

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

*DIPARTIMENTO DI
CULTURE E CIVILTÀ*

*SCUOLA DI DOTTORATO DI
SCIENZE UMANISTICHE*

*DOTTORATO DI RICERCA IN
FILOLOGIA, LETTERATURA E SCIENZE DELLO SPETTACOLO*

XXXIII CICLO /ANNO 2017

TITOLO DELLA TESI DI DOTTORATO

Donne, attrici, dive: Luisa Ferida e Lilia Silvi sugli schermi dell'Italia fascista

S.S.D. L-ART/06

Cinema, fotografia e televisione

Coordinatore: Prof. Paolo Pellegrini

Tutor: Prof. Alberto Scandola

Dottoranda: Dott.ssa Paola Zeni

Indice

| | |
|--|-----------|
| <i>Introduzione</i> | 5 |
| 1. Cinema del Ventennio: un terreno pieno di contraddizioni | 13 |
| 1.1 Tra il bianco dei telefoni e il nero della camicia: la propaganda nei film | 15 |
| 1.2 Un americano (di troppo) a Roma: il cinema hollywoodiano in Italia | 24 |
| 1.3 «È un bene? È un male?». La questione del divismo..... | 33 |
| 2. Donne e regime, donne e cinema di regime | 43 |
| 2.1 <i>Semplice e carina</i> | 44 |
| 2.2 La donna sugli schermi di regime: ruoli e figurazioni | 49 |
| 2.3 «Noi non sappiamo organizzare il bluf»: forme del divismo femminile e dibattito | 67 |
| 3. Luisa Ferida e Lilia Silvi: l'importanza dei case studies | 79 |
| 3.1 Sulla recitazione nel secondo cinema italiano | 79 |
| 3.2 Due modelli contrapposti? | 83 |
| 3.3 Luisa Ferida | 88 |
| 3.3.1 L'enigma del tipo | 88 |
| 3.3.2 L'esordio cinematografico | 100 |
| 3.3.3 Evoluzioni in costume, acrobazie di costume..... | 108 |
| 3.3.4 <i>Meretrix dolorosa</i> | 114 |
| 3.3.5 «Il sacro fuoco dell'arte»..... | 123 |
| 3.3.6 Sotto il segno di Blasetti..... | 129 |
| 3.3.7 “Come un maschiaccio”: <i>La corona di ferro</i> e <i>Amore imperiale</i> | 137 |
| 3.3.8 Vittima totale: <i>La bella addormentata</i> | 154 |
| 3.3.9 <i>Gelosia e Fari nella nebbia</i> : i film che «prepararono il 25 luglio» | 161 |
| 3.4 Lilia Silvi | 169 |
| 3.4.1 Silvana, Alice e Lilia: il debutto..... | 173 |
| 3.4.2 Nascita di una collaborazione: la coppia Silvi-Nazzari in <i>Scarpe grosse</i> | 177 |
| 3.4.3 Affettata spontaneità: Silvi negli schermi teatrali..... | 183 |

| | | |
|------------|--|------------|
| 3.4.4 | «Ecco il trionfo di Lilia Silvi»: <i>Dopo divorzieremo</i> | 194 |
| 3.4.5 | “In te c’è troppo per una bambina e poco per una donna: sei uno scampolo”. Silvi negli anni della guerra. | 202 |
| 3.4.6 | Sulle orme (drammatiche) di <i>Scampolo: Violette nei capelli</i> | 208 |
| 3.4.7 | <i>Giorni felici</i> , ma ormai lontani | 214 |
| 3.5 | (Not) The End | 219 |
| | <i>Filmografia generale</i> | 227 |
| | <i>Filmografia di Luisa Ferida</i> | 229 |
| | <i>Filmografia di Lilia Silvi</i> | 236 |
| | NOTA BIBLIOGRAFICA | 241 |

Introduzione

Assumere come temi d'indagine l'attorialità e il divismo e svilupparli in riferimento al cinema del Ventennio significa addentrarsi in una materia per certi versi già sondata e per altri ancora tutta da ordinare. Se è vero che da più di quarant'anni il cinema prodotto in epoca fascista è entrato a pieno titolo e, progressivamente, con sempre maggiore dignità nel raggio d'indagine degli studi di cinema (il periodo che va fra la seconda metà degli anni '70 e la prima metà degli anni '80, in cui sorgono i primi studi mirati¹, è ricordato come un momento di vera e propria «euforia conoscitiva» e «fondazione scientifica»²), è vero anche che, soprattutto nelle prime fasi della riscoperta di questo cinema, considerevole parte dell'attività intellettuale dagli studiosi è stata impiegata nella discussione riguardo la metodologia d'approccio alla materia. Com'è noto, infatti, la prima conseguenza della riesumazione di quel cinema che Lino Micciché ha espressivamente definito un «cadavere nell'armadio»³ è stata quella di riflettere e mettere sotto lente critica le ragioni per cui i film prodotti sotto il fascismo siano stati vittime di una *damnatio memoriae* alla cui piena realizzazione hanno partecipato critici, storiografi e registi.

L'accurata separazione del cinema del Ventennio da quello che venne prima e quello che venne dopo fu l'esito di una generale tendenza alla discontinuità già nota nella riflessione storica *tout court*. Tale separazione si configurò come un isolamento (critico e accademico) di quanto era stato prodotto durante il fascismo,

¹ Rimanderemo nel corso della trattazione ai diversi studi che prendono in oggetto il cinema prodotto negli anni del fascismo, le sue caratteristiche estetiche, le mitologie da esso propagate. Ci limitiamo in questa nota a indicare i testi "pionieristici" più strutturati di questo filone di studi: Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo*, Padova, Marsilio, 1966; Claudio Carabba, *Il cinema del ventennio nero*, Firenze, Vallecchi, 1974; AA. VV., *Materiali sul Cinema Italiano 1929/1943*, Quaderno informativo n. 63, Roma, Litostampa Nomentana, 1975; Gian Piero Brunetta, *Cinema italiano tra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica*, Roma, Editori Riuniti, 1975; Riccardo Redi (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Venezia, Marsilio, 1979; Adriano Aprà, Patrizia Pistagnesi, *I favolosi anni Trenta. Cinema italiano 1929-1944*, Roma, Electa, 1979.

² Alessandro Faccioli in Id. (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni Trenta: la produzione e i generi*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 7.

³ Cfr. Lino Micciché, *Il cadavere nell'armadio*, in Riccardo Redi (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, cit., p. 9. In realtà, già Visconti aveva parlato di cadaveri, in riferimento ai film del periodo. Cfr. Luchino Visconti, *Cadaveri*, in «Cinema», a. VI, v.s., n. 119, 10 giugno 1941, p. 336.

scaturito dalla necessità di assegnare una valenza parentetica a quanto concerneva il Ventennio (una parentesi, è ovvio, nera) che ebbe la conseguenza (deliberata o meno) di consegnarne i prodotti all'oblio. L'oblianza veniva per lo più giustificata dalla scarsa qualità dei film in questione in generale e, in particolare, rispetto alla produzione neorealista (ricordiamo il tonante assunto di Carlo Lizzani: «non un fotogramma, oggi, può essere rimpianto o ricordato, dei cento e cento film prodotti dal '38 al '43»⁴). Se è però vero che il discorso attorno al cinema del Ventennio può essere agilmente soluto da quello relativo al cinema muto (complice un vuoto produttivo che rese languente il cinema italiano per diversi anni, intercorrenti appunto fra le due cinematografie), più difficile è astrarlo da ciò che viene dopo. È proprio in occasione di una retrospettiva sul cinema neorealista che la comunità critica e accademica italiana realizza la necessità di volgere lo sguardo al cinema del periodo 1929-1943 (ci riferiamo, ovviamente, al famoso convegno di Pesaro del 1974 tenutosi in occasione della X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema): «se per comprendere l'oggi cinematografico bisogna risalire allo *ieri* neorealistico, per comprendere e definire correttamente questo *ieri* bisogna risalire all'*altro ieri* del cinema sotto il fascismo»⁵. La prassi di riconoscere nel film d'esordio di Luchino Visconti, *Ossessione* (1943), l'indiscutibile termine primo del movimento neorealista crea non pochi imbarazzi, specie nel momento in cui si riscoprono e si diffondono film come *Quattro passi tra le nuvole* (Alessandro Blasetti, 1942), o gli ancor più datati *Acciaio* (Walter Ruttmann, 1933) e *1860* (Alessandro Blasetti, 1934)⁶.

⁴ Carlo Lizzani, *Storia del cinema italiano 1895-1961*, Firenze, Parenti, 1961, p. 69. Questa frase viene citata molto spesso da chi si occupa di cinema sotto il fascismo per dar conto genericamente della bassa considerazione che i registi (e critici, e giornalisti) degli anni avvenire dimostrarono riguardo il cinema fascista. Raramente, però, viene adeguatamente contestualizzata: Lizzani, nella sua *Storia*, dedica al cinema del Ventennio diversi capitoli e, nel proporre un'antologia di questo cinema, afferma che nel campo della commedia poco o nulla può essere "salvato" oltre alla commedia cameriniana: da questo la decisione di non antologizzare molta della produzione del tempo.

⁵ Prefazione di *Materiali sul Cinema Italiano 1929/1943*, cit., p. 3.

⁶ Scrive, Bazin, riguardo alla scuola italiana della Liberazione: «Solo l'ignoranza che abbiamo nei confronti del cinema italiano ha potuto farci restare nella seducente illusione del miracolo impreparato». André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999, p. 276 [ed. or. *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1962].

Ossessione, complice la robusta campagna promozionale precedente all'uscita del film condotta sulla rivista "Cinema"⁷ da articolisti che passeranno dietro le cinesprese neorealiste di lì a poco (le penne più appassionate sono certo quelle di Giuseppe De Santis e Carlo Lizzani), si configura piuttosto come il manifesto del neorealismo, il film che programmaticamente tenta – con successo – di inaugurare un nuovo percorso produttivo, un'estetica rinnovata. Il successo dell'avanguardia che porta sugli schermi la desolazione territoriale e psicologica del secondo dopoguerra segna il destino del cinema prodotto in tempo di dittatura in maniera decisiva. Rimane solo l'imbarazzo (quando non l'astio, sensibile nelle parole di Lizzani poc'anzi rievocate) per un cinema che viene semplicisticamente ricordato per lo più in due delle sue molteplici espressioni: la commedia dei "telefoni bianchi" e il cinema di propaganda. Non risultano voci fuori dal coro, tanto più che la smentita è meno agevole del previsto: la parziale reperibilità dei film (molti dei quali trafugati, dati definitivamente per persi e alcuni sensibilmente danneggiati⁸) è e rimarrà un ostacolo evidente, che pesa – difficile dire in quale misura – sulle considerazioni finali e generali in materia di cinema del Ventennio. In quella «corsa verso lo studio della storia del cinema del fascismo»⁹ che abbiamo detto caratterizzare il decennio a cavallo fra gli anni '70 e '80, due opere enciclopediche di Francesco Savio riescono ad arginare il gravoso impedimento materiale e risultano tutt'oggi imprescindibili riserve di informazioni e testimonianze dirette: ci riferiamo ovviamente a *Ma l'amore no*¹⁰, spoglio fondamentale dei film prodotti in Italia fra il 1930 e il 1943 e *Cinecittà anni Trenta*¹¹, raccolta di interviste condotte

⁷ Si vedano, fra gli altri, gli articoli di Antonio Pietrangeli, *Analisi spettrale del film realistico*, in «Cinema», n. 146, 25 luglio 1942, pp. 393-394 e, nello stesso numero, Carlo Lizzani, *Cinema, arte o magia?*, p. 394.

⁸ Si stima che, dei più di 700 film prodotti in Italia nel periodo che dall'introduzione del sonoro arriva fino al 1943, ne siano ad oggi reperibili meno della metà. Sui numeri esatti sono state prodotte ad oggi stime non uniformi. Cfr. Lorenzo Quaglietti, *Il cinema degli anni Trenta in Italia: primi elementi per una analisi politico-strutturale*, in AA. VV., *Materiali sul Cinema Italiano 1929/1943*, cit., pp. 283-331; Lino Micciché, *Il cadavere nell'armadio*, cit., pp. 10-13.

⁹ Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da La canzone dell'amore a Ossessione*, Bari, Laterza, 2009, p. V.

¹⁰ Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno, 1975.

¹¹ Francesco Savio, Tullio Kezich (a cura di), *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Roma, Bulzoni, 1979. La raccolta è stata recentemente riedita e arricchita di note: Cfr. Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, voll. 1 e 2 (a cura di Adriano Aprà), Roma, Bulzoni-Centro Sperimentale di Cinematografia, 2021.

da Savio stesso (e curata da Tullio Kezich) a 116 personalità del cinema del Ventennio quali attori, registi, sceneggiatori, compositori, montatori che, stimolati dalle domande del critico, consegnano una testimonianza ricchissima e multiforme riguardo film, vicende produttive e, talvolta – e questo interessa particolarmente la nostra trattazione – considerazioni sulle performance attoriali delle stelle del periodo.

È proprio menzionando l'attorialità che veniamo al punto che, in apertura d'introduzione, abbiamo definito "ancora tutto da ordinare". Non mancano, oggi, studi monografici sui registi attivi in epoca fascista¹² e non sono assenti lavori che assumono come oggetto d'indagine il divismo e i suoi protagonisti o lo studio dei modelli di mascolinità e femminilità veicolati sul grande schermo dal cinema tra le due guerre¹³. Assai lacunosa è invece la letteratura monografica dedicata alle singole personalità attoriali che hanno popolato gli schermi di regime; se, poi, il *focus* adottato diviene quello relativo alla recitazione e allo studio delle performance dei divi e delle dive sullo schermo, il panorama è decisamente languente. Anche nelle pregevoli ricognizioni sulle stelle più fortunate del secondo cinema italiano – i più studiati risultano Isa Miranda¹⁴, Amedeo Nazzari¹⁵ e Alida Valli¹⁶ –, la consistenza attoriale dei protagonisti è preferibilmente elusa: mancano analisi puntuali dei saggi recitativi di cui gli attori hanno dato prova nelle pellicole (anche le più celebri) a noi fortunatamente giunte. A ben vedere, la stessa analisi

¹² Per citarne solo alcuni, in una rosa necessariamente non esauriente: Gianfranco Gori, *Alessandro Blasetti*, Firenze, La Nuova Italia, 1983; Stefano Della Casa, *Mario Mattoli*, Firenze, La Nuova Italia, 1989; Alberto Farassino, *Mario Camerini*, Locarno, Crisnée, Ed. du festival, 1992; Angela Bianca Saponari, *Il desiderio del cinema. Ferdinando Maria Poggioli*, Milano, Mimesis, 2017.

¹³ Rimandiamo ad alcuni esempi, riservandoci di citarne altri nel corso della nostra trattazione: Stephen Gundle, *Mussolini's Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy*, New York-Oxford, Berghahn, 2013; Marcia Landy, *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2008; Meris Nicoletto, *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*, Alessandria, Falsopiano, 2014; Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, Roma, Gremese, 1994; Enrico Biasin, *Writing (and Screening) the National Identity: Italian Film Stars in the 1930s*, in «Cinéma & Cie», n. 9, Fall 2007, pp. 135-143; Massimo Scaglione, *I divi del Ventennio*, Torino, Lindau, 2005.

¹⁴ Cfr. Orio Caldiron, Matilde Hochkofler, *Isa Miranda*, Roma, Gremese, 1978; Elena Mosconi (a cura di), *Isa Miranda. Light From a Star*, Cremona, Persico, 2003.

¹⁵ Cfr. Piero Pruzzo, Enrico Lancia, *Amedeo Nazzari*, Roma, Gremese, 1983; Simone Casavecchia, *Amedeo Nazzari. Il divo, l'uomo, l'attore*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 2007.

¹⁶ Cfr. Ernesto G. Laura, *Alida Valli*, Roma, Gremese, 1995; Nicola Falcinella, *Alida Valli. Gli occhi, il grido*, Genova, Le Mani, 2011; Mariapia Comand, Stephen Gundle (a cura di); *Alida Valli*, «Bianco e Nero», n. 586, settembre-dicembre 2016.

divistica è spesso limitata a una lettura superficiale della grandezza o dei significati (accordabili o meno con la retorica di regime) propagati dall'immagine stellare – dando vita a una letteratura che raramente e in maniera poco strutturata convoca i testi filmici o i suoi paratesti.

Il concetto di attorialità nel cinema di regime sembra dare luogo a un'*aporìa*: se – come avremo modo di riflettere più avanti¹⁷ – per il periodo del muto e per quello neorealista è già accessibile una letteratura complessiva sullo studio dell'attore, il cinema fascista è ancora lungi dall'essere inquadrato in termini generali sotto il profilo performativo. Un'analisi generale, d'altronde, non può prescindere da uno studio dettagliato delle singole occorrenze che hanno animato e agito quel cinema e, ad oggi, la mole significativa di letture puntuali operate sulle singole performance è tuttora da ricercarsi nelle recensioni dei film prodotte dai critici di "Cinema" e di "Bianco&Nero", ma anche da quelli de "La Stampa", del "Corriere della Sera" e dei rotocalchi di cinema, primo fra tutti "Cinema illustrazione".

Assumendo gli stimoli forniti da questi paratesti – che rientreranno a pieno titolo tra le fonti a cui attingeremo nella nostra trattazione –, il presente lavoro si propone di indagare due figure attoriali e divistiche divenute celebri sugli schermi di regime, e che in questi schermi vedono circoscritta la loro esperienza cinematografica: Luisa Ferida (1914-1945) e Lilia Silvi (1921-2013). Il lavoro si propone di inserirsi nel solco degli studi che, ad oggi, hanno proposto una prima mappatura complessiva delle stelle femminili del cinema italiano 1930-1943¹⁸ (questa la parentesi temporale da noi assunta a tema d'indagine) adottando però una metodologia monografica, con l'ambizione di restituire una riflessione intensiva – anziché estensiva – del fenomeno divistico e attoriale di regime. Se, infatti, gli studi in questione muovono da una prospettiva tematica – organizzando la materia (le attrici) in base a una loro collocabilità in termini di modello femminile proposto (le collegiali, le segretarie, le madri esemplari o meno) – la nostra intenzione è quella di cogliere invece le due figure selezionate nella loro specificità.

¹⁷ Cfr. paragrafo 3.1 *Sulla recitazione nel secondo cinema italiano* del presente lavoro.

¹⁸ Pensiamo ai già citati saggi di Nicoletto (*Donne nel cinema di regime tra tradizione e modernità*) e di Masi e Lancia (*Stelle d'Italia*), ma anche al più divulgativo Massimo Scaglione, *Le dive del ventennio*, Torino, Lindau, 2003.

La selezione dei due particolari casi di studio – la quale, vista la generale povertà di studi monografici sulle attrici di regime, non poteva che suscitare un imbarazzo dato dall’ampio spettro di valide opzioni – è stimolata da ragioni diverse, che ci limitiamo in questa sede ad anticipare brevemente. Nel caso di Luisa Ferida, la volontà è quella di riscattare una figura largamente indagata sotto il profilo storico-politico dalla sostanziale sperequazione – che la interessa – tra gli studi biografici e quelli performativi. A lungo rievocata (più o meno opportunamente) in virtù della tragica vicenda biografica che l’ha vista protagonista e del suo supposto collaborazionismo, questa stella di prima grandezza del cinema di regime non è mai rientrata – nemmeno negli studi di cinema – in una lettura che prescindesse o che andasse oltre la mitologia nera a essa connessa. Per quanto riguarda Lilia Silvi, d’altra parte, la curiosità è motivata dalla circoscrivibilità della sua carriera agli anni del regime – di cui ci interessa indagare le cause: certo non biologiche, a differenza del caso Ferida –, nonché dall’eccezionalità del suo personaggio, che sembra – stando ai pochissimi, rari riferimenti all’attrice – costituire un caso unico nel panorama del secondo cinema italiano. La perfetta corrispondenza tra il volto divistico di Lilia Silvi e quello della “ragazza terremoto” degli schermi di regime suggerisce una coincidenza esatta tra il personaggio pubblico e la personalità schermica che vale la pena di essere inquadrata. La volontà di rivolgersi a due figure femminili, piuttosto che maschili, nasce da un personale desiderio di affacciarsi allo stimolante panorama degli studi sul cinema delle donne (o, nel nostro caso, *con* le donne).

Prima di addentrarci nel cuore della nostra ricerca – l’approfondimento relativo alle dive e attrici Luisa Ferida e Lilia Silvi, a cui è dedicato il terzo capitolo (cuore della nostra tesi) – dedicheremo un primo capitolo a una ricognizione generale di alcuni degli aspetti più interessanti di quell’area piena di contraddizioni¹⁹ che è il secondo cinema italiano. Il capitolo è funzionale a inquadrare alcune premesse che sembrano imprescindibili per una trattazione che sia al contempo puntuale e organica del cinema di regime, poiché esse complicano drasticamente la valutazione di quel cinema stesso: l’effettivo peso della propaganda sul cinema, l’atteggiamento

¹⁹ Cfr. Vito Zagarrò, «Primato». *Arte, cultura, cinema del fascismo attraverso una rivista esemplare*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, p. 200.

disforico nei confronti della cinematografia americana e la questione del divismo, fenomeno che sembra al tempo stesso attrarre ed essere respinto dall'industria cinematografica italiana, costituiranno i *focus* principali. Il dibattito sul divismo – di centrale importanza, nell'economia del nostro lavoro – sarà affrontato, nel secondo capitolo, declinato nella specificità del caso femminile, non prima di aver riflettuto sulla consistenza della rappresentazione delle donne nella propaganda di regime e negli schermi di questi anni.

La puntuale indagine performativa – affiancata a quella divistica – ci sembra in definitiva un passo ulteriore fondamentale per proseguire quel riscatto (già ben avviato) dal tonante assunto di Lizzani – ma non solo suo – (“non un film...”), nonché una prospettiva ideale per costringerci a ragionare direttamente sui testi filmici in maniera il più possibile spregiudicata, accogliendo la provocazione che Lino Micciché, nel 1979, lanciava in merito a un atteggiamento ipocrita nei confronti di quel “cadavere” che era il cinema degli anni del fascismo.

Il determinismo testo-contesto, se portava i più avveduti a limitarsi a rimproverare “quelli che usano giudicare i film guardando prima di tutto alla loro forma”, come se non fosse alla “forma” che bisogna prestare prima di tutto attenzione in ogni “pratica formale”, portava poi i più sbrigativi a ignorare quasi del tutto il “testo” (...) Naturale, quindi, che in un clima di sistematica sottovalutazione del “testo”, l'interpretazione “non un film – non un fotogramma” riferita al cinema italiano sotto il fascismo non necessitasse di alcuna verifica testuale, fino al punto di rendere la rimozione e l'occultamento delle realtà testuali del cinema italiano sonoro fino al '43 non già una vera e propria manipolazione storiografica, quale in effetti fu, ma poco meno che la liberazione da un ingombro²⁰

Se il muro di pregiudizi nei confronti del cinema fascista pare ormai quasi definitivamente abbattuto – grazie anche, osserva Peter Bondanella, a una generale presa di coscienza della fragilità della coincidenza aprioristicamente assunta fra

²⁰ Lino Micciché, *Il cadavere nell'armadio*, cit., pp. 13-14.

cinema di propaganda e cinema degli anni del fascismo²¹ – molti testi rimangono ad oggi ancora non adeguatamente esplorati: essi costituiranno, nella nostra trattazione, il materiale elettivo d'indagine.

Assumendo che «the social history of a nation can be written in terms of its film stars»²² – e che tale operazione può risultare tanto più interessante e complessa per una delle parentesi storiche più critiche e oscure della nostra esperienza nazionale – ci auspichiamo, nelle pagine che seguono, di proporre proficuamente un approccio più ravvicinato e approfondito allo studio delle stelle del panorama italiano degli anni del regime, al fine di poter inserire questi ritratti in un disegno sempre più ricco e completo del contributo attoriale nel cinema italiano tra le due guerre, che possa agevolmente confrontarsi – in termini di parità scientifica – con l'esperienza che lo precede e quella che lo segue.

²¹ Cfr. Peter Bondanella, *A History of Italian Cinema*, New York-London, Continuum, 2009, pp. 23-24.

²² Raymond Durnat, *Films and Feelings*, London, Faber and Faber Limited, 1967, p. 138.

1. Cinema del Ventennio: un terreno pieno di contraddizioni

«Il cinema è una delle aree più contraddittorie della cultura fascista»²³, scriveva Vito Zagarrio alcuni anni fa, riprendendo forse un assunto che già era stato di Francesco Savio il quale, nell'introduzione del suo *Ma l'amore no*, aveva già avuto modo di rilevare la «natura contraddittoria e schizofrenica della politica culturale del fascismo»²⁴. L'effettiva forza di questa contraddizione si riflette nella conoscenza media che si ha della produzione del Ventennio: fuori dagli studi di settore, il cinema di epoca fascista viene per lo più indicato come un'espressione autarchica, un mezzo (meglio: un'arma) di propaganda e quindi uno spazio di rappresentazione dell'italianità e dell'ideale fascista. È bene notare e fissare il limite di questa sintesi, la quale, pur non completamente avulsa dalla realtà, costituisce un chiaro apriorismo di natura storica che abbiamo già riscontrato: fin troppo facile proporre, come prova dell'assoluta essenza propagandistica del cinema di quegli anni, la fotografia del 1924 che immortalava l'inaugurazione dell'istituto LUCE, in cui la massima «La cinematografia è l'arma più forte» spicca candida, sovrastata solamente dalla gigantografia di Benito Mussolini che osserva il mondo tramite una cinepresa.

Non ci occuperemo in questa sede di valutare la costruzione e l'ideazione dell'evento inaugurante L'Unione Cinematografica Educativa, ma esso è senza dubbio un momento rilevante – pure, una delle tante occorrenze – dello spiegamento dell'immagine del Duce e della più generale attenzione coreografica che regolava le manifestazioni e gli eventi organizzati dal regime. Susan Sontag, nel suo *Fascinating Fascism*, scriveva: «il documento (l'immagine) non solo è una testimonianza della realtà, ma è una delle ragioni per cui quella realtà è stata costruita, ed è destinata a sostituirla in ultima istanza»²⁵. Sontag si riferiva nel proprio saggio al documentario di Leni Riefenstahl *Il trionfo della volontà* (1935),

²³ Vito Zagarrio, «Primato», cit., p. 200.

²⁴ Francesco Savio, *Ma l'amore no*, cit., p. IX.

²⁵ Susan Sontag, *Fascino fascista* in Ead., *Sotto il segno di Saturno*, Torino, Einaudi, 1982, p. 69.

ma la circolazione della fotografia dell'inaugurazione del LUCE – fortunatissima, ad oggi, soprattutto nella letteratura che indaga l'immagine (intesa in senso generale) del Ventennio – ci suggerisce anche per questo documento il perfetto compimento di quel processo che la scrittrice descriveva. Più che proporre l'immagine suddetta come una “prova”, ci sembra più interessante partire però da alcune incongruenze che proprio quest'immagine può rievocare, al fine di individuare in cosa consista, effettivamente, la grande contraddizione riconosciuta da Zagarrio.

La posizione del Duce rispetto alla macchina da presa è un primo punto critico: se la scelta di porre Mussolini come operatore di macchina esprime didascalicamente la sua posizione di “regista” della Storia, d'altra parte la grandezza e la centralità della figura plastica del Duce ideata per l'evento denotano la condizione di soggetto ripreso, dunque di attore e divo, che Mussolini certo occupava. Questa osservazione ci porta a uno dei principali punti della grande contraddizione: la questione del divismo, strumento al tempo stesso agognato e dileggiato dalla cinematografia italiana e, vedremo se e come, infine adoperato.

La fastosità della cerimonia per la messa in funzione del LUCE è analoga a quella che inaugura Cinecittà, la quale, com'è noto, segna un momento fondamentale nella rinascita del cinema italiano dal punto di vista industriale. Gli stabilimenti costituiscono un tassello necessario per l'allineamento ideale a quel sistema che Luigi Freddi – nominato primo Direttore generale della cinematografia nel 1934 – aveva accuratamente osservato a Hollywood e che desiderava riproporre in Italia. Il rapporto di emulazione e, successivamente, di esclusione che l'Italia intrattenne con il cinema americano costituiscono un ulteriore, interessante nodo contraddittorio della scena qui indagata.

Lo sforzo industriale e infrastrutturale dello Stato, la sistematica e ingente proposta dell'immagine del Duce e la progressiva centralizzazione e regolamentazione giuridica (in chiave autarchica) del panorama cinematografico italiano sono i sintomi di un interesse che è stato semplice spiegare come la chiara volontà di avvalersi del mezzo e declinarlo in un utilizzo propagandistico: ma quale e quanto del cinema prodotto in Italia fra il 1929 e il 1943 in Italia possiamo abbracciare, con l'espressione “cinema di propaganda”? Quale quindi il reale impatto di questa

investitura nell'effettivo numero di film prodotti (e, ahinoi, in buona misura perduti) di questi anni?

1.1 Tra il bianco dei telefoni e il nero della camicia: la propaganda nei film

Consultando la letteratura esistente in materia di cinema 1929-1943, ci si accorge presto che una delle questioni immancabilmente affrontate da chi scrive è quella sulla natura propagandistica – o meno – del cinema del fascismo. Questo è un punto delicato per diverse ragioni. Si tratta di un nodo sul quale può insistere il peso della metodologia di studio, che potremmo sintetizzare in due alternative: lo studio dei film come opere artistiche slegate da un'ideologia, o, all'opposto, come i prodotti di un periodo storico, di una situazione politica e sociale²⁶.

