamento per il film e colse la particolarità della traiettoria di crescita del personaggio femminile, raccontata in modo delicato e non volgare: "Francesca non si dà quindi per amore (anche se parole d'amore corrono inevitabilmente fra lei e l'uomo), né per travolgente e esclusivo desiderio fisico; si dà piuttosto, diremmo, per curiosità non capricciosa ma ponderata, per desiderio di conoscenza; conoscenza di sé, soprattutto. Per questo Francesca sente il bisogno di sdrammatizzare l'evento subito dopo, di non assecondare il gioco di bugie romantiche caro all'ipocrisia maschile; per questo, nell'inquadratura finale, l'espressione del suo sguardo è così riflessiva, sgombra, serena. Qui stanno, a parer nostro, l'importanza e la novità del film di Lattuada; nel suo dissimulato ma evidente sottinteso polemico che potrebbe essere sviluppato in molti sensi: dalla constatazione che l'esperienza amorosa non è più un dramma per molte giovinette moderne, alla ribadita necessità di una sana, e tempestiva educazione

[42] Alfred C. Kinsey, *Sexual Behavior in the Human Male* (1948) and *Sexual Behavior in the Human* Female (1953), tradotti in Italia rispettivamente nel 1950 e nel 1955 da Bompiani. Il cosiddetto "rapporto Kinsey" è una ricerca sul comportamento sessuale dell'essere umano condotta attraverso una serie di interviste e che ebbe una grande risonanza anche al di fuori dell'ambito medico.

sessuale, e di una nuova impostazione dei rapporti fra i due sessi anche nella società italiana, dove molte cose stanno cambiando a dispetto dei tradizionali tabù."[43].

Alla centralità narrativa del personaggio di Francesca, il cui desiderio è motore dell'azione, corrisponde anche una centralità visiva del suo corpo a partire dalla prima sequenza del film, composta da un'unica inquadratura di 4 minuti, in cui la macchina da presa sembra accarezzare il corpo di Francesca che sta dormendo. La prima inquadratura è una mezza figura di Francesca in sottoveste sdraiata di schiena sul letto. Francesca respira e dopo qualche secondo si gira solamente con il busto e dopo un po' lentamente anche con la testa svelandoci il suo giovane viso addormentato. Il viso è ben illuminato e la macchina da presa allarga l'inquadratura e si sposta verso il fondo del letto rivelando le gambe nude della ragazza che si muovono nel sonno. A questo punto la musica dolce che aveva accompagnato le immagini fino a quel momento cambia ritmo e diventa più violenta, Francesca si sveglia di soprassalto e si alza seduta come se avesse avuto un incubo. La macchina da presa rimane poi a lungo sul suo viso pensieroso, poi scende ad accarezzare le gambe, ritorna sul viso e riscende sul seno. A quel punto Francesca torna a sdraiarsi e si rannicchia sotto le lenzuola. Sempre nella stessa scena, dopo che Francesca si è alzata dal letto, ci sono delle sue soggettive su ciò che vede affacciandosi alla finestra e viene inquadrata mentre si guarda allo specchio, si pettina e gioca a cambiarsi l'acconciatura dei capelli. Nel film l'inquadratura del riflesso di Francesca su uno specchio tornerà altre tre volte in momenti particolarmente significativi: la prima è immediatamente precedente al momento in cui Francesca vede Renato, un amico della madre della sua amica, che fa l'amore con una principessa da cui è mantenuto, la seconda è dopo aver fatto l'amore con Enrico, quando Francesca inizia ad essere confusa sulla natura dei suoi sentimenti per Enrico (E' la stessa Francesca a dire "Tutt'oggi ho cercato qualche cosa, pensavo che poi tutto sarebbe stato chiaro e ora mi sento un po' perduta […] ho bisogno di riflettere"), la terza quando ritorna a casa. Queste inquadrature possono essere viste come simboli di una ricerca della propria identità e dunque una fase dello specchio che la protagonista attraversa nella formazione del proprio io adulto.

In tutto il film il corpo di Francesca è sempre al centro dello sguardo della macchina da presa e in particolare in una scena ritorna quella figura che abbiamo già incontrato molte volte nelle nostre analisi: un carrello laterale che segue la passeggiata di Francesca in via Nazionale (il film è ambientato a Roma). Ma questa volta la passeggiata della ragazza non è accompagnata dagli sguardi e dagli apprezzamenti maschili sul suo fisico come avveniva nelle commedie che avevano come protagonista una "maggiorata" bensì da un sottofondo di musica jazz. Nel corso del film ci sono molti primi piani della protagonista e molti dettagli delle sue gambe o della sua schiena nuda, mentre assai più rare sono le sue parole. Il corpo,

[43] Dalla scheda di Giulio Cattivelli, in "Cinema Nuovo" 148, anno IX, novembre – dicembre 1960.

ma anche il viso, di Francesca sembra parlare direttamente per lei, attraverso i suoi dettagli che ci rivelano anche il suo mondo interiore. Sono i comportamenti e non più le parole, come avveniva nei film delle *unruly woman*, a testimoniare la voglia di indipendenza della figura femminile.

Il film finisce come era iniziato cioè con l'immagine di Francesca, ma adesso la ragazza è in primo piano, la macchina da presa si avvicina lentissimamente fino al primissimo piano e poi lentamente Francesca rivolge lo sguardo in macchina: è cresciuta, è maturata, è consapevole, è lei il soggetto dello sguardo.

Anche in *Madri pericolose* (1960) di Domenico Paolella, troviamo un personaggio di giovane ribelle: Mina si sposa in comune e poi divorzia all'estero. La scelta di Mina per interpretare questo personaggio sembra un'anticipazione di quello che accadrà nella vita privata della cantante: Mina nel 1963 ebbe un figlio al di fuori del matrimonio e per di più con un uomo già sposato (Corrado Pani). Sui giornali si scatenarono le polemiche dimostrando quanto ancora fosse arretrato il contesto sociale e quanto ciò che veniva mostrato nei film fosse ancora improponibile nella realtà.

Non è un caso, ed è certamente significativo, che siano proprio i personaggi femminili più giovani a veicolare i modelli più emancipati di comportamento. L'obiettivo della critica portata avanti in queste commedie sono le consuetudini, le usanze, le tradizioni del costume piccolo borghese e popolare italiano: "tradizioni usanze consuetudini viste con gli occhi dei giovani, contrapponendo cioè lo spirito anticonformista, il desiderio di libertà, la gioia di vivere che sono proprie dei figli alla abitudinarietà stanca che ha fatto piegare il capo dei padri di fronte alle imposizioni piccole e grandi della vita sociale"[44]. In effetti in quegli anni "la superficie tranquilla della convivenza tra giovani e adulti cominciava a incresparsi secondo quella linea orizzontale che poco per volta diventerà lo spartiacque generazionale, prendeva forma una coscienza del «noi» in quanto semplicemente e letteralmente più giovani (o più «moderni», un termine ancora in uso)"[45].

Va anche sottolineato che nella composizione del pubblico cinematografico i giovani occupano negli anni cinquanta un peso preminente[46]: le ragazze e i ragazzi più giovani

---

[44] Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo cinematografico in Italia 1945-1965*, cit., p. 116.

[45] Simonetta Piccone Stella, *Per uno studio sulla vita delle donne negli anni Cinquanta*, in "Memoria", n. 2, ottobre 1981, p. 19.

[46] Sulla composizione del pubblico cinematografico degli anni cinquanta si veda l'inchiesta del c.s.c. a Scarperia i cui risultati furono pubblicati su "Bianco e nero", 11-12, novembre-dicembre 1956; 2, febbraio 1957; 2, febbraio 1958 (numero monografico); Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo cinematografico in Italia 1945-1965*, cit.; Augusto Sainati e Mariagrazia Fanchi (a cura di), *Al cinema. Spettatore, spettatori, pubblico*, in "Comunicazioni sociali", n. 2/2001; Mariagrazia Fanchi e Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930 – 1960*, Edizioni Bianco & Nero – Marsilio, Roma – Firenze, 2002; Enrica Capussotti, *Modelli femminili e giovani spettatrici: donne e cinema in Italia durante gli anni cinquanta*, in Nadia Maria Filippini, Tiziana Plebani, Anna Scattino (a cura di), *Corpi e storia*, Roma, Viella, 2002; Enrica Capussotti, *Tra storie e pratiche: soggettività giovanile, consumo e cinema in Italia durante gli anni Cinquanta*, in Paolo Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi: l'Italia degli anni Sessanta*,

trovavano nel cinema dei modelli di comportamento che sapevano attirarli, i personaggi sullo schermo erano più vicini a loro di quanto non fosse la generazione dei loro genitori e dunque il cinema ebbe davvero un peso rilevante nella formazione del loro immaginario. Inoltre anche dove non arrivavano direttamente i film c'erano le riviste popolari che fondavano il loro successo sull'immaginario cinematografico e che contribuirono ancora di più alla diffusione di questi nuovi modelli di comportamento.

4.3 La donna che lavora e la casalinga modello americano

Le esperienze vissute durante la guerra e la lotta di Liberazione segnano una rottura della divisione sessuale del lavoro che porta masse di donne fuori da ruoli e settori tradizionalmente classificati come femminili, rendendole visibili, per la prima volta con una certa ampiezza, in ambito non domestico. Dopo l'aumento del lavoro femminile durante la Seconda Guerra mondiale, indispensabile per l'assenza degli uomini impegnati nella guerra, nel dopoguerra ci sono dati contraddittori e imprecisi relativi al mercato del lavoro femminile. In un contesto che vede proprio negli anni cinquanta il momento di passaggio da un'economia prevalentemente agricola a una realtà industriale "pare comunque realistico affermare che sia esistita una contrazione di lungo periodo della percentuale di donne attive di età compresa tra i 30 e i 44 anni, che si dipanò senza forti mutazioni tra il 1951 e il 1961"[47].

Come scrive Alessandra Pescarolo, "per l'effettiva diffusione della domesticità fu determinante lo sviluppo, nel secondo dopoguerra, nell'Italia centrale e nord-occidentale, di un modello di industrializzazione 'fordista' fondato 'dal lato della domanda' sull'industria pesante e, 'dal lato dell'offerta', sul ruolo degli uomini adulti, i cui salari consentivano il mantenimento dell'intera famiglia"[48]. L'analisi dei dati del censimento del 1951 e del 1961 presenta delle difficoltà dal momento che le donne che si definivano casalinghe erano spesso ex lavoratrici agricole o, talvolta, lavoratrici a domicilio. Nel 1951 un quarto della popolazione femminile, il 26,3%, rientra nella categoria della casalinga e nel 1961 sono ancora il 25,1%[49]. Bisogna comunque valutare anche che "per molte di loro, che avevano lavorato precedentemente ai livelli più bassi della scala occupazionale, la vita da casalinga era considerata simbolo di libertà e di indipendenza anziché di oppressione".[50]

Carocci, Roma, 2003, pp. 169 – 190; Mariagrazia Fanchi, *Un genere di storia. Alcune considerazioni su storia di genere e storiografia del cinema*, in "La Valle dell'Eden", anno IX, n. 19, luglio–dicembre 2007, Dossier "Cinema e *gender studies*", a cura di Giaime Alonge, Rebecca West.

[47] Elisabetta Vezzosi, *La mistica della femminilità: un modello americano per le donne italiane?*, in "Italia Contemporanea", n. 224, settembre 2001, p. 411.

[48] Alessandra Pescarolo, *Il lavoro e le risorse delle donne in età contemporanea*, in Angela Groppi (a cura di), *Il lavoro delle donne*, Laterza, Roma-Bari, 1996, p. 341.

[49] ISTAT, *Annuario statistico italiano*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1951 e 1961.

[50] Alessandra Pescarolo, *Il lavoro e le risorse delle donne in età contemporanea*, cit., p. 341.

Negli anni sessanta poi il lavoro femminile diminuirà considerevolmente: il benessere prodotto dal "miracolo economico" consentirà a milioni di donne di restare a casa, affascinate forse da quel modello di casalinga felice che la pubblicità proponeva in modo ossessivo e che rimandava al modello americano descritto da Betty Friedan: "La casalinga del quartiere residenziale piacevole: era questa l'immagine ideale delle giovani americane, e l'invidia, così si diceva, delle donne di tutto il resto del mondo. La casalinga americana: […]. Era sana, bella, istruita, preoccupata solo del benessere del marito e dei figli, interessata solo alla casa. Come donna di casa e madre era rispettata quale compagna paritaria dell'uomo. Era libera di scegliere le automobili, i vestiti, gli elettrodomestici, i negozi; aveva tutto quello che le donne avevano sempre desiderato"[51]. Nel quindicennio successivo alla fine della seconda guerra mondiale questa mistica della realizzazione femminile diventa uno dei temi centrali della civiltà americana: "Milioni di donne si conformavano a quelle fotografie dei rotocalchi che mostravano la donna di casa americana mentre baciava il marito davanti alla finestra panoramica, scaricava una nidiata di figli davanti alla scuola e sorrideva passando la lucidatrice nuova sull'immacolato pavimento della cucina. Cambiavano le lenzuola due volte alla settimana invece di una, imparavano a fare i tappeti a mano e commiseravano le loro madri frustrate che avevano sognato di avere un proprio lavoro"[52]. Ma Friedan sottolinea che non era vero, come invece si affermava spesso, che in America il "problema della donna" non esisteva più: un numero sempre crescente di donne sentiva che un problema c'era, anche se non sapevano dargli un nome. Si sentivano sole, incomplete, insoddisfatte, alcune si chiedevano che senso avesse la loro esistenza, addirittura non si sentivano vive. I medici iniziarono a studiare questi comportamenti e ci si rese conto che il problema era legato alla *routine* domestica delle donne di casa, al loro essere "imprigionate dalle esigenze del ruolo di donna di casa moderna"[53]. Conclude Friedan, "non possiamo più ignorare quella voce interiore che parla nelle donne e dice: «voglio qualcosa di più del marito, dei figli e della casa»"[54].

Il modello americano tuttavia viene recepito in Italia solo in parte e comunque in maniera maggiore solo negli anni sessanta: gli elementi che Friedan indica come costitutivi della mistica della femminilità americana – appartenenza alla classe media, *baby boom*, condizione abitativa rappresentata dal *suburb* metropolitano, sviluppo generalizzato dei consumi durevoli – non sono presenti e diffusi in Italia[55].

---

[51] Betty Friedan, *La mistica della femminilità*, Comunità, Milano, 1964 (ed. orig. *The Feminine Mystique*, 1963), p. 15.
[52] Ivi, p. 16.
[53] Ivi, p. 24.
[54] Ivi, p. 26.
[55] Elisabetta Vezzosi, *La mistica della femminilità: un modello americano per le donne italiane?*, cit.