Per perorare o avversare la causa della “fascistità” del cinema di questo periodo ci si è spesso affidati, soprattutto in un primo periodo, a una selezione incompleta e imparziale delle opere a disposizione: risulta facile dimostrare la presenza insistente dell'esaltazione del regime, se si pongono come oggetti d'analisi film quali *Camicia nera* (1933, di Giovacchino Forzano), *Vecchia guardia* (1934, di Alessandro Blasetti), e, pur nella sua distanziamento storiografico, *Scipione l'africano* (1937, di Carmine Gallone), non fosse per il fatto che, oltre ai titoli appena citati e pochi altri²⁷ – i quali peraltro non hanno goduto di un uniforme successo al botteghino – risulta difficile individuarne che possano a buon diritto rientrare nel novero delle opere di propaganda palese.

L'analisi che ha portato i più a definire il cinema del periodo del fascismo un cinema effettivamente fascista si è tuttavia evoluta col passare degli anni tramite una selezione più multiforme, mirata a dare conto di una permeabilità all'ideologia fascista da parte non solo dei film citati in precedenza, di carattere storico-commemorativo, ma anche del filone melodrammatico e, soprattutto, della

²⁶ Cfr. Steven Ricci, *Cinema and Fascism. Italian Film and Society, 1922-1943*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2008, pp. 1-3.

²⁷ Ai già citati, si possono aggiungere *Condottieri* (1937, di Luis Trenker) e il tardissimo *Redenzione* (1942, di Marcello Albani).

commedia. Nemmeno in questo caso, però, il pensiero risulta univoco, e ci si trova di fronte a due principali posizioni, che potrebbero sembrare fra loro in contraddizione: da una parte il riconoscimento, anche nelle commedie e nei drammi sentimentali, di una propaganda indiretta o, per dirla con Jacques Ellul, «orizzontale» o «sociologica»²⁸; dall'altra il relegamento del cinema prodotto nel Ventennio a mero strumento di evasione²⁹. Stando a questa seconda posizione, gran parte del cinema del periodo fascista, e soprattutto la commedia, si costituirebbe come terreno di svago, in cui i protagonisti (italiani) sono talvolta collocati in un est Europa culturalmente neutro e spesso occupano il proprio tempo portandosi all'orecchio telefoni bianchi e bevendo cocktail preparati in mobili bar che, come ha ricordato Stephen Gundle³⁰, erano perlopiù assenti negli arredi d'interni italiani dell'epoca.

A nostro avviso, tuttavia, addentrandosi nell'analisi testuale si può notare come i due punti di vista non siano necessariamente contraddittori, piuttosto complementari e spesso contemporaneamente validi: se è vero che parte della commedia dell'epoca si colloca in «un mondo fittizio dai contorni irreali»³¹ o debitamente isolato che permette di dar vita a una dimensione altra e alterata rispetto a quella nota agli spettatori (come il già citato est Europa con Budapest, ma anche il collegio – nel filone dedicato³² – costituisce un efficace diversivo spaziale, relegando la vicenda all'interno di mura ben protette e per lo più “impermeabili”³³), è altrettanto vero che anche in queste commedie eccentriche la morale che regola lo svolgersi – e, come vedremo, soprattutto il concludersi – delle trame è quella

²⁸ Jacques Ellul, citato in James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*, Bloomington–Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 6.

²⁹ Cfr. Steven Ricci, *Cinema and Fascism. Italian Film and Society, 1922-1943*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2008, p. 20.

³⁰ Cfr. Stephen Gundle, *Mussolini's Dream Factory*, cit., p. 70.

³¹ Meris Nicoletto ha proposto questa espressione per descrivere la produzione nota come cinema dei “telefoni bianchi”. Cfr. Meris Nicoletto, *Un mondo fittizio dai contorni irreali? Alcuni esempi nel cinema dei “telefoni bianchi”*, in Chiara Costa, Valentina Valente, Mattia Vinco (a cura di), *Arte tra vero e falso*, Atti delle giornate di studio, Padova, CLEUP, 2014, pp. 207-214.

³² Cfr. Elena Mosconi, *La commedia “collegiale” come teatro sociale*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI: 1940-1944, Roma-Venezia, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2010, pp. 190-191.

³³ Costituisce forse un'eccezione *Seconda B* (1934, di Goffredo Alessandrini) – film spesso ricordato come il manifesto di questo sottogenere della commedia – in cui proprio l'influenza fra l'ambiente esterno e interno all'istituto è il motore di molte dinamiche interne alla trama.

basata su alcuni capisaldi ideologici della società italiana del periodo – nel caso delle commedie, quello della famiglia sopra ogni cosa. Prendiamo a titolo d’esempio la commedia *L’ultimo ballo* (1941, di Camillo Mastrocinque), dove le due protagoniste – una madre ancora desiderosa di divertimento extra-coniugale e una figlia che preferisce lo studio della medicina alla frequentazione degli uomini – sono interpretate dalla stessa attrice, Elsa Merlini (regina del filone dei “telefoni bianchi”, genere d’evasione per eccellenza, inaugurato idealmente nel 1931 con il film che per la prima volta la vede protagonista: *La segretaria privata*, di Goffredo Alessandrini). La dislocazione ungherese, precisata *en passant* da diversi elementi (i cognomi stranieri dei personaggi, il riferimento ai pengő come moneta corrente, la proclamazione di laurea di Giuditta Marcus/Elsa Merlini presso l’Università di Budapest) concede alle due donne la trasgressione rispetto ai modelli muliebri di riferimento – quello di sposa e madre esemplare per la prima, di giovane donna con prospettiva di matrimonio per la seconda – fino alla scena finale nella quale avviene uno sconvolgimento “positivo” della situazione iniziale, con la donna di mondo che tornerà alla modestia coniugale e con la figlia che convolerà a nozze con un collega. L’esempio costituito da *L’ultimo ballo*, ma anche da tutto il filone collegiale poc’anzi rievocato (in cui le trasgressioni delle studentesse sono giustificabili grazie alla soluzione di continuità fra mondo esterno e mondo interno al collegio e alla celebrazione matrimoniale finale che permette alle protagoniste di redimersi dai “peccati” – per la verità assai lievi – precedentemente commessi), credo valga come buona dimostrazione di una coincidenza, anche nelle medesime pellicole, fra motivo evasivo e propagandistico, ma, quest’ultimo, inteso solamente nell’accezione più volatile – e non per questo meno efficace – qui proposta. Una propaganda che indicheremmo come sociale piuttosto che politica, non fosse che, ne va preso atto, è molto complesso immaginare in che modo questa distinzione possa realizzarsi, parlando del regime dittatoriale italiano. A tal proposito, Franco Ferrarotti osserva un legame stretto fra la commedia dei telefoni bianchi e i film di propaganda diretta:

il telefono bianco e l’armatura di Scipione l’Africano sono perfettamente interfunzionali [...] Il valore militare, l’amor patrio, ecc.,

e il valore nell'alcova, si corrispondono. (...) Per questo la produzione cinematografica che tendenzialmente chiamiamo “dei telefoni bianchi”, anche se in apparenza poteva costituire, per il suo carattere pantofolaio, una critica, in realtà non era una critica, era un'altra faccia del regime. (...) C'era una funzione onirica nel film, chiamiamolo “imperiale”, e c'era una funzione anestetica nel film del piè di casa, la quotidianità³⁴

Dello stesso avviso è Piero Meldini, il quale ricorda la presenza di una volontà propria del potere centrale, nella produzione del cosiddetto cinema “di evasione”:

questo cinema dei buoni sentimenti rientrava senza sbavature nella politica culturale del fascismo, assolvendo, intenzionalmente o meno, la funzione di consenso. Se per ogni Scipione sbocciarono cento telefoni bianchi, fu – questa – una scelta del regime di cui i cineasti non ebbero alcun merito. Non è perciò paradossale affermare che il vero cinema fascista non è stato quello di propaganda, ma quello di evasione, o anche “del consenso”³⁵

La considerazione di Meldini è presto verificabile sulla base della legislazione vigente dal 1938: di questo anno è il Regio Decreto Legge 1061 del 16 giugno (“Provvedimenti a favore dell'industria cinematografica”), che stabilisce un premio in Lire progressivo sulla base degli introiti dei film e che, quindi, andava a beneficio delle pellicole che registravano i maggiori successi al botteghino, tra cui spiccano le commedie (cameriniiane e non) e tra le quali assai debolmente si impongono i film di propaganda diretta e quelli del filone coloniale o bellico³⁶. Più discutibile, nelle parole di Meldini, l'ipotesi di un mancato merito, in questo processo, dei

³⁴ Franco Ferrarotti, *Sogni di potenza e amnesia sociale indotta*, in Mino Argentieri (a cura di), *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 11-12.

³⁵ Piero Meldini, *Consenso o cultura all'opposizione?*, in Riccardo Redi (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, cit., p. 64.

³⁶ Non mancano delle eccezioni: è il caso, ad esempio, del film *Luciano Serra pilota* (1938, di Goffredo Alessandrini), campione di incassi della stagione, o *L'assedio dell'Alcazar* (1940, di Augusto Genina). Cfr. T. S. M., *Constatazioni*, in «Cinema», n. 117, 10 maggio 1941, p. 297.

cineasti, che secondo Brunetta furono mossi il più delle volte da «una sorta di spontaneo adeguamento ai modelli culturali del regime»³⁷.

Nella visione di Meldini è interessante l'associazione fra il concetto di evasione e quello di consenso, lo stesso consenso che viene definito però “silenzioso” da Carlo Lizzani (il quale si mostra assai cauto nel parlare di un cinema fascista, preferendo anzi puntare l'attenzione su tutti gli elementi centrali e cruciali della retorica fascista che *non* sono confluiti nel cinema³⁸).

Parlando di propaganda nella commedia, è però necessario complicare ulteriormente il discorso, dacché non è lecito ragionare come se vi fosse una coincidenza perfetta fra commedia e cinema “dei telefoni bianchi” (vi è, più agevolmente, fra cinema “dei telefoni bianchi” e “commedia all'ungherese”) e molti film afferenti al genere della commedia in epoca fascista non presentano quella rilocazione che avvalga la tesi della consistenza di un cinema d'evasione: pensiamo a un film famoso e di grande successo come *Gli uomini, che mascalzoni...* (1932, di Mario Camerini), in cui il paesaggio milanese, prima urbano e poi campestre, fa da sfondo a una commedia dell'aspirante piccola-borghesia, in cui gli oggetti di valore (in questo caso le boccette di profumo e gli strumenti venduti alla fiera campionaria) sono maneggiati dai protagonisti in quanto commessi, e non in quanto consumatori (filo rosso di molte delle più celebri commedie cameriniane, come *I grandi magazzini* [1939], ma anche *Il signor Max* [1937]). Solo a patto di una certa semplificazione è lecito dar ragione di una totale «rimozione del reale», di un «occultamento dei problemi veri»³⁹ nella commedia, se pensiamo al licenziamento di Bruno/Vittorio De Sica o al suo dover ricorrere all'auto del padrone per poter portare in gita Mariuccia/Lya Franca, essendo lui munito della

³⁷ Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da La canzone dell'amore a Ossessione. 1929-1945*, Roma-Bari, Laterza, p. 113.

³⁸ Cfr. Carlo Lizzani, *Il consenso silenzioso*, in Riccardo Redi (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, cit., pp. 67-71. Posizione opposta quella confermata (più recentemente) da Gian Piero Brunetta, il quale afferma che «il cinema non manca a nessuno degli appuntamenti del regime con la storia, ne segue e registra tutte le trasformazioni dell'ideologia di vertice e tutti gli orientamenti fondamentali». Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 111.

³⁹ Bruno Torri, *L'eccezione (da verificare) e la regola (da ribadire)*, in Riccardo Redi (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, cit., p. 78.

sola bicicletta (e d'altronde Francesco Savio parlava di un Camerini dalla «vocazione populista»⁴⁰).

Cionondimeno, anche i film cameriniani con protagonista De Sica in versione “spiantato” rientrano nel novero degli esempi di quella che Bruno Torri (in accordo, in questo, col Lizzani più cauto) ha definito una manovra di «spoliticizzazione (alienazione) delle masse»⁴¹; manovra che nelle parole dello studioso ha assunto la forma di un circolo vizioso in cui la massiva distribuzione di commedie disimpegnate ha regolato il gusto del pubblico in questo senso, portandolo a chiedere e consumare questo genere di film.

A Marcia Landy va a nostro avviso il merito di aver evidenziato lucidamente le modalità di questa de-politicizzazione, che consisterebbe non tanto e non sempre nella ricollocazione delle vicende in uno spazio e un'atmosfera – quand'anche riconoscibile come l'Italia – epurati dal reale (abbiamo visto che un film notissimo e fortunato come *Gli uomini, che mascalzoni...* entrerebbero in questo numero non senza problemi), ma tramite un meccanismo di deviazione, dal conflitto politico ed economico al conflitto “naturale”:

Natural conflicts were pitted against social conflicts in an attempt to repress and redirect concrete historical and economic considerations. The films play on fears of chaos, irresolution, and the unknown. They offer a vision of a world where anxieties are mastered. The desire for change is gratified through the appearance of change⁴²

Le considerazioni di Marcia Landy si inseriscono in una visione forse più conciliante di quella descritta dalla letteratura italiana (ricordiamo le posizioni di Brunetta, per il quale l'impronta fascista è pressoché ubiqua in maniera evidente nella produzione cinematografica del periodo). Esse possono essere messe in relazione alla lettura che propone Jacqueline Reich del fenomeno fascista italiano, la quale si rivela utile nel tentativo di comprendere le ragioni di questa grande

⁴⁰ Francesco Savio, *Ma l'amore no*, cit., p. VIII.

⁴¹ Bruno Torri, *L'eccezione (da verificare) e la regola (da ribadire)*, cit., p. 78.

⁴² Marcia Landy, *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 6.

contraddizione insita nella produzione cinematografica. Secondo Reich⁴³ (che riprende le posizioni di Alexander De Grand⁴⁴) la compresenza di un cinema propagandistico e un cinema di evasione è l'esito naturale dell'evoluzione politica del fascismo, il quale, se riconosce nella dittatura il proprio stadio finale, nasce però da una conciliazione di diverse aspirazioni politiche: Mussolini, prima di essere un leader carismatico, sarebbe innanzitutto un *negoziatore* carismatico. Tale presupposto ha consentito, secondo le conclusioni di Reich, uno spazio di manovra culturalmente rilevante, di cui il cinema è un caso esemplare⁴⁵: gli intellettuali (si legga, nel nostro caso, i registi) si relazionavano al regime in un rapporto di mediazione, piuttosto che di sudditanza alle direttive, le quali, a ben guardare, tardarono di parecchio ad essere ufficializzate – Reich ricorda come il controllo culturale sulle masse sia stato per lo più rivolto, in una prima fase, all'organizzazione del loro tempo libero⁴⁶.

Le poche camicie nere e i tanti telefoni bianchi si mescolano dunque nella produzione cinematografica del Ventennio e compaiono sugli schermi (in questo senso “sincretici”) dei cinema d'Italia, rilevando la consistenza di quello che Giaime Alonge ha espressivamente definito «un terreno politicamente grigio»⁴⁷. Tale definizione ci piace soprattutto perché rende, con l'accento a un tono complessivo, la sostanziale impossibilità di definire con certezza cosa sia fascista e cosa no, cosa sia politicamente orientato o meno e cosa risponda alle necessità della propaganda o, viceversa, le ignori.

In presenza di un quadro così “insidioso”, può essere proficuo produrre un discorso tematicamente orientato (nel nostro caso, la consistenza di alcune presenze femminili sugli schermi) e dedicarsi all'analisi testuale e intertestuale che possa sfatare o confermare alcuni miti incrollabili formulati in merito al cinema fascista,

⁴³ Jacqueline Reich, *Mussolini at the Movies* in Ead., Piero Garofalo (eds.), *Re-viewing Fascism. Italian Cinema, 1922-1943*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2002, pp. 3-29.

⁴⁴ Cfr. Alexander De Grand, *Italian Fascism: Its Origins and Development*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989.

⁴⁵ Cfr. Jaqueline Reich, *Mussolini at the Movies*, cit., p. 5.

⁴⁶ Cfr. Ivi, p. 6.

⁴⁷ Giaime Alonge, *Il cinema europeo degli anni Trenta e il realismo poetico francese*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Torino, Utet, 2012, p. 153.

i quali tanto raramente riescono, senza l'esempio testuale, a sciogliere o a dare ragione di quelle contraddizioni di cui questo cinema è costellato.

A tal proposito, vogliamo partire da una considerazione di Simona Argentieri per riprendere una generalizzazione a cui abbiamo fatto accenno poc'anzi – quella della commedia come terreno di evasione – e che può incidentalmente darci lo spunto per addentrarci nel merito di un'altra grande contraddizione della quale discuteremo più in dettaglio nel capitolo successivo, ossia quella relativa allo sguardo su Hollywood del cinema italiano. Nell'osservare come i personaggi della commedia dei telefoni bianchi rispondano alle logiche del piacere piuttosto che a quelle della realtà, Argentieri (rievocando alcune posizioni di Francesco Savio), afferma:

questo genere è basato su personaggi di nessuno spessore psicologico, frivoli e convenzionali, che si agitano in trame meccaniche ed improbabili. [...]. In questo «ozioso microcosmo» – come lo denominava Savio – è logico che gli oggetti inanimati predominino: non solo i telefoni (bianchi o neri), ma anche i vestiti, i mobili, le lussuose scenografie⁴⁸

Queste considerazioni si inseriscono, com'è evidente, nell'ottica di un cinema d'evasione, verticalizzando l'assunto di un totale scollegamento fra lo spazio-tempo del film e quello quotidianamente vissuto dagli spettatori, tanto da comportare un annullamento dei personaggi costretti in una sorta di commedia “degli oggetti”⁴⁹.

Abbiamo già osservato come questa posizione non possa essere assunta in maniera esclusiva e prescindendo dai testi; leggendo queste parole ci risulta difficile non pensare alla commedia di Carlo Ludovico Bragaglia *Il fidanzato di mia moglie* (1943), – nella quale, va detto, la localizzazione italiana è bene e costantemente specificata (i fatti avvengono fra Roma e provincia, in particolare Montelupo) – che effettivamente mette in scena una vicenda paradossale e improbabile: un uomo (Aroldo Tieri), sul punto di sposarsi con la fidanzata Renata (Vera Carmi) scopre

⁴⁸ Simona Argentieri, *Il ridicolo e il sublime*, in Mino Argentieri (a cura di), *Risate di regime*, cit., p. 23.

⁴⁹ Il possibile riferimento al dramma degli oggetti del teatro futurista sintetico – inaugurato con *Vengono* di Filippo Tommaso Marinetti, definito dal manifesto stesso il primo dramma degli oggetti del teatro futurista – è qui privo di pregnanza e del tutto incidentale.

che per la casuale vendetta burocratica di un funzionario comunale la futura moglie risulta già formalmente sposata con il conte Giulio Marini (Leonardo Cortese). Nel tentativo di risolvere l'intoppo, il conte e Renata si innamoreranno e confermeranno le già ufficializzate nozze. Una scena del film vede i due nolenti sposi confrontarsi nell'ampio ed elegante salone del conte: quest'ultimo intavola una conversazione attorno all'arredo della propria casa, portando l'attenzione di Renata ai quadri ("arte moderna"), alla biblioteca e al mobile-bar in essa nascosto. Egli nomina quindi le stoffe moderne, i tappeti, i vasi, i mobili, suscitando in Renata l'affermazione – dubbiosa e ancora ritrosa, quindi non certo compiacente – "sembra una scena da cinematografo", alla quale il conte risponde "proprio questo ho voluto fare", per poi aggiungere di essersi voluto attirare, tramite tale arredamento, una "di quelle avventure bizzarre che si vedono nei film".

In questa considerazione di carattere metacinematografico trova spazio la conferma – per la verità un po' amara, nell'espressione di Vera Carmi – dell'impossibile rispondenza fra un'ambientazione di lusso e la vita reale, proprio come constatato da Argentieri. Ma dobbiamo prendere atto di come questa conferma venga verbalizzata proprio in quell'"ozioso microcosmo" e proprio per voce di uno di quei personaggi teoricamente "di nessuno spessore psicologico". È proprio fra le pieghe dei risvolti di questi testi apparentemente tutti identici fra loro per consistenza, che vanno cercati gli episodi o i germi di una controtendenza.

Le parole del conte ci rivelano anche l'importanza di quella funzione normatrice e regolatrice del gusto degli spettatori teorizzata qualche anno prima da Corrado Alvaro⁵⁰. In particolare, il gusto del conte Giulio sembra regolato su canoni da commedia americana (pensiamo al mobile-bar "incriminato" da Gundie che abbiamo già citato) e tale, verosimilmente, è il cinema di cui rievoca le "avventure bizzarre": un cinema di cui l'Italia, nel 1943 in cui il film di Bragaglia viene prodotto, stava scontando ormai da anni la profonda nostalgia. E in effetti, *Il fidanzato di mia moglie*, con la sua trama a equivoci, è un chiaro ricalco di una struttura tipica di molte commedie americane, un prestito di quella Hollywood che,

⁵⁰ Cfr. Corrado Alvaro, *I quarant'anni del cinema*, in «Nuova antologia», n. 1514, 16 aprile 1935, pp. 601-604, citato in Elena Mosconi, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, pp. 222-223.

pur esclusa dagli schermi autarchici, continua a essere fantasmaticamente presente nelle memorie e nelle esigenze degli spettatori italiani.

1.2 Un americano (di troppo) a Roma: il cinema hollywoodiano in Italia

«Ci sono stati anni in cui andavo al cinema quasi tutti i giorni e magari due volte al giorno, ed erano gli anni tra diciamo il Trentasei e la guerra, l'epoca insomma della mia adolescenza. Anni in cui il cinema è stato per me il mondo»⁵¹. Italo Calvino muove da queste parole per compilare la propria *Autobiografia di uno spettatore*, nella quale lo scrittore rievoca le meraviglie di un'arte che fu in grado di soddisfare nel giovane un «bisogno di spaesamento, di proiezione»⁵² e di assorbire parte della sua attività di scrittura. È solo dopo parecchie, entusiastiche righe di questo amarcord spettatoriale che Calvino precisa: «non ho ancora detto, ma *mi pareva sottinteso*, che il cinema era per me quello americano, la produzione corrente di Hollywood»⁵³. La retorica dell'ovvietà che trapela dalle parole dello scrittore vale a consegnarci un'idea di assoluta supremazia, nelle preferenze del pubblico, per il prodotto americano. Una preferenza che non dà necessariamente esiti di esclusione del cinema italiano, ma che si configura nel riconoscimento, da parte del pubblico, di una qualità superiore garantita dai film provenienti da oltreoceano: «Se non ne parlo [si riferisce ai film italiani], pur avendoli visti quasi tutti e ricordandomeli, è perché contavano così poco, in male o in bene, e in questo discorso sul cinema come altra dimensione del mondo non potrei proprio farceli entrare»⁵⁴.

All'adolescente Calvino, insomma, non basta affatto il “modo” italiano di fare cinema per esperire quell'evasione di cui avvertiva la necessità e alla quale il cinema americano l'aveva ben abituato, tanto da portarlo a vivere l'embargo delle pellicole hollywoodiane come un personale «colpo mortale»⁵⁵ nella sua esistenza

⁵¹ Italo Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in Federico Fellini, *Quattro film*, Torino, Einaudi, 1975, p. IX.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, p. XIII. Corsivo nostro.

⁵⁴ Ivi, p. XVI.

⁵⁵ Ivi, p. XVII.

di spettatore. Nel discorso che abbiamo già introdotto sulla natura evasiva di tanto cinema italiano del Ventennio, questa stroncatura “in male o in bene” non può essere trascurata, tanto più che potrebbe attenuare la validità di alcune considerazioni citate in precedenza sulla natura dell’intenzionalità nella sponsorizzazione di questo cinema da parte del governo centrale: l’evasione sugli schermi potrebbe essere promossa più per una questione di emulazione, di domanda del pubblico (la necessità di supplire in maniera il più possibile indolore all’improvvisa scomparsa del cinema americano sugli schermi italiani⁵⁶) piuttosto che per un puro tentativo di depoliticizzazione delle masse.

Si potrebbe ipotizzare che, in virtù del suo proverbiale anticonformismo, uno spettatore sensibile come Calvino non possa essere assunto come metro di un pensiero comune, ma in realtà la sua testimonianza si allinea perfettamente – perdendovisi in mezzo – alle infinite altre voci degli spettatori del tempo. Se Roberto Villari ammette di aver cercato nel cinema, piuttosto che un diversivo alla realtà come era per Calvino, un’«apertura verso il mondo», la sua ricerca si orienta analogamente verso il cinema straniero, americano e non: «si innestarono a un certo punto due elementi: da un lato l’ottimismo hollywoodiano e dall’altro il realismo poetico francese»⁵⁷. Elementi, questi, capaci di soddisfare le aspettative di un pubblico in crescita, a titolo del quale Villari esprime una necessità collettiva di evasione che assume i connotati non tanto del disimpegno (com’era per Calvino), ma, come abbiamo visto, della scoperta extra-nazionale: quella a cui fa riferimento è un’«apertura verso il mondo in ogni senso: oltre la famiglia, oltre la provincia, e anche oltre l’Italia»⁵⁸. La famiglia e la città italiana, nel caso di una spettatrice attenta quale Goliarda Sapienza, possono altresì divenire il cast e il set ideale di un’esperienza spettatoriale vissuta in maniera tanto intensa da favorire un’immedesimazione con le stelle del cinema, come testimoniato nel romanzo *Io*,

⁵⁶ Sull’“americanismo” ravvisabile nei gusti degli italiani in questo periodo e sulla proposta e la ricezione del prodotto americano in Italia, si veda Gian Piero Brunetta, *Il ruggito del Leone. Hollywood alla conquista dell’impero dei sogni nell’Italia di Mussolini*, Venezia, Marsilio, 2013. Rimandiamo anche a Leonardo Tozzi (a cura di), *Il mito di Hollywood e l’Italia degli anni ’30*, Firenze, Centro Editoriale Florence Press, 1980 e al capitolo di Lucilla Albano, *Hollywood: Cinelandia...* in Riccardo Redi (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, cit., pp. 219-232.

⁵⁷ Rosario Villari, *Una modernità sentimentale* in Vito Zagarrò, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. VII-VIII.

⁵⁸ *Ibidem*.

Jean Gabin. Per le strade della Catania degli anni Trenta, è al cinema francese e americano (fra i titoli rievocati spiccano *Pépé le Moko* [*Il bandito della Casbah*, 1937, di Julien Duvivier], *Le Quai des brumes* [*Il porto delle nebbie*, 1938, di Marcel Carné] e *Queen Christina* [*La regina Cristina*, 1933 di Rouben Mamoulian]) che la giovane Goliarda fa appello come a una risorsa di avventure tramite cui esperire la propria militanza antifascista⁵⁹. «Che cosa fosse allora, per un ragazzo di sedici anni, il mito del cinema americano (...), è difficile immaginarlo, per chi non lo ha vissuto. Era, si può dire, tutto»⁶⁰, scriverà appunto un conterraneo illustre di Sapienza, Leonardo Sciascia. E ancora: nell'intervista che Mario Luzi concede a Vito Zagarrìo, alla domanda «Aveva il mito di qualche attore o seguiva maggiormente i registi?», il poeta fiorentino è in grado di proporre solo nomi hollywoodiani (Greta Garbo, Marlene Dietrich) e, quando più puntualmente Zagarrìo precisa: «E gli italiani?», Luzi ripiega su *Ossessione* e fa i nomi di Federico Fellini e Michelangelo Antonioni⁶¹, trasgredendo insomma ai limiti temporali che la domanda poneva.

La concorrenza americana non è semplicemente l'oggetto delle reminiscenze nostalgiche degli spettatori del tempo, ma una questione affrontata sin dagli inizi della rinascita cinematografica italiana, la quale, si potrebbe dire, prende le mosse proprio dal pellegrinaggio a Hollywood compiuto dal futuro primo direttore generale per la cinematografia, Luigi Freddi⁶². Per il cronista Freddi, il viaggio a Los Angeles è un'occasione per soddisfare la propria, personale conoscenza di un mondo – quello del cinema americano – che lo affascina e interessa, un viaggio di fatto slegato dal proprio impegno giornalistico (Freddi ottiene – non senza fatiche – di prolungare la propria permanenza negli Stati Uniti, nei quali si trovava come cronista della crociera atlantica di Italo Balbo); la notizia della “gita d'istruzione”

⁵⁹ Cfr. Goliarda Sapienza, *Io, Jean Gabin*, Torino, Einaudi, 2018 [2010]. Si veda anche la postfazione a cura di Angelo Pellegrino, che fa luce sugli interessi cinematografici di Sapienza: accanto a Jean Gabin e Greta Garbo, anche Charlot e Toshiro Mifune, p. 129.

⁶⁰ Leonardo Sciascia, *Qui un siciliano ritrova i Viceré*, in «Corriere della sera», 8 aprile 1983, p. 3, citato poi in *Opere*, Milano, Adelphi, 2019, vol. II, tomo II, pp. 883-884 e in «Questo non è un racconto», Milano, Adelphi, 2021, p. 141.

⁶¹ Cfr. Vito Zagarrìo, *Una storia orale. Testimonianze su intellettuali e cinema durante il fascismo*, in Id., *Cinema e fascismo*, cit., p. 205.