Lo sviluppo tecnologico ed economico della seconda metà degli anni cinquanta offre alle donne, oltre ai tradizionali lavori d'insegnamento o impiegatizi, anche nuovi ruoli e professioni. Le annunciatrici, come le hostess, le segretarie, le fotomodelle, le guide turistiche, le centraliniste e le interpreti, hanno a che fare soprattutto con le pubbliche relazioni e associano una certa professionalità ai valori tradizionalmente femminili della cordialità e della simpatia. Inoltre molte di queste nuove professioni femminili hanno in comune l'importanza che vi assumeva per la prima volta il corpo: "a dispetto delle loro implicazioni fondamentalmente sessiste i nuovi mestieri contenevano il riconoscimento che nell'attività del fare, del lavorare, non era d'obbligo per la donna fingere d'essere senza corpo. […] Il messaggio implicito nelle nuove professioni - che non tutte le professioni comportavano di necessità la tacitazione delle esigenze del corpo e del piacere – incontrava consenso"[56]. Certo è che però le carriere più strutturate o tipicamente maschili (il giornalismo, l'insegnamento universitario, la ricerca, l'attività editoriale) avevano ruoli molto chiusi e non concedevano spazio alle donne. Insomma c'era una possibilità di lavoro per le donne soprattutto nei campi in cui non c'era una concorrenza maschile.

Ha sottolineato Sandro Bellassai che "l'erosione di un'idea di società fondata sull'esclusivo protagonismo maschile nella sfera pubblica si alimenta dalle trasformazioni in corso tanto sul piano strutturale, con l'aumento della visibilità femminile nel lavoro extradomestico retribuito, e soprattutto nel terziario, nelle professioni, nelle istituzioni, quanto su quello simbolico, con la diffusione di una cultura di massa che veicola ruoli e valori non sempre in linea con la tradizione"[57]. La fruizione di massa di fotoromanzi (a partire da "Grand Hôtel" che inizia le pubblicazioni nel 1946) provoca una piccola rivoluzione culturale nell'universo di tante donne giovani e meno giovani, ad esempio avvicinandole, in molti casi, all'esperienza della lettura. Anche all'interno di forme narrative in apparenza tradizionali, possono aprirsi per le giovani lettrici spazi d'identificazione in parte nuovi, laddove certe scelte delle eroine del rosa contrastano di fatto con le più classiche doti di passività e sprovvedutezza della donna-bambina"[58]. Alcune protagoniste di "Grand Hôtel" si distinguono perché non sembrano subire fatalisticamente il proprio destino, ma agiscono talvolta risolutamente per raggiungere il proprio obiettivo di felicità. Il finale è tuttavia rassicurante e "nelle scene di vita a due non si accenna mai ad un'eventuale attività extradomestica della donna. Il lavoro, gli affari sono territorio esclusivo del marito: egli viaggia e fa tardi in ufficio mentre la moglie premurosa lo attende in casa, con la cena in caldo. Le figure di donne al lavoro sono collocate in una zona prematrimoniale: l'ambiente lavorativo si configura […]

[56] Simonetta Piccone Stella, *Per uno studio sulla vita delle donne negli anni Cinquanta*, cit., p. 32.
[57] Sandro Bellassai, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Carocci, Roma, 2006, p. 47.
[58] Ivi, p. 65.

come luogo in cui incontrare l'amore. Va da sé che, trovato il fidanzato e trasformatolo debitamente in marito, l'impiego non ha più ragion d'essere"[59].

Oltre al fotoromanzo, il cinema è l'altro mezzo che esercita un'enorme attrazione sulle donne di varia estrazione e propone, soprattutto nella seconda metà del decennio, modelli più avanzati e variegati. Nelle commedie degli anni cinquanta le giovani donne lavorano spesso anche fuori di casa, e lo fanno soprattutto nelle commedie della seconda metà del decennio. In questi film in realtà sembrano lavorare anche più degli uomini, che vengono raramente mostrati nel luogo di lavoro[60]. Le professioni dei personaggi femminili delle commedie vanno dalla tradizionale commessa, che è il mestiere più diffuso (*Una pelliccia di visone*, 1956, di Glauco Pellegrini, dove Gabriella è commessa alla Rinascente; *Belle ma povere*, 1957, di Dino Risi in cui Marisa fa la commessa in un negozio di scarpe; *Ladro lui, ladra lei*, 1958, di Luigi Zampa, dove Cesira è commessa in un negozio di stoffe), alla maestra (*Scuola elementare*, 1954; *Le ambiziose*, 1960), alla cameriera (*Camilla*, 1954, Luciano Emmer; *I pappagalli*, 1955, Bruno Paolinelli, *Guardia, ladro e cameriera*, 1958, di Steno; *Le cameriere*, 1959, Carlo Ludovico Bragaglia) o infermiera (*Le dritte*, 1958, Mario Amendola), alla segretaria (*Lo scapolo*, 1955, Antonio Pietrangeli; *Mariti in città*, 1957, Luigi Comencini) o centralinista (*Le signorine dello 04*, 1954, di Gianni Franciolini, *Amore e guai*, 1958, Angelo Dorigo), alla direttrice di casa di moda (*Ladro lui, ladra lei*; *Le dritte*, 1958, Mario Amendola) o disegnatrice di vestiti (*Una vergine moderna*, 1954 Marcello Pagliero). Ma troviamo anche lavori meno convenzionali: la chimica (*La via del successo con le donne – Io piaccio*, 1955, Giorgio Bianchi), l'hostess (*I dritti*, 1957, Mario Amendola; *Lo scapolo*, 1955, Antonio Pietrangeli), l'avvocatessa (*Carmela è una bambola*, 1958, Gianni Puccini) o la farmacista (*Mogli pericolose*, 1958, Luigi Comencini). Tra i sogni delle ragazze ci sono anche carriere come indossatrice (*La ragazza di Via Veneto*, 1955, Marino Girolami; *Tre straniere a Roma*, 1958, Claudio Gora), cantante (*Madri pericolose*, 1960, Domenico Paolella) o attrice di cinema (*La fortuna di essere donna*, 1956, Alessandro Blasetti), spesso spinte dalle proprie madri (*Le ambiziose*, 1960, Tony Amendola; *Madri pericolose*, 1960, Domenico Paolella). Questi lavori che hanno a che fare con l'esibizione del corpo acquistano nella seconda metà degli anni cinquanta una maggiore rispettabilità e sembrano il modo più immediato per raggiungere una posizione nella vita. "Non mi faccio mantenere io, oggi una ragazza moderna vuole la sua libertà, e poi io intendo diventare qualcuno, con un posto tutto suo nella vita. […] Io devo arrivare da sola, col mio lavoro, con le mie forze, senza nessun aiuto" dice una delle protagoniste di *Tre straniere a Roma* che vuole diventare indossatrice.

---

[59] Lucia Cardone, *Con lo schermo nel cuore: "Grand Hôtel" e il cinema (1946-1956)*, Ets, Pisa, 2004, p. 82.
[60] A questo proposito cfr. Gianni Canova, *Forme, motivi e funzioni della commedia*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. IX 1954/1959*, cit., in particolare pp. 99 - 103.

Tutti i lavori che incontriamo nelle commedie della seconda parte del decennio sono in linea con la crescente urbanizzazione in atto nell'Italia degli anni cinquanta e dunque anche con lo spostamento delle storie delle commedie dalla campagna alla città, che diventa l'ambientazione preferita nella seconda metà del decennio. Dunque le contadine, le mugnaie, le pescivendole così diffuse nei film della prima metà del decennio lasciano il posto a nuove figure di lavoratrici indipendenti.

Le signorine dello 04 ci mostra ripetutamente un gruppo di centraliniste colte proprio durante il lavoro e le segue poi anche nella loro vita privata. Il gruppo è eterogeneo per età e per condizione di vita. Giovanna Ralli (Bruna) ha tre fratelli gelosi che pretendono di trovarle il fidanzato che vogliono loro, Giulia Rubini (Gabriella) è orfana e vive con le due vecchie zie e un pensionante. Bruna e Gabriella sono le più giovani del gruppo, ma sono molto diverse tra loro. Bruna è la ragazza più indipendente e il fratello dice di lei: "Noi non si voleva che andasse a lavorà, a casa non le manca niente, ma lei dura: dice che una ragazza deve essere indipendente". Il carattere di Bruna è davvero esuberante e risponde a tono sia ai fratelli che vorrebbero controllarla sia ad Amleto (Antonio Cifariello), il tecnico dei telefoni che la corteggia. Nella migliore tradizione della commedia i battibecchi tra Bruna e Amleto sono il preludio al matrimonio finale. Gabriella invece è più timida e riservata e salva un abbonato dal suicidio (Roberto Risso) andando addirittura a casa sua e alla fine si fidanzerà con lui. Antonella Lualdi (Maria Teresa) è una madre single che vive insieme alla figlia e alla sorella e che troverà l'amore vero (il fratello di Bruna); conosce l'inglese e il francese. Più grandi di età sono poi Marisa Merlini (Vera), sposata con un uomo che forse la tradisce e che arriva a denunciare, per poi mettere a tacere lo scandalo; e Franca Valeri (Carla), la capoturno, che corteggia con scarsi risultati il ragioniere vedovo.

La storia che più di tutte sembra portare un messaggio di modernità è quella di Maria Teresa e Fernando: lei non viene colpevolizzata per avere avuto una figlia da una precedente relazione, lui accetta la sua condizione e la sposa. Questo è l'unico matrimonio che effettivamente vediamo alla fine del film con una scena molto bella in cui emerge tutta la solidarietà e l'amicizia che c'è fra tutte le donne. Il racconto rimbalza da Gabriella che telefona dal bar di fronte alla chiesa al centralino, a Vera che riferisce a tutto il gruppo delle centraliniste. Il direttore richiama all'ordine le ragazze e il film termina con le raccomandazioni della capoturno Carla: "il servizio è il servizio, ai vostri posti ragazze. Ma cosa volete che importi ai signori utenti la nostra vita privata, qui i matrimoni non contano, non contano i fidanzamenti, non contano i bambini dovete essere pazienti, gentili, sollecite, il lavoro è lavoro ragazze, dovete rispondere con precisione e chiarezza, su da brave al lavoro". Queste parole sono significative perché ci ricordano i problemi che le donne degli anni

cinquanta, e non solo, dovevano affrontare per raggiungere il doppio obiettivo della carriera e della famiglia e allo stesso tempo mostrano l'efficienza del lavoro femminile.

Altri film che mostrano le donne nell'ambiente di lavoro sono *Adorabili e bugiarde* (1958) di Nunzio Malasomma, in cui una delle tre protagoniste, la giornalista, ci viene mostrata in redazione, e *Il segno di Venere* (1955) di Dino Risi, dove vediamo Cesira (Franca Valeri) che fa la dattilografa nella Casa del Passeggero alla stazione Termini. Vorrei soffermarmi su questo ultimo film per vari motivi. Innanzitutto il film ebbe un grande successo di pubblico, soprattutto nelle città capozona dove raggiunse il sesto posto negli incassi[61], e raggiungendo nel totale la notevole cifra di 819 milioni di spettatori[62]. Va sottolineato poi che Franca Valeri è anche coautrice del soggetto e della sceneggiatura, una delle poche partecipazioni delle donne alla fase di sceneggiatura che si registrano negli anni cinquanta (l'unica sceneggiatrice di questo periodo è Suso Cecchi D'Amico).

Il tema dell'emancipazione femminile attraverso il lavoro è trattato proprio all'inizio del film, durante la presentazione dei personaggi. Cesira è milanese, ospite degli zii a Roma. Dopo l'inizio del film dove Cesira e la cugina Agnese (Sofia Loren) commentano l'imminente matrimonio di un medico che abita nel loro palazzo, l'azione si sposta in cucina dove Cesira viene rimproverata dalla zia: "io non ti ho fatto venire a Roma per mettere delle idee settentrionali nella testa di tua cugina". Queste idee "settentrionali" sono la ricerca dell'amore e soprattutto di un lavoro. Infatti Agnese si presenta con in mano un giornale e legge alla zia un annuncio di lavoro:

> AGNESE: Ecco, guarda: "Cercansi giovani ambossessi, lavoro facile, buon guadagno". Io ci vado.
> ZIA TINA: E tu non sei ambosessi! Tu sei donna, e il tuo posto è la casa, la cucina, qui. Ambosessi!
> CESIRA: E dai con questo Medioevo
> ZIA TINA: Che dici tu, non ti capisco?
> CESIRA: Dico che non siamo più nel Medioevo, che la donna c'ha lo stesso giro dell'uomo. Anche in campo amoroso. Perché c'ha la sua indipendenza lavorativa, almeno dalle mie parti"
> AGNESE: E' giusto, che ci sto a fare in cucina, io? Cesira lavora, no? Voglio lavorare anch'io.
> ZIA TINA: Eccole qua, eccole qua, d'accordo tutte e due. E' lei sempre, la milanese, la settentrionale, Giovanna d'Arco! E 'sta scema sempre con la bocca aperta, che l'ammira, così aaa. Aspetta a bocca aperta che traseno 'e 'mmosche.

Quando entra in cucina il padre di Agnese il discorso continua:

> ZIA TINA: Tua figlia è pazza, cerca lavoro!

[61] Vedi sezione Documenti a cura di Veronica Pravadelli, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. IX 1954/1959*, Marsilio, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2004, p. 659.
[62] Valerio Caprara (a cura di), *Il segno di Venere. Quando il neorealismo si trasforma in commedia*, Lindau, Torino, 2007, p. 38.

PADRE DI AGNESE: Non voglio più sentire questa parola in casa mia. Tu ti devi sposare con chi vogliamo noi e quando vogliamo noi, perciò a casa, zitta e a casa!

Nel film si scontrano dunque due generazioni e due mentalità, Cesira, giovane e settentrionale, contro la zia, della generazione precedente e meridionale. Come in molti altri film, il Nord viene associato con una maggiore libertà e modernità dei costumi e il lavoro femminile viene guardato con sospetto dalle vecchie generazioni. Il personaggio femminile rivendica in prima persona la sua autonomia nelle scelte di vita, anche se pagherà queste scelte anticonformiste.

Nel finale infatti il personaggio di Cesira viene duramente disilluso: tutti gli uomini su cui aveva messo gli occhi per un eventuale matrimonio si dileguano, il poeta (Vittorio De Sica) sceglie una vedova ricca che lo possa mantenere, il truffatore che vende macchine rubate (Alberto Sordi) viene arrestato, il pompiere (Raf Vallone) si sposa con Agnese. Le resta forse solo il fotografo (Peppino De Filippo), quello che Cesira all'inizio definiva "l'ultima cartuccia", ma solo perché è stato rifiutato da Agnese. Il film termina con i propositi di Cesira di andarsene di casa perché non si sente compresa ("Gente che non mi capisce, altra conformazione di idee") e con la consapevolezza che essere una giovane indipendente è difficile nell'Italia tradizionalista. Cesira sale sull'autobus e viene inquadrata attraverso il vetro del finestrino mentre, pensierosa, si avvia al lavoro.

Il film (e la stessa cosa si può dire anche de *Le signorine dello 04*) ci mostra quali erano spesso le condizioni del lavoro femminile: in un buio seminterrato, molte donne nella stessa stanza, una giornata di lavoro a tempo pieno con una paga davvero misera. E' ancora lunga e difficile la strada verso l'emancipazione femminile.

Quando ancora non lavorano, le ragazze degli anni cinquanta studiano per sperare di riuscire a trovare poi un lavoro con cui mantenersi. In *Terza liceo* (1954) molte sono le ragazze che studiano e che progettano di iscriversi all'università dopo il liceo. In *Donatella* (1956) la voce *over* ci informa che la protagonista ha lavorato come commessa in un magazzino di porcellane e che ora prende lezioni di stenodattilografia per poter un giorno guadagnare qualche cosa di più e migliorare la sua posizione. Alla fine del film Donatella sposerà un uomo ricco di cui è innamorata e forse il lavoro non sarà più necessario.

Spesso nelle commedie degli anni cinquanta le donne che svolgono le professioni più innovative, o comunque più maschili, sono straniere: ad esempio in *Totò, Vittorio e la dottoressa* (1957) di Camillo Mastrocinque la dottoressa in questione, Brigitte (Abbe Lane), è americana e lei stessa sottolinea la normalità del suo lavoro dicendo che "in America il 70% delle donne occupa un posto di responsabilità". Ma in Italia si dovrà scontrare con una mentalità diversa: il marito, italiano, non vorrebbe rivelare alle zie il lavoro di Brigitte perché

le due anziane, che gli fanno da madre, "non amano la donna troppo emancipata". Ma le due zie, insospettite dal fatto che sia americana, assumono un investigatore per "sapere tutta la verità su questa Brigitte". La donna viene seguita dallo sguardo maschile dei due investigatori (Totò e Agostino Salvietti) per buona parte del film e in particolare il suo corpo viene esibito in una scena in cui lei si spoglia perché si è bagnata per sbaglio il vestito e resta in sottoveste. Brigitte è inquadrata in figura intera e il suo corpo è incorniciato dalla finestra attraverso cui la spiano gli investigatori. A questo doppio sguardo si aggiungerà anche quello del marchese e di sua madre.

Il fatto che svolga "un lavoro da uomo" come quello del medico non le fa perdere però la propria femminilità, ed è lei stessa a dire: "Quando sono con mio marito mi dimentico di essere un dottore". Nel film infatti la sua femminilità viene sottolineata continuamente e non manca anche il gioco di parole tra il suo cognome da sposata, Bellomo, e il fatto che sia "una bella donna". Il film ci fa riflettere sulla situazione delle donne che svolgevano in quegli anni delle professioni tradizionalmente maschili e che per essere considerate dovevano magari mortificare la propria femminilità. "Sono un dottore, deve considerarmi come un uomo" è costretta a dire Brigitte al marchese De Vitti (Vittorio De Sica) che non vuole spogliarsi perché si vergogna di farsi visitare da una donna.

La questione della perdita di femminilità da parte delle donne emancipate è un argomento da sempre al centro del dibattito sull'emancipazione femminile. Ad esempio in un articolo sul settimanale "Oggi" il giornalista osserva: "Le eroine del femminismo occidentale erano per lo più magrissime e attempate miss inglesi, affette da miopia e certamente non dotate di un fisico attraente. Ancora oggi […] nell'opinione più corrente, femminismo è antitesi di femminilità"[63]. Anche Oriana Fallaci, in un articolo su "L'Europeo" in cui tratteggia la situazione delle donne a Londra, presenta il caso estremo di una tale Violet che combatte "la più agghiacciante crociata che sia stata condotta nella storia del mondo: quella per trasformare le donne in creature di sesso neutrale, capaci, perciò, di misurarsi con gli uomini senza lamentare debolezze fisiologiche"[64]. Le foto che accompagnano l'articolo mostrano una donna assai maschile, in pullover e pantaloni, quasi indistinguibile dal marito. Non è dello stesso parere Anna Garofalo, che scrive: "il *clichè* della suffragetta legnosa che ha riempito gli album dei caricaturisti di tutti i paesi non regge più, è solo una testimonianza storica. La donna di oggi partecipa alle assemblee e alla vita sociale con uno spirito, si può dire, sportivo, obbedisce ad un dovere che le è prescritto dalla sua nuova condizione e si serve di un diritto che le leggi del suo paese le riconoscono, rimanendo donna e occupandosi anche

[63] Giacomo Maugeri, *E' diventata femminista perché è una bella ragazza*, in "Oggi", VII, 45, 8 novembre 1951, p. 18.
[64] Oriana Fallaci, *Aboliamo le donne*, in "L'Europeo, XIV, 689, 28 dicembre 1958, p. 95.

della sua bellezza"[65]. "Un modello «accettabile» di emancipazione è insomma quello che concilia, stando a varie rappresentazioni che ricorrono sulla stampa di questi anni, femminilità e (prudente) modernità, laddove quest'ultima è spesso presente come sinonimo di accenno ai consumi, a un'estetica elegante e mondana, al benessere e al comfort domestico. In molte rappresentazioni, la patria di questa modernità che non nega la femminilità, e cioè un assetto fondamentalmente rassicurante delle identità di genere, è l'America" [66]. Certamente il fatto di conservare la femminilità pur mostrando dei caratteri di emancipazione era un modo per esorcizzare la paura che le donne potessero prevaricare l'uomo ma allo stesso tempo mi pare una rivendicazione di specificità: la donna può ottenere risultati in campo lavorativo senza per questo dover rinunciare alla cura della sua persona.

In *Guardatele ma non toccatele* (1959) di Mario Mattoli un gruppo di militari dell'aviazione è costretto da un'avaria ad atterrare presso una caserma e si scopre con stupore che le protagoniste sono tutte donne e sono americane. La trama del film è abbastanza convenzionale - l'incontro/scontro tra i due sessi e due culture, quella italiana e quella americana - e ricca di stereotipi come quello dell'uomo italiano sempre conquistatore ("In mia camerata niente uomini e soprattutto niente italiani" dice la più alta in grado e le ragazze si domandano "Ma sono poi tanto pericolosi questi italiani?" "Pericolosissimi!") oltre che non preciso e poco puntuale nel lavoro; e quello della donna americana indipendente e molto attraente. Tra l'altro queste ragazze vengono presentate come delle ex ballerine, cantanti e acrobate.

Un aspetto che può essere interessante è l'attenzione dedicata allo scambio di genere. All'inizio del film Tognazzi, stupito del fatto che il gruppo militare dell'aviazione è composta interamente da donne, dice "Avranno cambiato sesso!". E uno "scambio" di sesso[67] avverrà davvero: una donna si traveste da uomo per poter uscire indisturbata dalla caserma e altrettanto farà un uomo. Bisogna dire però che il film si pone esplicitamente su un livello di parodia e dunque l'identificazione con queste figure di donne militari è sicuramente difficile per le donne italiane, le quali nella realtà non avevano accesso a questo tipo di carriera.

Anche la protagonista de *La ragazza del Palio* (1957) di Luigi Zampa è americana e si mostra subito come una ragazza molto indipendente: Diana (Diana Dors) arriva in Italia da sola dopo aver vinto un quiz televisivo rispondendo a domande sulle grandi storie d'amore italiane. Arriva a Siena alla guida di una macchina: anche questo è un dettaglio che va sottolineato perché nelle commedie sono poche le donne che guidano e quelle che lo fanno

[65] Anna Garofalo, *L'italiana in Italia*, Laterza, Bari, 1956, p. 71.
[66] Sandro Bellassai, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, cit., p. 72.
[67] Anche in *Carmela è una bambola* troviamo un personaggio maschile che cambia sesso: il fidanzato inglese di Bice torna dalla fidanzata vestito da donna e spiega: "Io per piccolo incidente avere cambiato sesso, essere diventato donna". Non viene molto approfondita la questione e anche qui la situazione è occasione per battute spiritose.

sono spesso straniere, come in *Le ragazze di San Frediano* o in *Souvenir d'Italie*, oppure nobili e ricche, come ne *I dolci inganni*, oppure molto giovani e dunque moderne, come in *Ragazze da marito* e *Nata di Marzo*. L'indipendenza di Diana si manifesta, oltre che nei suoi comportamenti, anche attraverso la presenza di alcune soggettive mentre guida. In effetti la soggettiva di un personaggio femminile è assai rara nelle commedie di questi anni e spesso viene utilizzata come espediente formale per esprimere l'indipendenza o la modernità della protagonista[68]. La disinvoltura e la non convenzionalità di Diana raggiunge il massimo livello verso la fine del film quando la ragazza sostituisce un fantino nella corsa del Palio e per di più vince la gara.

Il film si conclude tradizionalmente con la promessa del matrimonio ma la novità è che il personaggio maschile non ha nulla da offrire se non il suo amore: "Mi sposeresti così? Spiantato, un uomo debole che non ha più fiducia nel suo avvenire?". Tutto è ribaltato rispetto ai canoni: è Piero (Vittorio Gassman), nobile in decadenza che dovrebbe sposare una donna ricca come soluzione ai suoi problemi finanziari. Ma alla fine l'amore trionfa e Piero si rassegna "Beh, lavorerò come lavorano gli altri!". Dunque si prefigura una coppia "alla pari" dove entrambi contribuiranno all'economia familiare.

Altri mestieri meno convenzionali che troviamo in alcune commedie sono la chimica che cerca la composizione della panna in *Susanna tutta panna* o l'assistente di un medico – scienziato in *La via del successo con le donne – Io piaccio*, le farmaciste di *Mogli pericolose* oppure l'avvocatessa di *Carmela è una bambola*, l'ispettrice del lavoro in *L'impiegato* (1959). L'aspetto che vorrei sottolineare di questi film è che queste figure di donne lavoratrici vengono presentate non come eccezionali e, a parte la figura un po' caricaturale della dottoressa di *Susanna tutta panna*, che viene in continuazione scambiata per un uomo per via del suo aspetto poco attraente, le altre sono immagini credibili di femminilità. Inoltre sono modelli che mostrano la possibile compresenza di femminilità ed efficienza nel lavoro. Ad esempio l'arrivo dell'ispettrice Jacobetti (Eleonora Rossi Drago) de *L'impiegato* è connotato dall'apporto di innovazione, razionalità ed efficienza rispetto alla mancanza di voglia di lavorare degli impiegati uomini, ma l'ispettrice unisce a queste caratteristiche quelle tradizionalmente associate al femminile come la comprensione e la cortesia: dà indicazione di rendere meno impersonali le lettere di sfratto. Altri dettagli che la connotano sono il fatto che fuma e che porta gli occhiali (come del resto tutte le segretarie dell'ufficio)[69].

Bisogna annotare però che spesso le carriere di queste donne si interrompono con il matrimonio o comunque ne vengono minacciate. Ad esempio in *Carmela è una bambola* la carriera di avvocato viene presentata come alternativa, e comunque incompatibile, a quella di

[68] Vedi analisi de *Il segreto delle rose*, pp. 89 - 90; *I dolci inganni*, pp. 167 - 169.
[69] Sulla funzione degli occhiali nelle donne vedi l'analisi di *Carmela è una bambola*, paragrafo 4.1.

moglie. La suocera di Carmela quando si avvicinano le nozze le dice che è arrivato il momento di "metterla in soffitta". Alla fine del film la performance come avvocato di Carmela è abbastanza convincente e non viene ridicolizzata.

Quando la donna che lavora si sposa e continua però a lavorare emerge una particolare tipologia di donna, quella della moglie intesa in senso più moderno, che almeno nel rapporto di coppia è alla pari con il marito. Un film paradigmatico in questo senso è *Ragazze d'oggi* perché propone un modello più moderno di rapporto maschile/femminile: "è un film che, mettendo al centro della narrazione le nuove professioni e i rapporti tra i sessi, vuole educare gli uomini e le donne alle trasformazioni imposte dalla produzione e dal consumo di massa. Le donne devono smettere di aspirare al benessere tramite un marito ricco, strategia ormai antiquata e superata, e gli uomini devono accettare le donne attive sul mercato del lavoro poiché il protagonismo femminile non sottrae loro potere ma arricchisce, in termini monetari e sentimentali la famiglia e le relazioni tra i sessi"[70]. Dunque nel film il tema principale è quello della emancipazione femminile che si realizza attraverso lo studio e il lavoro fuori dalla famiglia. Anna (Marisa Allasio) infatti studia l'inglese e manifesta l'intenzione di andare a lavorare ma subito contrastata dalla sua famiglia (il padre e la zia materna, la madre è morta). Il fidanzato Sandro (Mike Bongiorno) appoggia invece le sue aspirazioni: "Anna adesso sta studiando l'inglese ma dopo sposati voglio farle prendere una laurea, non si sa mai nella vita, potrebbe stancarsi lei di me o potrei stancarmi io di lei. E' meglio che sia indipendente da me, mi vorrà bene molto più liberamente". In effetti però va sottolineato che in questo film le rivendicazioni di emancipazione sembrano portate avanti soprattutto dal personaggio maschile di Sandro e non in prima persona da quello femminile, e forse per questo perdono un po' di efficacia[71].

Oltre alla storia principale di Anna c'è quella delle sue due sorelle e vorrei richiamare l'attenzione su quella di Sofia che dopo essersi fidanzata con un ragazzo ricco che viveva alle spalle del padre, ricco industriale, e che si rivelerà essere un mascalzone, inizia a lavorare e a cavarsela da sola, divenendo un esempio virtuoso anche per il suo ex fidanzato. L'industriale infatti dice della ragazza: "grazie a lei si è vergognato tutto ad un tratto di vivere alle mie spalle e mi ha piantato. Se n'è andato a Torino, lavora e in fondo se la cava, impara a camminare da solo".

Un esempio di coppia di giovani sposi "moderni", entrambi lavoratori e che hanno acquistato una casa nei nuovi quartieri che stanno sorgendo a Roma in quegli anni (nello specifico a Montesacro), la troviamo in *Una pelliccia di visone* (1956) di Glauco Pellegrini. Il film inizia mostrando l'uscita dalla fabbrica di Franco (Roberto Risso), dove lavora come

[70] Enrica Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, cit., p. 184.
[71] Vedi anche l'analisi nel capitolo II.

disegnatore, il giorno della vigilia di Natale e seguendolo sul tram che lo porta all'appuntamento con la moglie Gabriella (Giovanna Ralli). Anche Gabriella arriva all'appuntamento scendendo da un autobus e la prima domanda che Franco le rivolge è "Quanto hai preso?" a cui lei risponde orgogliosa: "Con il doppio stipendio ho preso 54 mila più 5 mila di gratifica…". Quindi capiamo subito che anche lei lavora e che ha appena ritirato lo stipendio. La coppia sale poi sull'autobus e questa volta è lei a chiedere "E tu quanto hai preso?" "134 più 18 mila e 500 con gli straordinari". Sull'autobus c'è anche un collega di Franco che sottolinea la particolarità del fatto che Gabriella lavori dicendo "Voi milanesi questa malattia di lavorare la attaccate a tutti!". Ancora una volta dunque la modernizzazione è associata con il nord, solo un marito di Piacenza poteva permettere che la moglie lavorasse. I soldi dei due stipendi servono per pagare una rata della casa. Confrontando le cifre ci rendiamo conto della disparità di salario tra uomo e donna, anche se bisogna considerare che svolgono due lavori diversi. Poco più avanti nel film scopriamo infatti che Gabriella lavora alla Rinascente di Via del Corso, nel reparto elettrodomestici. La sequenza all'interno di questo grande magazzino ci mostra i progressi nel campo dei consumi ma anche una certa resistenza, visto che i clienti di Gabriella, dopo aver visto ogni tipo di elettrodomestico, ripiegano su un più economico set di 12 cravatte.