⁶² Necessario, nel nominare Freddi, rimandare ai suoi scritti sul cinema, pubblicati una prima volta in due volumi nel 1949 con l'editrice L'Arnia di Roma e ripubblicati quarantacinque anni dopo, in versione antologica: Luigi Freddi, *Il Cinema. Il governo dell'immagine*, Roma, Gremese, 1994.

di Freddi arriva al Duce, il quale commissiona al cronista un report sulla condizione del cinema italiano. L'impatto con la *film industry* d'oltreoceano è straordinario per il giornalista, e illuminante dal punto di vista organizzativo: il report che Freddi consegna a Mussolini è una proposta che dal generale scende al particolare, dalla necessità di una cinematografia di Stato alle regole fondamentali per operare un buon casting attoriale, passando per le opzioni di finanziamento da promuovere per la rinascita strutturale, da operarsi in precise forme (la convenienza a fuggire dal finanziamento delle banche, l'idea di rilevare gli stabilimenti Cines – che sappiamo cadranno l'anno successivo nell'incendio di via Veio). Freddi non dimentica di segnare quelli che indica come i limiti della produzione americana, «condannata dalla sua clamorosa industrializzata e standardizzata»⁶³: a fronte della spiccata conformazione industriale egli propone una statalizzazione dell'industria, e alla standardizzazione, che tocca il piano estetico (del quale Freddi intuisce una crisi in campo americano), contrappone una non meglio precisata «viva e palpitante (...) originalità»⁶⁴, che dev'essere operata col fine preciso di dar vita «ad una produzione degna della cultura e della civiltà italiane»⁶⁵. Di fatto, necessità di statalizzare e attenzione estetica vanno di pari passo, nei ragionamenti del futuro Direttore della cinematografia:

Trattandosi di un'industria che coinvolge direttamente, coi suoi prodotti, la dignità, l'amor proprio, l'interesse economico e morale dello Stato, io non esito a dichiarare che è finalmente necessario che lo Stato intervenga direttamente, imprimendo alla soluzione il segno autorevole e severo della sua volontà e del suo controllo⁶⁶

Vittorio Mussolini, che assieme a Galeazzo Ciano sarà nei primi tempi il principale mediatore fra il Duce e Freddi, è forse meno cauto di quest'ultimo nel parlare di Hollywood, individuando nella produzione un esempio da emulare non per eguagliare, ma per superare il primato del film americano. Egli, pur convinto di una

⁶³ Luigi Freddi, *Il cinema*, cit., p. 18.

⁶⁴ Ivi, p. 19.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Ivi, p. 12.

futura emancipazione del cinema nazionale che «saprà conquistare i mercati esteri e giungere in America ad interessare con la nostra saggezza fascista, e ad esaltare con la nostra forza costruttrice, quel popolo giovane, ricco, esuberante, mal guidato e giudicato»⁶⁷, afferma che per perseguirla sia passaggio necessario guardare ai «maghi di California»⁶⁸, giacché «sarebbe pericoloso e dannoso per la rinascita industria cinematografica italiana l'accodarsi alla produzione europea»⁶⁹. D'altronde, rivela a ragione Mussolini, «il pubblico ormai vuol bene al cinema americano. È un affetto nato con Tom Mix, Pickford, Valentino, Chaplin, Douglas e che continua con Greta Garbo, Joan Crawford, Clark Gable e via di seguito. E non è affatto stanco di loro e dei loro visi. Li conosce ormai bene, sa di essi vita e miracoli»⁷⁰. Mussolini rileva chiaramente come l'amore per il cinema americano sia strettamente legato al comparto divistico, ma è attento anche al dato narrativo: «Al nostro pubblico che affolla le sale cinematografiche e ai giovani in particolare, piacciono le cose chiare, poco farraginose, divertenti, piene di vita e movimento»⁷¹. Vittorio Mussolini arriva a innestare nella propria apologia la questione morale (con tanto di accenno parentetico all'enciclica *Vigilanti cura*, promulgata meno di quattro mesi prima da papa Pio XI): «la nostra giovinezza trova logicamente meno volgare e sensuale una sfilata di cento belle ragazze che non la trita farsa a doppio senso di pura marca francese, piena di sottintesi, di malcelate nudità e di cerebralismi sterili»⁷². Abbiamo già visto, nelle parole di Villari, come egli annoverasse proprio il cinema francese fra le attrazioni preferite della sala: insomma, per Vittorio Mussolini la linea hollywoodiana è anche una direzione da prendere per scongiurare un'altra, percepita evidentemente come più pericolosa. In tutto questo, il figlio del Duce non manca di porre la dovuta attenzione alla questione dell'audience e allo scopo non didattico del cinema, denunciando anzi come inadatto il cinema che tenti di far politica: «i grossi mattoni a tendenza nettamente filosofico-politico-cerebrale (...) non hanno il potere magico di distrarre

⁶⁷ Vittorio Mussolini, *Emancipazione del cinema italiano*, in «Cinema», n. 6, 25 settembre 1936, p. 213.

⁶⁸ Ivi, p. 214.

⁶⁹ Ivi, p. 213.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Ivi, p. 214.

e divertire lo spettatore, compito primo e spesso dimenticato di ogni film che si rispetti»⁷³.

Se il “divertimento” è dunque l’ingrediente fondamentale del film – inteso probabilmente da Mussolini nella valenza più strettamente etimologica di *allontanamento da* –, e nella confezione di film che rispettino questo crisma i veri maestri sono i “maghi di California”, va da sé che il regio decreto del 4 settembre 1938 entrato in vigore il primo giorno dell’anno successivo – la famosa “legge Alfieri” sul monopolio che impose, di fatto, l’autarchia distributiva e che produsse come effetto immediato il ritiro dal mercato italiano delle più importanti *majors* americane (20th Century Fox, Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer e Warner Bros) – venga accusato come un durissimo colpo da parte degli spettatori italiani. La verticalizzazione del desiderio di affrancamento rispetto al cinema americano – che si rifletterà anche sul versante prettamente verbale, nell’auspicio dell’utilizzo del sostantivo “film” in luogo di “film”⁷⁴ – non giunge, com’è noto, logisticamente impreparata. Se negli anni Venti l’intervento statale in materia cinematografica si era infatti limitato a un controllo esercitato tramite l’attività censoria e alla creazione del LUCE (istituito nel 1924, nazionalizzato nel 1926), viceversa, nel corso degli anni Trenta, quella che si presentava come una delle più arretrate industrie cinematografiche europee era impegnata in una programmatica rinascita, che passerà per tre momenti fondamentali: l’istituzione, nel 1932, della Mostra del cinema di Venezia – allora “Esposizione internazionale d’arte cinematografica” –, ospitata all’interno della diciottesima Biennale per promozione del conte Giuseppe Volpi di Misurata e sotto il segretariato di Luciano De Feo; la creazione, nel 1935, del Centro Sperimentale di Cinematografia per la formazione di maestranze da immettere nella produzione (i lavori di costruzione della sede storica in via Tuscolana avranno luogo due anni dopo); l’inaugurazione, nel 1937, degli

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Sulla critica e la messa in indice del termine “film”, si veda il testo neopurista di Paolo Monelli, *Barbaro dominio. Processo a 500 parole esotiche*, Milano, Hoepli, 1943, p. 152. Sulle questioni legate al neopurismo linguistico in ambito cinematografico in generale rimandiamo al capitolo *La realtà linguistica italiana negli anni Trenta* (in particolare al paragrafo *La lingua e il cinema*) in Paola Micheli, *Il cinema di Blasetti, parlò così. Un’analisi linguistica dei film (1929-1942)*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 19-42. Si veda anche Valentina Ruffin, Patrizia D’Agostino, *Dialoghi di regime. La lingua del cinema degli anni trenta*, Roma, Bulzoni, 1997.

stabilimenti di Cinecittà, secondi, per grandezza, soltanto a quelli hollywoodiani. Eretti gli studi, addestrate le maestranze e istituito un evento promozionale di richiamo internazionale, l'Italia del Duce promulga le leggi che sanciscono da un lato il rilancio dell'industria italiana, dall'altro lo stato di autarchia cinematografica rispetto al resto del mondo.

In questo passaggio dal desiderio di emulazione del cinema americano (che nasce da un'esaltazione dello stesso da parte di Freddi e Vittorio Mussolini) all'esclusione di esso dagli schermi nazionali risiede un'ennesima declinazione di quella schizofrenia rievocata da Zagarrò da cui abbiamo preso le mosse per questo capitolo introduttivo.

È lecito chiedersi in quale modo l'Italia abbia cercato di supplire a questo grande assente – il cinema americano – che verrà spasmodicamente recuperato nell'immediato secondo dopoguerra, complice il fiorire di cineclub⁷⁵ e l'organizzazione di proiezioni pubbliche e private concesse volentieri dall'organismo anglo-americano del PWB (Psychological Warfare Branch), fra i compiti del quale figurerà proprio il controllo della distribuzione e delle proiezioni cinematografiche nell'Italia liberata. A metà anni Trenta, fatta la città del cinema, bisognava fare i film, in un'Italia che riemergeva da un decennio di pesante vuoto produttivo, durante il quale la settima arte, a livello mondiale, completava la propria affermazione con pieno rigoglio e in cui l'Italia non era stata in grado di far fronte alla concorrenza internazionale, chiusa ancora com'era in un cinema dalla «retorica altisonante»⁷⁶ che non incontrava più il gusto del pubblico: «troppe cose nuove erano state viste perché quel ripetersi continuo di immagini magniloquenti e retoriche potesse ancora suscitare reazioni e interesse»⁷⁷. Il fiorire di commedie⁷⁸ – più o meno “bianche” – è una risposta eloquente al fabbisogno di intrattenimento

⁷⁵ Per una panoramica sull'associazionismo in Italia rimandiamo a Virgilio Tosi, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956)*, Vicenza, Biblioteca di Bianco & Nero, 1999; Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal 1945 agli anni Ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982, pp. 183-199 e al capitolo *Chanson dei cineclub*, in Gian Piero Brunetta, *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 265-284.

⁷⁶ Cfr. Carlo Lizzani, *Storia del cinema italiano*, cit., p. 41.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Per un approfondimento sulla commedia in epoca di regime rimandiamo a Mino Argentieri (a cura di), *Risate di regime. La commedia 1930-1944*, Venezia, Marsilio, 1991. Si veda anche l'agile saggio di David Bruni, *Commedia degli anni Trenta*, Milano, Il castoro, 2013.

che il pubblico affezionato alla commedia hollywoodiana denunciava⁷⁹: Umberto Rossi nel 1991 calcolava che circa la metà dei film prodotti fra il 1930 e il 1944 afferivano al genere⁸⁰. D'altronde, l'indirizzamento verso una retorica del divertimento e dell'intrattenimento di massa è sostenuta dalla "legge Alfieri" al punto relativo ai premi statali elargiti in proporzione agli incassi dei film. Ma, come suggerisce il titolo stesso del saggio di Rossi, esse restano una "debole forza", per cui la forza quantitativa non vale a supplire la qualità delle pellicole, come emerso dalle parole dei noti spettatori rievocati a inizio paragrafo.

Cosa resta dell'America? L'atmosfera d'oltreoceano, bandita dagli schermi di regime, si ritrova a fare timido capolino al massimo nella figura dello zio d'America, «perfidamente accompagnata da moniti e capricci, tali da renderla, agli occhi del pubblico, peggio che astratta, ostile»⁸¹. Un precedente interessante in questo senso è quello di *Joe il rosso* (1936, di Raffaello Matarazzo), dove i principali snodi comici del film sono costruiti attorno alla latitanza del personaggio del parente d'oltreoceano Joe Mark (Armando Falconi) – che, pur nel suo ruolo di aiutante "magico", non risparmia pesanti minacce scagliate con accento americano. Ben più schietta è la denuncia di *Harlem* (1943, di Carmine Gallone), in cui il sogno di una realizzazione economica oltre i confini dell'Italia di due fratelli si infrange con la corruzione e la malavita che regolano la società newyorchese. Se il più grande, Amedeo (interpretato dall'omonimo Nazzari) verrà ingiustamente accusato di omicidio per una vendita immobiliare "soffiata" a dei malfattori, il minore, Tommaso (Massimo Girotti) realizza il sogno americano di diventare pugile, ma si troverà a combattere l'ultimo match per poter pagare la cauzione del fratello il quale, non appena libero, cade sotto il tiro dei nemici. L'addio finale vede il maggiore indicare al fratello la via del ritorno nell'amata patria. La ricchezza e la prosperità si configurano come prospettive pericolose e devianti e, in effetti, proprie dell'ambiente corrotto americano: quella fra denaro e America sembra una

⁷⁹ Cfr. Peter Bondanella, *A History of Italian Cinema*, New York-London, The Continuum, 2009, p. 25: «the Fascist regime preferred a successful commercial cinema (...) It was simply good business to imitate an industry, such as that in America, that made real money».

⁸⁰ Cfr. Umberto Rossi, *Le commedie: la debole forza della produzione italiana*, in Mino Argentieri (a cura di), *Risate di regime*, cit., p. 189.

⁸¹ Francesco Savio, *Ma l'amore no*, cit., p. V.

corrispondenza metonimica, come suggerito dal titolo di una gaia commedia di Camerini – *Centomila dollari* (1940) – che si contrappone in termini parossistici alle ben più modeste e famose mille Lire al mese italiane.

Sarebbe insomma controproducente sintetizzare come univoco l’atteggiamento dell’Italia fascista nei confronti del cinema hollywoodiano: se dal suo studio e nel confronto con esso prende avvio la spinta per la rinascita cinematografica nazionale – che davvero vede i propri germi nelle teorizzazioni del diario di bordo del viaggio californiano di Freddi – è con l’autarchia distributiva tradotta con l’affidamento del monopolio dell’ENIC (Ente Nazionale per le Industrie Cinematografiche) che l’Italia esclude i prodotti americani per promuovere agevolmente i propri. Come ha efficacemente osservato Lucilla Albano, l’Italia si trova a fare i conti con l’«aporia di un discorso che esprime il disagio e il rifiuto per un cinema “zuccheroso” ed “evasivo” e che insieme identifica con Hollywood la stessa possibilità e capacità di fare cinema»⁸².

C’è un particolare aspetto dell’offerta hollywoodiana che vincola le preferenze degli spettatori italiani, l’aveva osservato lucidamente Vittorio Mussolini nel suo *Emancipazione del cinema italiano* e ritorna nelle parole delle testimonianze già lette: i divi. I loro volti, i loro corpi e i loro ruoli sono i simulacri di una fede che, idealmente perseguitata dall’autarchia, deve fisiologicamente essere reindirizzata. È bene dunque soffermarsi sull’aspetto divistico, per vedere se e come l’Italia organizza l’antidoto in grado di supplire alle esigenze, alimentate dalle immagini dei volti americani che abbondano sui rotocalchi, di un pubblico altamente assuefatto alle star d’oltreoceano. Come vedremo, il discorso divistico – che sarà centrale nella nostra discussione successiva nel merito del caso femminile e, in particolare, negli esempi di Luisa Ferida e Lilia Silvi che tratteremo – va a buon diritto annoverato fra le questioni contraddittorie che animano – e, al contempo, rallentano – la rinascita del cinema italiano.

⁸² Lucilla Albano, *Hollywood: Cinelandia...*, cit., p. 224.

1.3 «È un bene? È un male?». La questione del divismo

Nel rievocare la famosa fotografia dell'inaugurazione dell'Istituto LUCE a inizio capitolo, abbiamo individuato nel feticcio del Duce dietro la cinepresa una delle tante occorrenze che si sono avute, nell'Italia fascista, dell'immagine di Mussolini. In effetti, giunti a questo punto, egli resta l'unico italiano di cui abbiamo – pur brevemente – rilevato la statura divistica. Così facendo abbiamo implicitamente dato ragione all'affermazione di Stephen Gundle secondo la quale «The discussion of stardom in Italy in the 1930s cannot but begin with Mussolini»⁸³. La presenza di Mussolini come figura carismatica e soggetta a un culto dell'immagine costringe a considerare l'influenza – anche in prospettiva gerarchica – della figura del Duce rispetto a quella esercitata dai divi, fino ad arrivare a chiedersi se sia effettivamente possibile parlare di divi in grado di competere con l'appeal mediatico di Mussolini⁸⁴. Connessa a questo aspetto è la questione della promozione divistica da parte del Ministero della cultura popolare: come può conciliarsi il culto del dittatore come unica vera guida con la necessità di far risorgere il cinema su un modello come quello americano, di cui i divi sono l'espressione più evidente di successo e di richiamo?

Il problema della collocazione di Mussolini nel panorama divistico emerge nelle parole di Mino Argentieri, il quale, per riferirsi al dittatore, conia una categoria diversa – e gerarchicamente superiore – rispetto a quella di divo: il Duce sarebbe infatti il «protagonista *superdivistico* della comunicazione audiovisiva»⁸⁵. Meno

⁸³ Stephen Gundle, *Film Stars and Society in Fascist Italy*, in Jacqueline Reich, Piero Garofalo (eds.), *Re-viewing Fascism*, cit., p. 319. Rimandiamo all'intero capitolo di Gundle per una disamina sulla costruzione dello star system italiano nel periodo in oggetto.

⁸⁴ Sull'immagine del duce come divo cfr. Sara Rescigno, *L'estrema illusione. L'immagine del Duce nella Repubblica di Salò*, in Mino Argentieri (a cura di), *Schermi di guerra. Cinema italiano 1939-1945*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 177-200; Stephen Gundle, Christopher Duggan, Giuliana Pieri, *The Cult of the Duce. Mussolini and the Italians*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2013 e il recente Giorgio Bertellini, *The Divo and the Duce. Promoting Film Stardom and Political Leadership in 1920s America*, Oakland, University of California Press, 2019. Bertellini si concentra sulle figure di Valentino e Mussolini «as a pair, and not as representatives of the distinct domains of entertainment and politics»; l'intento dello studio di Bertellini è proprio quello di «foster a dialogue between the usually divergent disciplines of film and political studies» (p. 6). A tal proposito, Denis Lotti individua un vero e proprio repertorio performativo nelle presenze cinematografiche di Mussolini: cfr. Denis Lotti, *Muscoli e frac. Il divismo maschile nel cinema muto italiano*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2016, pp. 212-214.

⁸⁵ Mino Argentieri, *L'occhio del regime*, Firenze, Vallecchi, 1979, p. 61. Corsivo nostro.

conciliante con l'idea del duce-divo è la posizione di Rositi, che può convincere nel rilevare una diversa natura della narrazione della vita privata, rispetto a quella che caratterizza i divi cinematografici:

I duci e i dittatori non sono divi nel senso odierno, poiché dimostrano virtù e valori conformi al generale orientamento collettivistico (reale o voluto) della società: la loro vita sentimentale è pressoché occulta (...), la vita familiare messa ai margini e privata di mutevolezze emotive, la stessa carriera politica presentata al di fuori di ogni motivazione psicologica particolaristica. Gli attuali divi, al contrario, esibiscono, come è noto, qualità inerenti alla sfera privata, gusti ed idiosincrasie personali, sentimenti più che convinzioni; le stesse valutazioni morali che essi testimoniano riguardano generalmente la sfera delle relazioni interindividuali⁸⁶

Laddove il dittatore è protagonista di un'esistenza privata imperfettibile, il divo incarna una delle tante, possibili declinazioni di *personae* che i rotocalchi possono accogliere: se l'immagine del Duce è tanto più potente quanto si dimostra capace di rimanere fedele a se stessa e ai principi della nazione, d'altro canto il "collettivo" dei divi cinematografici assolverà al proprio compito di destare l'interesse degli spettatori quanto più sarà variegato e incline a rappresentare ogni "tipo" richiesto. Cionondimeno, entrambi i soggetti condividono un'esistenza mediale – occupando letteralmente gli stessi schermi: Mussolini è il protagonista indiscusso dei cinegiornali LUCE che vengono obbligatoriamente proiettati prima di ogni film⁸⁷ – e corrispondono a una polisemia ragionatamente strutturata⁸⁸: solo, essa è basata, nei due casi, su principi diversamente mutevoli.

La presenza del Duce è tuttavia solo uno degli elementi che rende più complessa la nascita di un nuovo divismo italiano negli anni Trenta e che renderà questo

⁸⁶ Franco Rositi, *Personalità e divismo in Italia durante il periodo fascista*, in «Ikon», n. 4, 1968 (già in «Ikon», 62, 1967), p. 27.

⁸⁷ Sulla trasmissione mediale dell'immagine di Mussolini fra cinegiornali e radio, si veda il paragrafo *Mussolini as Divo* in James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, cit., pp. 222-232.

⁸⁸ Ci riferiamo ovviamente al fortunato modello formulato da Dyer. Cfr. Richard Dyer, *Star*, Torino, Kaplan, 2009 [ed. or. *Star*, 1979], p. 89.

indirettamente “debole”, una volta generato. Un altro, rievocato già nel paragrafo precedente, è la competizione con il divismo d’oltreoceano. Lo suggerirà l’attrice Elsa De’ Giorgi, chiamata a rispondere della statura del proprio (anti)divismo al magnetofono di Francesco Savio: «non dimentichiamo che cos’era Hollywood e come si formavano gli attori che ci venivano proposti. Quindi, quando facevamo del cinema, c’era in noi una *modestia* di partenza»⁸⁹. Tenuto conto che la modestia pare essere elemento imprescindibile di una certa retorica dell’antidivismo propria del contesto italiano non solo nell’epoca del Ventennio⁹⁰, in questo periodo, in cui i volti americani sono banditi dagli schermi e la produzione italiana è ancora atrofizzata, essa costituisce potenzialmente un problema oggettivo. È possibile avere una divinità modesta? Quando Elsa De’ Giorgi rilascia la propria intervista, Morin aveva già da vent’anni indicato come fondamentale il «processo di divinizzazione che subisce l’attore del cinema e che fa di lui l’idolo delle folle»⁹¹ (definizione – forse superfluo segnalarlo – che nei tempi di cui ci occupiamo rimanda immediatamente la mente a una qualsiasi immagine del Duce osannato sul balcone di piazza Venezia). Andando a indagare le modalità con cui i fautori della rinascita del cinema in Italia e i principali critici che scrivono sulle pagine delle riviste specializzate immaginano si possa – o non si possa – inaugurare un divismo autarchico, notiamo che il terreno è alquanto instabile e, ancora una volta, contraddittorio. In alcuni casi, il divismo non è affatto indicato come un elemento necessario. Guardiamo come si esprimeva a tal proposito Luigi Freddi nel proprio report a Mussolini – citato dallo stesso a memoria:

Bisogna quindi creare gli attori. Quando avrò detto che sarebbe assurdo indirizzare la cinematografia italiana verso il divismo, che sta per tramontare anche laddove è nato ed ha furoreggiato, si comprenderà che il problema non è insolubile e neppure difficile. Basterebbe seguire un metodo opposto a quello seguito sinora... E prediligere, quand’è

⁸⁹ Elsa de’ Giorgi in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., vol. II, p. 433. Corsivo nostro.

⁹⁰ Per quanto riguarda il cinema italiano contemporaneo, rimandiamo a un saggio che tratta l’argomento nello specifico: Andrea Minuz, *Il cinema italiano e la retorica antidivistica*, in Id., Pedro Armocida (a cura di), *L’attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, immagine, performance*, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 39-49.

⁹¹ Edgar Morin, *I divi*, Milano, Garzanti, 1977 [ed. or. *Les stars*, 1957], p. 40.

possibile, l'avvento della massa, che conferisce al film un'etica corale, suggestiva e potente, facilmente asservibile al concetto moderno di una nuova cinematografia italiana⁹²

Freddi – il quale con discutibile lungimiranza preconizzava un'imminente morte del divismo americano e che con una certa leggerezza trattava il discorso sulle varie tipologie attoriali e sui divi come materia unica – auspicava una soluzione diversa rispetto a quella rappresentata dal divismo dei singoli, ipotizzando un'emersione della massa come reazione necessaria e virtuosa all'assenza di star.

Dalle sue considerazioni emergono alcuni aspetti interessanti: egli dimostra una tendenza – non esclusiva, ma che spesso si palesa nei suoi scritti – a considerare il cinema preferibilmente in termini artistici, ignorando in alcuni passaggi la natura di intrattenimento del medium, da cui il mancato riconoscimento del concreto potere e potenziale che il divismo poteva rappresentare nell'economia dell'industria cinematografica⁹³. Il punto di vista sul divismo è strettamente legato a una visione etica che fa da contrappunto all'intero ragionamento di Freddi e che fa pensare – il dubbio pare lecito – a un tentativo di *captatio benevolentiae* nei confronti del Duce – a quel momento divo indiscusso e solitario nel panorama italiano – a cui il report era destinato. Muovendo dall'esigenza di ampliare il pubblico in termini diastratici e dalla volontà di sconfiggere la reputazione di arte ancillare che il cinema ancora costituiva nell'ottica della classe media, Freddi affermava che proprio da questo bacino dovevano essere selezionate le nuove leve, al fine di operare una “moralizzazione” delle masse. È nella massa che il singolo deve riconoscersi, e non già in un volto, il quale quindi deve rimanere confuso in mezzo ad altri, tanti soggetti. Per quanto tali assunti pecchino di una qualche generalizzazione e non sembrino di facile applicazione, vengono in mente almeno due opere di Alessandro Blasetti che sembrano esemplarmente corrispondere agli auspici di Freddi: *1860* e *Vecchia guardia*, prodotte fra il 1934 e il 1935, sono epopee di un gruppo, di una collettività della quale ricordiamo qualche volto particolare – ad esempio quello di Ugo Ceseri nei panni del fascista ‘Marcone’ in *Vecchia guardia* – ma in cui non

⁹² Luigi Freddi, *Il cinema*, cit., p. 23.

⁹³ Cfr. Stephen Gundle, *Mussolini's Dream Factory*, cit., p. 50.

riesce di riconoscere un protagonismo assoluto (lo scarso successo di pubblico di *1860* sarà attribuito proprio a questo⁹⁴), se non, appunto, della collettività in sé. Non a caso i due film – che non fungono da veicolo di star – sono spesso annoverati fra le più valide opere di propaganda fascista; sorprende che *Vecchia guardia* non sia piaciuto proprio a Freddi, il quale tuttavia giustifica la delusione data dalla pellicola di Blasetti con l'incauto, cospicuo riferimento allo squadristico fascista nelle sue declinazioni più violente e scomode.

Quella di Freddi non è l'unica testimonianza e, certamente, nemmeno l'unica posizione assunta nei confronti del divismo, che conosce un dibattito per la verità molto nutrito nella letteratura giornalistica dell'epoca. Un articolo firmato da Ghirelli apparso su "Cinema" nel 1941 rendeva conto – con un certo gusto espressivo – dell'eterogeneità delle posizioni intorno al divismo:

C'è qualcuno che (...) vorrebbe scacciare dal tempio del Cinema puro questi mercanti e queste mercantesse più o meno astrali (...) Qualche altro, invece, alza le spalle quando sente parlare di divi italiani (...) e dice che è veramente ridicolo voler imitare Hollywood con le sue sciocche e morbose manie. Gli altri, assai di frequente, sognano Vittorio De Sica e gli autografi, Assia Noris e gli autografi, Cinecittà e gli autografi⁹⁵

Ghirelli, dal canto suo, sposa – con alcune riserve sulle quali sarà bene soffermarsi – la tesi della necessità di un divismo italiano. Vale la pena riportare un brano consistente dell'articolo:

collettivismo e puritanesimo, l'uno falsamente universale, l'altro falsamente patriottico, ignorano volutamente il fatto umano. (...) il cinema, che parla al popolo, ci arriva con i divi più cari: uno è la simpatia, l'altro è la forza, e quella la bellezza e questa il senso inquietante, e questo è l'Africa, l'altro il riso, la gioia. Nomi, vuole

⁹⁴ Cfr. Gianfranco Gori, *Alessandro Blasetti*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, p. 40.

⁹⁵ Antonio Ghirelli, *Autonomia del cinema. Il divismo*, in «Cinema», n. 130, 25 novembre 1941, p. 326.

nomi il popolo: vuole certezze e finzioni, finte certezze e sicure finzioni (...) Lasciamo i nostri divi. Abbiamo abbastanza buon senso da non fondare «club» di «fans», di invasati (...) cerchiamo piuttosto di migliorarli, migliorando magari noi stessi. Noi crediamo nel cinema puro e pensiamo che anche di loro, degli artisti divi, ci sia bisogno per l'opera viva; e sentiamo che forse soltanto loro possono dire agli umili verità e sogni, e farsi ascoltare⁹⁶

L'articolo è interessante nella sua capacità di rilevare il dato sociale che concerne il divismo: pur cadendo nell'ingenua speranza – che in certi aspetti rievoca quella di Freddi – di poter agire sulla strutturazione del divo con interventi correttivi sul piano morale, individua la vitalità del cinema – e, pensando alla situazione produttiva degli anni Trenta, diremmo anche la sua sopravvivenza – proprio nel divismo. Non del tipo collettivo, che sarebbe “falsamente universale”, ma un divismo propriamente detto, fatto di nomi, in cui a un volto corrisponda un'idea, e per cui a ogni nome corrisponda una persona. Per quanto riguarda la speranza di non seguire il modello di fruizione dei divi proprio del cinema hollywoodiano (si noti la messa in ridicolo dei termini “club” e “fans”), Ghirelli arriva decisamente tardi. Nel 1941 in cui scrive, il divismo è già da qualche anno entrato nell'agenda del Minculpop, che proprio sul modello del bagno di folla delle star aveva organizzato, nell'estate del 1939, il primo raduno di stelle e divi a Riccione. Ne abbiamo un resoconto dalla penna del ventiseienne Michelangelo Antonioni, cronista per “Cinema illustrazione” dell'evento, di cui individua chiaramente l'essenza: «bisogna ricordare il significato non privo d'insegnamenti, specie per quello che riguarda lo scopo primo del raduno, quello cioè di creare in Italia il fenomeno del divismo»⁹⁷. E non è d'altronde un'intuizione di Antonioni, ma un dato di fatto, ribadito via telegramma dall'organizzatore dell'evento, Vittorio Mussolini, al ministro Alfieri: «siamo lieti comunicarvi brillante successo della manifestazione che secondo vostre direttive ha avvicinato gli attori cinematografici al grande pubblico contribuendo alla formazione di un divismo italiano»⁹⁸.

⁹⁶ Ivi, p. 327.

⁹⁷ Michelangelo Antonioni, *Divismo*, in «Cinema Illustrazione», n. 32, 9 agosto 1939, p. 6.

⁹⁸ Trascritto in *Ibidem*.