Il fatto che Gabriella lavori porta come conseguenza il suo partecipare attivamente all'economia della famiglia e alle decisioni importanti. Alla lotteria di Natale vincono una pelliccia di visone e lei decide di venderla per poter pagare altre rate della casa e, assai significativamente, contratta con disinvoltura il prezzo con il padrone del negozio dicendo "A commendatò so nel commercio pur'io!". L'improvvisa ricchezza data dalla vincita della pelliccia porterà Gabriella a comportarsi da ricca signora sperperando il ricavo della vendita della pelliccia prima ancora di averlo realmente in mano e comportandosi non più come una ragazza semplice. Alla fine sarà il cognato a riportare alla ragione Gabriella, che nel frattempo è anche ubriaca per il veglione di capodanno, dandole due schiaffi. Il giorno successivo tutto tornerà nei binari tradizionali: Gabriella rifiuta la proposta dell'ingegnere che gli ha venduto la casa di diventare la sua amante e torna al suo posto di lavoro. Il film è dunque da un lato portatore di una morale e mette in guardia dalle insidie della società dei consumi, ma è anche una dimostrazione della abilità di Gabriella che riesce a sfruttare a suo vantaggio, ma sempre in modo lecito, la simpatia dell'ingegnere nei suoi confronti. Attraverso un discorso in cui sembra sempre minacciare di rivelare la sua proposta "indecente" riesce a strappare la proroga del pagamento e ad ottenere rivestimenti e rifiniture migliori nella nuova casa. Nel finale poi Gabriella ritorna ad essere una perfetta donna di casa moderna, lavoratrice ma anche economa e lanciata verso il progresso: progetta l'acquisto di una macchina e di un frigo.

Anche in *Racconti romani* Maria (Silvana Pampanini) è sposata con Alvaro (Franco Fabrizi) e lavora come sarta ma in questo caso il lavoro della donna è in parte obbligato dal fatto che il marito è uno scansafatiche, che tra l'altro è appena uscito di prigione dove era stato per una coltellata durate una rissa scatenata per gelosia. Un altro film in cui c'è una donna sposata che continua a lavorare è *Il seduttore*, in cui Sordi fa l'assicuratore e la moglie gestisce un ristorante. Stessa situazione ne *Gli innamorati* dove Ines (Cosetta Greco) lavora nella trattoria del marito Cesare (Gino Cervi). In qualche modo queste attività sono comunque legate ai tradizionali compiti di cura attribuiti alle donne.

Da un'indagine sulla rappresentazione del femminile in "Selezione dal Reader's Digest" (edizione italiana del periodico statunitense) emerge un'immagine piuttosto conservatrice della donna ideale: "concordemente con l'imperare della «mistica della femminilità» nella stampa statunitense negli anni '50, anche *Selezione* ritiene che la «professione» principale della donna sia quella di moglie e madre". Dunque "le donne che lavorano nelle pagine di *Selezione* o sono comuniste (e perciò esecrabili per principio) o svolgono lavori adatti all'indole femminile, cioè infermiere (mai medici) o insegnanti"[72]. In effetti nei film spesso le donne svolgono lavori di cura: infermiere, insegnati, cuoche, sarte, stiratrici, e così via.

Va segnalata anche la sporadica presenza di madri single che, proprio per questa loro condizione, sono praticamente costrette a lavorare: ne *Le signorine dello 04* Maria Teresa (Antonella Lualdi) è una madre single che lavora come telefonista e che alla fine del film troverà un marito; ne *La spiaggia* (1954) Anna Maria (Martine Carol) è una prostituta che grazie al suo mestiere riesce a mantenere in collegio la sua figlioletta; in *Pane amore e fantasia* (1953) Anna (Marisa Merlini) è una levatrice che lavora e mantiene a Roma suo figlio, avuto al di fuori del matrimonio; in *Cortile* (1955) di Antonio Petrucci troviamo invece il personaggio di una vedova (Marisa Merlini) che dopo la morte del marito ha iniziato a lavorare per mantenere il figlio.

Ma certamente molto più spesso la moglie non lavora, soprattutto se appartiene alla vecchia generazione, oppure se fa parte di quel ceto borghese in cui il guadagno del marito è sufficiente al mantenimento della famiglia. In effetti nella maggior parte dei film il lavoro femminile viene ritenuto accettabile solo è necessario all'economia familiare, anche se come abbiamo visto non mancano casi di donne che lavorano per un proprio desiderio di autonomia. Inoltre verso la fine del decennio si diffonde in concomitanza con il *boom* economico il modello della casalinga che troviamo in film come *Mogli pericolose* (1958) di

[72] Chiara Campo, *L'America in salotto: il "Reader's Digest" in Italia*, in Pier Paolo D'Attorre (a cura di), *Nemici per la pelle: sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Franco Angeli, Milano, 1991, p. 423.

Luigi Comencini, *Mariti in pericolo* (1960) di Mauro Morassi, *Le olimpiadi dei mariti* (1960) di Giorgio Bianchi e *Caccia al marito* (1960) di Marino Girolami.

Mogli pericolose e *Mariti in pericolo* sono fin dal titolo due film che possono essere collegati: entrambi infatti evocano il tradimento delle mogli ai danni dei mariti. Tradimenti che ovviamente non si concretizzano ma i film sono interessanti perché mostrano un nuovo equilibrio tra maschile e femminile anche nelle coppie sposate. *Mogli pericolose* in particolare è significativo dei mutati rapporti tra maschile e femminile perché ci mostra delle figure di donne che arrivano a scherzare anche su una questione seria come è sempre stata il matrimonio: Tosca (Sylva Koscina) e le sue amiche, tutte donne sposate, mettono alla prova Federico (Renato Salvatori), il marito di Claudine (Giorgia Moll). Tosca infatti cerca di sedurre Federico che però si dimostra fedele e innamorato. Queste mogli sono donne moderne, che indossano i pantaloni, fumano e guidano la macchina, che non hanno preoccupazioni economiche e non lavorano, che sono disinvolte nei loro comportamenti e assomigliano, almeno in parte, al modello della casalinga americana. Un modello da un lato più emancipato ma dall'altro anche più conservatore.

Caccia al marito inizia mostrando Raimondo Vianello in cucina mentre prepara il pranzo e questa è un'immagine davvero rara nel cinema di questi anni. Dopo poco arriva la moglie Sandra Mondaini, di ritorno dal mercato, che assaggia il sugo preparato da Raimondo e sottolinea con una battuta l'incapacità del marito nel cucinare. Appena il marito si allontana, Hilde si avvicina alla machina da presa e, con lo sguardo in macchina, ci racconta il suo presente e il suo passato: ora è sposata e ha "tutto quello che una donna può desiderare: una bella casetta, un buon marito, che non è Marlon Brando, ma per me è l'uomo più bello del mondo perchè io gli voglio bene e anche lui me ne vuole". Ma c'è stato un tempo in cui lavorava ai grandi magazzini e conduceva una vita "grigia e senza senso" e dunque organizzò insieme alle sue tre amiche, anche loro commesse, una vera e propria "caccia al marito", possibilmente ricco. Tutta la parte centrale del film mette in scena infatti i tentativi, più o meno riusciti, delle quattro ragazze di trovare un marito e "risolvere finalmente la nostra misera vita di commesse". Per quasi tutte la caccia si concluderà con la riconciliazione con i fidanzati "storici", mentre una di loro, Maresa, tornerà dalla vacanza con un marito si, ma che si rivelerà non essere quel ricco imprenditore che le aveva fatto credere. Maresa sarà l'unica che continuerà a lavorare anche dopo il matrimonio, ma che non per questo sarà meno felice delle altre.

Il film dunque descrive una traiettoria che diventerà sempre più tipica nel decennio successivo: la donna lavora fintanto che non è sposata e dopo il matrimonio si gode la vita

casalinga che può concedersi dal momento che ha un marito ricco o almeno con un salario che è sufficiente anche per certi comfort.

Prima di concludere questo paragrafo dedicato alla donna che lavora vorrei accennare anche alla figura della donna che lavora così come è proposta nella pubblicità. Maria Chiara Liguori, in uno studio dedicato alla pubblicità e al rapporto tra nuovi consumi e modernizzazione della donna, ha analizzato i modelli di donna proposti dalle pubblicità sui giornali e in *Carosello*, rilevando che i riferimenti al lavoro femminile sono molto rari e si limitano ad un ventaglio limitato di possibilità: "in un campione di 68 intermezzi trasmessi da *Carosello* tra il 1958 e il 1960 è possibile vedere quasi 90 donne. Di queste, 24 vengono mostrate come lavoratrici: 1 cantante lirica, 1 stilista, 1 architetto (ma viene ridicolizzata), 1 studentessa, 1 scrittrice, 1 tecnico, 2 attrici, 2 vetriniste, 2 commesse, 4 segretarie, 8 cameriere. A queste vanno aggiunte 7 cantanti"[73].

Quindi possiamo concludere che rispetto ai fotoromanzi, alla carta stampata, alla pubblicità e alla televisione, il cinema si dimostra il mezzo di comunicazione che fornisce i modelli più emancipati e più variegati di donna lavoratrice. Nonostante il grande ascendente del cinema sull'immaginario va tenuto presente che anche i giornali e la televisione hanno avuto una forte influenza sul pubblico femminile e si deve quindi riflettere sulla compresenza di modelli più o meno emancipati con cui le donne dovevano fare i conti. Infatti la caratteristica principale che si riscontra nel contesto sociale degli anni cinquanta è proprio quella compresenza tra spinte innovatrici e modelli conservativi, che è stato il modo secondo cui si sono iniziati a diffondere, soprattutto attraverso il cinema, nuovi modelli di relazione interpersonale e nuovi stili di vita.

[73] Maria Chiara Liguori, *La parità si acquista ai grandi magazzini? Boom economico e trasformazione del modello femminile*, in Paolo Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi: l'Italia degli anni Sessanta*, Carocci, Roma, 2003, nota 20, p. 159.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *Quaderno n. 74 Materiali sul Cinema Italiano degli anni 50*, Mostra Internazionale del Cinema Nuovo, Pesaro, 1978

AA. VV., *Quaderno n. 74 bis Materiali sul Cinema Italiano degli anni 50*, Mostra Internazionale del Cinema Nuovo, Pesaro, 1978

AA. VV., *I divi*, Laterza, Roma - Bari, 1986

ABRUZZESE Alberto, *Fotoromanzo*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. L'età contemporanea: storia e geografia*, Einaudi, Torino, 1989

AGA ROSSI Elena, *Il mito americano nel secondo dopoguerra attraverso le immagini della Settimana Incom*, in Augusto Sainati (a cura di), *La Settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni '50*, Lindau, Torino, 2001, pp. 161 – 167

AGO Renata e RAGGIO Osvaldo (a cura di), *Consumi culturali nell'Italia moderna*, Il Mulino, Bologna, 2004

ALBERONI Francesco, *Consumi e società*, Il Mulino, Bologna, 1964

ALIVISIO Silvio (a cura di), *Cineromanzi: la collezione del Museo Nazionale del Cinema*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, 2007

ALONGE Giaime – WEST Rebecca (a cura di), *Dossier Cinema e gender studies*, "La valle dell'Eden", n. 19, luglio-dicembre 2007

ANELLI Maria Teresa, GABBRIELLI Paola, MORGAVI Marta, PIPERNO Roberto, *Fotoromanzo: fascino e pregiudizio. Storia, documenti e immagini di un grande fenomeno popolare (1946 – 1978)*, Savelli, Milano, 1972

APRA' Adriano e CARABBA Claudio, *Neorealismo d'appendice*, Guaraldi, Rimini – Firenze, 1976

ARISTARCO Guido, *Due soldi di speranza*, in "Cinema", n. 84, 15 aprile 1952, pp. 211 – 213

ARISTARCO Guido, *Pane, amore e fantasia*, in "Cinema Nuovo", a. III, n. 29, 15 gennaio 1954, pp. 89 - 90

ARISTARCO Guido, *Antologia di "Cinema Nuovo" 1952-1958: dalla critica cinematografica alla dialettica culturale vol. 1: neorealismo e vita nazionale*, Guaraldi, Firenze, 1975

ARISTARCO Guido, *Guendalina*, in "Cinema Nuovo", n. 105, 15 aprile 1957

ARIÈS Philippe e DUBY Georges, *La vita privata. Il Novecento*, Laterza, Roma – Bari, 1988

ARVIDSSON Adam, *Consumi, media e identità nel lungo dopoguerra. Spunti per una prospettiva di analisi*, in Paolo Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi: l'Italia degli anni Sessanta*, Carocci, Roma, 2003, pp. 29-51

ASOR ROSA Alberto (a cura di), *Letteratura italiana. L'età contemporanea: storia e geografia*, Einaudi, Torino, 1989

BALDELLI Pio, *Il cinema popolare degli anni cinquanta*, in Gianni Rondolino (a cura di), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano. Primo volume: tutti i film dal 1945 al 1955*, Bolaffi, Torino, 1979

BALLERINO COHEN Colleen and WILK Richard, with STOELTJE Beverly, (a cura di.), *Beauty Queens and the Global Stage: Gender, Contests, and Power*, Routledge, New York, 1996

BARANSKI Zygmunt G. – LUMLEY Robert (a cura di), *Culture and conflict in postwar Italy*, Macmillan, London, 1990

BARBAGALLO Francesco (a cura di), *Storia dell'Italia repubblicana. Volume primo*, Einaudi, Torino, 1994

BARBAGALLO Francesco (a cura di), *Storia dell'Italia repubblicana. Volume secondo. La trasformazione dell'Italia: sviluppo e squilibri. II tomo: istituzioni, movimenti, culture*, Einaudi, Torino, 1995

BARBAGLI Marzio, CASTIGLIONI Maria, DALLA ZUANNA Gianpiero, *Fare famiglia in Italia. Un secolo di cambiamenti*, Il Mulino, Bologna, 2003

BELLASSAI Sandro, *La morale comunista. Pubblico e privato nella rappresentazione del PCI (1947 – 1956)*, Carocci, Roma, 2000

BELLASSAI Sandro, *La mascolinità contemporanea*, Carocci, Roma, 2004

BELLASSAI Sandro, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Carocci, Roma, 2006

BELLASSAI Sandro, *Anime incatenate. Le prostitute nel cinema italiano degli anni Cinquanta*, in Lucia Cardone e Mariagrazia Fanchi, *Genere e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano*, in "Comunicazioni sociali", n. 2, maggio – agosto 2007, pp. 235 - 239

BERNARDI Sandro, *La città italiana fra rappresentazione e aperture di senso*, in "La scena e lo schermo", anno II, n. 3-4, dicembre 1989 – giugno 1990, pp. 163 - 172

BERNARDI Sandro, *Immagini di paesaggio*, in Augusto Sainati (a cura di), *La Settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni* '50, Lindau, Torino, 2001, pp. 37 - 50

BERNARDI Sandro, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. IX 1954/1959*, Marsilio, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2004, pp. 3 - 34

BERNARDI Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. IX 1949/1953*, Marsilio, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2004

BERNARDI Sandro e COPPINI Alessandro, *Si fa per ridere… ma è una cosa seria: aspetti del cinema comico italiano dal dopoguerra a oggi*, La Casa Usher, Firenze, 1985

BERTETTO Paolo, *La costruzione del cinema di regime: omogeneizzazione del pubblico e rimozione del negativo*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979, pp. 132 - 147

BERTETTO Paolo, *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari, 2006

BERTOLO Luigi, *Maggiorate che passione*, in "Rivista del cinematografo e delle comunicazioni sociali: cinema, teatro, televisione, radio, pubblicità, informazione", vol. LXV A. 1995, n. 7-8, 7/1995 lug. – ago. 1995, p. 34

BIMBI Franca, *Dentro lo specchio: lavoro domestico, riproduzione del ruolo e autonomia delle donne*, Mazzotta, Milano, 1977

BONDANELLA Peter, *Italian Cinema: from Neorealism to the Present*, (1 ed. Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1983), Continuum, New York, 2001

BONESCHI Marta, *Poveri ma belli. I nostri anni Cinquanta*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1995

BONESCHI Marta, *Santa pazienza: la storia delle donne italiane dal dopoguerra a oggi*, Mondadori, Milano, 1999

BONESCHI Marta, *La donna in pellicola. Le italiane nei cinegiornali degli anni '50*, in Augusto Sainati (a cura di), *La Settimana Incom*, Lindau, Torino, 2001, pp. 85 - 91

BONITZER Pascal, *Les silences de la voix*, in "Cahiers du cinéma", 1975, n. 256, pp. 22 – 33

BRAGAGLIA Cristina, *Critica e critiche*, Cooperativa Libraria IULM, Milano, 1987

BRAGAGLIA Cristina, *Cineromanzi e novelle film: editoria e cinema*, in Ada Gigli Marchetti (a cura di), *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Franco Angeli, Milano, 1997

BRAVO Anna (a cura di), *Donne e uomini nelle guerre mondiali*, Laterza, Roma –Bari, 1991

BRAVO Anna, *Il fotoromanzo*, Il Mulino, Bologna, 2003

BRAVO Anna, PELAJA Margherita, PESCAROLO Alessandra, SCARAFFIA Lucetta, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2001

BRUNETTA Gian Piero, *Cattolici e cinema*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979, pp. 305 – 321

BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime, 1929 – 1945*, volume secondo, Editori Riuniti, Roma, 1993

BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico, 1945-1959*, volume terzo, Editori Riuniti, Roma 1982

BRUNETTA Gian Piero, *Il cinema legge la società italiana*, in Francesco Barbagallo (a cura di), *Storia dell'Italia repubblicana. Volume secondo. La trasformazione dell'Italia: sviluppo e squilibri. II tomo: istituzioni, movimenti, culture*, Einaudi, Torino, 1995, pp. 779 - 884

BRUNETTA Gian Piero (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996

BRUNO Giuliana e NADOTTI Maria, *Off Screen: Women and Film in Italy*, Routledge, London, 1988

BUCCHERI Vincenzo, *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Vita e Pensiero, Milano, 2004

BUCKLEY Réka, *National Body: Gina Lollobrigida and the cult of the star in the 1950s*, in "Historical Journal of Film, Radio and Television", Vol. 20, No. 4, 2000

BUCKLEY Réka, *Elsa Martinelli: Italy's Audrey Hepburn*, in "Historical Journal of Film, Radio and Television", Vol. 26, No. 3, 2006

BUCKLEY Réka, *Marriage, Motherhood and the Italian Film Star of the 1950s*, in Penelope Morris (a cura di), *Women in Italy, 1945-1960. An Interdisciplinary Study*, Palgrave MacMillan, New York, 2006 , pp. 35 - 49

BUTLER Judith, *Foucault and the Paradox of Bodily Iscriptions*, in "The Journal of Philosophy", vol. 86, n. 11, nov. 1989, pp. 601-607

BUTLER Judith, *Corpi che contano*, Feltrinelli, Milano, 1996 (ed. orig. *Bodies that Matter. On the Discorsive Limit of Sex*, Routledge, New York, 1993)

BUTLER Judith, *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Sansoni, Milano, 2004 (ed. orig. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London, 1990)

CACCIOPPO Maria, *Condizione di vita familiare negli anni cinquanta*, in "Memoria", n. 6, marzo 1982 (numero monografico "Gli anni cinquanta"), pp. 83 – 90

CALDWELL Lesley, *Italian Family Matters*, McMillan, Basingstone, 1991

CAMPARI Roberto, *La presenza dell'America e i rapporti con il cinema americano*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996, pp. 193-216

CAMPO Chiara, *L'America in salotto: il "Reader's Digest" in Italia*, in Pier Paolo D'Attorre (a cura di), *Nemici per la pelle: sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Franco Angeli, Milano, 1991, pp. 417 - 428

CANOVA Gianni, *Profumo d'America*, in Marino Livolsi, *Schermi e ombre: gli italiani e il cinema del dopoguerra*, La Nuova Italia, Firenze, 1988, pp. 213 - 228

CANOVA Gianni, *Il cinema "inquieto" di Antonio Pietrangeli*, in Lino Micciché (a cura di), *Io la conoscevo bene. Infelicità senza dramma*, Lindau, Torino, 1999

CANOVA Gianni, *Dalla "commedia italiana" alla "commedia all'italiana"*, in Lino Micciché (a cura di), *Una vita difficile. Risate amare nel lungo dopoguerra*, Marsilio, Venezia, 2000, pp. 29 - 40

CANOVA Gianni, *Modelli, strategie e migrazioni medianiche: la nascita della "commedia all'italiana"*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. VIII 1949/1954*, Marsilio, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2003, pp. 252 - 267

CANOVA Gianni, *Forme, motivi e funzioni della commedia*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. IX 1954/1959*, Marsilio, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2004, pp. 98 - 109

CAPRARA Valerio (a cura di), *Mordi e fuggi: la commedia secondo Dino Risi*, Marsilio, Venezia, 1993

CAPRARA Valerio (a cura di), *Il segno di Venere. Quando il neorealismo si trasforma in commedia*, Lindau, Torino, 2007

CAPUSSOTTI Enrica, *Modelli femminili e giovani spettatrici: donne e cinema in Italia durante gli anni cinquanta*, in Nadia Maria Filippini, Tiziana Plebani, Anna Scattino (a cura di), *Corpi e storia*, Roma, Viella, 2002, pp. 417 - 434

CAPUSSOTTI Enrica, *Vitelloni, ribelli, teenagers. Maschilità e culture giovanili negli anni Cinquanta*, in "Contemporanea", n. 3, luglio 2003

CAPUSSOTTI Enrica, *Gioventù perduta: gli anni cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Giunti, Firenze - Milano, 2004

CAPUSSOTTI Enrica, *Giovani e consumo durante gli anni Cinquanta: immaginazione e pratiche*, in "Memoria e ricerca", n. 23, settembre-dicembre 2006, pp. 73 - 82

CAPUZZO Paolo (a cura di), *Genere, generazione e consumi: l'Italia degli anni Sessanta*, Carocci, Roma, 2003

CARDONE Lucia, *Il melodramma popolare e le riviste femminili del dopoguerra*, in Leonardo De Franceschi (a cura di), *Cinema/Pittura – dinamiche di scambio*, Torino, Lindau, 2003

CARDONE Lucia, *Con lo schermo nel cuore: "Grand Hôtel" e il cinema (1946-1956)*, Ets, Pisa, 2004

CARDONE Lucia, *Catene amare: un cineromanzo tra film e teatro*, in "Bianco e nero: quaderni mensili del Centro Sperimentale di Cinematografia", vol. 65 A. 2004, N. 548, 05/2004 gen.-apr. 2004, p. 71-77

CARDONE Lucia, "Il *discorso amoroso* dallo schermo alla carta: la rappresentazione delle passioni nei cineromanzi degli anni Cinquanta", in Alice Auteliano, Valentina Re (a cura di), *Il racconto del film – La novellizzazione: dal catalogo al trailer*, Forum, Udine, 2006, pp. 241 - 250

CARDONE Lucia e FANCHI Mariagrazia (a cura di), *Genere e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano*, "Comunicazioni sociali", n. 2, maggio – agosto 2007

CARDONE Lucia e ROSSITTI Marco (a cura di), *L'immagine misconosciuta: manifesti, locandine e fotobuste del melodramma popolare italiano degli anni Cinquanta*, in "Bianco e nero: quaderni mensili del Centro Sperimentale di Cinematografia", vol. 64 A. 2003, N. 547 , 01/2003 inverno 2003, pp. 158 - 179

CARPI Fabio, *Cinema italiano del dopoguerra*, Schwarz, Milano, 1958

CARRANO Patrizia, *Malafemmina: la donna nel cinema italiano*, Guaraldi, Rimini, 1977

CARRANO Patrizia, *Le dive*, Laterza, Roma - Bari, 1985

CARRANO Patrizia, *Divismo*, in Marino Livolsi (a cura di), *Schermi e ombre: gli italiani e il cinema del dopoguerra*, La Nuova Italia, Firenze, 1988, pp. 229 - 248

CASADIO Gianfranco, *Adultere, fedifraghe, innocenti: la donna nel cinema del "neorealismo popolare" nel cinema italiano anni cinquanta*, Longo, Ravenna, 1990

CASSAMAGNAGHI Silvia, *Immagini dall'America. Mass media e modelli femminili nell'Italia del secondo dopoguerra 1945-1960*, Franco Angeli, Milano, 2007

CASETTI Francesco, *Specchio su specchio: autoriflessività nel cinema italiano degli anni Cinquanta*, in "La scena e lo schermo", 3-4 dicembre 1989 - gennaio 1990, pp. 196-212

CASETTI Francesco, *Cinema in the cinema in Italian film of the fifties:* Bellissima *e* La signora senza camelie, in "Screen", 33: 4, Winter 1992, pp. 375-398

CASETTI Francesco, FANCHI Mariagrazia, *Le funzioni sociali del cinema e dei media: dati statistici, ricerche sull'audience e storie di vita*, in Mariagrazia Fanchi e Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930 – 1960*, Edizioni Bianco & Nero – Marsilio, Roma – Firenze, 2002, pp. 135 - 171

CASETTI Francesco, GHEZZI Enrico, MAGRELLI Enrico*, Appunti sulla commedia italiana degli anni cinquanta*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979, pp. 178 - 190

CASTELLO Giulio, *Pane, amore e fantasia*, in “Cinema”, a. VII, n. 126, 30 gennaio 1955, pp. 51 – 52

CASTELLO Giulio Castello, *Il divismo*, Eri, Torino, 1956

CASTRONOVO Valerio, TRAFAGLIA Nicola (a cura di), *La stampa italiana del neocapitalismo*, Laterza, Bari, 1976

CATANIA Corrado (a cura di), *La donna nel cinema italiano negli anni cinquanta* (atti di un convegno), Centro di ricerca per la narrativa e il cinema, Agrigento, 1991

CATTIVELLI Giulio, *I dolci inganni*, in “Cinema Nuovo” 148, anno IX, novembre – dicembre 1960

CAVALLO Pietro e IACCIO Pasquale, *L’immagine riflessa. Fare storia con i media*, Liguori, Napoli, 1998

CAVEL Stanley, *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Einaudi, Torino, 1999 (ed. orig. *The Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard College, 1981)

CELLI Carlo e COTTINO – JONES Marga, *A New Guide to Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, 2007

CHIARINI Luigi, *Cascami del neorealismo*, in “Il contemporaneo”, 15 gennaio 1955, ripubblicato in Aa. Vv. *Materiali sul cinema italiano degli anni ‘50*, n. 74 bis, voll. II, XIV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1978

CHION Michel, *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma, 1991 (ed. orig. *La voix au cinéma*, 1982)

CICOGNETTI Luisa e SERVETTI Lorenza, *On Her Side: female images in Italian cinema and popular press, 1945 – 1955*, “Historical Journal of Film, Radio and Television”, XVI: 4 (1996), p. 558 e segg.