Come si risolve la questione dell'imitazione di una prassi americana, economicamente necessaria ma moralmente, potenzialmente problematica? («una domanda si fa innanzi prima di ogni altra: è un bene? È un male?»⁹⁹). Con la proposta di un'autarchia divistica:

Per l'industria siamo convinti sia un bene (...) in quanto alla serietà del fatto in sé possiamo dire che un poco di moderazione non farebbe male, ed è con simili intendimenti che pensiamo a un divismo nostro: un divismo serio, intelligente, inteso come valorizzazione della personalità artistica degli attori¹⁰⁰

Riesce tuttavia difficile – e infatti puntualmente trascurato dalla critica dell'epoca – descrivere in quali modi possa configurarsi la condotta “intelligente” nell'adorazione di un divo, una condotta che si discosti da quella che già si fa spazio al primo raduno di Riccione e che fisiologicamente si rivela parossistica («prenotazioni di tavoli da parte dei bagnanti che volevano veder bene le dive: fanciulle in gran fermento per via degli abiti; giovanotti occupatissimi con le giacche bianche, i cravattini e le scarpe di vernice (...) tutto un movimento insolito, un'agitazione desueta»¹⁰¹).

Nello stesso 1939 Sampieri pubblica un articolo tramite il quale si propone di dare delle risposte pratiche al quesito delle modalità di riappropriazione, da parte dell'Italia, del fenomeno del divismo, «inventato da noi»¹⁰² – Sampieri pensa certo alle divine del muto – ma che in breve è divenuto «un'arma contro di noi quando fu imitato in grande stile dalla pubblicità americana»¹⁰³. Nemmeno Sampieri è però in grado di proporre una prassi originale per dare vita a un fenomeno che sia distintamente italiano, e quel poco di proposto verrà a stento effettivamente applicato: eliminare dai rotocalchi le fotografie dei divi americani rimpiazzandole coi divi italiani e tedeschi, investire di più sulla pubblicità del prodotto italiano e

⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² Giuseppe Vittorio Sampieri, *Divismo*, in «Lo Schermo», n. 7, luglio 1939, p. 18.

¹⁰³ *Ibidem.*

pretendere dai divi un atteggiamento più elevato, di modo da poter raggiungere – improbabile ossimoro – un divismo morigerato: «disciplina del lavoro, dignità personale, elevato tono di vita privata»¹⁰⁴.

Ancora una volta, è evidente, il problema è articolato in maniera contraddittoria, e se la principale difficoltà è quella di capire se il divismo giovi o no all'Italia (alla cinematografia certo, ma agli italiani?) abbiamo riscontrato nell'articolo di Antonioni come le manifestazioni degli ammiratori rientrassero già in una retorica di effettivo *fandom*, come confermano alcuni recenti studi sugli *ephemera* collezionati o prodotti dalle spettatrici italiane¹⁰⁵. Analogamente, il proliferare di rotocalchi illustrati di cinema¹⁰⁶ testimonia un impegno a soddisfare un assunto tutto divistico, ossia che «la vita privata di una star deve necessariamente essere pubblica»¹⁰⁷.

Va aggiunto che vi è, nella critica dell'epoca, una rilevabile tendenza a negare la reale presenza di un divismo in virtù della piccola dimensione delle stelle del nostro cinema («per alimentare il mito del divismo occorre disporre di un certo numero di divi di prima qualità. E ci sono davvero, qui da noi, questi divi?»¹⁰⁸), e che questi ragionamenti sono spesso complicati e confusi con quelli relativi all'attorialità (su cui torneremo nel terzo capitolo). La ricerca di questa astratta modestia stellare¹⁰⁹, in effetti, traspare da tutte le letture fin qui citate, da Freddi ad Antonioni, passando anche per le parole di uno dei registi più accreditati del secondo cinema italiano, Alessandro Blasetti, il quale, interrogato a inizio anni Trenta sul quesito se possa esistere o meno un divismo («bruttissima parola») italiano, risponde analizzando il

¹⁰⁴ Ivi, p. 20.

¹⁰⁵ Rimandiamo a un'interessante, recente pubblicazione, frutto di ricerche su questo genere di materiali: Mariapia Comand, Andrea Mariani (a cura di), *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, Venezia, Marsilio, 2019.

¹⁰⁶ Cfr. Raffaele De Berti, Irene Piazzoni, *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Milano, Quaderni di Acme, 2009 e Silvia Salvatici, *Il rotocalco femminile: una presenza nuova negli anni del fascismo*, in Silvia Franchini, Simonetta Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenza di una storia di genere*, Milano, FrancoAngeli, 2004, pp. 110-126.

¹⁰⁷ Edgar Morin, *I divi*, cit., p. 57.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Cfr. Stephen Gundle, *Divismo*, in Victoria De Grazia, Sergio Luzzatto (a cura di), *Dizionario del fascismo*, Vol I, Torino, Einaudi, 2002, p. 442: «risultava chiara la consapevolezza che un fenomeno del genere, in quanto favoriva i sogni di una vita facile e di immensi guadagni, contrastava fortemente con l'enfatica celebrazione fascista dell'austerità e del sacrificio».

discorso nel merito del caso femminile (che qui introduciamo e sul quale torneremo nel capitolo successivo):

Diamine! E perché no? (...) Certo la nostra diva d'oggi e di domani non potrà essere né un'aristocratica, né una borghese raffinata: ma una donna del popolo, che sia amata dal pubblico non per un suo fascino misterioso, semilluminato all'*abat jour*, flessuoso e molle, decadente e perverso; ma amata per un suo sano chiaro fascino sessuale, illuminato a giorno, senza stupidi e inesistenti misteri psicologici a doppio fondo, bella per la santa bellezza che fa pensare, più che a una notte di piacere, ad un bel maschietto sano e sorridente¹¹⁰

La risposta di Blasetti, che si distanzia dalla visione di Freddi per una maggiore lucidità nel riconoscere il bisogno di fare i conti con un culto personalistico – e non collettivo – del divo (o della diva, in questo caso), è però assimilabile a quella del Direttore generale della cinematografia per quanto riguarda l'idea di un casting attento alle qualità – estetiche e morali – delle dive. Se Freddi poneva in allerta sull'impraticabilità e il futuro fallimento del divismo hollywoodiano, Blasetti ne coglie apertamente i punti di risonanza (l'illuminazione *à la* Hollywood, l'aura plastica delle dive americane) e indica come strada da seguire per l'Italia quella precisamente opposta (niente psicologismi, solo “santa bellezza” illuminata “a giorno”). Il punto più espressivo del ragionamento del regista è certo dato dalle ultime parole citate: esse rendono conto di una precisa funzionalità che la diva autarchica dovrebbe assumere e incarnare, in una prospettiva che pone al centro la scopofilia del maschio e, al tempo stesso, lo richiama ai propri doveri patriarcali. Il messaggio davvero consistente, tuttavia, è proprio quello diretto alle aspiranti dive e alle donne in generale, ed è un messaggio che, se da una parte amplifica il monito alla maternità (il modello “sposa e madre esemplare”) che il regime indirizzava alle donne, dall'altra evoca, con il riferimento al fascino sessuale, la contraddizione –

¹¹⁰ Alessandro Blasetti, ...*E Alessandro Blasetti difende le dive italiane*, in «Cinema Illustrazione», n. 23, 6 giugno 1934, p. 3.

ancora una volta – sulla quale il regime stesso costruiva il proprio messaggio alle donne.

2. Donne e regime, donne e cinema di regime

Nel novero delle contraddizioni esaminate precedentemente, la questione femminile merita un capitolo a parte. Essa va indagata non solo guardando all'indirizzo (già di per sé non univoco) che il regime promuove nei confronti delle donne – con tutti i propri mezzi: campagne, manifestazioni pubbliche, organizzazione della vita privata¹¹¹ –, ma anche nel passaggio sullo schermo di tali modelli o, come vedremo, nel loro ribaltamento. La questione del divismo, ad esempio, (che tratteremo nel terzo paragrafo del presente capitolo) è, come anticipato nelle pagine precedenti, una questione di complessa trattazione, che nel caso femminile diventa particolarmente problematica. La diva, nel passaggio dal cinema degli anni Dieci a quello degli anni Trenta – coincidente coll'avvento del fascismo in Italia – è chiamata ad abbracciare qualità che, se nel caso delle dive del muto potevano ben allinearsi allo statuto divistico delle stesse, nel caso dei nuovi modelli di femminilità esemplare e domestica conoscono un'applicazione prevedibilmente difficoltosa.

Gli studi sulle donne in epoca fascista hanno conosciuto un ritardo simile a quello del cinema dello stesso periodo. In entrambi i casi si dovranno attendere gli anni '70 e '80 per assistere a un lungo e metodico affrancamento – di fatto non ancora concluso – dal disinteresse stabilito per l'uno e per l'altro tema. Nel caso del cinema, la sede sono gli ormai celebri convegni pesaresi; per quello femminile, gli studi di alcune “pioniere” quali Maria-Antonietta Macciocchi, Nunzia Messina, Marina Addis Saba e quello di Piero Meldini¹¹² hanno gettato luce su un versante ancora quasi del tutto oscuro: proprio Macciocchi definiva, in un importante saggio

¹¹¹ Di fondamentale importanza, per una panoramica esauriente della figura della vita della donna sotto il regime fascista, è il testo di Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, Venezia, Marsilio, 1993 [ed. or. *How Fascism Ruled Women. Italy, 1922-1945*, 1992].

¹¹² Cfr. Maria-Antonietta Macciocchi, *La donna “nera”. Consenso femminile e fascismo*, Milano, Feltrinelli, 1976; Nunzia Messina, *Le donne del fascismo. Massaie rurali e dive del cinema nel ventennio*, Roma, Ellemme, 1987; Marina Addis Saba (a cura di), *La corporazione delle donne. Ricerche e studi sui modelli femminili nel ventennio*, Firenze, Vallecchi, 1988; Piero Meldini, *Sposa e madre esemplare. Ideologia e politica della donna e della famiglia durante il fascismo*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1975.

del 1976, la questione della donna sotto il fascismo e il nazismo un «inesistente storico»¹¹³.

2.1 *Semplice e carina*¹¹⁴

La questione dell'inesistente storico – così come viene sollevata da Macciocchi – è una conseguenza dell'assenza. L'assenza deve essere qui intesa come categoria dalla quale emerge «la differenza o l'intreccio maschile-femminile»¹¹⁵; suggerita da Mariuccia Salvati ed elaborata da Marina Addis Saba, essa risulta fondamentale per affrontare una storia anche istituzionale delle donne sotto il fascismo. La studiosa muove nel proprio saggio proprio dalla contraddizione insita nel richiamo alle donne da parte del governo fascista, il quale

(...) la esclude per lo più dalla gestione delle leve delle istituzioni e della società, continua a privarla come cittadina dei diritti che del resto non ha mai avuto, anzi fissa e ribadisce per lei il ruolo tradizionale di sposa e di madre, di «fattrice»; ma nello stesso tempo la chiama a gran voce alla partecipazione¹¹⁶

Il progetto sociale fascista, infatti, non esclude le donne¹¹⁷, piuttosto le coinvolge per attuare un addomesticamento della loro figura. Se nel tormentone *Mille Lire al mese* – al quale ci siamo rifatti per titolare il presente paragrafo – la “mogliettina semplice e carina” è un attributo della realizzazione maschile (al pari del “modesto impiego” e della “casettina in periferia”), la donna non è in realtà considerata dalla

¹¹³ Maria-Antonietta Macciocchi, *La donna “nera”*, cit., p. 8.

¹¹⁴ Ci appropriamo qui di un verso della canzone *Mille Lire al mese*. Cfr. Pasquale Iaccio, *Carissimi nemici. Cinema e teatro tra propaganda fascista e miti hollywoodiani*, in Mino Argentieri, *Schermi di guerra. Cinema italiano 1939-1945*, Roma, Bulzoni, p. 332.

¹¹⁵ Cfr. Mariuccia Salvati, *La storia delle donne può essere anche storia istituzionale?*, in «Rivista di storia contemporanea», n. 1, 1985, pp. 1-8, citata in Marina Addis Saba, *La corporazione delle donne*, cit., p. 5.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Come osserva anzi Maria Antonietta Macciocchi, «Fascism took Italian women onto the streets for the first time». Cfr. Maria Antonietta Macciocchi, *Female Sexuality in Fascist Ideology*, in «Feminist Review», n. 1, 1979, p. 71.

retorica di regime esclusivamente nella propria esistenza domestica, ma anzi, sembra essere soggetta a un'operazione di "pubblicazione" che ha come scopo la saldatura fra l'esistenza privata e quella pubblica, finalizzata a un controllo diretto di entrambe le dimensioni («the social and the private domains were inexorably drawn into the public sphere, to be opened in the process to political manipulation by the Italian political and economic elites»¹¹⁸).

Il richiamo stesso alla maternità, assumibile come un dovere domestico nei confronti del marito, si configura in realtà come un obbligo per la patria: le madri esemplari sono tali perché madri dei futuri soldati dell'esercito italiano e dei pionieri delle colonie che l'Italia fonderà¹¹⁹, in un processo di «nazionalizzazione delle donne»¹²⁰ che si esprime prima con la promozione della maternità, poi con il suo riconoscimento tramite manifestazioni pubbliche (Giornata della madre e del fanciullo, premiazioni organizzate dall'Unione delle famiglie numerose, etc.). Annabella Gioia, nell'analizzare i cinegiornali dell'Istituto Luce che immortalano queste prassi, osserva che «si vedono spesso donne che ostentano i figli innalzandoli sopra la propria testa in una simbolica esposizione verso il potere dello Stato, una ricchezza messa a disposizione del regime»¹²¹.

Fra le varie manifestazioni riprese dal Luce e analizzate da Gioia, particolarmente interessante ci sembra quella della Giornata della fede¹²², in virtù della potenza con la quale stabilisce, in termini simbolici, il *continuum* fra sfera pubblica e privata. Tale giornata si inserì nella campagna "Oro alla patria" e si caratterizzò, com'è noto, per la donazione di massa – spesso descritta come spontanea, certo fortemente indirizzata – che gli italiani fecero delle proprie fedi nuziali, medaglie e oggetti in oro. Partecipata da uomini e donne, fu inaugurata in realtà dalla donazione della fede nuziale di due volti femminili fra i più celebri nell'Italia di allora: la Regina consorte di Vittorio Emanuele III, Elena del Montenegro, e donna Rachele

¹¹⁸ Victoria de Grazia, *The culture of consent. Mass organization of leisure in fascist Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002 [1981], p. 6.

¹¹⁹ Cfr. Annabella Gioia, *Donne senza qualità. Immagini femminili nell'Archivio dell'Istituto Luce*, Milano, FrancoAngeli, 2010, pp. 27-28 e p. 40.

¹²⁰ Ivi, p. 27.

¹²¹ Ivi, p. 28.

¹²² Sulla giornata della fede, come suggerito anche da Annabella Gioia, si veda Petra Terhoeven, *Oro alla patria. Donne, guerra e propaganda nella giornata della Fede fascista*, Bologna, Il Mulino, 2006.

Mussolini. Se l'anello è il simbolo che suggella l'inizio di un matrimonio privato, la sua consegna alla patria – impersonata, come già osservato, da Mussolini – stabilisce, sotto la vaga prospettiva di un matrimonio col Duce, una rinuncia simbolica alla privacy che caratterizza un aspetto centrale nell'esistenza della persona. Un'operazione simile, all'interno della quale la soluzione di continuità fra sfera pubblica e privata viene necessariamente sospesa, è assimilabile alla promozione di istituzioni che regolano il tempo libero del cittadino fascista (quali l'Opera Nazionale Dopolavoro, i Treni popolari, etc.). Lo scopo è sintetizzato chiaramente da Marcia Landy: «penetrat[e] all forms of social life: the family, the workplace, and even the leisure activities. The fascist cultural “revolution” envisioned the transformation of the daily interior life of the worker»¹²³. Se tali istituzioni interessano sia gli uomini che le donne, è però nel caso femminile che sorge la contraddizione più consistente: la “pubblicazione” delle donne non è infatti sostenuta da un loro reale collocamento nella sfera pubblica: non possono certo arruolarsi, ma nemmeno votare¹²⁴ e sono insistentemente scoraggiate – talvolta dal Duce stesso – a lavorare («Il lavoro, ove non è diretto impedimento, distrae dalla generazione, fomenta una indipendenza e conseguenti mode fisiche e morali contrarie al parto»¹²⁵). Le donne rappresentano il punto più delicato del conflitto – di fatto mai risolto dal fascismo – fra tradizione e modernità: esse sono richiamate, disforicamente, a entrambi gli atteggiamenti. L'*assenza* di cui sopra è dunque una condizione oggettiva: le donne compaiono soltanto nelle parole di esortazione del Duce, nelle direttive del governo, in alcune manifestazioni di piazza e – raramente, soltanto in veste defilata – in alcuni (pochissimi) fotogrammi dell'Istituto Luce. Rimane lo schermo del cinema, come vedremo, l'unico luogo in cui la presenza femminile è palesemente, pubblicamente fondamentale.

¹²³ Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., p.7.

¹²⁴ Mussolini si dichiarò favorevole al voto femminile, in un discorso alla Camera del 15 maggio 1925 (Cfr. Benito Mussolini, *Per il voto alle donne*, citato in Piero Meldini, *Sposa e madre esemplare*, cit., p. 138), salvo poi ritrattare la propria posizione a distanza di pochi anni. Cfr. Emil Ludvig, *Colloqui con Mussolini*, Verona, Mondadori, 1932, p. 166: «Se io le concedessi il diritto di voto, mi si deriderebbe. Nel nostro stato essa non deve contare». Per un'agile ricognizione storica e legislativa del tortuoso percorso verso l'ottenimento del diritto di voto per le donne, rimandiamo al primo paragrafo di Roberta Sassano, *Camicette nere: le donne nel ventennio fascista*, in «El Futuro del Pasado», 6, 2015, pp. 253-280.

¹²⁵ Benito Mussolini, *Macchina e donna*, in «Il Popolo d'Italia», 31 agosto 1934.

L'addomesticamento del corpo femminile non avviene soltanto tramite la pressante campagna di incremento demografico della nazione, ma anche con l'esibizione coatta e normata del corpo stesso. Il saggio ginnico, che coinvolgeva maschi e femmine, può essere assunto come apice ideale di questo processo: le fotografie e i video dell'archivio Luce che riprendono le Giovani Italiane disposte in file ordinate mentre compiono coreografie rivolte al Duce¹²⁶ restituiscono un'immagine di disciplina e prestanza che, se nel caso maschile è finalizzata alla difesa della patria, in quello femminile è rivolta – con un passaggio logico certo più difficilmente esplicabile – alla cura del corpo in vista della procreazione¹²⁷. Il saggio ginnico, che al pari di tutte le altre manifestazioni pubbliche fasciste non trova solitamente una promozione o una pubblicizzazione diretta nei film dell'epoca, compare in una scena del film *Il birichino di papà* (1942, di Raffaello Matarazzo) in circostanze interessanti, che vale la pena rievocare. Esso ha luogo in un momento della storia in cui la protagonista Nicoletta (Chiaretta Gelli) – ragazzina indisciplinata che rifiuta le conseguenze sociali del proprio status di femmina – è relegata in collegio. Qui, nel giorno deputato al saggio ginnico di fronte ai genitori, Nicoletta è stata messa in punizione e si trova chiusa nel proprio dormitorio, che affaccia sul prato in cui è in corso l'esibizione. Dopo alcune inquadrature che riprendono le ragazze esaltandone le pose statuarie e la coreografia attenta – su un modello documentaristico molto simile a quello del LUCE –, la voce fuori campo di Nicoletta costringe la cinepresa (e gli spettatori diegetici) a rivolgersi verso la protagonista. Ella intona un canto di “protesta” rispetto all'esibizione in corso inserendosi nel tessuto canoro delle ragazze ma improvvisando un *a solo* rispetto a esse: all'inno delle compagne

Noi siam brave, noi siam buone, in condotta dieci abbiám (...)
Un po' di qua, un po' di là, e noi impariamo bene a respirar
Un poco in su, un poco in giù, il nostro corpo vi diletterà

¹²⁶ Video di tali manifestazioni sono accessibili on line, nel sito ufficiale dell'archivio e nel relativo canale YouTube. Rimandiamo, fra gli altri, al seguente video: https://www.youtube.com/watch?v=6_z7-Z4_xsg (data ultima consultazione: 12 marzo 2021).

¹²⁷ Cfr. Rosella Isidori Frasca, ... *e il duce le volle sportive*, Bologna, Pàtron, 1983.

Nicoletta risponde col suo

Un po' di qua, un po' di là, questa prigion di noia fa crepar
Un poco in su, un poco in giù, dei vostri musì io non ne posso più¹²⁸

Il senso del controcanto alla performance delle ragazze è in effetti un'accusa all'uso fascista dell'esibizione coatta nelle piazze, così come il riferimento ai "musì" – contrappuntato dall'inquadratura frontale dei vari membri illustri del pubblico, visibilmente disturbati dall'affronto – è una critica alle gerarchie che presenziavano in prima fila ai suddetti eventi. La valenza politica di questa scena è già stata osservata da altri, tra cui Jacqueline Reich, che non indugia a definirla «one of the most severe critiques of Fascist ideology in the entire cinematic production of *ventennio*»¹²⁹. La forza di questa critica è tanto più intensa se si considera la struttura narrativa del film, nel quale Nicoletta è protagonista indubbiamente positiva, pur nel rifiutare il proprio ruolo di *semplice e carina* – e anzi, proprio per questa ragione. Il successo e la circolazione di un simile prodotto sono comprensibili se contestualizzati nell'anno di uscita: realizzato nel 1942, il film circola nelle sale nei primi mesi del 1943, anno in cui il malcontento per la politica bellica fascista conosceva diffusione ormai anche al di fuori degli ambienti intellettuali. Per quanto riguarda poi la posizione particolarmente indipendente che occupa la figura femminile in questo film, Gioia note come anche nei documentari LUCE, dopo l'entrata in guerra dell'Italia, ci sia un'apertura nei confronti della raffigurazione della donna in posizioni più autorevoli¹³⁰.

Come anticipato prima di introdurre l'esempio del *Birichino*, non vengono in realtà in mente altri film in cui trovi spazio una qualche rappresentazione delle abitudini iscritte nell'agenda pubblica fascista¹³¹, e, come già osservato, nemmeno del

¹²⁸ Testo desunto dal film.

¹²⁹ Jacqueline Reich, *Reading, Writing, and Rebellion: Collectivity, Specularity, and Sexuality in the Italian Schoolgirl Comedy, 1934-43*, in Robin Pickering-Iazzi (ed.), *Mothers of Invention. Women, Italian Fascism, and Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, p. 243.

¹³⁰ Cfr. Annabella Gioia, *Donne senza qualità*, cit., p. 31.

¹³¹ Un'eccezione – l'unica che ci venga in mente – è forse data da un altro film di Raffaello Matarazzo, il suo esordio: *Treno popolare* (1933), in cui la vicenda si svolge nel corso di una gita domenicale a Orvieto, città che viene raggiunta dai protagonisti tramite, appunto, il treno popolare. Organizzato dall'OND a partire dal 1931, tale istituto consentiva di raggiungere città d'arte italiane

fascismo in generale. Se non sono rintracciabili riferimenti diretti ai brevissimi spazi pubblici in cui le donne trovano spazio, quali elementi, caratterizzazioni di personaggi o film danno ragione – o, come nel caso del *Birichino*, torto – alla retorica fascista e sono permeabili al suo indirizzo? Il controllo della vita pubblica e privata, come stabilito, è un aspetto fondamentale della dittatura italiana (di tutti i sistemi dittatoriali, in effetti): come affronta il cinema – occupazione fondamentale nell’esistenza sociale degli italiani negli anni Trenta – la questione delle donne? Quali modelli di femminilità popolano, insomma, gli schermi di regime?

2.2 Le donne sugli schermi di regime: ruoli e figurazioni

La grande varietà di modelli femminili che è possibile apprezzare nei film prodotti nell’Italia fascista¹³² sarebbe, crediamo, di per sé sufficiente per confutare la tesi di un cinema asfittico e monotono, che a lungo ha tenuto lontani gli studiosi dalle pellicole degli anni Trenta. Nel caso degli studi sulle donne, inoltre, come anticipato in precedenza, il cinema è una risorsa fondamentale di studio dell’Italia di quegli anni, poiché eccezionalmente ricca: se i cinegiornali accolgono di rado la figura femminile, la cui esistenza pubblica, come visto, è atrofizzata e collocata in una dimensione di costante addomesticazione, la narrazione delle donne al cinema (per quanto fatta dagli uomini, a eccezion fatta di rarissimi casi¹³³), rimane un *corpus* ricco a cui guardare con i dovuti accorgimenti. Il tentativo è quello di mettere a confronto retorica politica e rappresentazione cinematografica (in tutti i suoi principali generi), persuasi che quest’ultima costituisca un terreno in cui più

con un biglietto particolarmente conveniente. L’allegro motivetto che i viaggiatori cantano a bordo del treno a inizio film è una propaganda al mezzo stesso, che effettivamente riscosse un grande successo: «ecco la famigliola popolar, ecco delle maschiette in libertà/uno sciame di studenti, una allegra gioventù/o treno popolar gaia istituzion, di mille e mille cuori sei la seduzion».

¹³² Per una disamina esauriente, condotta per generi cinematografici e per “tipi” femminili, rimandiamo al già citato Meris Nicoletto, *Donne nel cinema di regime*.

¹³³ Fra i rari esempi viene in mente il film *Nessuno torna indietro* (1943), diretto da Alessandro Blasetti ma sceneggiato da Alba De Céspedes su un soggetto proprio (l’omonimo romanzo del 1938 edito da Mondadori).

agilmente emergono le contraddizioni precedentemente suggerite, e con più probabilità trovino spazio le difformità al modello femminile promosso.

La dialettica tra tradizione e modernità¹³⁴, ad esempio, che abbiamo già nominato come binomio al quale le donne sono chiamate in termini di collocamento incerti, potrebbe trovare a forza, nell'economia di ogni singola opera cinematografica, una soluzione univoca, ma non sempre è così. Uno dei primi film sonori realizzati in Italia, *Terra madre* (1931, di Alessandro Blasetti), propone un modello ben chiaro del ruolo della donna nella "rinascita" italiana. Film a tematica ruralista, la pellicola di Blasetti incentra la propria vicenda sulla contrapposizione città/campagna «in chiave anticittadina»¹³⁵. Se il protagonista maschile, il duca Marco (Sandro Salvini), è diviso fra la vita mondana di città (rappresentata dal jazz¹³⁶ che gli amici ascoltano nel suo salone) e la campagna di cui è proprietario (in cui risuona la musica folkloristica ballata dai contadini), il protagonismo femminile è ripartito su due personaggi: da una parte abbiamo la compagna di città, Daisy (Isa Pola) – nome, non è un caso, americano –; dall'altra Emilia (Leda Gloria), la figlia del fattore che cattura l'attenzione di Marco non appena questi raggiunge la campagna. La scelta dell'uomo ricadrà, nel finale, su Emilia (si legga: la campagna), contestualmente alla decisione di non vendere la terra, ma di prendersene cura, introducendo l'utilizzo di nuovi macchinari. Proprio la scena della sfilata dei trattori sul finale del film suggerisce – l'ha già rilevato Ruth Ben-Ghiat¹³⁷ – non una rinuncia alla modernità, ma una declinazione di essa in chiave nazionale, in cui il progresso è funzionale al mantenimento e al rinsaldamento della tradizione. Che la modernità sia in realtà promossa condizionatamente al rispetto della tradizione, lo si ravvisa ancor meglio se si mette in rapporto la scena finale dei trattori con quella iniziale dell'auto cittadina che sprofonda nel fango all'arrivo della compagna di

¹³⁴ Sul tema della modernità legato al fascismo, rimandiamo a Raffaele de Berti, *Il volo del cinema. Miti moderni nell'Italia fascista*, Milano-Udine, Mimesis, 2012; James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, cit.

¹³⁵ Cfr. Gianfranco Gori, *Alessandro Blasetti*, cit., p. 24.

¹³⁶ Il jazz suggerisce la presenza di un'altra contrapposizione, quella fra Italia e Stati Uniti, che ha a che fare non tanto con il tema narrativo del film, quanto col modo di fare cinema che Blasetti intendeva promuovere. Il regista non faceva mistero di una certa delusione nel constatare che molte pellicole italiane, anziché tentare di stabilire uno stile nazionale, guardassero agli esempi delle cinematografie estere.

¹³⁷ Cfr. Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 135-136.

amici in campagna¹³⁸: vi è una modernità “tossica”, sembra suggerire Blasetti, e una “buona”, che «integra passato e presente, e trasforma la tecnologia in una forza produttiva»¹³⁹. La donna, in tutto ciò, è il fulcro attraverso cui si chiarifica tale processo: abbandonata Daisy e rifiutati tutti i valori da essa incarnati (l’indole mondana, il bisogno di indipendenza, la scarsa propensione alla vita domestica), il duca Marco osserva Emilia che, dispensata dal lavoro nelle campagne – ormai in parte automatizzato – è “libera” di tornare nel proprio habitat dedicato, la casa, ad adempiere al compito di sposa e di madre (la maternità è profetizzata dal riferimento ai campi che tornano fertili). La donna, dunque, nel film di Blasetti, non è di per sé un soggetto attivo nel discorso sulla modernità – quando cerca di esserlo, come nel caso di Daisy, viene rifiutata –, bensì un caposaldo della tradizione (preferibilmente) contadina, che con la campagna condivide il ruolo procreativo. La donna lavoratrice come miraggio di una modernità che, quando non esplicitamente negativa, è perlomeno non raccomandabile è un topos che accomuna *Terra madre* a molti altri film. Pensiamo ancora una volta a *Gli uomini, che mascalzoni...* – che infatti Ben-Ghiat prende in esame, accanto a *Terra madre*, nel suo capitolo *Visioni della modernità*¹⁴⁰. La coppia oppositiva bicicletta/macchina (la prima posseduta da Bruno, la seconda sottratta dallo stesso al suo capo) simboleggia un binomio dilemmatico che riguarda il tema della modernità, inserito com’è nella vicenda di ambientazione cittadina – pur sempre contrapposta alla campagna: Camerini gira il film sia nel centro di Milano che fuori la città. Lo sforzo di Bruno di procurarsi la macchina è funzionale al corteggiamento di Mariuccia, commessa di una profumeria. Se la gita in macchina risulta un fiasco, così come l’episodio alla Fiera campionaria si risolve in un caleidoscopio di macchinari e strumenti nei quali Bruno inciampa e si imbrogliava, l’uscita dalla Fiera e il chiarimento finale con Mariuccia si evolvono in una promessa di matrimonio espressa da Bruno, senza che Mariuccia – sorrisi a parte – risponda in alcun modo.

¹³⁸ James Hay ha visto in questa scena un “pretesto” per permettere al personaggio del duca – il quale trarrà al sicuro l’automobile – di dare mostra della propria prestanza e del proprio controllo sugli avvenimenti («agent of narrative resolution»); di imporsi, insomma, come specifico modello virile. Cfr. James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, cit., pp. 139-140.

¹³⁹ Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, cit., p. 136.

¹⁴⁰ Ivi, pp. 136-139.

È il protagonista maschile a dettare le linee del futuro della coppia, mentre il padre della ragazza (osservatore muto e nascosto) annuisce con convinzione:

Mariuccia, perché non ci sposiamo? Lo sai che ti voglio bene.

Però basta con la profumeria. Sempre in casa. A prepararci il risotto.

Mariuccia fa parte di quella celebre e nutrita schiera di telefoniste, segretarie e commesse che offre agli spettatori – soprattutto alle spettatrici – una divagazione rispetto al tema della donna inserita nella dimensione domestica. *La segretaria privata*, *La telefonista* (1932, di Nunzio Malasomma), *I grandi magazzini*, affidando il protagonismo a giovani donne che intraprendono una carriera impiegatizia, aprono le porte ad ambientazioni quali negozi di lusso, uffici e bar. Così facendo, sfruttano un richiamo alla commedia hollywoodiana di analoga ambientazione che è funzionale in un primo momento a ridefinire i nuovi soggetti femminili presenti nella narrazione cinematografica italiana dopo il muto – i quali favoriscono un’evasione dalla dimensione domestica – e, in un secondo momento, anche a supplire alla mancanza di pellicole americane nelle sale.

È importantissimo notare che, se i film nominati (così come molti altri afferenti al genere della commedia sentimentale di ambientazione urbana) mostrano le protagoniste muoversi e lavorare in ambienti diversi dalla casa e in cui il mito della modernità può dispiegarsi in varie forme, è però alla dimensione familiare e domestica che relegano le stesse, sul finale. Viene insomma ristabilito, in sede di conclusione, un accordo fra la retorica fascista della sposa esemplare e la morale veicolata dal film stesso. Quest’ultima, però, dev’essere rilevata attribuendole il giusto peso, in effetti non così consistente: le ultime scene operano per lo più sbrigativamente un recupero *in cauda* del modello della sposa esemplare; molto spesso il matrimonio è solo annunciato sul finire del film – raramente inscenato – per cui il peso a livello narrativo è forse insufficiente a “negare” o a mettere in secondo piano il ruolo delle donne negli ambienti estranei alla casa che è possibile apprezzare lungo tutto il corso del film.

Simile meccanismo si verifica in un altro fortunato filone, quello d'ambientazione collegiale¹⁴¹, preso in prestito (assieme ad altri modelli) dalla commedia ungherese. Esso viene spesso riconosciuto come il genere evasivo per eccellenza, e non è difficile intuirne la ragione: l'ambiente circoscritto del collegio, dove spesso ha luogo l'intera vicenda, costituisce uno spazio conchiuso, «uno spazio costrittivo ma permeabile al mondo esterno in una sorta di sospensione temporale»¹⁴², ed è frequentato da fanciulle – la presenza maschile è fieramente bandita, professori a parte. Esso assume i connotati di una “riserva” per le giovanissime, in cui queste sono libere di trasgredire alle regole, forti della rarefatta influenza del mondo esterno e della loro acerba età. Tale condizione permette di inscenare situazioni che avvicinano il film alla *screwball comedy* americana per le elementari opposizioni sfruttate (quella fra istitutrici e alunne ma anche fra alunne diligenti e negligenti) e di proporre situazioni equivoche che puntualmente si chiarificano sul finale. L'impianto non è quasi mai veramente corale, ma segue spesso le vicende di una protagonista: si ricordano personaggi come Maddalena Lenci (Carla del Poggio) di *Maddalena... zero in condotta* (1940, di Vittorio De Sica); Anna Campolmi (Alida Valli) in *Ore 9: lezione di chimica* (1941, di Mario Mattoli) o Marta Renzi (Maria Denis) in *Seconda B*, film a cui va il merito di inaugurare il filone.

Le protagoniste di questi film – analogamente a quelle di tutti gli altri film del genere – si distinguono sempre per la spiccata propensione alla vivacità fuori controllo: le si può osservare uscire di notte dalla propria stanza vestite di biancheria, prendersi gioco delle istitutrici e dei professori e architettare scherzi e punizioni per le compagne più disciplinate. È il loro agire a costituire l'elemento chiave dello svolgimento della commedia e del divertimento per lo spettatore, ma è sempre dato, negli ultimi minuti della vicenda, un rientro della ragazza nei canoni della figura muliebre. Tale metamorfosi, rapidissima sul finale del film, occorre sempre tramite la presenza e il controllo di una figura maschile, di cui la protagonista preferibilmente si innamora e con la quale convola a nozze (nel regno

¹⁴¹ Per approfondimenti in merito al filone collegiale, cfr. Elena Mosconi, *La commedia “collegiale” come teatro sociale*, cit.; Jacqueline Reich, *Reading, Writing, and Rebellion*, cit.; il capitolo *Adolescenti in fiore* in Meris Nicoletto, *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*, cit., pp. 207-265.

¹⁴² Cfr. Elena Mosconi, *La commedia “collegiale” come teatro sociale*, cit., p. 191.

alluso del fuori scena e del post-finale); grazie al nuovo legame, le protagoniste escono dal collegio per entrare in un altro ambiente analogamente circoscritto, la casa. Maddalena Lenci quieterà la propria esuberanza tramite il matrimonio con Stefano (Roberta Villa); Anna Campolmi cesserà di importunare una compagna grazie all'ascendente positivo del prof. Marini (Andrea Checchi), che sposerà, proprio come succederà alla Graziella (Lilia Silvi) di *Il diavolo va in collegio* (1943, di Jean Boyer); dal canto proprio, la giovane Marta, ravvedutasi di un torto fatto ai danni del proprio professore (Sergio Tofano), non convolerà a nozze, e infatti non interromperà la propria frequentazione scolastica; viceversa, Teresa Venerdi (Adriana Benetti), protagonista dell'omonimo film di Vittorio De Sica del 1941 – ambientato in un orfanotrofio femminile, ma abitualmente annoverato nel filone collegiale per struttura narrativa e consistenza dei personaggi –, nonostante abbia già raggiunto l'età matura, si trova ancora fra le mura dell'istituto, e ne uscirà solo sul finale del film tramite il matrimonio col pediatra Vignali (Vittorio De Sica).

Così come le “colleghe” segretarie, le collegiali ravvivano gli schermi di regime con la loro fresca presenza, stimolando l'arruolamento di un nuovo comparto di giovani attrici¹⁴³, la famosa «schiera, petulante e candida, di adolescenti»¹⁴⁴. Ma, se la loro effrazione corrisponde al coefficiente di divagazione degli spettatori, il rientro in canoni concilianti con la retorica di regime sembra essere un elemento imprescindibile: l'unico, di fatto, in grado di giustificare la “libertà” precedentemente esperita e di ristabilire il primato d'azione del personaggio maschile.

Come scrive Marcia Landy, «though women may be identified as the titular centers of the film and as central to the development of the narrative, they are in fact only a “pseudo-center”»¹⁴⁵. Il concetto di pseudo-centro, che Landy prende in prestito

¹⁴³ Steno, in un dizionario parodico compilato sulle colonne di “Cinema”, proponeva – per i titoli qui citati – la categoria di «film con ragazze». Seguiva una descrizione che ironicamente e implicitamente nominava i film più indicativi del genere: «Maddalena, ti aspetto Venerdi con Teresa alle ore 9 a lezione di chimica e ti darò zero in condotta per i tuoi sette peccati. (E poi basta, eh?)». Il riferimento ai sette peccati è a un film di cui qui non abbiamo parlato e che ha per protagoniste le collegiali Isa e Carla (Maria Denis e Irasema Dilian): *I sette peccati* (1942, di Ladislao Kish). Cfr. Steno, *Il novissimo Melzi del cinema italiano. Breve dizionario storico-geografico dell'annata cinematografica 1941*, in «Cinema», n. 132, 25 dicembre 1941, p. 407.

¹⁴⁴ Francesco Savio, *Ma l'amore no*, cit., p. XXI.

¹⁴⁵ Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., p. 74.

da Claire Johnston¹⁴⁶, ci pare particolarmente efficace per definire la paradossale condizione delle donne nelle commedie qui nominate. La loro centralità, in accordo alle parole di Landy e a quanto fin qui osservato, è evidente da un punto di vista quantitativo: il protagonismo, inteso come il «primeggiare soprattutto a livello filmico (...) il diritto di apparire più frequentemente degli altri nelle inquadrature e in posizione di rilievo»¹⁴⁷, è certo loro; eppure, la loro *agency* a livello narrativo non rispetta una corrispettiva influenza. È questo uno degli elementi che più distanzia i personaggi femminili del muto da quelli del primo sonoro: se nel muto la donna esercita il proprio appeal fatale tramite un potere narrativo che può fare a meno dell'azione intesa come movimento (concentrando dunque la performance in pose ieratiche e gesti prolungati)¹⁴⁸, la donna “nuova” degli schermi sonori lavora, canta, si mette nei guai, si innamora, ma non è mai veramente artefice diretta del proprio destino. E questo non solo perché, in generale, «quando iniziano a parlare, gli idoli una volta silenziosi subiscono una seria perdita di divinità»¹⁴⁹, ma perché ella viene programmaticamente spogliata di quel tipo particolare di fascinazione, inserita, com'è, in una narrazione che non le affida più il ruolo di chi «domina e può distruggere un mondo»¹⁵⁰. Sugli schermi di regime, osserva Landy, «The diva was demoted to the shopgirl, the wife, the mother, the spurned love object, the repentant sinner, and the selfless entertainer»¹⁵¹.

Vale la pena verificare se il distanziamento geografico e sociale rispetto ai modelli fin qui rievocati – quello attuato, per intendersi, nella commedia dei telefoni bianchi e, in generale, nella commedia d'ambientazione magiara¹⁵² (ma anche americana)

¹⁴⁶ Cfr. Claire Johnston, *Myths of Women in the Cinema*, in Karyn Kay, Gerald Peary (eds.), *Women and the Cinema: a Critical Anthology*, New York, Dutton, 1977, p. 411.

¹⁴⁷ Cristina Jandelli, *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2013, p. 21.

¹⁴⁸ Per un'indagine esauriente sul divismo femminile italiano negli anni del muto, rimandiamo a Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, Imola, Cue Press, 2019 (2006).

¹⁴⁹ Alexander Walken, *Stardom: the Hollywood Phenomenon*, London, Michael Joseph, 1970, p. 223, citato in Richard Dyer, *Star*, Torino, Kaplan, 2009, p. 39.

¹⁵⁰ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1979, p. 78.

¹⁵¹ Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., p. 78.

¹⁵² Fra i (pochi) studi che si concentrano sulla produzione ungherese, si veda Francesco Bolzoni, *La commedia all'ungherese nel cinema italiano*, in «Bianco & Nero», n. 3, luglio-settembre 1988, pp. 7-41. Sull'influenza che la produzione drammaturgica ungherese ebbe sulla scena teatrale italiana, rimandiamo a Antonella Ottai, *Eastern. La commedia ungherese sulle scene italiane fra le due guerre*, Roma, Bulzoni, 2010.

di cui pure fanno parte alcuni dei film già nominati – riservi un trattamento differente alla figura della donna. L’analisi è più complessa che nei casi precedenti. Per quanto la commedia dei telefoni bianchi proponga un’evazione “mondana” con frequenti implicazioni sul piano sessuale (i personaggi agiscono «in camera da letto, nella vasca da bagno colma di spuma [...] al *night*»¹⁵³), Francesco Bolzoni ha osservato come tale produzione «pur così ricca di corteggiamenti e di dispetti sentimentali, al contrario mette il sesso fra parentesi. Lo muta in gioco di società, in scherzo da salotto buono»¹⁵⁴. Le relazioni sentimentali e la tensione erotica fra i personaggi – e, di conseguenza, i personaggi stessi – assumono la medesima consistenza plastica del *décor* degli spazi in cui questi si muovono. La complicazione delle trame – spesso arricchite da *topoi* quali lo scambio di persona, i travestimenti, gli equivoci e gli spostamenti che riflettono una vera e propria «ossessione del mutamento»¹⁵⁵ – è il vero motore di questo genere di commedia: si ha un’ipertrofia degli eventi rispetto a quella degli esistenti¹⁵⁶.

David Bruni ha parlato di un «universo narrativo (...) sospeso in una dimensione immateriale, quasi avesse il potere di riflettere in negativo gli spazi esistenziali sempre più angusti presenti nell’Italia fascista»¹⁵⁷. In realtà tale corrispondenza per negativo non sempre occorre: si prendano, ad esempio, i film di Camerini *Darò un milione* (1935) e *Il signor Max*. Essi propongono agli spettatori, è vero, scenari e personaggi di un bel mondo che può verosimilmente essere conosciuto dal pubblico solamente tramite il cinematografo. Nel primo film Vittorio De Sica è il milionario Gold, giovane già stanco di un’esistenza frivola e di rapporti basati sull’interesse economico; nel secondo, lo stesso attore interpreta un giornalista che, al contrario, è attratto dall’ambiente aristocratico e che grazie alla propria dedizione al lavoro e al regalo di un amico benestante può permettersi una crociera di lusso. In entrambe le “favole” si ha un cambio d’identità da parte del protagonista (Gold si fingerà

¹⁵³ Francesco Savio, *Visione privata. Il film “occidentale” da Lumière a Godard*, Roma, Bulzoni, 1972, p. 198.

¹⁵⁴ Francesco Bolzoni, *La commedia all’ungherese nel cinema italiano*, cit., p. 15.

¹⁵⁵ Maurizio Grande, *La commedia all’italiana*, a cura di Orio Caldiron, Roma, Bulzoni, 2003, p. 198.

¹⁵⁶ Ci rifacciamo qui ad alcuni termini ed elementi proposti da Francesco Casetti e Federico Di Chio nel descrivere i diversi regimi di narrazione cinematografica. Cfr. Francesco Casetti, Federico Di Chio, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 206-213.

¹⁵⁷ David Bruni, *Commedia degli anni Trenta*, cit., p. 40.

povero, il giornalista Gianni lascerà credere di essere il nobile Max Varaldo), che opera uno slittamento funzionale alla mobilità transociale dei due protagonisti. Se però i due spostamenti presentano punti di partenza e di arrivo opposti (da ricco a povero nel primo caso, da piccolo borghese ad aristocratico nel secondo), in entrambe le trame è chiaramente ravvisabile un impianto morale che indica l'ambiente aristocratico come corrotto e quello popolano come virtuoso: Gold troverà il vero amore soltanto nelle vesti del povero, Gianni riuscirà a conquistare la cameriera Laretta (Assia Noris) – personaggio che subisce le angherie dell'aristocratica Paola (Rubi Dalma) – nelle vesti del giornalista.

Anche quando la commedia non inscena lo scarto sociale fra i due ambienti, immergendosi completamente nel bel mondo, quel reame «fittizio dai contorni irreali»¹⁵⁸ si rivela essere regolato – pur sempre nello spazio asfittico del finale – da norme sociali tradizionali. È il caso della trama de *L'ultimo ballo*, ambientata a Budapest, che (come già osservato in precedenza), dopo aver concesso alle due protagoniste (madre e figlia, entrambe interpretate da Elsa Merlini) escursioni stravaganti – la prima è coinvolta in corteggiamenti extra-coniugali, la seconda si dedica allo studio della medicina e al lavoro in laboratorio –, ricolloca entrambe, in sede di *happy ending*, in un quadro di fedele ed esclusiva coniugalità. Da rilevare anche l'innesto, in sede di sceneggiatura, di un'apologia delle virtù estetiche muliebri, perfettamente in accordo con la retorica fascista che additava negativamente le donne lavoratrici. Si tratta dell'intervento che il professor Stefano Boronkay (Amedeo Nazzari) pronuncia nel corso della propria lezione all'Università di Budapest, di cui vale la pena riportare un ampio brano:

In fatto di bellezza femminile non è vero che sia bello ciò che piace. Esiste invece un criterio per distinguere la donna bella dalla donna brutta: una donna è tanto più bella quanto più è donna, cioè quanto più le sue linee e le sue proporzioni si distaccano da quelle corrispondenti del sesso maschile (...). A questi caratteri fisici corrispondono caratteri morali e psicologici non meno mascolinizzanti come l'assenza di

¹⁵⁸ Ci rifacciamo ancora all'espressione di Nicoletto; Cfr. Meris Nicoletto, *Un mondo fittizio dai contorni irreali?*, cit., p. 207.

sottomissione, lo spirito di comando, la riduzione delle tendenze materne, l'eccessiva attività motoria e sociale, l'aggressività in amore. Concludendo: la donna deve incarnare l'ideale della femminilità ed essere solo e completamente donna; in tal modo i due sessi obbediranno alla grande legge dell'armonia dei contrasti per costituire l'organismo unitario della coppia umana feconda e morale, nucleo perfetto della famiglia¹⁵⁹

L'intervento – oggi involontariamente comico nella sua dubbia scientificità¹⁶⁰ –, riprendendo alcuni dei punti che Mussolini aveva espresso nel proprio *Macchina e donna*, anticipa il destino della neo-laureata Giuditta, la quale (ancora una volta per mezzo dell'infatuazione nei confronti del protagonista maschile – il professore, appunto) approderà al destino descritto dall'oratore nell'ultimo passaggio del proprio contributo.

Fra le varie commedie déco di cui Elsa Merlini è protagonista, vale la pena ricordare anche *La dama bianca* (1938, di Mario Mattoli), ambientata in un'esclusiva località di montagna, in cui l'attrice interpreta Marina, la moglie infelice del donnaiolo Guido (Nino Besozzi). Il nucleo della trama si sviluppa attorno alle misteriose incursioni di una figura fantasmatica (la dama bianca del titolo), donna che nottetempo si aggira per le camere dell'albergo e bacia gli uomini. Un innesto tanto lascivo si attutisce *in cauda* con la rivelazione che le dame bianche sono in realtà molte, e quella che lo spettatore ha visto fare visita a Guido è in realtà la moglie Marina: l'atto fedifrago è quindi – rigorosamente a posteriori – “annullato”. Rivelatasi a Guido la vera identità della donna che ha stretto tra le braccia, i coniugi si riconciliano sul finale.

¹⁵⁹ Testo desunto dal film.

¹⁶⁰ Difficile credere che l'intento fosse effettivamente quello comico, nell'economia del film. Il discorso di Boronkay riprende da vicino la teoria che Scipio Sighele aveva anni prima esposto nel suo *Eva moderna*: «Coloro che aspirano ad emanciparsi, coloro che per l'ingegno, per l'attività, per la volontà si sono acquistata una reputazione più o meno legittima, hanno nell'aspetto fisico come nella fisionomia morale qualche cosa di mascolino. Si direbbe che in loro viva e si agiti un'anima maschile. Si direbbe che esse si sentano quasi uomini (...) Oggi, il rifiorire del femminismo è dovuto in massima parte all'aumento del numero di donne maschili, *les hoministes*»; cfr. Scipio Sighele, *Eva moderna*, Milano, Treves, 1910, pp. 51-52.

Il rientro necessario nella legittimità del matrimonio a discapito dell'avventura galante, dell'incursione nel bel mondo e dell'aspirazione transociale e interclassista trova la propria summa nel film *Apparizione* (1943, di Jean de Limur)¹⁶¹. Considerato l'«atto di morte simbolico dei “telefoni bianchi”»¹⁶², il film dipinge la prospettiva di un sogno – quello di poter intessere una relazione sentimentale con il divo per eccellenza, Amedeo Nazzari, attore nei panni di se stesso – infrangersi nello scontro con un mondo lontano da quello della protagonista Andreina (Alida Valli). Per quanto il disincanto occorra grazie a una mossa astuta dello stesso Nazzari – il quale si finge un “predatore” per spingere Andreina a tornare a casa, dal proprio promesso sposo Franco (Massimo Girotti) –, l'azione del divo è nondimeno dettata da ragioni di convenienza sociale tese a conservare la purezza della ragazza, a salvaguardare l'istituto del matrimonio e a mantenere fra essi impermeabili i diversi ambienti sociali¹⁶³.

Crediamo che gli esempi finora osservati, pur rivelando – nei diversi sottogeneri della commedia – un'analogia cura nel dispensare una morale finale conciliante con la retorica di regime, rendano conto di uno slittamento dell'aggettivo “evasivo” rispetto a quanto solitamente inteso. È evidente che l'evasione corrisponde nei vari filoni – e in particolar modo nella commedia bianca – a una vera e propria immersione in un mondo “altro” (sia essa l'Ungheria, l'America o, in generale, l'ambiente aristocratico e mondano); d'altra parte, come abbiamo potuto verificare, l'evasione più consistente è operata a livello narrativo, tramite le azioni dei personaggi, che eccedono da qualsiasi norma raccomandabile e si allontanano – in special modo nel caso che a noi interessa: quello femminile – dai prototipi muliebri rievocati nel capitolo precedente. È legittimo chiedersi (e ad oggi complicato rispondere) quale sia l'effettiva valenza “riparatrice” del rientro fugace, sul finale, nei modelli virtuosi. In altre parole: cosa e quanto viene assimilato dalla spettatrice di un film che, nella durata media di ottanta minuti, concentra l'intero svolgimento

¹⁶¹ Per una lettura del film alla luce delle implicazioni metacinematografiche, si veda Stephen Gundle, *Mussolini's Dream Factory*, cit., pp. 1-5.

¹⁶² David Bruni, *Commedia degli anni Trenta*, cit., p. 48.

¹⁶³ Il personaggio Amedeo Nazzari, nel corso della vicenda, si esprimerà inoltre con convinzione sull'illusorietà dello splendore del mondo del cinema, evidenziando le fatiche e le angosce del “mestiere” di divo. Nazzari dà voce a una retorica del sacrificio che trova spazio anche nella letteratura giornalistica dell'epoca.

attorno a eventi innescati dall'indipendenza, dalla sensualità e dal desiderio di evasione delle donne, per dispensare una morale di modestia e domesticità solamente negli ultimi minuti del finale?

Un discorso a parte merita il genere bellico e coloniale, dove notiamo come il ruolo di “traghettatore” della donna da un'esistenza all'altra, da uno status all'altro – come visto accadere per il filone collegiale – sia attribuito al maschio anche nei (pochi) film propagandistici prodotti durante il fascismo. Se nel filone coloniale la donna occupa per lo più uno spazio marginale e accessorio, alcune eccezioni a questo modello svelano un femminile che conosce nella compartecipazione – o, perlomeno, nel sostegno – agli ideali patriottici del maschio un veicolo di affermazione, ma mai di vera emancipazione. La causa civile e bellica passa attraverso l'amore per un uomo: è il caso, ad esempio, de *L'assedio dell'Alcazar* in cui il personaggio di Carmen (Mireille Balin) si ritrova casualmente fra i resistenti civili e militari chiusi nella fortezza di Toledo. Abituata agli agi mondani, Carmen accusa la durezza della segregazione coatta nei primi giorni all'Alcazar, durante i quali le sue esigenze e il malumore vengono seccamente respinti dal capitano Vela (Fosco Giachetti¹⁶⁴) – vero eroe della resistenza nazionalista contro il *Frente Popular* – che la richiama a un atteggiamento più collaborativo. Scopertasi innamorata del capitano e ammirata dall'abnegazione di questi per la causa nazionale, Carmen inizia a prestare soccorso come infermiera all'interno della fortezza, guadagnandosi l'amore di Vela e sostenendo – pur dalle “retrovie” – la resistenza.

Anche nel film *Vecchia guardia* – come già notato da Marcia Landy – il personaggio di Maria (Barbara Monis) abbraccia la causa dei fascisti nel momento in cui il suo interesse per Roberto (Mino Doro) si svela allo spettatore: «Maria's devotion to Roberto is expressed in her commitment to *his* politics, her subordinating herself to Roberto and the squadristi. Her love for Roberto and for fascism are intertwined»¹⁶⁵. L'innesto di tali motivi amorosi, non necessariamente

¹⁶⁴ Per un approfondimento sulla persona interpretata da Fosco Giachetti nei drammi bellici, rimandiamo al capitolo *The Uniformed Role Model: Fosco Giachetti* in Stephen Gundle, *Mussolini's Dream Factory*, cit., pp. 203-223.

¹⁶⁵ Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., pp. 41-42. Corsivo nostro.

ben visto dalla critica coeva (per *L'assedio dell'Alcazar* si è parlato di «personaggi [...] tolti da una delle vicende brillanti che costituivano la più vasta produzione del periodo»¹⁶⁶), vale a chiarire come il *commitment* della donna sia possibile – ma solo attraverso la guida e la supervisione della figura maschile. La fatalità di questo processo emerge – in forma di controprova – dall'analisi del personaggio femminile di *Luciano Serra pilota*. Il protagonista Luciano (Amedeo Nazzari) è un ex militare che, ormai in abiti civili, non accetta di interrompere la carriera di aviatore, per quanto questa gli renda difficile sostenere economicamente la propria famiglia, composta dalla moglie Sandra (Germana Paolieri) e dal figlio Aldo (Gino Mori/Roberto Villa). La moglie è fin da subito presentata come un personaggio “ostile” alla passione di Luciano: essa incarna le virtù adatte al proprio ruolo (“lo riconosco: sei una brava moglie e una buona mamma”), ma, a causa della propria incapacità di comprendere e abbracciare i valori del marito, viene irrimediabilmente esclusa dal nucleo familiare¹⁶⁷. È il figlio Aldo a chiosare quest'esclusione nella prima scena del film. In un momento di gioco sul velivolo del padre, si rivolge a esso pensieroso: “papà, la mamma non la portiamo con noi, vero?”. Sandra, in effetti, verrà narrativamente dimenticata nel proseguo del film, che si concluderà con l'abbraccio tra Aldo, ormai cresciuto, e Luciano, morente dopo l'ultima azione militare in volo¹⁶⁸.

Alcune delle osservazioni prodotte in merito alla commedia e al filone coloniale possono essere riprese nel caso del melodramma¹⁶⁹, il quale d'altro canto dispiega la propria morale in maniera più pervasiva e forse più efficace – pur nel

¹⁶⁶ Guido Gerosa, *Da Giarabub a Salò*, Milano, Edizioni di Cinema Nuovo, 1963, citato in Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 131.

¹⁶⁷ «Si afferma anche nei film di ambientazione familiare una genealogia marcatamente maschile», cfr. Lucia Cardone, *Il melodramma*, Milano, Il castoro, 2012, p. 24.

¹⁶⁸ Alla luce di questo allontanamento dalla moglie e del rapporto stretto che Luciano intesse col figlio e con altri personaggi maschili del film, non mancano letture queer della pellicola: si veda Maria Coletti, *Il cinema coloniale tra propaganda e melò*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V: 1934-1939, Roma-Venezia, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2006 p. 356; Maria Casalini, *Tra Hollywood e Cinecittà: modelli di genere nell'Italia fascista*, in Id. (a cura di), *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Roma, Viella, 2016, p. 52.

¹⁶⁹ Per un'agile ricognizione sulla complessa forma del melodramma, rimandiamo a Lucia Cardone, *Il melodramma*, cit. Per quanto riguarda la problematica di definire il melodramma all'interno del panorama del cinema italiano degli anni Trenta, si veda Francesco Pitassio, *Divi in uniforme. Melodramma e divismo nel cinema italiano degli anni Trenta*, in Sara Pesce (a cura di), *Imitazioni della vita. Il melodramma cinematografico*, Recco-Genova, Le Mani, 2007, pp. 73-88.

coinvolgimento di modelli di femminilità non necessariamente “virtuosi”. Questa maggiore applicabilità della morale è una conseguenza strutturale¹⁷⁰ di quella che Quaresima indica come una «sovramisura del linguaggio» propria del melodramma, alla quale consegue una «sovramisura nella caratterizzazione dei personaggi, nell’allegorizzazione delle passioni»¹⁷¹. La sovramisura, nel caso del melodramma di epoca fascista, interessa indistintamente le figure maschili e quelle femminili, laddove a queste ultime, nella maggior parte dei casi, è affidato il protagonismo. Se pensiamo alle trame di film quali *La peccatrice* (1940, di Amleto Palermi), *T’amerò sempre* (1933 e 1943, di Mario Camerini), *Stasera niente di nuovo* (1942, di Mario Camerini), *È caduta una donna* (1943, di Alfredo Guarini), *Tristi amori* (1943, di Carmine Gallone) appare chiaro come lo svolgersi della vicenda muova preferibilmente da una “colpa” delle donne¹⁷², quasi sempre una maternità o una relazione extra-coniugale. Spesso tali colpe sono il frutto di un’ingenuità momentanea da parte delle donne, indotte dall’influenza di uno o più uomini che, in accordo con la logica della sovramisura, si rivelano particolarmente crudeli. D’altro canto, soprattutto nel caso delle maternità fuori dal matrimonio, è spesso grazie alla conoscenza e al sostegno di un uomo virtuoso – unico fra i tanti modelli corrotti – o al ricongiungimento con una figura familiare che la protagonista troverà il modo di espiare la propria colpa (*T’amerò sempre*, *La peccatrice*): in altri casi, invece, l’espiazione si compie con la morte (*Stasera niente di nuovo*, *È caduta una donna*). Nel caso della relazione extra-coniugale, proprio la maternità si rivela il motore favorito per un rientro nella dimensione coniugale legittima (*Tristi amori*) e, in effetti, essa è spesso celebrata anche in drammi in cui la “colpa” non ricade sul soggetto materno: si pensi al film musicale *Mamma* (1941,

¹⁷⁰ Lucia Cardone osserva come nel melodramma cinematografico «sono numerosissimi i casi in cui il conflitto sentimentale rimanda (...) ad altro, spostando l’attenzione sul piano ideologico, morale o esistenziale». Cfr. Ivi, p. 11.