CICOGNETTI Luisa e SERVETTI Lorenza, *Dalla parte di lei. Dall’angelo del focolare alla donna con i calzoni: l’immagine del femminile tra vecchio e nuovo. 1945 – 1955*, in “Storia e problemi contemporanei, n. 23, a. XII, giugno 1999, pp. 81 - 100

CRAINZ Guido, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Donzelli, Roma, 1996

COLOMBO Fausto, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall’ottocento agli anni novanta*, Bompiani, Milano, 1998

COMAND Mariapia, *Modelli, forme e fenomeni di divismo: il caso Alberto Sordi*, in Mariagrazia Fanchi e Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930 – 1960*, Edizioni Bianco & Nero – Marsilio, Roma – Firenze, 2002, pp. 204 - 225

COMAND Mariapia, *Il sorpasso*, Lindau, Torino, 2007

COMOLLI Jean – Louis, *Machines of the Visibile*, in Teresa De Lauretis e Stephen Heath (a cura di), *The Cinematic Apparatus*, St. Martins, New York, 1980

COSTANTINI Costanzo, *Le regine del cinema*, Gremese, Roma, 1997

COTT Nancy, *La donna moderna «stile americano»: gli anni Venti*, in Georges Duby – Michelle Perrot, *Storia delle donne. Il Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1992, pp. 91 - 110

CUTRUFELLI Maria Rosa, *Il Novecento delle italiane: una storia ancora da raccontare*, Editori riuniti, Roma, 2001

D'AMICO Masolino, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Mondadori, Milano, 1985

D'APICE Carmela, *L'arcipelago dei consumi. Consumi e redditi delle famiglie in Italia dal dopoguerra a oggi*, Donati, Bari, 1981

D'ATTORRE Pier Paolo (a cura di), *Nemici per la pelle: sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Franco Angeli, Milano, 1991

DE BERTI Raffaele (a cura di), *Un secolo di cinema a Milano*, Il castoro, Milano, 1996

DE BERTI Raffaele, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano, 2000

DE BERTI Raffaele (a cura di), *Immaginario hollywoodiano e cinema italiano degli anni trenta. Un genere a confronto: la commedia*, Cuem, Milano, 2004

DE BERTI Raffaele, ROSSI Marina, *Cinema e stampa popolare*, in Raffaele De Berti (a cura di), *Un secolo di cinema a Milano*, Il castoro, Milano, 1996, pp. 225 - 257

DE GIUSTI Luciano, *Disseminazione dell'esperienza neorealista*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. VIII 1954/1959*, Marsilio, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2003, pp. 3 - 32

DE GIUSTI Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. VIII 1954/1959*, Marsilio, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2003

DE GRAZIA Victoria, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista: l'organizzazione del dopolavoro*, Laterza, Roma – Bari, 1981

DE GRAZIA Victoria, *La sfida dello star system: l'americanismo nella formazione della cultura di massa in Europa, 1920 – 1965*, in "L'America arriva in Italia", in "Quaderni storici", n. 58, aprile 1985, pp. 95 – 133

DE GRAZIA Victoria, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia, 1993 (ed. orig. *How Fascism Ruled Women: Italy 1922-1945*, University of California Press, Berkeley, 1992)

DE GRAZIA Victoria, *L'impero irresistibile: la società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi, Torino, 2006

DE LAURETIS Teresa, *Desiderio e narrazione*, in Id., *Sui GeneriS. Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano, 1996

DE LUNA Giovanni, *A Torino durante la guerra… Le coordinate dell'esistenza collettiva*, in Anna Bravo (a cura di), *Donne e uomini nelle guerre mondiali*, Laterza, Roma – Bari, 1991

DE SANTIS Giuseppe, *De Santis ci scrive*, in "Cinema Nuovo", n. 49, 25 dicembre 1954, ripubblicato in Giovanni Spagnoletti, Marco Grossi (a cura di), *Giorni d'amore. Un film di Giuseppe De Santis tra impegno e commedia*, Lindau, Torino 2004, pp. 177 – 182.

DE VINCENTI Giorgio, *"Poveri ma belli": un modello di erotismo nella commedia degli anni '50*, in Vito Zagarrio (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 1988, pp. 51 - 58

DE VINCENTI Giorgio, *I film sul cinema*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. VIII 1949/1953*, Marsilio, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2003, pp. 306 – 316

DELLA CASA Stefano, *Storia e storie del cinema popolare italiano*, La Stampa, Torino, 2001

DELLA CASA Stefano, *Il cinema popolare. La produzione cinematografica italiana dal 1945 al 1975*, Utet università, Torino, 2002

DETASSIS Piera, *Corpi recuperati per il proprio sguardo. Cinema e immaginario negli anni '50*, in "Memoria", n. 6, marzo 1982 (numero monografico "Gli anni cinquanta"), pp. 24 – 31

DETASSIS Piera, *Anna Zaccheo: questa donna è di tutti*, in "Cinema e cinema", vol. IX A. 1982, n. 30, 01/1982 gen. - mar. 1982, pp. 54-61

DETASSIS Piera, MASONI Tullio, VECCHI Paolo (a cura di), *Il cinema di Antonio Pietrangeli*, Marsilio, Venezia, 1987

DETTI Ermanno, *Le carte rosa: storia del fotoromanzo e della narrativa popolare*, La Nuova Italia, Firenze, 1990

DI CORI Paola, *Dalla storia delle donne ad una storia di gender*, in "Rivista di storia contemporanea", n. 4, 1987, pp. 548 - 559

DI CHIARA Francesco, *La "segnorina" neorealista tra melodramma e noir:* La tratta delle bianche *di Luigi Comencini*, in "Annali Online – Lettere", Università di Ferrara, 2 (2007), 1, pp. 164 - 189

DOANE Mary Anne, *Cinema e mascheramenti: per una teoria della spettatrice*, in Giuliana Bruno e Maria Nadotti (a cura di), *Immagini allo schermo*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1991, pp. 63 - 82

DONI Elena e FUGENZI Manuela, *Il secolo delle donne: l'Italia del Novecento al femminile*, Laterza, Roma-Bari, 2001

DUBY Georges – PERROT Michelle, *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento*, Laterza, Roma – Bari, 2003

DURING Simon, *Cultural Studies Reader*, Routledge, London, 1999 (1 ed. 1993)

DYER Richard, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, Macmillan, London, 1986

DYER Richard, *Star*, Kaplan, Torino 2003 (ed. orig. *Stars*, BFI, London, 1979)

DYER Richard e VINCENDEAU Ginette, *Popular European Cinema*, Routledge, London, 1992

ECO Umberto, *Carolina Invernizio; Matilde Serao; Liala*, La Nuova Italia, Firenze, 1979

ELLWOOD David W., *L'Europa ricostruita: politica ed economia tra Stati Uniti ed Europa occidentale 1945-1955*, Bologna, Il Mulino, 1994

ELLWOOD David W. e BRUNETTA Gian Piero (a cura di), *Hollywood in Europa: Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, La Casa Usher, Firenze, 1991

EUGENI Ruggero, *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano, 1999

EUGENI Ruggero, *Sviluppo, trasformazione e rielaborazione dei generi*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. VIII 1954/1959*, Marsilio, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2003, pp. 77 - 97

FALDINI Franca e FOFI Goffredo (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Feltrinelli, Milano, 1981

FALLACI Oriana, *Aboliamo le donne*, in "L'Europeo, XIV, 689, 28 dicembre 1958

FANCHI Mariagrazia, *Spettatore*, Il castoro, Venezia, 2005

FANCHI Mariagrazia, *Un genere di storia. Alcune considerazioni su storia di genere e storiografia del cinema*, in "La Valle dell'Eden", anno IX, n. 19, luglio – dicembre 2007, Dossier "Cinema e *gender studies*", a cura di Giaime Alonge, Rebecca West, pp. 183 - 193

FANCHI Mariagrazia e LIETTI Roberta, *Il ruolo del cinema nella formazione dell'identità lungo gli anni cinquanta*, in "Memoria e ricerca", n. 10, dicembre 1997, pp. 9-33

FANCHI Mariagrazia e MOSCONI Elena (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930 – 1960*, Edizioni Bianco & Nero – Marsilio, Roma – Firenze, 2002

FARASSINO Alberto, *Viraggi del neorealismo: il rosa e altri colori*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. VIII 1949/1953*, Marsilio, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2003, pp. 203 – 222

FERRARA Giuseppe, *Il nuovo cinema italiano*, Le Monnier, Firenze, 1957

FINK Guido, MINGANTI Franco, *La vita privata italiana sul modello americano*, in Philippe Ariès – Georges Duby (a cura di), *La vita privata. Il Novecento*, Laterza, Roma – Bari, 1988, pp. 351-380

FORGACS David, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, Il Mulino, Bologna, 1992 (ed. orig. *Italian Culture in the Industrial Era 1880-1990. Cultural industries, Politics and the Public*, Manchester University Press, Manchester e New York, 1990)

FORGACS David e GUNDLE Stephen, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007

FORGACS David e LUMLEY Robert (a cura di), *Italian Cultural Studies. An Introduction*, Oxford University Press, New York, 1996

FOUCAULT Michel, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in *Microfisica del potere. Interventi politici*, Einaudi, Torino, 1977

FOUCAULT Michel, *La volontà di sapere. Storia della sessualità vol. I*, Feltrinelli, Milano, 1878 (ed. orig. *La volonté de savoir*, Édition Gallimard, Paris, 1976)

FOUCAULT Michel, *Un'estetica dell'esistenza*, in *Biopolitica e liberalismo*, Medusa, Milano, 2001

FRIEDAN Betty, *La mistica della femminilità*, Edizioni Comunità, Milano, 1982 (ed. orig. *The feminine mystique*, Penguin, London, 1963)

GALOPPINI Annamaria, *La lunga lotta per l'eguaglianza dalla Costituzione alla legge di parità*, in Simonetta Ulivieri, *Educazione e ruolo femminile: la condizione delle donne in Italia dal dopoguerra ad oggi*, La Nuova Italia, Firenze, 1992

GAROFALO Anna, *L'italiana in Italia*, Laterza, Bari, 1956

GAINES Jane, HERZOG Charlotte, *Fabrication. Costume and the Female Body*, Routledge, London, 1990

GESU' Sebastiano, *Stelle di celluloide: il personaggio femminile nel cinema italiano*, Salarci immagini, Comiso, 2004

GIACOVELLI Enrico, *La commedia all'italiana*, Gremese, Roma, 1995

GIGLI MARCHETTI Ada (a cura di), *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Franco Angeli, Milano, 1997

GINSBORG Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi: società e politica 1943-1988*, Einaudi, Torino, 1989

GLEDHILL Christine, *Stardom: Industry of Desire*, Routledge, London, 1991

GRANDE Maurizio, *Bozzetti e opere*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979, pp. 148 - 177

GRANDE Maurizio, *Abiti nuziali e biglietti di banca. La società della commedia nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma, 1986

GRANDE Maurizio, *Il cinema di Saturno*, Bulzoni, Roma, 1992

GRANDE Maurizio, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma, 2003

GRANDI Roberto, *I mass media fra testo e contesto*, Lupetti, Milano, 1992

GRIGNAFFINI Giovanna, *Paradossalmente tua*, in "Cinema e cinema", vol. VIII A. 1981, n. 27-28, 04/1981 apr. – set. 1981, pp. 74 - 81

GRIGNAFFINI Giovanna, *Verità e poesia: ancora di Silvana e del cinema italiano*, in "Cinema e cinema", vol. IX A. 1982, n. 30, 01/1982 gen. - mar. 1982, pp. 41 – 46

GRIGNAFFINI Giovanna, *Female identity and Italian cinema of the 1950s*, in Giuliana Bruno e Maria Nadotti (a cura di), *Off Screen. Women and film in Italy*, Routledge, London, 1988

GRIGNAFFINI Giovanna, *"La signora senza camelie". Voci dagli anni '50*, in Ivana Ricci (a cura di), *Senza camelie. Percorsi femminili nella storia*, Longo, Ravenna, 1992, pp. 119 - 127

GRIGNAFFINI Giovanna, *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996

GRIGNAFFINI Giovanna, *La scena madre. Scritti sul cinema*, Bononia University Press, Bologna, 2002

GUNDLE Stephen, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni cinquanta*, in "Quaderni storici", XXI (1986), 62, 2, pp. 561-594

GUNDLE Stephen, *From Neorealism to* Luci Rosse*: Cinema, Politics, Society, 1945-85*, in Zygmunt G. Baranski – Robert Lumley (a cura di), *Culture and conflict in postwar Italy*, Macmillan, London, 1990, pp. 195 - 224

GUNDLE Stephen, *Sophia Loren, Italian Icon*, in "Historical Journal of Film, Radio and Television", Vol. 15, No. 3, 1995, pp. 367-385

GUNDLE Stephen, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1991)*, Giunti, Firenze, 1995 (ed. orig., *Between Hollywood and Moscow. The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture, 1943 – 1991*, 1995)

GUNDLE Stephen, *Fame, Fashion, and Style: The Italian Star System*, in David Forgacs e Robert Lumley (a cura di), *Italian Cultural Studies. An Introduction*, Oxford University Press, New York, 1996, pp. 309 - 326

GUNDLE Stephen, *Feminine Beauty, National Identity, and Political Conflict in Postwar Italy, 1945-1954*, in "Contemporary European History" 8, n. 3, 1999, p. 359-378

GUNDLE Stephen, *Il divismo nel cinema europeo, 1945-1960*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Miti, luoghi, divi*, vol. I, Einaudi, Torino, 1999

GUNDLE Stephen, *Lo stile e la merce: la ricezione della moda italiana in Gran Bretagna e negli Stati Uniti*, in "Memoria e ricerca", n. 23, settembre-dicembre 2006, pp. 95 - 116

GUNDLE Stephen, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma-Bari, 2007 (ed. orig. *Bellissima. Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, Yale, 2007)

GÜNSBERG Maggie, *Italian cinema: gender and genre*, Palgrave McMillan, New York, 2005

HASKELL Molly, *From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies*, Penguin, Harmondsworth, 1974

HIPKINS Danielle, *"I Don't Want To Die": Prostitution and Narrative Disruption in Visconti's* Rocco e i suoi fratelli, in Penelope Morris (a cura di), *Women in Italy, 1945-1960. An Interdisciplinary Study*, Palgrave MacMillan, New York, 2006, pp. 193 - 210

ISNEGHI Mario, *Il ruralismo nella cultura italiana*, in Piero Bevilacqua (a cura di), *Storia dell'agricoltura italiana in età contemporanea*, Marsilio, Venezia 1991, pp. 877 - 910

JANDELLI Cristina, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia, 2007

KEZICH Tullio, *Neorealismo rosa*, in "Letteratura", 13-14, gennaio-aprile 1955

KRUTNIK Frank, *Hollywood Comedians. The Film Reader*, Routledge, London, 2003

LANDY Marcia, *Italian Film (National Film Traditions)*, Cambridge University Press, 2000

LANDY Marcia, *Stardom. Italian Style*, Indiana University Press, Bloomington, 2008

LANARO Silvio, *Storia dell'Italia repubblicana. L'economia, la politica, la cultura, la società dal dopoguerra agli anni Novanta*, Marsilio, Venezia 1992

LAPLANCHE Jean e PONTALIS Jean - Bertrand, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Laterza, Roma – Bari, 2005 (ed. orig. *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967)

LIEHM Mira, *Passion and Defiance: Italian Film from 1942 to the Present*, University of California Press, Berkeley, 1986

LIETTI Roberta, *Campioni d'incasso nel cinema italiano degli anni Cinquanta*, nell'Appendice in Federica Villa (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia anni Cinquanta*, "Comunicazioni sociali", 2-3, aprile-settembre 1995, pp. 315 - 329

LIGUORI Maria Chiara, *Donne e consumi nell'Italia degli anni Cinquanta*, in "Italia contemporanea", n. 205, dicembre 1996, pp. 665 - 689

LIGUORI Maria Chiara, *La parità si acquista ai grandi magazzini? Boom economico e trasformazione del modello femminile*, in Paolo Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi: l'Italia degli anni Sessanta*, Carocci, Roma, 2003, pp. 155-166

LILLI Laura, *La stampa femminile*, in Valerio Castronovo, Nicola Trafaglia (a cura di), *La stampa italiana del neocapitalismo*, Laterza, Bari, 1976, pp. 253 - 311

LILLI Laura, *Prigioniere del grande harem.* "Le italiane si confessano" *di Gabriella Parca*, in "Memoria", n. 6, marzo 1982 (numero monografico "Gli anni cinquanta"), pp. 101 - 106

LIVOLSI Marino (a cura di), *Schermi e ombre: gli italiani e il cinema del dopoguerra*, La Nuova Italia, Firenze, 1988