¹⁷¹ Leonardo Quaresima, *Melodramma*, in «Cinema & Cinema», n. 30, 1982, p. 52. In realtà l’eccesso come caratteristica tipica del melodramma era già stato indicato nel famoso lavoro di Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven-London, Yale University Press, 1976.

¹⁷² Lucia Cardone riconosce come «elemento ritornante» nel melodramma la presenza di «donne senza misura, inadeguate al loro ruolo, incapaci di stare al proprio posto, agite da pulsioni che non sanno e non vogliono controllare». Cfr. Lucia Cardone, *Il melodramma*, cit., p. 18.

di Guido Brignone)¹⁷³, in cui Matilde Sarni (Emma Gramatica) è l'anziana *mater dolorosa* che, tramite la propria intercessione, influenza in positivo l'agire della nuora Donata (Carola Höhn), scongiurando il tradimento coniugale a cui la stessa sta per cedere o a *Mater dolorosa* (1942, di Giacomo Gentilomo), in cui la figura della madre sacrifica il proprio sentimento e la propria reputazione per amore della figlia.

Se la redenzione della protagonista passa attraverso l'esercizio della maternità¹⁷⁴ – la quale quindi occorre come virtù necessaria e talvolta sufficiente alla riqualificazione morale della stessa –, è facile intuire perché nelle tre pellicole *I bambini ci guardano* (1943, di Vittorio De Sica), *Ossessione* e *Quattro passi tra le nuvole*, contemporanee a quelle già citate, siano stati ravvisati gli echi di una modernità che ne hanno sempre reso problematico il collocamento in termini storico-culturali. In tutti e tre i film, in effetti, il protagonismo è decentrato rispetto al femminile, e affidato – in maniera più o meno netta – al personaggio maschile. Il dramma del piccolo Pricò (Luciano De Ambrosis) e del padre Andrea (Emilio Cigoli) è il dramma di un nucleo familiare in cui Nina (Isa Pola) si sottrae al proprio ruolo di madre e moglie. La protagonista del dramma di Visconti, dal canto proprio, aborrisce l'idea di una genitorialità condivisa col marito e, nel sedurre l'ingenuo Gino (Massimo Girotti), assume i segni della corruzione che spesso caratterizzavano la controparte maschile delle sedotte e abbandonate dei film coevi. In *Quattro passi tra le nuvole*, a ben vedere, lo scioglimento finale assomiglia in realtà a quello che occorre ne *La peccatrice*: in entrambi i casi la figura femminile – “rea” di una maternità extra-coniugale – viene riaccolta dalla propria famiglia. Tuttavia, laddove il film di Palermi si conclude con la voce di Maria (Paola Barbara) che invoca e riabbraccia l'amata madre, la pellicola pre-neorealista di Blasetti non

¹⁷³ Il ruolo del protagonista è affidato a Beniamino Gigli: il film costituisce uno dei tanti esempi di film musicale che ha funto da *star vehicle* per il tenore e da pubblicizzazione dei brani da esso cantati. In particolare, il titolo del film ricalca quello dalla canzone che Mario Sarni (Gigli) incide in onore della madre, brano che registrerà un successo ben più duraturo rispetto al film stesso.

¹⁷⁴ Pensando a *La peccatrice* e a *T'amerò sempre*, si ricordino le sequenze girate all'interno dell'orfanotrofio e nelle stanze d'ospedale che pullulano di neonati e neomamme. Nel film di Camerini, in particolare, le prime inquadrature del film assumono una funzione quasi documentaristica del reparto maternità dell'ospedale in cui la protagonista ha appena dato alla luce la figlia. Nel caso de *La peccatrice*, il nome mariano attribuito alla protagonista è un indizio ulteriore dell'esaltazione della purezza delle virtù materne.

si ferma alla riconciliazione di Maria (Adriana Benetti) – ancora una volta l'appellativo mariano – con il padre, ma pedina¹⁷⁵ il protagonista Paolo (Gino Cervi) nel ritorno alla propria abitazione, in cui alle orecchie dell'uomo confuso giunge la voce irritata della moglie che lo richiama alla cura dei figli, vago segno di una genitorialità vissuta con tensione.

Per volgere a una conclusione di questa breve panoramica dei personaggi femminili che popolano gli schermi di regimi, un rapido sguardo diacronico può essere utile a rilevare alcuni snodi interessanti. La sostituzione delle dive del muto con le giovanissime del secondo cinema italiano non è solamente un passaggio da una tipologia attoriale che enuclea in sé l'aura dell'attrice e quella del personaggio (senza una netta soluzione di continuità) a un'altra tipologia, in cui invece le nuove attrici sono selezionate secondo esigenze di rappresentazione della nota schiera di giovani donne (siano esse impiegate o frequentatrici del bel mondo). È anche il passaggio dalla centralità di una donna senza tempo (e talvolta senza età) che incarna una femminilità mitologica a una gioventù sulla quale, collettivamente, insiste una morale di maternità e domesticità chiamata a regolare i desideri di evasione delle giovanissime. Vale la pena insistere ancora una volta sulla fugacità di tale “regolazione” – operata sempre, abbiamo visto, in sede di conclusione del film – per meglio cogliere una grande differenza che apporterà il cinema moderno in Italia in merito alla figura delle donne. Sia esso volto a riparare il peccato (come abbiamo visto avvenire nel melodramma) o posto a simbolo della maturazione di una giovane donna (come spesso accade nella commedia), il matrimonio sugli schermi di regime è un evento che segna quasi sempre la conclusione della vicenda – tante volte è solamente profetizzato nelle ultime scene dei film. Nel cinema neorealista, molte delle donne che incontriamo sono donne per cui la piena maturazione è avvenuta: donne sposate, madri impegnate nell'accudimento dei figli e nella difficile condotta dell'esistenza in tempo di guerra o dopoguerra. Ha ragione Maria Casalini, nell'osservare che solo nel cinema del dopoguerra «mogli e mamme avrebbero conquistato la scena»¹⁷⁶, come confermano le performance di Anna

¹⁷⁵ Al soggetto e alla sceneggiatura del film ha collaborato Cesare Zavattini.

¹⁷⁶ Maria Casalini, *Tra Hollywood e Cinecittà: modelli di genere nell'Italia fascista*, in Ead. (a cura di), *Donne e cinema*, cit., p. 41.

Magnani nei film *Roma città aperta* (1945, di Roberto Rossellini) e *Bellissima* (1951, di Luchino Visconti), testimonianze di un recasting¹⁷⁷ intelligente per il volto dell'ex donna fatale e di mondo di *Cavalleria* (1936, di Goffredo Alessandrini), *Teresa Venerdì* e *La fortuna viene dal cielo* (1942, di Ákos Ráthonyi).

In estrema sintesi, dunque, il mito della maternità è inaugurato dal melodramma dell'ultima fase del secondo cinema italiano in modalità che si allontanano dalla purezza della retorica fascista – le date dei film menzionati darebbero ragione alla proposta di suddividere cronologicamente il secondo cinema italiano in un cinema precedente e posteriore al 1940, anno dopo il quale si registra un calo del consenso del regime e una conseguente, maggiore libertà di espressione a livello cinematografico – ma solo negli schermi neorealisti le donne sono inquadrare in scene di accudimento e di effettivo esercizio della maternità.

Se la mitologia della maternità per lo Stato trova scarsa applicazione negli schermi narrativi – mentre in quelli documentaristici è una delle poche a presenziare, secondo lo studio di Annabella Gioia che abbiamo già citato relativo ai documentari LUCE – non dissimile è il destino delle altre figure che Gioia individua come sole presenze femminili nei cinegiornali (accanto a madri e spose, ella individua le educatrici e le giovani italiane¹⁷⁸). La gioventù, in particolare, per quanto includa il maggior numero delle protagoniste di questi schermi, raramente è celebrata in quanto tale e caricata di aspettative come nel caso delle giovani italiane che sfilano in piazza nei documentari proiettati prima dei film; ancor più di rado è associata all'atletismo promosso dai cinegiornali: fra i pochi casi che fanno eccezione, viene in mente *Amazzoni bianche* (1936, di Gennaro Righelli), film corale su un gruppo di giovani sciatrici in cui la vicenda amorosa resta comunque il fulcro attorno al quale ruota la vera competizione, o la micro-trama che ruota attorno al personaggio di Mirella (Carla del Poggio) in *Violette nei capelli* (1942, di Carlo Ludovico Bragaglia), presenza in realtà funzionale a fornire un contrappunto alla femminilità delicata della sorella Olivia (Irasema Dilian).

¹⁷⁷ Sul recasting che interessa Anna Magnani, cfr. Francesco Pitassio, *Divi in uniforme*, cit., p. 76.

¹⁷⁸ Annabella Gioia, *Donne senza qualità*, cit., pp. 25-37.

La latitanza dagli schermi del Ventennio di queste mitologie dà ragione non tanto di un'indipendenza del cinema narrativo rispetto all'ideologia del regime (abbiamo visto come la morale comune venga quasi sempre, a forza, inserita), quanto più di una sorta di criterio di complementarità: le tipologie di donna che appaiono (con rarefazione) nei cinegiornali non trovano spazio negli schermi narrativi, e viceversa. Se pensiamo alla collocazione del cinegiornale – proiettato immediatamente prima di ogni film –, questo rapporto di non competizione assume un senso più opportuno, denunciando ancora una volta la grande contraddizione che il cinema degli anni del fascismo – in particolare il cinema delle donne – costituiva. Come ha osservato Beniamino Placido, «ciò che alle donne questo cinema propone è esattamente il contrario di ciò che alle donne il regime chiede»¹⁷⁹, e certo non bastano i pochi esempi virtuosi di un autore intelligente come Blasetti (col suo attento *Terra madre*), per invertire questa linea comune, o i film del filone coloniale, nei quali la presenza della donna è pressoché incidentale.

Da una panoramica tra i generi – come quella che abbiamo qui cercato di condensare – emerge dunque una sostanziale impossibilità di delineare un chiaro e univoco tratto semantico della presenza delle donne sugli schermi trattati. Tale schema si intrica irrimediabilmente se si assume come oggetto d'indagine la «progressione che tende a mediare e integrare le esigenze spettacolari con quelle ideologiche»¹⁸⁰, che appaiono ora fugacemente, con incerto intento strumentale, ora in maniera più consistente, in modalità che meritano di essere indagate puntualmente.

Riguardo alle “esigenze spettacolari”, va inoltre precisato, le donne costituiscono un oggetto complesso non solo nella collocazione che assumono nelle trame dei film, ma in una più ampia esistenza cinematografica che coinvolge la figura dell'attrice e della diva. Come si accorda l'ideale di domesticità all'esistenza professionale dell'attrice? In quale modo la modestia muliebre potrebbe integrare l'immagine della diva? Nel primo capitolo abbiamo osservato come l'atteggiamento nazionale nei confronti del divismo ponga sulla bilancia due

¹⁷⁹ Beniamino Placido, *Mille Lire al mese: una risposta a milioni di baionette*, in Riccardo Redi, *Il cinema italiano sotto il fascismo*, cit., p. 266.

¹⁸⁰ Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 88.

elementi difficilmente conciliabili: da una parte l'esigenza autarchica di garantire una schiera di stelle al pubblico che le richiede e, dall'altra, la tendenza a riservare importanza individuale al Duce come guida della massa. Come si declina tale discorso nello specifico caso femminile?

2.3 «Noi non sappiamo organizzare il bluff»: forme del divismo femminile e dibattito

Cristina Jandelli ha osservato come, negli anni Dieci del muto italiano, le pellicole afferenti al genere del “diva film” fossero concepite attorno alla «centralità dell'attrice, non del personaggio, che viene opportunamente creato per dar rilievo alla sua performance»¹⁸¹. Dopo la crisi produttiva degli anni Venti, la rinascita degli anni Trenta avviene programmaticamente sotto un segno radicalmente mutato: stando alle memorie di Luigi Freddi – che (come abbiamo già osservato) nel proprio report sulla condizione del cinema italiano compilato a inizio anni Trenta afferma di prediligere «l'avvento della massa»¹⁸² piuttosto che una rinascita del divismo –, appare chiaro come il modello rappresentato dalle dive italiane del muto sia un termine di riferimento oppositivo. Non solo Freddi indica inopportuno «insistere nel sistema di usare attori di teatro»¹⁸³ (laddove le tre maggiori dive del muto – Francesca Bertini, Lyda Borelli e Pina Menichelli – avevano, in misura diversa, frequentato i palcoscenici, prima dei teatri di posa), ma egli insiste nel porre innanzitutto l'accento sull'“etica corale” come punto di partenza fondamentale.

Il programma di far emergere la massa in film che esaltino un'etica comune svela un *modus operandi* perfettamente contrario a quello descritto da Jandelli riguardo agli anni del muto: la componente attoriale è – nella teoria di Freddi – funzionale all'esaltazione del messaggio (preferibilmente propagandistico), e non viceversa. Sembra, insomma, essere la domanda (della Direzione centrale) a produrre l'offerta (delle attrici da ingaggiare): la ricerca di nuovi volti “confezionati” per il

¹⁸¹ Cristina Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 38.

¹⁸² Luigi Freddi, *Il cinema*, cit., p. 23.

¹⁸³ *Ibidem*.

cinematografo incoraggia l'istituzione del Centro Sperimentale, che dal momento stesso della sua fondazione funge da bacino di raccolta e formazione di attrici e attori giovani. Il modello della divina non è più richiesto: «reproducible and substitutable»¹⁸⁴ sono le due caratteristiche alle quali l'attrice del secondo cinema italiano è chiamata a rispondere.

Si assiste a quello che Marcia Landy ha sinteticamente indicato come il passaggio fra divismo e stardom: «the world of the diva gave way to the more familiar world of stardom»¹⁸⁵; accanto all'indirizzo promosso dal governo, l'esempio hollywoodiano influenza la selezione di modelli la cui esistenza pubblica – di comune dominio, narrata per il pubblico –, per quanto sostanzialmente e programmaticamente irraggiungibile, non lascia sufficiente margine di divinizzazione. La raffigurazione del personaggio della *working-class women*¹⁸⁶ – che, come abbiamo osservato nel capitolo precedente, occupa frequentemente gli schermi di regime – necessita di interpreti che, oltre all'intercambiabilità rievocata da Landy, garantiscano il richiamo a un immaginario di domesticità e, contestualmente, di italianità.

L'italianità della nuova interprete e diva è una mitologia funzionale a limitare lo spettro hollywoodiano dalla produzione nazionale; si possono leggere alcune delle sue caratteristiche sommariamente descritte in una lettera che un ammiratore inviò all'attrice Carla Candiani e che Alessandro Ferraù riportò in un articolo del 1941: «adesso vogliamo dive nostre, della nostra terra, brune, belle, col fascino della nostra penisola e voi pertanto siete il prototipo del nostro ideale»¹⁸⁷. Il riferimento alla brunezza è un elemento chiave, ma in realtà critico: se è vero che la chioma scura rimanda immediatamente a una tipologia nostrana, laddove quella bionda è una significazione hollywoodiana, le occorrenze di attrici nel cinema di regime rivelano una realtà piuttosto contaminata. Si pensi – come esempio su tutti – ad Assia Noris, la quale, pur interpretando in numerose commedie cameriniane

¹⁸⁴ Cfr. Marcia Landy, *Stardom, Italian Style*, cit., p. 41.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ Cfr. Ivi, p. 49.

¹⁸⁷ Alessandro Ferraù, *Lettere d'amore*, in «Film», n. 14, 5 aprile 1941, p. 5.

l'esempio perfetto della ragazza modesta, ingenua e lavoratrice¹⁸⁸, con il proprio fenotipo chiaro e l'accento mai spogliato dall'inflessione straniera (l'attrice nasce a San Pietroburgo da padre austriaco e madre ucraina e trascorre un periodo in Francia prima di arrivare in Italia a diciassette anni) costituisce un esempio certo spurio. Eppure, la probabile *suspension of disbelief* da parte del pubblico (che non ribatte sull'improbabile incarnazione da parte di Noris di una ragazza italiana) e il suo gusto ormai modulato sulle presenze hollywoodiane, permettono all'attrice di raggiungere un successo certificato: essa catalizza, nel famoso "referendum" lanciato dalla rivista "Cinema" nel 1940¹⁸⁹, il 25% delle preferenze del pubblico come attrice favorita, staccando la bruna Paola Barbara di più di 500 voti. La terza classificata, Isa Miranda, è un altro esempio di occorrenza para-hollywoodiana¹⁹⁰ che registra un successo clamoroso¹⁹¹ (Chiara Tognolotti osserva come essa «sola, possiede l'*allure* della diva – e sarà anche l'unica a lasciare il suolo patrio»¹⁹²). Alle "vere" brune italiane (Luisa Ferida, Maria Denis, Doris Duranti) spettano le posizioni fuori dal podio.

La predilezione di un certo gusto hollywoodiano del pubblico italiano emerge non soltanto dagli espliciti sondaggi, ma anche, indirettamente, dalla caratterizzazione dei personaggi femminili che emergono a partire dagli anni Trenta, i quali, modulati sugli esempi d'oltreoceano, sembrano plasmati per assecondare i gusti degli spettatori e delle spettatrici. Così, in alternativa a Joan Crawford viene ingaggiata l'attrice teatrale Elsa Merlini, che con l'esordio cinematografico ne *La telefonista* va ad "occupare" il ruolo della giovane irriverente e ambiziosa che Crawford – autentico prototipo della *flapper* – interpretava in film come *Our Blushing Brides* (*Ragazze che sognano*, 1930, di Harry Beaumont), *Possessed* (*L'amante*, 1931, di

¹⁸⁸ Si vedano i film *Darò un milione*, *Il signor Max*, *I grandi magazzini*, *Centomila dollari*, *Una romantica avventura* (1940).

¹⁸⁹ Cfr. Verbale di sorteggio del Referendum 1939-40, in «Cinema», n. 87, 10 febbraio 1940, p. 73.

¹⁹⁰ Natalia Aspesi distingue in realtà fra il biondo platino di Isa Miranda e quello di Assia Noris e Mariella Lotti, le quali «si accontentarono di un color cenere che non offendeva il perbenismo antifemminista fascista, anche se parevano più patriottiche le brune». Natalia Aspesi, *Le attrici degli anni Trenta e Quaranta*, in Italo Moscati (a cura di), *Clara Calamai. L'ossessione di essere diva*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 30

¹⁹¹ Sulla figura di Isa Miranda – una delle più indagate del cinema del ventennio, ricordiamo, oltre ai saggi già citati in sede d'introduzione, a Nunzia Messina, *Isa Miranda e il divismo hollywoodiano*, in Ead., *Le donne del fascismo*, cit., pp. 45-62.

¹⁹² Chiara Tognolotti, 'Signore di casa' e 'signore di tutti': ritratti al femminile nella commedia degli anni Trenta, in «Comunicazioni Sociali», n. 2, 2007, p. 223.

Clarence Brown) e che proseguirà con *Grand Hotel* (1932, di Edmund Goulding). Isa Miranda, che all'arrivo negli Stati Uniti verrà annunciata dal "World Telegram" del 4 aprile 1940 come «la Venere bionda giunta dalla terra di Mussolini», subendo quindi un'assimilazione a Marlene Dietrich, già in patria veniva presentata, ricorda Elena Mosconi, come «la 'Greta Garbo italiana', dove l'ultimo aggettivo mitiga e addomestica, riducendola, la portata esplosiva della star»¹⁹³. La stessa Lilia Silvi (come avremo modo di approfondire in seguito), con le sue performance canore proposte in film in cui le è affidato il ruolo della giovinetta innocente, a tratti bisbetica, ma di buon cuore è stata a lungo considerata la risposta italiana a Deanna Durbin, ma anche capace, a tratti, di rievocare il modello birichinesco di Shirley Temple.

La tipizzazione, «uno degli elementi di maggiore novità ed efficacia del divismo cinematografico classico»¹⁹⁴, non viene però semplicemente traslata, imitata dal cinema nazionale: ha ragione Gundle nel negare che «le star europee siano pure e semplici imitazioni dei modelli americani»¹⁹⁵. Le star americane vengono piuttosto assunte come modello di riferimento nella prospettiva di una sostituzione il più possibile indolore: come suggerito da Mosconi per il caso Miranda, la prassi della nazionalizzazione dei modelli che abbiamo poc'anzi elencato come imitativi delle figure d'oltreoceano avviene tramite una "mitigazione" che passa per l'addomesticamento. Tale operazione è tutt'altro che semplice: la volontà di osservare un'ideale di modestia che si accordi allo spirito del Paese, organizzando al tempo stesso un divismo nazionale (e «cosa c'è di più consumistico, americanizzante e decadente del divismo cinematografico»^{196?}), denota un' *aporía* che, già rilevata in termini generali nel primo capitolo del presente lavoro, assume proporzioni particolarmente critiche nello specifico caso femminile.

Una velina inviata da Gaetano Polverelli – allora capo ufficio stampa del Duce – all'inizio del 1933 raccomandava ai giornali di «non pubblicare articoli su

¹⁹³ Elena Mosconi, *L'impressione del film*, cit., p. 201.

¹⁹⁴ Francesco Pitassio, *Attore/Divo*, Milano, Il castoro, 2003, p. 54.

¹⁹⁵ 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*, I, Torino, Einaudi, 1999, p. 764.

¹⁹⁶ Pasquale Iaccio, *Carissimi nemici. Cinema e teatro tra propaganda fascista e miti hollywoodiani*, in Mino Argentieri, *Schermi di guerra. Cinema italiano 1939-1945*, Roma, Bulzoni, p. 331.

Hollywood e soprattutto sul peso delle dive dello schermo, perché in Italia c'è una industria cinematografica da valorizzare e perché il peso delle dive è quello delle donne crisi, che l'Italia vuole abolire»¹⁹⁷. Quella di “donna crisi” era una categoria ideata come stereotipo dalla retorica fascista che designava un pericolo per la politica pro-natalista del regime e che descriveva un soggetto femminile eccessivamente magro per la funzione procreativa e pericolosamente incline alla vita mondana (probabilmente il corrispettivo della *flapper*). La velina di Polverelli dà un indirizzo preciso sulle caratteristiche che la diva deve rappresentare – ma che, abbiamo visto, non sempre realmente incarna. La diva autarchica è quindi concepita a livello teorico e programmatico come preferibilmente bruna, con un corpo formoso e il più possibile “al naturale”, in forte contrapposizione ai modelli biondi, cromaticamente angelicati (quindi desessualizzati, dispensati dell'aspettativa di maternità) e incisivamente truccati tipici del divismo femminile d'oltreoceano.

Da una lettura incrociata di alcuni articoli comparsi su rotocalchi e riviste di cinema dai primi anni Trenta in poi ci si rende conto di come il tema del divismo, specialmente di quello femminile (si riveda il puntuale articolo di Blasetti già analizzato), sia avvertito e commentato come un vero problema, sia in termini di consistenza – se ne sente la mancanza –, sia in termini di qualità – è ora troppo improntato a uno standard hollywoodiano, ora troppo dilettantesco. Per quanto riguarda la mancanza, indicativo è l'aspro articolo di Gino Valori, che nel 1934, sulle colonne di “Cinema Illustrazione”, si chiedeva: «Dove sono le dive del cinema italiano? Non ci sono? Le donne italiane sono, dunque, tutte oche?»¹⁹⁸. Valori individua la causa principale della mancanza di uno stardom italiano nella povertà di contenuto dei film: quello italiano sarebbe un «repertorio cinematografico stagnante in soggettini comico-sentimentali, all'acqua di rose, nei quali i personaggi sono fantocci, senza anima, senza spirito»¹⁹⁹. Similmente si esprime Raffaele Viviani, poche settimane dopo e sulle stesse pagine: «troppe cose commerciali abbiamo fatto in cinematografia: troppi “incontri fortuiti”, canzoni e balletti;

¹⁹⁷ Testo trascritto da Sergio Raffaelli, *Le veline del regime*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, cit., p. 49.

¹⁹⁸ Gino Valori, *Dove sono le dive?*, in «Cinema Illustrazione», n. 7, 14 febbraio 1934, p. 3.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

sembra strana, in un paese come l'Italia, la mancanza quasi assoluta di una verità divertente, in cinematografo»²⁰⁰. Viviani rievoca l'assenza e, al tempo stesso, la necessità di quella «propaganda d'incantesimo per suggestionare le folle»²⁰¹ di cui la diva è parte fondamentale e imprescindibile, ma che in Italia a fatica si va formando, dacché «noi non sappiamo organizzare il bluff; noi sappiamo solo fare le cose sul serio e solamente quanto queste (...) risultano non all'altezza del fine voluto, cediamo qualche passo di terreno»²⁰². La conclusione di Viviani, che pure lascia trapelare in qualche modo una speranza per il futuro prossimo, è che le «“stelle” (...) non le abbiamo ancora»²⁰³. Il *Parere di Viviani sul divismo*, promesso dal titolo del pezzo giornalistico, emerge nell'ormai nota veste contraddittoria: se il divismo è un elemento necessariamente da ricercare, esso è nondimeno un “bluff”, un “incantesimo” che l'Italia non riesce a compiere perché non annoverabile fra le cose “serie”. Ettore Maria Margadonna, dal canto proprio, è fra i pochi a fornire un indizio pratico per la creazione di un divismo nazionale, che passa da una seria attenzione alle competenze attoriali e da una cura in sede di casting: «cercare continuamente, e continuamente selezionare tutte le aspiranti (...) alle prescelte s'ha da imporre una seria preparazione»²⁰⁴.

È curioso notare che, contestualmente al consumarsi del dibattito poc'anzi sintetizzato, sulle stesse pagine dei rotocalchi in cui compaiono gli articoli di Valori, Viviani, Margadonna e altre penne illustri, la propagazione dell'immagine della diva hollywoodiana risulta ancora l'impiego principale della stampa di cinema e intrattenimento italiana: come osserva Maria Casalini, «sfogliando le tante riviste di settore, fino alla fine degli Trenta si stenta davvero a credere di trovarsi nell'Italia fascista»²⁰⁵. Le dive americane sono ancora il soggetto preferito da sfoggiare in copertina – anche a mesi di distanza dalla diffusione della perentoria velina di Gaetano Polverelli che ne scoraggiava la celebrazione – e gli articoli a esse dedicati

²⁰⁰ Raffaele Viviani, *Parere di Viviani sul divismo*, in «Cinema Illustrazione», n. 18, 2 maggio 1934, p. 7.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Ettore Maria Margadonna, *Le stiamo cercando*, in «Cinema Illustrazione», n. 7, 14 febbraio 1934, p. 7.

²⁰⁵ Maria Casalini, *Tra Hollywood e Cinecittà*, cit., p. 27

occupano le colonne centrali dei rotocalchi²⁰⁶. Una fonte indiretta che testimonia la supremazia dell'immaginario americano nei sogni delle spettatrici è riconoscibile anche in *Cerco una ragazza*, canzonetta melodica composta da Giovanni d'Anzi e Alfredo Bracchi:

Quante signorine
Se ne vanno al cine
Per copiar la diva più fatal
Studiano le pose
Fan le capricciose
Mentre son più belle al natural²⁰⁷

La canzone – notano Pasquale Iaccio e Pietro Cavallo – testimonia efficacemente la tendenza critica verso i modelli estetici e le connesse mitologie d'ispirazione hollywoodiana, che «corrompevano e trasformavano la donna»²⁰⁸; nel proseguo, la voce cantante maschile afferma di prediligere un ideale di femminilità più domestico e mansueto («Cerco una ragazza senza pose/Senza pretese/Tutta ingenuità»). La strofa sintetizza efficacemente, in pochi versi, la complessità sociale del fenomeno divistico: imprescindibile motivo di richiamo per le spettatrici italiane, esso allontana le stesse dal modello muliebre che il regime e la diffusa retorica familista prospettavano a essa.

Questi opposti richiami sono a fatica sintetizzati nella proposta – tutta ideale – di un divismo autarchico, ispirante valori di modestia e povertà, che mal si associa alle

²⁰⁶ Cfr. *Ibidem*: «Ancora alla fine del 1938 “Cinema illustrazione”, ad esempio, non avrebbe rinunciato a fornire informazioni dettagliate sulla cronaca hollywoodiana, e persino nel 1939 si sarebbero viste in copertina immagini di divi americani: Hedy Lamarr, Deanna Durbin, Lily Palmer, Joan Bennett, Loretta Young. Mentre si continua così ad occhieggiare il guardaroba delle star, si annuncia l'edizione di un numero speciale dedicato a Ginger Rogers e Fred Astaire. Per non parlare delle decine di Cineracconti, di Novelle e Arcinovelle, siglate o meno da firme americane, immancabilmente ambientate nelle metropoli di oltreoceano, che la stampa popolare cinematografica continua a sfornare settimanalmente».

²⁰⁷ Il testo della canzone è citato in Pietro Cavallo, Pasquale Iaccio, *La donna nella canzone italiana degli anni Trenta. Vecchi e nuovi miti*, in Marina Addis Saba (a cura di), *La corporazione delle donne*, cit., p. 319. Per una lettura sociologica delle canzoni prodotte nel ventennio, rimandiamo anche a *Ibid.*, *Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà (1935-1943)*, Napoli, Liguori, 2003.

²⁰⁸ *Ibidem*.

tante pellicole “bianche” d’ambientazione mondana. È questo immaginario lussuoso, assieme alla costante pubblicizzazione dello stile di vita stellare degli attori sui rotocalchi, a spingere spettatrici e spettatori a sognare una carriera nello spettacolo: sogno che si esplicita nelle «migliaia – dico migliaia – di lettere» che Luigi Chiarini affermava di ricevere quotidianamente «dai più piccoli e remoti paesi (...) costantemente sul mio tavolo di lavoro»²⁰⁹. Per Chiarini questa “denuncia” è un’occasione di evidenziare l’importanza dell’opera fascista, della fondazione del Centro Sperimentale di Cinematografia nel rinnovamento divistico che, nel 1936 in cui scrive, è secondo lui appena iniziato: «si tratta di portare gradatamente un nuovo spirito, un senso di responsabilità fascista. Si può dire che fino a ieri esistevano ancora scuole cinematografiche private (oggi chiuse tutte ermeticamente) dove si coltivavano illusioni e faciloneria»²¹⁰. Accanto al “senso di responsabilità fascista”, la questione del divismo autarchico è altrove affrontata da una prospettiva morale di stampo cattolico. Su “La rivista del cinematografo” (organo del Segretariato centrale per il cinematografo dell’Azione cattolica prima e del Centro cattolico cinematografico poi) compaiono nel 1939, come osservato da Valentina Cucca, due novelle di Emma Grossi, da cui «emerge (...) un’evidente funzione educativa». La prima di queste (*Raggio Stellare*), «è una sorta di parabola sull’integrità morale di una diva del cinema che, nonostante la celebrità, non si era fatta corrompere dalle tentazioni della “gloria e delle ricchezza” e che dunque “poteva esserne fiera perché ella s’era mantenuta semplice e chiara”»²¹¹.

Riuscirà dunque a nascere, nella parentesi del secondo cinema italiano, un vero divismo nazionale? Brilliranno di luce propria – autarchica – le attrici degli schermi del Ventennio? La risposta è complessa: da un lato, è doveroso notare che attrici come Alida Valli, Assia Noris, Isa Miranda, Luisa Ferida, Doris Duranti, Paola Barbara, Elsa Merlini, hanno ottenuto una ragguardevole fama, esercitando una fascinazione sugli spettatori che è testimoniata dai tanti paratesti che solo di recente

²⁰⁹ Luigi Chiarini in «Cinema», n. 7, 10 ottobre 1936, p. 261.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ Valentina Cucca, *Pastor Mulieribus. Presenze femminili nella Rivista del Cinematografo 1928-1968*, in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Atti del Convegno di Studi, Roma, Iacobelli, 2011, p. 183.

sono entrati nell'agenda degli studi di cinema sotto il nome di *ephemera*²¹². Dall'altro, va rilevata la modestia della risonanza che questi stessi nomi ottengono al di fuori degli studi specifici di cinema del Ventennio, soprattutto se paragonata a quella attribuibile alle dive del muto o ai volti più celebri del neorealismo: complici, in questo, la *damnatio memoriae* a danno della produzione del Ventennio in generale e la rara e difficile sopravvivenza artistica delle attrici nate e formatesi negli anni del regime (dell'elenco sopracitato, Alida Valli e Isa Miranda sono forse le uniche eccezioni notevoli). Francesco Pitassio ha scritto:

Chiusa in racconti familiari dal contesto necessariamente pacificato, sottomessa a modelli virili uniformati e in un uniforme, costretta a rispettare tali e tante consegne nazionali, difficilmente restava spazio per la diva italiana, o per un racconto capace di narrarne la passione²¹³

Per quanto, come abbiamo avuto modo di notare, la “pacificazione” del contesto sia raramente pregnante e spesso di opinabile rilevanza («non è l'*happy ending* un finalino posticcio, buono per rassicurare il censore [...] e acquietare la coscienza, almeno per il momento?»²¹⁴), la mancata, adeguata narrazione della diva autarchica – che non fosse quella generica e generalista dei report di Freddi e degli articolisti di “Cinema” e dei rotocalchi – è in effetti un fattore drammaticamente decisivo nell'asestare la portata del divismo femminile nostrano su un tono medio, privo di forti accenti.

Le nostre dive (...) appaiono nella loro vita privata come delle ragazze qualsiasi, senza grandi ambizioni, sane e forti e per lo più prive di glamour e di carica erotica. Questo apparire troppo simili alla gente di tutti i giorni finisce però col provocare una mancata identificazione da

²¹² Oltre alla già citata, recente collettanea a cura di Mariapia Comand e Andrea Mariani, rimandiamo, per lo specifico caso di Alida Valli, a Federico Vitella, «*Mia carissima Alida*». *Le lettere degli ammiratori nell'Italia mussoliniana*, in «Bianco e Nero», n. 586, settembre-dicembre 2016, pp. 92-114.

²¹³ Francesco Pitassio, *Divi in uniforme*, cit., p. 88.

²¹⁴ Vito Zaggarro, *Cinema e fascismo*, cit., p. 83.

parte del pubblico italiano, che sognava invece le stelle d'oltreoceano, piene di fascino e *sex-appeal*²¹⁵

Il sex appeal, che Vito Zagarrìo riconosce qui come l'elemento determinante del potere stellare nel contesto hollywoodiano, ci sembra sia sostituito, nelle dive nostrane, da una più generica bellezza: essa è anche l'elemento che, a nostro avviso, ne determina l'intercambiabilità. In particolare, il paragone con le dive del muto può ancora una volta tornare utile per riconoscere questa ridefinizione di qualità, che imprime alla rinascita italiana del divismo un accento di scarso vigore. Se pensiamo a Francesca Bertini, corpo magrissimo, e a Lyda Borelli, la cui eventuale, oggettiva bellezza passa in secondo piano rispetto alla sensualità garantita dalle smorfie e dalle movenze di luciferina avvenenza, appare chiaro quanto affermava Marcia Landy:

The diva of silent cinema had not relied on physical beauty and youthful appearance in order to beguile audiences. The source of her appeal derived from her stature, the plasticity of physiognomy, the theatrical gesture and body language, and the symbolic properties of her role within the narrative²¹⁶

L'intercambiabilità garantita dalla sostituzione del sex appeal delle divine con la bellezza delle "semplici e carine" è funzionale a depauperizzare la donna di un'individualità forte, attiva: se il sex appeal è un potere che si esercita, la bellezza è piuttosto una condizione di partenza alla quale un film, una sceneggiatura, un personaggio, una narrazione giornalistica hanno la possibilità di attribuire in maniera aleatoria un segno o un altro. Nella pur riconoscibile eterogeneità di ruoli, le dive autarchiche «si assomigliano un po' tutte, sfoggiano una recitazione poco incisiva e si intravede che la loro preoccupazione è proprio quella di muoversi in tempi sicuramente stretti»²¹⁷. Doris Duranti è la donna tenebrosa, Assia Noris la giovane innocente e di buon cuore, Maria Denis la ragazza modesta della porta

²¹⁵ Ivi, p. 38.

²¹⁶ Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., p. 77.

²¹⁷ Massimo Scaglione, *Le dive del Ventennio*, cit., p. 29.

accanto, Clara Calamai la *femme fatale*: difficilmente queste interpreti hanno la possibilità di uscire dal ruolo a loro imposto, di risemantizzare la propria bellezza in termini differenti, di strutturare la loro esistenza spettacolare in termini polisemici e variegati. Sono le stesse attrici a rivelarcelo, in termini spesso amareggiati – complice, come nel caso di Maria Denis che qui proponiamo, una certa ingenuità nel considerare lo schermo cinematografico un possibile luogo di riverbero della propria, autentica individualità:

L'industria cinematografica di allora mi impose ruoli di ragazza semplice, povera, e ahimè piuttosto sfortunata (...) Non riesco a liberarmi di questo personaggio, che rifletteva soltanto una parte di me. Quell'altra, il mio carattere di donna forte, decisa e, credo, molto coraggiosa, è rimasta del tutto inesplorata. Questa è stata una delle cose più deludenti della mia carriera²¹⁸

L'attribuzione dei differenti "tipi" da incarnare alle nuove attrici del cinema italiano è un passaggio adeguato nella prospettiva di interscambiabilità delle interpreti, affine a quella logica espressa da Barthes che riconosce la donna al cinema come mera «situazione dell'uomo; spettacolo totale (...) conosce soltanto differenze di ruolo (la civetta, l'ingenua, la *vamp*, la squaldrina), non d'immagine»²¹⁹. La conservazione incorrotta di tale tipizzazione – che non è certo una peculiarità italiana, ma che anzi si ispira a una prassi del cinema hollywoodiano – è forse l'elemento che più di tutti è in grado di fidelizzare il pubblico italiano.

Tra tutte le maschere che si succedono sullo schermo, è interessante notare quale sia la caratterizzazione del tipo della "donna di spettacolo". Essa si divide inevitabilmente tra l'essere un elemento di corruzione – è il caso della Loletta del film *Teresa Venerdì*, cantante di varietà che sfrutta economicamente l'amante, o di *Dora Nelson* (1939, di Mario Soldati), in cui Assia Noris interpreta un'attrice capricciosa e vanesia – e l'essere vittima ora dello *star system* stesso, capace di

²¹⁸ Maria Denis, *Il gioco della verità. Una diva nella Roma del 1943*, Milano, Baldini&Castoldi, 1995, p. 15.

²¹⁹ Roland Barthes, *Visi e facce*, in Id., *Scritti. Società, testo, comunicazione* (a cura di Gianfranco Marrone), Torino, Einaudi, 1998, p. 151, citato in Francesco Pitassio, *Attore/Divo*, cit., pp. 118-119.

rovinare la donna, anche la più pura di cuore, ora del destino tragico che sembra essere connaturato a colei che sceglie la carriera dello spettacolo: è il caso delle personagge di Isa Miranda nei film *La signora di tutti* (1934, di Max Ophüls), e *Zazà* (1944, di Renato Castellani). Si assiste, insomma, a una doppia narrazione: sullo schermo la diva occorre come elemento negativo o soggetto a destino avverso; fuori dallo schermo, che sia sui rotocalchi o in occasione della Mostra veneziana, la diva resta un fenomeno di grande consumo, elemento essenziale di promozione del film, quello che più di tutti è in grado di persuadere lo spettatore e la spettatrice ad addentrarsi nella sala. Proprio la sala, in quest'ottica, assume uno statuto di soglia: oltrepassarla – sia in un senso che nell'altro – implica uno slittamento in termini di reputazione della diva.

La tipizzazione, in qualsiasi forma, vale comunque come un elemento di necessaria ricorsività: «L'organismo prezioso, una volta plasmato, va protetto»²²⁰, come dimostra la mancanza di varietà di personaggi interpretati nelle carriere delle singole attrici denunciata da Maria Denis. Come vedremo nel capitolo successivo, se Lilia Silvi dovrà proprio a questa radicalizzata stereotipizzazione del personaggio l'incapacità di adattarsi al cinema del secondo dopoguerra, Luisa Ferida sembra costituire uno dei casi più ambigui ed eccezionali rispetto a questa regola della “maschera”.

²²⁰ Antonio Grimaldi, *Stabilire il tipo*, in «Cinema», n. 54, 25 settembre 1938, p. 191.

3. Luisa Ferida e Lilia Silvi: l'importanza dei *case studies*

3.1 Sulla recitazione nel secondo cinema italiano

Per molti anni, nella maggior parte delle premesse agli studi che hanno tentato di indagare l'attorialità sotto un profilo storico, gli autori hanno sempre sottolineato la sostanziale novità di un simile approccio, che si è a lungo configurato come un'esplorazione euristica, un tentativo di mediazione tra i caratteri generali dell'arte dell'attore in un preciso momento storico e i singoli casi di studio, gli attori. Grazie al prezioso lavoro degli studiosi dell'attorialità, è possibile oggi vantare una consistente bibliografia che – lungi dall'aver esaurito la questione – permette di muovere da una serie di premesse storiche e teorie estetiche già formulate. Per mezzo di esse, un lavoro complesso come quello dell'analisi (sia in termini diacronici che sincronici) della recitazione – reso spesso ostico da una terminologia che ancora deve fare tutti i conti con la resa per parole di un'entità sfuggente quale il talento dell'attore – può contare su una letteratura alla quale allinearsi in maniera strutturata e coerente.

In questo panorama di studi, il cinema prodotto durante il Ventennio fascista costituisce a oggi, purtroppo, un cantiere ancora aperto. Non mancano studi mirati a specifiche indagini: pensiamo, fra tutti, al prezioso saggio di Francesco Pitassio *La formazione dell'attore e la discussione teorica*, che propone un affresco delle teorie recitative che circolavano all'interno del neonato Centro Sperimentale di Cinematografia²²¹. Il saggio di Pitassio, muovendo dalla lettura della produzione teorica che circolava tramite la rivista "Bianco e Nero" e, in particolare, dagli scritti delle due figure di spicco del CSC – Luigi Chiarini e Umberto Barbaro²²² – constata

²²¹ Cfr. Francesco Pitassio, *La formazione dell'attore e la discussione teorica*, in «Bianco e Nero», n. 566, gennaio-aprile 2010, pp. 43-51. L'intero numero, intitolato *L'Università del cinema. I primi anni del CSC (1935-1945)*, è dedicato al primo decennio di attività formativa del Centro Sperimentale.

²²² Cfr. Umberto Barbaro, *L'attore cinematografico*, in «Bianco e Nero», n. 5, maggio 1937, pp. 8-39 e Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, (a cura di), *L'attore. Saggio di antologia critica*, in «Bianco e Nero», n. 2-3, febbraio-marzo 1938 (parte I), «Bianco e Nero», n. 7-8, luglio 1940 (parte II), «Bianco e Nero», n. 1, gennaio 1941 (parte III); i tre numeri pubblicati su «Bianco e Nero» sono poi stati raccolti nel volume Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, *L'arte dell'attore*, Roma, Bianco e Nero, 1950.

però la probabile distanza tra la teoria dei due maestri e la prassi effettivamente imposta agli allievi²²³ («Una prima preoccupazione comune anima i contributi saggistici ed editoriali: la formazione di una cultura attoriale fondata sulla storia, prima che sulla pratica»²²⁴). È poi doveroso ricordare l'agile panoramica che Tullio Kezich opera sugli attori che popolano gli schermi di regime tra il 1934 e il 1939, meritevole di aver evidenziato anche l'alta professionalità dei tanti comprimari²²⁵. Gli studi che si concentrano su singoli attori e singole attrici, però, raramente indulgono sull'attività recitativa intesa come lavoro del corpo e della voce, come modalità di adesione al personaggio e di mediazione con le direttive del regista²²⁶: la tendenza principale è quella di evidenziare gli aspetti culturali ed estetici, siano essi legati al divismo, alla tipizzazione alla quale gli attori rispondono, alla caratterizzazione morale dei personaggi e, al limite, al costume scelto per vestire le attrici²²⁷. La carenza di specifici casi di studio sull'attorialità dei primi decenni del sonoro determina ancora oggi la distanza dalla compilazione di una storia generale della recitazione durante il Ventennio, che implica la presenza di un "buco" interstiziale tra la stagione del muto e quella neorealista²²⁸.

²²³ In cosa consista questa prassi, lo si può fugacemente osservare in un interessante documentario LUCE del 1942 diretto da Ferdinando Cerchio: *La scuola del cinema*. Il documentario è visibile integralmente sul sito internet della mediateca di Roma. http://www.mediatecaroma.it/mediatecaRoma/directory/Percorsi_tematici/Il_cinema_a_Roma.htm?show=14&index=14&jsonVal=&filter=&query=&id=IL3000052724&refId=1 (data ultima consultazione: 6 ottobre 2020).

²²⁴ Ivi, p. 47.

²²⁵ Cfr. Tullio Kezich, *Gli attori italiani dalla preistoria del divismo al monopolio*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. V: 1934-1939*, cit., pp. 383-403.

²²⁶ Una notevole eccezione è costituita dal prezioso studio su Vittorio De Sica condotto da Anna Masecchia, a cui va il merito di aver indagato puntualmente l'evoluzione dal De Sica attore di teatro all'attore cinematografico, «buono per il sonoro». Cfr. Anna Masecchia, *Vittorio De Sica. Storia di un attore*, Torino, Kaplan, 2012.

²²⁷ Il bellissimo numero monografico di «Bianco e Nero» dedicato ad Alida Valli pubblicato nel 2016 credo testimoni chiaramente questa tendenza: i saggi che pongono al proprio centro la Valli attrice muovono da pellicole non afferenti alla produzione del Ventennio; viceversa, la Valli "di regime" è preferibilmente indagata nelle sue vesti di diva, personaggio, icona di stile. Cfr. Mariapia Comand, Stephen Gundle (a cura di); *Alida Valli*, cit.

²²⁸ Per entrambi i casi, la bibliografia è cospicua ed eterogenea. Rimandiamo qui a due saggi italiani recenti che, a nostro avviso, testimoniano i notevoli risultati raggiunti e, al tempo stesso, l'importanza dei casi di studio nel processo storiografico. Per il muto, cfr. Cristina Jandelli, *L'attore in primo piano. Nascita della recitazione cinematografica*, Venezia, Marsilio, 2016; per il cinema moderno, cfr. Alberto Scandola, *Il corpo e lo sguardo. L'attore nel cinema della modernità*, Venezia, Marsilio, 2020 (in particolare il capitolo *Lo splendore del falso. Recitare il neorealismo*, pp. 15-62).

Per leggere di recitazione relativamente agli attori del Ventennio, la risorsa più cospicua resta la serie di contributi dell'epoca disseminati fra riviste e rotocalchi: recensioni di film – dove spesso si fa riferimento a una non meglio precisata “bravura” o meno degli attori che vi hanno preso parte – e generiche osservazioni sullo stato della recitazione nel Ventennio. Osservazioni molto spesso non scevre da pregiudizi, come quelle che Antonio Pietrangeli compila in merito ai «quattordici anni di cinema italiano»²²⁹ che nel 1944 in cui il futuro regista scrive si stanno concludendo. Lo sguardo retrospettivo è feroce: «tra Sodoma e Gomorra, la favolosa Cinecittà era governata da straordinari accaparratori di ignoranza, malafede, soprusi, camorre e prevaricazioni»²³⁰ e valutarne gli attori significa «esaminare se e quali siano, nella massa gesticolante e urlante di tante larve inespressive che hanno popolato i nostri schermi, gli autentici artisti, i veri attori cinematografici»²³¹. Da una critica che grava sugli interpreti tanto quanto sui registi, si salvano Vittorio De Sica, Gino Cervi e Clara Calamai (ma solo quella di *Ossessione*); affondano, inesorabilmente, Amedeo Nazzari («duro, legnoso, impacciato»²³²), Fosco Giachetti (i cui unici strumenti consisterebbe in «una asimmetrica ginnastica di sopraccigli, un serrar spasmodico di mascelle»²³³), Assia Noris (provvista di una «monotona e bamboleggiante meccanica»²³⁴) e molti altri: tutti i preferiti, insomma, del pubblico degli schermi di regime.

Documenti eloquenti restano anche i famosi report di Luigi Freddi, che però, come constatato per il caso divistico, risultano interessanti solo in una prospettiva di premessa teorica e ideale, tradita molto spesso dalla pratica. Il monito è chiaro: «bisogna quindi creare gli attori»²³⁵, crearli da zero, e Freddi esprime con sintetica incisività le premesse all'avvento del nuovo comparto attoriale:

²²⁹ Cfr. Antonio Pietrangeli, *Quattordici anni di cinema italiano. Gli attori*, in «Star», n. 7, 23 settembre 1944, pp. 3-4 e in «Star», n. 8, 30 settembre 1944, p. 14.

²³⁰ *Ivi*, p. 3.

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Ivi*, p. 4.

²³³ *Ibidem*. Guido Cattivelli osserverà retroattivamente come Nazzari e Giachetti costituissero degnamente «i prototipi dell'Italia burbera, instivalata e littoria». Cfr. Guido Cattivelli, *Mastroianni*, in «Cinema Nuovo», n. 94, 15 novembre 1956, consultabile in Guido Aristarco, *Il mito dell'attore. Come l'industria della star produce il sex symbol*, Bari, Dedalo, 1983, p. 283.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ Luigi Freddi, *Il cinema*, cit., p. 23.

Larghissimo concetto di scelta. Ricerca continua nelle classi medie, educate, lontane dalle abitudini banali, snobistiche, cafonesche. Eliminazione continua degli elementi meno redditizi, meno duttili, meno tipici. Attenzione particolare alla pronuncia. Preferenza ai caratteri fisionomici italiani, sani, spontanei, aperti, senza ricercatezze o assimilazione di movenze esotiche [...] Che gli attori servano la cinematografia e non da questa si facciano servire²³⁶

Il riferimento alla disciplina dei nuovi attori e al servizio che questi debbono rendere alla cinematografia nazionale ben si accorda a quell'ideale divistico che Freddi auspicava, non basato sul protagonismo dell'individuo ma su quello della massa – e che non ci sembra scorretto chiamare antidivistico. Tuttavia, è inevitabile rilevare una costante genericità nell'espressione di Freddi, che fatica a entrare nel merito dello spettro vago di caratteristiche poc'anzi proposto.

Un punto sul quale egli insiste – come già osservato – è quello relativo alle risorse teatrali, che non possono essere adattate proficuamente al nuovo medium, e debbono quindi essere escluse. È interessante notare come Tullio Kezich, nella sua ricognizione sugli attori del cinema degli anni Trenta, riconosca ai personaggi secondari e ai caratteristi – che per la maggior parte provenivano invece proprio dal teatro: si pensi a Enrico Glori, Carlo Campanini, Rosina Anselmi, Ada Dondini – il merito di una certa buona qualità nel livello di recitazione del cinema dell'epoca: «se la presenza costante di questi (...) faceva del cinema italiano una sorta di compagnia a ruoli fissi, comportando una certa ripetitività a volte monotona, la grande affidabilità dei comprimari garantiva un livello recitativo che in seguito non fu più raggiunto»²³⁷, tanto che, arriva ad affermare Kezich, «almeno sotto il profilo della serietà degli attori, sembra dunque legittimo oggi coltivare un certo rimpianto per quel vecchio cinema semidimenticato»²³⁸.

L'affermazione di Kezich, così come la natura delle sue osservazioni, interessate a definire la varietà e la qualità della recitazione del secondo cinema italiano –, restano tuttavia isolate: esse non hanno modo di inserirsi in un discorso organico

²³⁶ Ivi, p. 22.

²³⁷ Tullio Kezich, *Gli attori italiani dalla preistoria del divismo al monopolio*, cit., p. 401.

²³⁸ Ivi, p. 402.

già avviato, dacché una vera storia della recitazione dei primi quindici anni di cinema sonoro in Italia è ancora di qua dall'essere scritta. La sua rassegna di attori, però, – per quanto in forma elencativa – suggerisce una via elettiva per una prima risoluzione di questo problema. Come i lavori legati ai convegni pesaresi sono riusciti nell'intento di allontanare la iattura del motto di Lizzani (“non un film, non un fotogramma”), inaugurando una stagione di studi che ha permesso la riscoperta di una cinematografia che, fino agli anni Settanta, giaceva ancora inconsiderata, così un nuovo approccio allo studio dei volti che hanno conosciuto la notorietà nel secondo cinema italiano, che indagli, accanto al portato culturale associato ai loro personaggi, anche le loro performance, darebbe una linfa nuova a tutto il filone di studi sul cinema italiano degli anni del regime e sull'attorialità.

A partire da questa convinzione, proponiamo in questo terzo capitolo – che costituisce idealmente il cuore centrale del nostro lavoro – lo studio di due figure che rendono conto di esiti differenti della recitazione e del divismo in epoca di regime, così come del lavoro coi personaggi e della loro caratterizzazione: Luisa Ferida e Lilia Silvi.

3.2 Due modelli contrapposti?

Esordienti entrambe nel 1935 dopo una breve esperienza teatrale – Luisa Ferida nel film *Freccia d'oro* (di Piero Ballerini e Corrado d'Errico) e Lilia Silvi ne *Il cantico della terra* (di Salvatore Fernando Ramponi) – le due attrici conoscono fra gli anni Trenta e Quaranta un successo che rimarrà circoscritto a questo periodo: Ferida morirà tragicamente sotto il fuoco partigiano nell'aprile del 1945, Silvi faticherà a ritagliarsi ruoli notevoli nella cinematografia postbellica e si ritirerà presto dalle scene.

I punti in comune fra le due attrici sembrano terminare qui. Si conosceranno fra loro probabilmente di sfuggita, in un film tetro, a oggi quasi dimenticato, nel quale non condividono nemmeno una scena: *Il segreto di Villa Paradiso* (1940, di Domenico Gambino). Eppure, questa sola pellicola sembrerebbe sommariamente costituire, di per sé, un paradigma ideale delle *personae* che le due attrici

incarnarono nel corso della loro breve e intensa carriera. Ferida interpreta Mary, la cantante di un torbido night club. Donna schiva e sensuale, la sua personaggio²³⁹ presenta molte delle caratteristiche che complicano usualmente la significazione dell'attrice nei film. L'appellativo mariano è spia di un candore di spirito che ha occasione di emergere a più riprese nel corso della pellicola (“questa vita mi fa orrore”). Silvi, dal canto proprio, è presente solo in veste di comparsa: interpreta la benzinaia Rosita, ragazza vitale e sveglia, sempre attenta a rimarcare la propria purezza incorruttibile (“con me non c'è niente da fare”); il suo personaggio è scevro di qualsiasi connotazione erotica e si muove nel regime della fanciullezza: per l'aiuto che rende a uno dei personaggi, viene premiata con dei cioccolatini.

La selezione di queste due attrici come casi di studio, che potrebbe risultare per certi versi incoerente a livello di associazione, è animata da un'intuizione relativa alla *persona* di ciascuna di esse: entrambe incarnano due personaggi difficilmente conciliabili con le premesse ideologiche divistiche del tempo: se per Ferida tocca scomodare quel concetto di *good-bad-girl*²⁴⁰ che Edgar Morin teorizzerà solo in seguito e che comunque, come vedremo, non esaurisce affatto il contributo di Ferida, per Silvi il classico ruolo di amorosa è contaminato da una verve comica che permette al personaggio di affermarsi nonostante i limiti estetici dell'interprete (è sempre Morin ad affermare che la bellezza è requisito fondamentale della diva, ma non nel caso dell'attrice comica²⁴¹). Inoltre, l'omogeneità dei termini di carriera ci può consentire da un lato di evidenziare esiti assai diversi di modelli di recitazione e divismo in una dimensione sincronica, dall'altro di enucleare eventuali aspetti ricorrenti e quindi caratteristici nelle medesime categorie nei quindici anni più umbratili del cinema italiano.

²³⁹ Rimandiamo ai saggi che delineano la genesi del termine “personaggia” (neologismo coniato il seno alla SIL – Società Italiana delle Letterate) e all'importanza del suo impiego, entrato in uso anche negli studi relativi alla performance e all'immagine in movimento (si pensi agli importanti contributi di FASCinA – Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisiv): cfr. Nadia Setti, *Personaggia, personagge*, in «Altre modernità», n. 12, 2014, pp. 204-213 e Maria Vittoria Tessitore, *L'invenzione della personaggia*, *Ibidem*, pp. 214-219.

²⁴⁰ Cfr. Edgar Morin, *I divi*, cit., p. 28: «Il suo sex appeal sarà pari a quello della vamp in quanto si presenta sotto le apparenze della donna impura: abiti licenziosi, atteggiamenti audaci e carichi di sottintesi, mestiere equivoco, amicizie losche. Ma la fine del film ci rivelerà che ella possedeva, ben nascoste, tutte le virtù della vergine: animo puro, innata bontà, cuore generoso».

²⁴¹ *Ivi*, pp. 177-178.

Può essere utile osservare come Alberto Arbasino, nel suo brillante *Piccolo lessico morfologico degli anni Trenta italiani*²⁴², classifichi le due attrici. Ferida è annoverata nella categoria principe, quella delle “Stelle a tutto tondo” (assieme ad Alida Valli, Assia Noris, Clara Calamai, Mariella Lotti, Maria Denis e Isa Miranda); si rivela invece necessario, per Lilia Silvi, istituire una categoria dedicata, in cui compare sola: quella delle “Spumeggianti”. Queste categorie rivelano due realtà interessanti: da una parte la sostanziale unicità del caso Silvi²⁴³; dall'altra la legittimità nel riconoscere Luisa Ferida nelle categorie delle dive di punta del panorama attoriale italiano degli anni Trenta – cosa nient'affatto scontata, dacché nella letteratura successiva alla sua morte, la figura di Ferida sarà soggetta prima a un processo di denigrazione, quindi a un interesse catalizzato solo dai risvolti biografici (preferibilmente tragici) della sua esistenza, condizione che ha compromesso la memoria della sua esistenza filmica e divistica. Per quanto la percezione di Ferida che emerge dall'attuale lettura dei testi perifilmici dell'epoca non lasci dubbi sulla grandezza della diva, è bene ricordare, come sottolinea Giovanna Grignaffini (e come abbiamo già avuto modo di rilevare), che persino le cosiddette stelle a tutto tondo «sono testimonianza di un divismo a statuto debole»²⁴⁴. Quella rilevata da Grignaffini sembra essere una deficienza “fisica”: vi sarebbe una sostanziale incapacità, nei corpi delle stelle accesi negli anni Trenta, di farsi «carichi di storia». L'habitat ideale di questi organismi, in effetti, non è facile da individuare: se le dive del muto sono «capaci di farsi floreali come i salotti liberty» e le donne del neorealismo si muovono in un corpo «implicato nella terra e nel paesaggio»²⁴⁵, resta da capire dove si collochi, spazialmente, la diva del Ventennio. Essa si aggira ancora per i salotti – si veda la tanta produzione bianca²⁴⁶

²⁴² Alberto Arbasino, *Piccolo lessico morfologico degli anni Trenta italiani*, in Adriano Aprà, Patrizia Pistagnesi, *I favolosi anni Trenta. Cinema italiano 1929-1944*, Roma, Electa, 1979, p. 10.