MALOSSI Giannino, *Volare: l'icona italiana nella cultura globale*, Bolis, Bergamo, 1998

MARCHI Paola, *Cinema e pittura in "Giorni d'amore"*, in Giovanni Spagnoletti, Marco Grossi (a cura di), *Giorni d'amore. Un film di Giuseppe De Santis tra impegno e commedia*, Lindau, Torino 2004, pp. 51 - 64

MARTINI Stelio, *Matrimonio come impiego*, in "Cinema nuovo", n. 62, 10 luglio 1955

MARTINI Stelio, *Tre domande a Pietrangeli*, in "Cinema Nuovo", n. 126, anno VII, 1 marzo 1958

MAUGERI Giacomo, E' diventata femminista perché è una bella ragazza, in "Oggi", VII, 45, 8 novembre 1951

MISCUGLIO Annabella e DAOPOULO Rony (a cura di), *Kinomata. La donna nel cinema*, Dedalo, Bari, 1980

MICCICHÉ Lino, *Dal neorealismo al cinema del centrismo*, in Aa. Vv., *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, Mostra Internazionale del Cinema Nuovo, Pesaro, 1978, pp. 5 - 13

MICCICHÉ Lino, *Il "rimosso" nel cinema italiano anni Cinquanta*, in Federica Villa (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia anni Cinquanta*, "Comunicazioni Sociali", 2-3, aprile-settembre 1995, pp. 103-107

MICCICHÉ Lino (a cura di), *Io la conoscevo bene di Antonio Pietrangeli. Infelicità senza dramma*, Associazione Philip Morris Progetto Cinema, Lindau, Torino, 1999

MICCICHÉ Lino (a cura di), *Una vita difficile. Risate amare nel lungo dopoguerra*, Marsilio, Venezia, 2000

MILLICENT Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton University Press, 1987

MONETI Guglielmo, *Luciano Emmer*, La Nuova Italia, Firenze, 1991

MONTANARI Arianna, *Eroi immaginari. L'identità nazionale nei romanzi, film, telefilm, polizieschi*, Liguori, Napoli, 1995

MONTANARI Arianna, *Stereotipi nazionali. Modelli di comportamento e relazioni in Europa*, Liguori, Napoli, 2002

MONTRELEY Michèle, *Inchiesta sulla femminilità*, in Dana Breen (a cura di), *L'enigma dell'identità dei generi*, Borla, Roma, 2000, pp. 188 – 212 (ed. orig. Michèle Montrelay, *Inquire Into Femininity*, in "m/f", n. 1, 1978)

MORIN Edgar, *Sociologia del presente*, Edizioni Lavoro, Roma, 1985 (ed. orig. *Sociologie*, Fayard, Paris, 1984)

MORREALE Emiliano (a cura di), *Gianni Amelio presenta: Lo schermo di carta: storia e storie dei cineromanzi*, Il castoro, Milano, Museo nazionale del cinema, Torino, 2007

MORRIS Penelope, *The Harem Exposed: Gabriella Parca's "Le italiane si confessano"*, in Id. (a cura di), *Women in Italy, 1945-1960. An Interdisciplinary Study*, Palgrave MacMillan, New York, 2006, pp. 109 - 130

MORRIS Penelope, *Women in Italy, 1945-1960. An Interdisciplinary Study*, Palgrave MacMillan, New York, 2006

MOSCONI Elena, *Tanti punti di proiezione*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. VIII 1954/1959*, Marsilio, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2003, pp. 177 - 187

MULVEY Laura, *Piacere visivo e cinema narrativo*, in "nuova dwf", 8, luglio 1978, pp. 26 – 41 (ed. orig. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in "Screen" vol. 16 n. 3 autunno 1975)

MULVEY Laura, *Le ambiguità dello sguardo*, in "Lapis", 7, marzo 1990, pp. 38 – 42 (ed. orig. *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)*, in "Frameworks", 15-17, summer 1981, pp. 12 - 15)

MUSCIO Giuliana, *Tutto fa cinema. La stampa popolare del secondo dopoguerra*, in Vito Zagarrio (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 1988, pp. 105 - 116

NOWELL-SMITH Geoffrey, HAY James e VOLPI Gianni, *The Companion to Italian Cinema*, BFI, London, 1996

PACINI Nicoletta (a cura di), *Italian cinema divas: grandi attrici italiane nelle fotografie e nei manifesti del Museo Nazionale del Cinema: great italian actress in the photographs and posters of the national museum of cinema* (Catalogo della mostra "Italian cinema divas", Mole Antonelliana, 8 marzo - 31 maggio 2003)

PAGLIANO Graziella, *Presenze femminili nel Novecento italiano: letteratura, teatro, cinema*, Liguori, Napoli, 2003

PANDOLFI Vito, *Film a episodi*, in "Rivista del cinema italiano, vol. III A. 1954, n. 2, 02/1954 feb. 1954, pp. 47-55

PARCA Gabriella, *Le italiane si confessano*, Feltrinelli, Milano, 1973 (prima edizione Parenti, Firenze, 1959)

PASSERINI Luisa, *Donne, consumo e cultura di massa*, in Georges Duby, Michelle Perrot (a cura di), *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento*, Laterza, Roma – Bari, 2003, pp. 373-392.

PELLIZZARI Lorenzo, *Cineromanzo. Il cinema italiano 1945-1953*, Longanesi, Milano, 1978

PELLIZZARI Lorenzo, *Tra neorealismo e autarchia: le dive dei nostri anni '50*, in "Cinema e cinema", vol. VIII A. 1981, n. 27-28, 04/1981 apr. – set. 1981, pp. 81 - 93

PELLIZZARI Lorenzo, *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica italiana*, Bulzoni, Roma, 1999

PENNA Leo, *Donne e fusti*, in "Cinema Nuovo", n. 70, 10 novembre 1955, p. 324

PESCAROLO Alessandra, *Il lavoro e le risorse delle donne in età contemporanea*, in Angela Groppi (a cura di), *Il lavoro delle donne*, Laterza, Roma-Bari, 1996

PICCONE STELLA Simonetta, *Per uno studio sulla vita delle donne negli anni '50*, in "Memoria", n. 2, ottobre 1981, pp. 9 – 35

PICCONE STELLA Simonetta, *"Donne all'americana?". Immagini convenzionali e realtà di fatto*, in Pier Paolo D'Attorre (a cura di), *Nemici per la pelle: sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Franco Angeli, Milano, 1991, pp. 269 - 279

PICCONE STELLA Simonetta, *La prima generazione. Ragazzi e ragazze nel miracolo economico italiano*, Franco Angeli, Milano, 1993

PIETRANGELI Antonio, *Ritratti cinematografici di donne italiane di oggi. Colloquio con Antonio Pietrangeli*, "Bianco e nero, n. 5, maggio 1967, anche in Lino Micciché (a cura di), Io la conoscevo bene *di Antonio Pietrangeli. Infelicità senza dramma*, Lindau, Torino, 1999, pp. 271 – 284.

PINTO Francesco, *Lo star system italiano degli anni '50*, in "Sociologia della letteratura", 1-2, 1978, pp. 61 - 76

PITASSIO Francesco, *Making the Nation come real. Neorealism/Nation. A Suitable Case for Treatment*, in "Annali Online – Lettere", Università di Ferrara, 2 (2007), 2, pp. 147 - 163

PISTAGNESI Patrizia, *Il cinema nei rotocalchi*, in AA. VV., *Quaderno n. 74 Materiali sul Cinema Italiano degli anni 50*, Mostra Internazionale del Cinema Nuovo, Pesaro, 1974

PITASSIO Francesco, *Attore/Divo*, Il castoro, Venezia, 2003

PIVATO Stefano e TONELLI Anna, *Italia vagabonda. Il tempo libero degli italiani*, Carocci, Roma, 2001

PORTACCIO Stefania, *Buona e bella. I periodici femminili cattolici negli anni '50*, in "Memoria", n. 4, giugno 1982, pp. 140-144

PORTELLI Alessandro, *L'orsacchiotto e la tigre di carta. Il rock and roll arriva in Italia*, in "Quaderni storici", n. 58, aprile 1985, pp. 135 - 147

POZZATO Maria Pia, *Il romanzo rosa*, L'Espresso, Roma, 1982 (Editori europei associati, Milano, 1982)

PRAVADELLI Veronica, *Eccessi di stile e lezioni di morale in 'Home from the Hill' e 'Written on the Wind'*, in «Bianco &Nero» n. 2, marzo-aprile 1999, pp. 5-39

PRAVADELLI Veronica, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari, 2006, pp. 59 - 102

PRAVADELLI Veronica, *La grande Hollywood*, Marsilio, Venezia, 2007

PRAVADELLI Veronica, *Cinema e studi di genere*, in Annalisa Tota (a cura di), *Gender e media. Verso un immaginario sostenibile*, Meltemi, 2008

PRESTINGER Flavia, *Il lavoro delle donne: passato e presente*, in Simonetta Ulivieri, *Educazione e ruolo femminile: la condizione delle donne in Italia dal dopoguerra ad oggi*, La Nuova Italia, Firenze, 1992

QUAGLIETTI Lorenzo, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Editori Riuniti, Roma, 1980

QUAGLIETTI Lorenzo, *Ecco i nostri. L'invasione del cinema americano in Italia*, Eri Edizioni Rai, Torino, 1991

QUARESIMA Leonardo, RAENGO Alessandra, VICHI Laura, *La nascita dei generi cinematografici*, Forum, Udine, 1999

REICH Jacqueline, *Beyond the Latin Lover. Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 2004

RESTIVO Angelo, *The cinema of economic miracles: visuality and modernization in the italian art film*, Duke University Press, Durham, 2002

RICCI Ivana (a cura di), *Senza camelie. Percorsi femminili nella storia*, Longo, Ravenna, 1992

RIVIELLO Tonia Caterina, *Women in Italian cinema*, Edizioni Libreria Croce, Roma, 2001

RIVIÉRE Joan, *Womanliness as Masquerade*, in H. M. Ruitenbeek (a cura di), *Psychoanalysis and Female Sexuality*, New Heaven, College and University Press, 1966

RONDOLINO Gianni (a cura di), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano. Primo volume: tutti i film dal 1945 al 1955*, Bolaffi, Torino, 1979

ROSSI-DORIA Anna, *Le donne sulla scena politica*, in Francesco Barbagallo (a cura di), *Storia dell'Italia repubblicana. Volume primo*, Einaudi, Torino, 1994, pp. 777-846

ROSSI-DORIA Anna, *Le donna nella modernità*, Pazzini Editore, Villa Verucchio (RN), 2007

ROSSITTI Marco, *Il film a episodi in Italia tra gli anni Cinquanta e Settanta*, Hybris, Bologna, 2005

ROWE Kathleen, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas Press, Austin, 1995

SAINATI Augusto, *Stile e formato nell'informazione Incom*, in Id. (a cura di), *La Settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni* '50, Lindau, Torino, 2001, pp. 25 - 36

SAINATI Augusto (a cura di), *La Settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni* '50, Lindau, Torino, 2001

SAINATI Augusto e FANCHI Mariagrazia (a cura di), *Al cinema. Spettatore, spettatori, pubblico*, in "Comunicazioni sociali", n. 2/2001

SALIZZATO Claver e ZAGARRIO Vito (a cura di), *Effetto commedia*, Di Giacomo, Roma, 1985

SARACENO Chiara, *Funzione della famiglia contemporanea e ruolo della madre*, in Franca Bimbi, *Dentro lo specchio: lavoro domestico, riproduzione del ruolo e autonomia delle donne*, Mazzotta, Milano, 1977

SARACENO Chiara, *Pluralità e mutamento. Riflessioni sull'identità femminile*, Franco Angeli, Milano, 1987

SARACENO Chiara, La famiglia: i paradossi della costruzione del privato, in Philippe Ariès - Georges Duby, *La vita privata. Il Novecento*, Laterza, Roma – Bari, 1988, pp. 33 - 78

SCARAFFIA Lucetta, *Essere uomo, essere donna*, in Anna Bravo, Margherita Pelaja, Alessandra Pescarolo, Lucetta Scaraffia (a cura di), *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2001, pp. 3 – 76 [originariamente in Piero Melograni (a cura di), *La famiglia italiana, dall'Ottocento ad oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1988, pp. 193-258]

SCHATZ Thomas, *Hollywood Genres*, New York, McGraw-Hill, 1981

SCOTT Joan W., *Il "genere": un'utile categoria di analisi storica*, in "Rivista di storia contemporanea", n. 4, 1987 (ed. orig. *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*, in "American Historical Review" 5/91, 1986, pp. 1053 – 1075)

SILVERMAN Kaja, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1988

SPAGNOLETTI Giovanni, GROSSI Marco (a cura di), *Giorni d'amore. Un film di Giuseppe De Santis tra impegno e commedia*, Lindau, Torino 2004

SORLIN Pierre, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo novecento*, La Nuova Italia, Firenze 2001 (ed. orig. *European Cinemas, European Societies, 1939 – 1990*, Routledge, London, 1990)

SORLIN Pierre, *Italian National Cinema, 1896 – 1996*, London – New York, 1996

STOLZI Irene, *La donna nel cinema italiano degli anni Cinquanta*, Bolzano, Centro di cultura dell'Alto Adige, 1991

SPINAZZOLA Vittorio, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo cinematografico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma, 1985

SULLEROT Evelyne, *La presse féminine*, Colin, Paris, 1963

TAMBOR Molly, *Prostitutes and Politicians: The Women's Rights Movement in the Legge Merlin Debates*, in Penelope Morris (a cura di), *Women in Italy, 1945-1960. An Interdisciplinary Study*, Palgrave MacMillan, New York, 2006, pp. 131 – 145

TESTA Carlo, *Italian Cinema and Modern Literatures: 1945-2000*, Praeger Publishers, 2002

TINAZZI Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979

TONELLI Anna, *Politica e amore. Storia dell'educazione ai sentimenti nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2003

TORRIGLIA Anna Maria, *Broken Time, Fragmented Space. A Cultural Map For Postwar Italy*, Toronto University Press, Toronto, Buffalo, London, 2002

ULIVIERI Simonetta, Simonetta Ulivieri, *Alfabetizzazione, processi di scolarizzazione femminile e percorsi professionali, tra tradizione e mutamento*, in Id., *Educazione e ruolo femminile: la condizione delle donne in Italia dal dopoguerra ad oggi*, La Nuova Italia, Firenze, 1992

ULIVIERI Simonetta (a cura di), *Educazione e ruolo femminile: la condizione delle donne in Italia dal dopoguerra ad oggi*, La Nuova Italia, Firenze, 1992

VALENTINI Paola, *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924 – 1954)*, Vita e Pensiero, Milano, 2002

VALENTINI Paola, *L'immagine della donna*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. IX 1954/1959*, Marsilio, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2004, pp. 388 - 398

VENÉ Gian Franco, *Vola Colomba. Vita quotidiana degli italiani negli anni del dopoguerra 1945-1960*, Mondadori, Milano, 1990

VENTRONE Angelo, *Tra propaganda e passione: "Grand Hotel" e l'Italia degli anni '50*, in "Rivista di storia contemporanea", 17, 4, ottobre 1988, pp. 603 - 632

VEZZOSI Elisabetta, *La mistica della femminilità: un modello americano per le donne italiane?*, in "Italia Contemporanea", n. 224, settembre 2001

VIGARELLO Georges, *Storia della bellezza. Il corpo e l'arte di abbellirsi dal Rinascimento a oggi*, Donzelli, Roma, 2007

VILLA Federica (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia anni Cinquanta*, "Comunicazioni sociali", 2-3, aprile-settembre 1995, pp. 130 -156

VILLA Federica, *Il narratore essenziale della commedia cinematografica italiana degli anni cinquanta*, Ets, Pisa, 1999

VILLA Federica, *La scrittura per la visione. A partire da quattro adattamenti del cinema italiano degli anni Cinquanta*, in "La Valle dell'Eden: quadrimestrale di cinema e audiovisivi", n. 4, 2000, pp. 131 – 144

VILLA Federica, *"Non proibite Marilyn ai vostri ragazzi". Quale Monroe per gli italiani anni Cinquanta*, in Giulia Carluccio (a cura di), *La bellezza di Marilyn*, Kaplan, Torino, 2006, pp. 177-185

VILLANI Dino, *Come sono nate undici Miss Italia*, Editoriale Domus, Milano, 1957

VITELLA Federico, *L'immaginario tecnologico della stampa popolare italiana. Il caso CinemaScope*, in Alice Auteliano, Valentina Re (a cura di), *Il racconto del film – La novellizzazione: dal catalogo al trailer*, Forum, Udine, 2006, pp. 259 - 266

WOLF Mario, *Gli effetti sociali dei media*, Bompiani, Milano, 1992

WOOD Mary, *"Pink neorealism" and the rehearsal of gender Roles*, in Phil Powrie, Ann Davies e Bruce Babington (a cura di), *The Trouble with Men. Masculinities in European and Hollywood Cinema*, Wallflower Press, London – New York, 2004, pp. 134 - 143

WOOD Mary, *Italian Cinema*, Berg, Oxford e New York, 2005

WOOD Mary, *From Bust to Boom: Women and Representations of Prosperity in Italian Cinema of the Late 1940s and 1950s*, in Penelope Morris (a cura di), *Women in Italy, 1945-1960. An Interdisciplinary Study*, Palgrave MacMillan, New York, 2006, pp. 51 - 63

YALOM Marilyn, *History of the Breast*, Pandora, London 1998

ZAGARRIO Vito (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 1988

ZAVATTINI Cesare, *Altea Baiardi ovvero l'amore in bicicletta*, in "Vie Nuove", 7 marzo 1954

ZEMON DAVIS Natalie, *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford University Press, Stanford, 1975

ZEMON DAVIS Natalie, *Women's History in Transition. The European Case*, in "Feminist Studies", 3, inverno 1975-1976 (tr. it. in "dwf", n. 3, 1977; ripubblicato in Paola Di Cori (a cura di), *Altre storie. La critica femminista alla storia*, Bologna, Clueb, 1996, pp. 67 – 101)

FILMOGRAFIA

Accadde tra le sbarre (1955) Giorgio Cristallini
Adorabili e bugiarde (1958) Nunzio Malasomma
Altri tempi (1952) Alessandro Blasetti
Le ambiziose (1960) Tony Amendola
Amore e chiacchiere (1957) Alessandro Blasetti
Amore e guai… (1958) Angelo Dorigo
L'amore in città (1953) Carlo Lizzani, Michelangelo Antonioni, Dino Risi, Federico Fellini, Francesco Maselli, Alberto Lattuada
Amori di mezzo secolo (1954) Glauco Pellegrini, Antonio Pietrangeli, Pietro Germi, Mario Chiari, Roberto Rossellini
Appuntamento a Ischia (1960) Mario Mattoli
Arrangiatevi (1959) Mauro Bolognini
Arrivano i dollari (1957) Mario Costa
Arrivano i nostri (1951) Mario Mattoli
L'arte di arrangiarsi (1954) Luigi Zampa
Auguri e figli maschi (1951) Giorgio Simonelli
Avventura a Capri (1959) Giuseppe Lipartiti
La bella di Roma (1955) Luigi Comencini
La bella mugnaia (1955) Mario Camerini
Il bell'Antonio (1960) Mauro Bolognini
Belle ma povere (1957) Dino Risi
Bellezze in bicicletta (1951) Carlo Campogalliani
Le bellissime gambe di Sabrina (1958) Camillo Mastrocinque
Il bigamo (1955) Luciano Emmer
Bravissimo (1955) Luigi Filippo D'Amico
Brevi amori a Palma di Maiorca (1959) Giorgio Bianchi
Una bruna indiavolata (1951) Carlo Ludovico Bragaglia
Buonanotte…avvocato! (1955) Giorgio Bianchi
Buongiorno elefante! (1952) Gianni Franciolini
Caccia al marito (1960) Marino Girolami

La cambiale (1959) Camillo Mastrocinque

Cameriera bella presenza offresi… (1951) Giorgio Pastina

Le cameriere (1959) Carlo Ludovico Bragaglia

Camilla (1954) Luciano Emmer

Camping (1958) Franco Zeffirelli

Cantami "Buongiorno tristezza" (1955) Giorgio Pastina

Caporale di giornata (1958) Carlo Ludovico Bragaglia

Il cappotto (1952) Alberto Lattuada

Carmela è una bambola (1958) Gianni Puccini

C'è un sentiero nel cielo (1957) Marino Girolami

Cento anni d'amore (1954) Lionello De Felice

La cento chilometri (1959) Giulio Petroni

Cerasella (1959) Raffaello Matarazzo

Ci troviamo in galleria (1953) Mauro Bolognini

Classe di ferro (1957) Turi Vasile

Il conte Max (1957) Giorgio Bianchi

Cortile (1955) Antonio Petrucci

Cose da pazzi (1954) George W. Pabst

Costa Azzurra (1959) Vittorio Sala

Cuori sul mare (1950) Giorgio Bianchi

Le diciottenni (1955) Mario Mattoli

I dolci inganni (1960) Alberto Lattuada

Domenica d'agosto (1950) Luciano Emmer

La domenica della buona gente (1953) Anton Giulio Majano

Domenica è sempre domenica (1958) Camillo Mastrocinque

Don Camillo (1952) di Julien Duvivier

Donatella (1956) Mario Monicelli

La donna più bella del mondo (1955) Robert Z. Leonard

Donne sole (1956) Vittorio Sala

Le dritte (1958) Mario Amendola

I dritti (1957) Mario Amendola

Due mogli sono troppe (1951) Mario Camerini

Due soldi di speranza (1952) Renato Castellani

E' arrivato l'accordatore. Zero in amore (1952) Duilio Coletti

E' l'amor che mi rovina (1951) Mario Soldati

E' più facile per un cammello… (1950) Luigi Zampa

Era di venerdì 17 (1957) Mario Soldati

Un eroe dei nostri tempi (1955) Mario Monicelli

Gli eroi della domenica (1952) Mario Camerini

Esterina (1959) Carlo Lizzani

Un ettaro di cielo (1958) Aglauco Casadio

La famiglia Passaguai fa fortuna (1952) Aldo Fabrizi

La famiglia Passaguai (1951) Aldo Fabrizi

Fantasmi a Roma (1960) Antonio Pietrangeli

Femmine di lusso-Intrigo a Taormina (1960) Giorgio Bianchi

Ferdinando I, re di Napoli (1959) Gianni Franciolini

Ferragosto in bikini (1960) Marino Girolami

La fortuna di essere donna (1955) Alessandro Blasetti

Gambe d'oro (1958) Turi Vasile

Giorni d'amore (1954) Giuseppe De Santis

I giorni più belli (1956) Mario Mattoli

Un giorno in pretura (1954) Steno

Giovani mariti (1958) Mauro Bolognini

Gran varietà (1954) Domenico Paolella

La grande guerra (1959) Mario Monicelli

Guardatele ma non toccatele (1959) Mario Mattoli

Guardia, guardia scelta, brigadiere e maresciallo (1956) Mauro Bolognini

Guardia, ladro e cameriera (1958) Steno

Guendalina (1957) Alberto Lattuada

L'impiegato (1959) Gianni Puccini

Gli innamorati (1955) Mauro Bolognini

Io piaccio - La via del successo con le donne (1955) Giorgio Bianchi

Io, mammeta e tu (1958) Carlo Ludovico Bragaglia

I ladri (1959) Lucio Fulci

Un ladro in Paradiso (1952) Domenico Paolella

Ladro lui, ladra lei (1958) Luigi Zampa

Lazzarella (1957) Carlo Ludovico Bragaglia

La legge è legge (1958) Christian-Jaque

Letto a tre piazze (1960) Steno

Lo sai che i papaveri (1952) Marchesi - Metz

Luci del varietà (1950) Federcio Fellini, Alberto Lattuada
Madri pericolose (1960) Domenico Paolella
Marinai, donne e guai (1958) Giorgio Simonelli
Marisa la civetta (1957) Mauro Bolognini
Mariti in città (1957) Luigi Comencini
Mariti in pericolo (1960) Mauro Morassi
Marito e moglie (1952) Eduardo De Filippo
Il marito (1958) Nanni Loy, Gianni Puccini
Il mattatore (1960) Dino Risi
Il medico e lo stregone (1957) Mario Monicelli
Mi permette babbo? (1956) Mario Bonnard
Miracolo a Milano (1950) Vittorio De Sica
Miseria e nobiltà (1954) Mario Mattoli
Miss Italia (1950) Duilio Coletti
Mogli pericolose (1958) Luigi Comencini
Il moralista (1959) Giorgio Bianchi
Napoletani a Milano (1953) Eduardo De Filippo
Nata di marzo (1958) Antonio Pietrangeli
Nel blu dipinto di blu (1959) Piero Tellini
La nipote Sabella (1958) Giorgio Bianchi
Noi siamo 2 evasi (1959) Giorgio Simonelli
Noi siamo le colonne (1956) Luigi Filippo D'Amico
Nonna Sabella (1957) Dino Risi
Le olimpiadi dei mariti (1960) Giorgio Bianchi
L'oro di Napoli (1954) Vittorio De Sica
Padri e figli (1957) Mario Monicelli
Pane, amore e Andalusia (1958) Javier Setò
Pane, amore e fantasia (1953) Luigi Comencini
Pane, amore e gelosia (1954) Luigi Comencini
Pane, amore e… (1955) Dino Risi
Papà diventa mamma (1952) Aldo Fabrizi
Papà Pacifico (1954) Guido Brignone
I pappagalli (1955) Bruno Paolinelli
Parigi è sempre Parigi (1951) Luciano Emmer
Una parigina a Roma (1954) Erich Kobler

Parola di ladro (1957) Nanni Loi, Gianni Puccini
La passeggiata (1953) Renato Rascel
Peccato che sia una canaglia (1954) Alessandro Blasetti
Peccato di castità (1956) Gianni Franciolini
Una pelliccia di visone (1956) Glauco Pellegrini
Piccola posta (1955) Steno
Policarpo, ufficiale di scrittura (1959) Mario Soldati
Porta un bacione a Firenze (1955) Camillo Mastrocinque
Poveri ma belli (1957) Dino Risi
Poveri milionari (1959) Dino Risi
La presidentessa (1952) Pietro Germi
La prima notte (1959) Alberto Cavalcanti
Il raccomandato di ferro (1959) Marcello Baldi
Racconti d'estate (1958) Gianni Franciolini
Racconti romani (1955) Gianni Franciolini
La ragazza del Palio (1957) Luigi Zampa
La ragazza di Piazza San Pietro (1958) Piero Costa
La ragazza di via Veneto (1955) Marino Girolami
Ragazze al mare (1954) Giuliano Biagetti
Ragazze da marito (1952) Eduardo De Filippo
Le ragazze di Piazza di Spagna (1952) Luciano Emmer
Le ragazze di San Frediano (1954) Valerio Zurlini
Ragazze d'oggi (1955) Luigi Zampa
I ragazzi dei Parioli (1959) Sergio Corbucci
Risate di gioia (1960) Mario Monicelli
Il ritorno di don Camillo (1953) Julien Duvivier
Lo scapolo (1955) Antonio Pietrangeli
Lo sceicco bianco (1952) Federico Fellini
La sceriffa (1959) Roberto Montero Bianchi
Lo scocciatore (via Padova 46) (1954) Giorgio Bianchi
Scuola elementare (1954) Alberto Lattuada
Se vincessi cento milioni (1954) Carlo Campogalliani, Carlo Moscovini
Il seduttore (1954) Franco Rossi
Il segno di Venere (1955) Dino Risi
Il segreto delle rose (1958) Albino Principe

Siamo donne (1953) Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Roberto Rossellini, Luigi Zampa, Luchino Visconti

Siamo tutti inquilini (1953) Mario Mattoli

Siamo uomini o caporali? (1955) Camillo Mastrocinque

Signori, in carrozza! (1951) Luigi Zampa

Le signorine dello 04 (1954) Gianni Franciolini

Simpatico mascalzone (1959) Mario Amendola

I soliti ignoti (1958) Mario Monicelli

Souvenir d'Italie (1957) Antonio Pietrangeli

La spiaggia (1954) Alberto Lattuada

Stazione Termini (1953) Vittorio De Sica

Susanna tutta panna (1957) Steno

Lo svitato (1956) Carlo Lizzani

I tartassati (1959) Steno

Tempo di villeggiatura (1956) Antonio Racioppi

Terza liceo (1954) Luciano Emmer

Tipi da spiaggia (1959) Mario Mattoli

Totò e le donne (1952) Mario Monicelli, Steno

Totò, Fabrizi e i giovani d'oggi (1960) Mario Mattoli

Totò, Peppino e la malafemmina (1956) Camillo Mastrocinque

Totò, Peppino e le fanatiche (1958) Mario Mattoli

I tre ladri (1954) Lionello De Felice

Tre straniere a Roma (1958) Claudio Gora

Gli ultimi cinque minuti (1955) Giuseppe Amato

Gli uomini, che mascalzoni! (1953) Glauco Pellegrini

Vacanze a Ischia (1957) Mario Camerini

Le vacanze del sor Clemente (1954) Camillo Mastrocinque

Il vedovo (1959) Dino Risi

Venezia, la luna e tu (1958) Dino Risi

Vergine moderna (*La trappola d'oro*) (1954) Marcello Pagliero

Via Margutta (1960) Mario Camerini

Viale della speranza (1953) Dino Risi

Villa Borghese (1953) Gianni Franciolini

I vitelloni (1953) Federico Fellini

Gli zitelloni (1958) Giorgio Bianchi