²⁴³ Anche Meris Nicoletto dedica all'attrice un capitolo a parte, il cui titolo rievoca similmente l'eccezionalità della sua persona: Cfr. *Il fenomeno “Lilia Silvi”* in Meris Nicoletto, *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*, cit., pp. 248-253.

²⁴⁴ Giovanna Grignaffini, *La scena madre. Scritti sul cinema*, Bologna, Bonomia University Press, 2002, p. 243.

²⁴⁵ Ivi, p. 248.

²⁴⁶ In merito ai cosiddetti “telefoni bianchi”, riportiamo qui un'affermazione di Francesco Savio che precisa come tale produzione interessi sia la commedia che il melodramma: «Giova mettere in chiaro, a questo punto, che il cinema bianco non si estrinseca nella sola commedia brillante, d'intreccio o “di costume”, ma allunga i suoi calcinati tentacoli sul dramma d'ambiente moderno». Cfr. Francesco Savio, *Ma l'amore no*, cit., p. XX.

–, ma non è estranea alla terra – come testimoniano i film a tematica ruralista e quelli di ambientazione urbana. L'impossibilità di collocarla precisamente genera un'*aporía* che rischia di spogliare la presenza fisica della diva di concretezza e peso, e che forse condensa la ragione per cui questo divismo appare fragile e si rivelerà, per molte attrici, troppo debole per sopravvivere alla caduta del regime che lo ha in prima istanza promosso e sostenuto.

Il salotto, il castello, la campagna assolata, il campo di battaglia, la nave da crociera, il treno lussuoso, la montagna, il mare, il paesello, la locanda, il centro città, il collegio: guardando i film di Luisa Ferida e Lilia Silvi è possibile osservare le due attrici popolare tutti gli spazi qui nominati, e ancora molti altri. Esse non sono due occorrenze immediatamente collocabili in uno spazio univoco – come può essere, ad esempio, Elsa Merlini coi salotti e le scrivanie da segretaria –, ma rimandano a un ampio spettro di possibili presenze. Siamo convinti che dall'osservazione dei loro corpi che si muovono fra questi diversi ambienti possano emergere delle verità interessanti per una definizione più accurata dello spazio d'azione della donna sugli schermi di regime, così come della valenza storica che tale collocazione può assumere.

Ferida e Silvi come modelli d'indagine, va poi osservato, permettono un'analisi particolare sia delle dinamiche tra attrice e regista che dei differenti intenti di rappresentazione dei registi più noti del secondo cinema italiano, con cui le due interpreti lavorano. Proprio adottando il punto di vista della direzione, si può notare ulteriormente la complementarità di queste due interpreti: ciascuna lavorerà con uno dei due massimi registi del tempo. Se Luisa Ferida si troverà più volte sotto la direzione di Alessandro Blasetti, il «predicatore»²⁴⁷, l'uomo che ha costituito una presenza «“totale” e integralmente “militante”»²⁴⁸ nel panorama del cinema del Ventennio, ma che ha dato spesso prova, al tempo stesso, di un'indipendenza di pensiero rispetto alle direttive imposte “dall'alto”, Lilia Silvi segna invece la prima presenza – breve ma, ancora una volta, incisiva – in un film di prim'ordine con la

²⁴⁷ Cfr. Carlo Lizzani, *Storia del cinema italiano*, cit., p. 65.

²⁴⁸ Cfr. Paola Micheli, *Il cinema di Blasetti, parlò così. Un'analisi linguistica dei film (1929-1942)*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 12.

pellicola *Il signor Max*, e cioè sotto la direzione di Mario Camerini, il «padre spirituale della piccola borghesia italiana»²⁴⁹.

Nondimeno, la trattazione in successione delle due attrici – Luisa Ferida prima, Lilia Silvi poi – consentirà una sorta di ideale continuità cronologica. Se entrambe le attrici, come abbiamo detto, esordiscono nel 1935, è evidente come, nel decennio in vita di Ferida, sia essa (fra le due) l'attrice e la star più richiesta, più ammirata e più “frequentata” dai rotocalchi. Se Silvi è similmente annoverata, in molti amarcord di spettatori che rievocano il cinema del Ventennio, fra le grandi stelle, essa è in realtà, evidentemente, una presenza di secondaria luminosità, che dovrà a un sodalizio schermico con Amedeo Nazzari la fase più brillante della sua carriera. Dopo la morte di Ferida, tuttavia – e dopo la fuga di Duranti all'estero, il processo a Maria Denis²⁵⁰ e alla crisi di altre stelle nate sotto il segno della dittatura – Silvi sembra conoscere, a rotocalchi spogliati, un breve, curioso ritorno di fama. Il panorama divistico del 1945, scopertosi rarefatto, sembra fare appello alle presenze rimaste politicamente (e spesso anche carnalmente) illibate rispetto al regime. Agli articolisti impegnati a denigrare la figura di Luisa Ferida e di Osvaldo Valenti in quanto presunti collaboratori del torturatore filonazista Pietro Koch, il volto ancora fanciullesco di Silvi deve essere parso l'antidoto perfetto per proseguire un discorso cinematografico che coinvolgesse ancora le stelle. L'esistenza pubblica dell'attrice, saldamente poggiata su una fedeltà al marito e su un pudore che le impediva persino di scambiare baci coi partner sullo schermo, sembra venire brevemente appellata nel tentativo – possiamo supporre – di restituire purezza al panorama attoriale femminile e a un'industria che aveva ormai mostrato il proprio volto corrotto²⁵¹. L'operazione, come noto, produrrà pochi risultati: il cinema italiano è ormai orientato a una nuova, splendida stagione, il cui accesso è contingentato a quelle

²⁴⁹ Cfr. Carlo Lizzani, *Storia del cinema italiano*, cit., p. 65. Questa sintesi è invece contestata da Francesco Savio, *Ma l'amore no*, cit., p. XIV – «Non so perché si è scritto tanto spesso che il suo cinema è piccoloborghese» –; Savio però concorda nel riconoscere l'«impaziente candore» con cui il regista «prende le difese degli umili, dei disoccupati, della gente che soffre e lavora».

²⁵⁰ Per una narrazione delle sorti delle due dive nei mesi “caldi” della liberazione, rimandiamo ai due racconti autobiografici delle attrici. Cfr. Duris Duranti, *Il romanzo della mia vita*, a cura di Gianfranco Venè, Milano, Mondadori, 1987 e Maria Denis, *Il gioco della verità*, cit.

²⁵¹ Un recente documentario prodotto dall'Istituto LUCE Cinecittà e scritto e diretto da Mauro Spagnoli racconta questo volto oscuro della città del cinema degli anni Trenta. Il titolo, *Cinecittà Babilonia*, ricalca la nota espressione con cui nel 1959 Kenneth Anger descriveva la Hollywood corrotta degli anni Venti, Trenta e Quaranta.

dive in grado di accogliere un recasting che le allontani dall'esperienza del secondo cinema italiano. Un'operazione che segnerà, definitivamente, il ritiro dalle scene di Lilia Silvi.

3.3 Luisa Ferida

3.3.1 L'enigma del tipo

L'ultima fotografia di Luisa Ferida che possediamo è quella che ritrae il suo corpo morto, steso accanto ad altri sul pavimento dell'obitorio comunale di Milano. Il volto è ritratto all'indietro, le ginocchia sono macchiate (è difficile capire se di sangue o di terra) e il vestito, in parte sollevato, lascia scoperte le gambe. Poggiato sul ventre – gravido, stando alle varie e discordanti testimonianze, al quarto o all'ottavo mese – vi è un cartello recante la scritta “Giustiziata perché collaboratrice del seviziatore O. Valenti”, traccia evidente di un'intenzione nello scatto che amplifica la portata macabra dell'istantanea²⁵². Per molti versi, è a questa orribile immagine che l'interesse attorno alla figura della diva sembra essersi fermato; meglio: proprio da questa fotografia si è generato. La fascinazione tetra che la vicenda biografica di Ferida ha suscitato – legata indissolubilmente, come ricorda il cartello appeso al suo corpo, a quella del compagno e attore Osvaldo Valenti – ha avuto come esito una produzione letteraria relativamente nutrita²⁵³, non sempre scevra di velleità romanzesche²⁵⁴, che ha assunto la coppia come entità indissolubile da indagare e in cui all'attrice, preferibilmente, è affidato il ruolo di amante

²⁵² Secondo Roland Barthes, la fotografia di un cadavere «diventa orribile (...) perché certifica, se così si può dire, che il cadavere è vivo *in quanto cadavere*: è l'immagine viva di una cosa morta». Cfr. Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003 [ed. or. *La Chambre claire. Note sur la photographie*, 1980], p. 80.

²⁵³ Fra le pubblicazioni di questo tipo, ricordiamo: Romano Bracalini, *Celebri e dannati. Osvaldo Valenti e Luisa Ferida: storia e tragedia di due divi del regime*, Milano, Longanesi, 1985; Luigi Cazzadori, *Osvaldo Valenti, Luisa Ferida. Gloria, processo e morte dei due divi dal fascismo alla RSI*, Pinerolo, NovAntico, 1998; Odoardo Reggiani, *Luisa Ferida, Osvaldo Valenti: ascesa e caduta di due stelle del cinema*, Milano, Spirali, 2001; Italo Moscati, *Gioco perverso. La vera storia di Osvaldo Valenti e Luisa Ferida tra Cinecittà e guerra civile*, Torino, Lindau, 2007.

²⁵⁴ Zagarrìo parla di una letteratura «un po' troppo trendy (...) di curiosità cronachistica». Cfr. Vito Zagarrìo, *Cinema e fascismo*, cit., p. 27.

ciecamente fedele e disgraziata del brillante e folle Valenti²⁵⁵. Nella medesima linea si inserisce anche il film storico-biografico di Marco Tullio Giordana, *Sanguepazzo* (2008), che, pur ripercorrendo l'intero arco cronologico della carriera di Luisa Ferida (interpretata da Monica Bellucci), trascura la consistenza artistica dell'attrice. Il film si concentra ancora una volta sul ruolo che Ferida ebbe come amante di Valenti (Luca Zingaretti), il quale, dal canto proprio, viene invece ripreso sul set cinematografico, davanti alla macchina da presa. Se è vero quanto dice Morin, che una star può fuggire dal declino solo tramite una morte precoce²⁵⁶, è pur evidente, come sembra dimostrare il caso Ferida, che tale morte non garantisce necessariamente l'immortalità della sua opera.

L'immagine del corpo morto di Ferida condivide, dal punto di vista della ricezione, il destino della fotografia (ben più nota) che illustra la deturpazione di Claretta Pettacci appesa per le caviglie in piazzale Loreto: entrambe sono in grado di raccogliere ancora oggi, attorno a esse, reazioni contrastanti e irrisolte. La supposta partecipazione dell'attrice alle torture che Pietro Koch attuava a "Villa Triste"²⁵⁷ – ora creduta, ora smentita – si scontra o incontra con l'aberrazione della morte testimoniata, con il vilipendio del corpo. Su Ferida lo strazio assume toni se possibile più drammatici: l'incuria con cui quel corpo così adatto a incarnare la femminilità italiana – caricato al cinema ora di una sensualità sprezzante, ora di una dolcezza disarmante – è abbandonato sul pavimento di una stanza ammassato ad altri è l'emblema della morte di una stagione del cinema, è l'interruzione violenta di un sogno divistico tutto italiano. Un sogno iniziato dieci anni prima sul binario di una stazione, in cui l'attrice, esordiente nei panni di una graziosa figlia di papà che attende di salire sul lussuoso treno "Freccia d'oro", pronuncia una battuta con un'inflexione manierata e una gestualità un po' legnosa che tradiscono la breve esperienza scenica e la provenienza dal teatro.

²⁵⁵ Segnaliamo una recente pubblicazione che, in maniera inedita, pone al centro dell'attenzione proprio Luisa Ferida, con particolare riferimento al processo di denigrazione attuato dalla stampa e da varie testimonianze scritte dopo la sua morte: Denis Lotti, *Mostrificando Luisa. Mitografia postuma di Ferida, "diva di Salò"*, in Chiara Tognolotti (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmaliione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, Pisa, ETS, 2020, pp. 61-76.

²⁵⁶ Cfr. Edgar Morin, *I divi*, cit.

²⁵⁷ Con questo nome viene indicata Villa Fossati, sita in via Paolo Uccello a Milano.

Tra l'inquadratura della giovane Evelyn che attende il treno e la fotografia della "collaborazionista" giustiziata – la femmina sadica delle sevizie inflitte agli oppositori del regime a Villa Triste – quante altre immagini si sono succedute, accavallate, escluse a vicenda, durante il decennio di carriera dell'attrice bolognese? Nella logica della tipizzazione – di cui abbiamo avuto modo di parlare in un paragrafo precedente – come si inserisce la sua presenza? Qual è il "tipo" incarnato, insomma, da Luisa Ferida?

La leggenda nera della diva seviziatrice si è nutrita, da subito dopo l'esecuzione di Ferida, di riferimenti al personaggio della *femme fatale* che l'attrice aveva interpretato più volte sullo schermo, contribuendo a un'associazione diretta tra l'interprete e questo tipo di *persona*, a una saldatura fisiologicamente facile tra l'esistenza schermica e quella privata. Ripercorrendo la filmografia dell'attrice, però, ci si accorge ben presto della semplificazione eccessiva – strumentale – di tale assunto: non solo perché Ferida, in effetti, ha prestato il volto a personaggi molto diverse fra loro, ma perché la stessa maschera della *femme fatale* si è aggiustata sul suo volto con un'ambiguità che avremo modo di evidenziare puntualmente nell'analisi delle diverse performance nei diversi film. I biografi non mancano di citare il presagio di morte e autodistruzione che caratterizza molte delle occorrenze cinematografiche di Ferida, ma pochi hanno occasione di rilevare come, da un punto di vista narrativo e interpretativo, la protagonista di film quali *Il segreto di Villa Paradiso*, *Nozze di sangue* (1941, di Goffredo Alessandrini), *Fari nella nebbia* (1942, di Gianni Franciolini), *Orizzonte di sangue* (1942, di Gennaro Righelli), *Gelosia* (1942, di Ferdinando Maria Poggioli) – questi i ruoli più "fatali" – sia in realtà spesso una donna combattuta tra il peccato e la redenzione, tra la sete di vendetta e la pietà. Il manicheismo della contrapposizione netta fra bene e male sfugge puntualmente dalle logiche delle protagoniste interpretate da Ferida, capaci di contaminare il torbido col candore, la sensualità con l'ingenuità.

L'eterogeneità dei ruoli che l'attrice è chiamata a interpretare è favorita da un'ampia possibilità di significazione del sembiante fisico. Se il corpo minuto, il viso tondo e gli occhi sorridenti di Lilia Silvi richiamano e costringono l'attrice in ruoli infantili e gioiosi, così come i contrasti cromatici (il nero della chioma e il candore della pelle) del volto di Doris Duranti e la sua figura alta e magra sono

naturalmente associabili a personaggi esotiche e conturbanti, Luisa Ferida ha la possibilità di declinare il proprio aspetto all'interno di uno spettro più nutrito di caratterizzazioni. I capelli neri su una fronte poco spaziosa, gli occhi bruni e la parlata viziata da un accento regionale fanno del suo un volto autarchico ideale, «una tipica bellezza italiana»²⁵⁸, non fosse che questa tipologia, nel cinema dell'epoca, risulta talvolta vaga e di incerta applicazione, nel caso femminile:

Si percepiva una generale soddisfazione per il modo in cui grandi attori come Amedeo Nazzari e Fosco Giachetti riuscivano a rappresentare l'eroismo e la virilità fascista nei film di guerra. Nel riflettere lo stereotipo dell'italianità, le attrici si rivelarono più problematiche. Molte di loro erano infatti di origine straniera, in parte o del tutto: non sembravano dunque neppure italiane, e a quelle italiane al cento per cento – come Luisa Ferida o la tenebrosa Doris Duranti – vennero spesso affidati ruoli di donne fatali che accentuarono i loro tratti già vagamente orientali²⁵⁹

L'esotismo latente nella figura di Ferida è confermato da almeno un paio di occorrenze: nel già citato *Il segreto di Villa Paradiso*, ambientato in un non meglio precisato angolo dell'Argentina, l'unico riferimento geografico è esplicitato proprio dalla cantante del night, che in un momento di malinconia esprime il desiderio di tornare a casa propria, dalla madre, a Valparaíso (Cile). Anche nel film *Nozze di Sangue* la vicenda è collocata, probabilmente, in Sud America: la protagonista Immacolata (Beatrice Mancini), italiana, deve salpare su una nave e affrontare una lunga traversata per raggiungere il marito sposato per procura (Fosco Giachetti). Nella piccola comunità a cui appartengono i protagonisti, il personaggio di Ferida costituisce, come vedremo, una presenza *outsider* – anche in questo film è la donna della locanda –, risponde al nome di Nazaria (letteralmente, “proveniente da Nazareth”) ed è abbigliata secondo uno stile zingaresco.

²⁵⁸ Puck (Gianni Puccini), *Galleria. LXVI – Luisa Ferida*, in «Cinema», n. 66, 25 marzo 1939, p. 198.

²⁵⁹ Stephen Gundle, *Divismo*, in Victoria De Grazia, Sergio Luzzatto (a cura di), *Dizionario del fascismo*, cit., p. 441.

L'italianità occasionalmente contaminata è solo una delle tante testimonianze di una versatilità d'incarnazione che poggia su un corpo eccezionale. Il naso leggermente grande e camuso è un tratto che connota il volto di un'irregolarità ben sfruttata nei ruoli di popolana – quelli dei film *Re burlone*²⁶⁰ (1935, di Enrico Guazzoni), *Un'avventura di Salvator Rosa* (1940, di Alessandro Blasetti), *La fanciulla di Portici* (1940, di Mario Bonnard). Il viso, ora mantenuto pieno da un trucco leggero che ne lascia apprezzare la floridezza [Figura 1], ora assottigliato da



Figura 1. *Fari nella nebbia* (Gianni Franciolini, 1942)

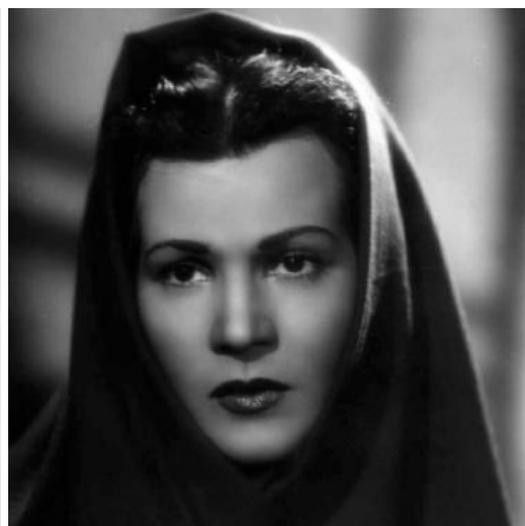


Figura 2. *Gelosia* (Ferdinando Maria Poggioli, 1942)

un trucco e un'illuminazione che ne ombreggia gli zigomi [Figura 2], è in grado di piegare la propria esistenza a forme diverse. Anche il disegno delle sopracciglia – sulle quali i truccatori sembrano concedersi diverse sperimentazioni – viene spesso modificato, facendo ottenere al volto, secondo le occorrenze, una consistenza aristocratica, fatale o più comune.

Il polimorfismo del volto si associa a una considerevole abilità performativa che non manca di essere notata già nei primi anni della carriera dell'attrice. Quando, nel 1939, Gianni Puccini è impegnato a compilare la "Galleria" dedicata a Ferida, il redattore di "Cinema" denuncia uno scarso impiego di questa brillante risorsa dalle pregevoli doti («le forze native, fisiche per l'appunto, di Luisa Ferida, sono, fino a

²⁶⁰ Il film è talvolta indicato col titolo *I cospiratori del golfo*, variante presente anche nei titoli di testa della copia definitiva.

oggi, rimaste pura apparenza, gratuita (...) non viene adoprata come si dovrebbe e come sarebbe sacrosanto fare»²⁶¹). La complicazione dell'identità del tipo Ferida emerge anche dalla colorita descrizione che Puccini ne dà: «talvolta scorretta e troppo calda, ma, nei giorni di perfetto equilibrio, tenera e solare. Ragazza impulsiva, tutta sensi: capace perciò di gettarsi, se occorre, contro forze e cose sovrumane, incalzata da tumulti e passioni grosse»²⁶². I “tumulti” di cui parla Puccini, all'altezza cronologica in cui scrive, non hanno ancora conosciuto il grado massimo che le pellicole di Blasetti *Un'avventura di Salvator Rosa* e *La corona di ferro* (1941) segneranno. Quest'ultimo film, come vedremo, contribuisce particolarmente a complicare la polisemia dell'attrice, grazie a un'evidente connotazione *queer* che interessa il personaggio (attraverso la caratterizzazione fisica), l'attrice (che offre una performance modulata sui tipi burrascosi già precedentemente interpretati) e la diva (tramite una curiosa ricezione della performance attestata dai rotocalchi dell'epoca).

Ma la Ferida “impulsiva” e sanguigna non esaurisce – assieme a quella fatale già nominata – la panoramica di personaggi memorabili dell'attrice. Rimanendo nel campo della commedia (qui intesa nei suoi caratteri più generici di racconto a lieto fine), accanto ai film d'avventura si contano almeno due importanti pellicole sentimentali: *Amore imperiale* (1941, di Aleksandr Volkov), che invoca, narrativamente, sia l'elemento esotico che quello *queer* già rilevati in altre pellicole, e *La locandiera* (1944, di Luigi Chiarini), adattamento cinematografico del capolavoro goldoniano. Non è tuttavia la commedia il genere “di punta” di Luisa Ferida – non certo nei termini immediatamente riconducibili al cinema di regime: ella è totalmente estranea al filone dei telefoni bianchi²⁶³ –, che risulta invece essere una presenza assidua del «luogo elettivo dell'italianità»²⁶⁴: il melodramma.

La partecipazione in veste di protagonista ad alcuni melò già nella seconda metà degli anni Trenta – come *Tutta la vita in una notte* e *L'argine*, due film del 1938

²⁶¹ Puck (Gianni Puccini), *Galleria. LXVI – Luisa Ferida*, cit.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ Potrebbero costituire delle eccezioni i film *Amazzoni bianche* e *Freccia d'oro*, nei modi che vedremo più avanti.

²⁶⁴ Mariapia Comand, *Lacrime italiane*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano (1934-1939)*, cit., p. 351.

diretti da Corrado d'Errico – testimoniano la presenza per certi versi pionieristica di Ferida in un genere che, se negli anni Trenta è caratterizzato da «trascurabile intensità»²⁶⁵, a partire dai primi anni Quaranta inizia a offrire «indizi del vistoso protagonismo femminile destinato a deflagrare sugli schermi del dopoguerra»²⁶⁶. È proprio negli anni Quaranta, in effetti, che Ferida arricchisce incredibilmente la propria galleria di personaggi tramite la recitazione in diversi melodrammi che, contrariamente a quanto assunto dalla postuma mitizzazione nera, non conoscono nel tipo della *femme fatale* l'unica – e nemmeno la più consistente – *persona* rappresentata.

La tenebrosa (*malgré soi*) cantante del night di *Il segreto di Villa Paradiso* inaugura la seconda metà della carriera dell'attrice, che nei successivi cinque anni si troverà a essere, nell'ordine: la donna corrotta ma solidale con la vittima in *Nozze di sangue*, la femmina di mondo che corrompe un uomo sposato in *Fari nella nebbia* (1942, di Gianni Franciolini), la vittima totale in *La bella addormentata* (1942, di Luigi Chiarini), la donna ferita in cerca di vendetta nobilitata dal perdono finale in *Orizzonte di Sangue* (1942, di Gennaro Righelli) e in *Fedora* (1942, di Camillo Mastrocinque), l'innamorata fedele e servile in *Gelosia* (1942, di Ferdinando Maria Poggioli), la fedifraga che nella maternità riscopre il proprio ruolo domestico in *Tristi amori* (1943, di Carmine Gallone) e la sposa esemplare e abbandonata in *Fatto di cronaca* (1944, di Piero Ballerini). La varietà dei personaggi si spinge, è evidente, ben oltre le complessive sintesi che anche i più attenti studiosi hanno cercato di fornire per descrivere la carriera schermica di Luisa Ferida²⁶⁷.

Quello che lega il polimorfismo del volto con la buona riuscita nell'interpretazione dei diversi personaggi – qui verificata nell'elencazione degli svariati caratteri che occorrono nei diversi film drammatici – non è un rapporto di coincidenza, bensì di conseguenza necessaria:

Il personaggio scelto non dev'essere neppure un tipo troppo accentuato, di modo che il suo solo aspetto «a prima vista» non gli conferisca un

²⁶⁵ Lucia Cardone, *Il melodramma*, cit., p. 23.

²⁶⁶ Ivi, p. 25.

²⁶⁷ Come quella che propone Marcia Landy: «Luisa Ferida was the incarnation of fiery passion, often cast as outlaw, peasant, or wronged lover». Marcia Landy, *Fascism in film*, cit., p. 21.

carattere troppo rigido, da figura intagliata. L'anatomia deve lasciare alla fisionomia un margine di gioco, altrimenti il personaggio, costretto dentro la rigida corazza di un carattere immobile e tutto di un pezzo, diventa incapace di rappresentare i cambiamenti interiori ed esterni.²⁶⁸

L'osservazione di Balázs – il cui lavoro, negli anni in cui Ferida conosceva fama, iniziava a circolare nelle traduzioni di Umberto Barbaro su riviste quali “Bianco e Nero” e “L'Italia Letteraria”²⁶⁹ – ci sembra si avvicini sensibilmente a descrivere le ragioni del riconoscimento di una “bravura” dell'attrice da parte della critica dell'epoca, soprattutto in relazione ad altre presenze altrettanto famose ma soggette a un collocamento più esclusivo – e quindi asfittico – nel panorama dei tipi.

Luisa Ferida sembra, insomma, incrinare la logica perfetta del tipo: per utilizzare un'espressione forse un po' impressionista, potremmo dire che il suo, per molti aspetti, si configura come il *volto della crisi*. Lo è certo dal punto di vista dell'ambiguità dei personaggi che incarna, un'ambiguità che in realtà è sintomatica in tutto il cinema dell'ultimo dei tre decenni del Novecento occupati dal regime fascista:

With the films made after 1940, especially the melodramas, the viewer can witness more apparent strategies of subversion of the women's role that challenge the conciliatory strategies of the family romance. (...) The darker side of family is exposed in these films, which become explorations of competition, aggression, jealousy, and obsession. The melodramas portray sexual and class conflict in highly critical fashion²⁷⁰

Se la crisi si esprime nelle singole opere come una crisi dei valori tradizionali – il tradimento coniugale è un elemento ricorrente in molti dei film fin qui nominati –, Ferida la incarna anche, come abbiamo detto, da un punto di vista relazionale fra i

²⁶⁸ Béla Balázs, *L'uomo visibile*, a cura di Leonardo Quaresima, Torino, Lindau, 2008, p. 156.

²⁶⁹ Cfr. Leonardo Quaresima, *Introduzione*, in Ivi, p. 9 e p. 87 (nota 4).

²⁷⁰ Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., pp. 116-117.

diversi film, in cui l'attrice sembra risemantizzare continuamente la propria presenza, che appare spesso chiaroscurale, problematica, frastagliata.

Ella rappresenta anche il volto della crisi stessa del cinema, di cui l'attrice seguirà il canto del cigno sino al Cinevillaggio veneziano costruito nell'isola della Giudecca dalla neonata RSI. Ferida si sposterà a Venezia assieme al compagno Valenti e a pochi altri attori in seguito al bombardamento degli alleati di Cinecittà, divenuta nel 1943 ormai un campo profughi.

Anche dal punto di vista della recitazione, come avremo modo di osservare nel dettaglio dei singoli film, Luisa Ferida sembra giungere – soprattutto coi drammi successivi al 1940 – a distinguersi dalla “massa gesticolante e urlante” che Antonioni riconosceva come tipica del cinema del Ventennio: ella si affida, ci sembra, a una recitazione più capace di trasparenza rispetto a quella delle colleghe. Non è un caso, a tal proposito, che Tullio Kezich nomini, nella rassegna ideale di dive blasettianamente profetizzate (ossia del tipo che «non potrà essere né un'aristocratica, né una borghese raffinata: ma una donna del popolo»²⁷¹), solamente Luisa Ferida come nome “autarchico” assieme ad attrici che, quand'anche nate sotto i riflettori di regime (come Anna Magnani), afferiscono al cinema neorealista – sia esso “puro”, rosa o magico (Kezich rievoca Silvana Mangano, Gina Lollobrigida, Sophia Loren e Giulietta Masina)²⁷². Crediamo basti, d'altronde, una rapida visione dei film in cui Ferida compare, per rendersi conto della timida ma inequivocabile modernità dei temi e della rappresentazione che interessa alcune di queste pellicole.

L'assimilabilità di questo *volto della crisi* a quelli delle “regine” del neorealismo e la sua anomalia rispetto al panorama divistico del Ventennio è rintracciabile anche nelle presenze dell'attrice sui rotocalchi illustrati di ampia proliferazione nel corso del Ventennio. Particolarmente interessante ci sembra il raffronto fra la copertina del n° 4 di “Cinema Illustrazione” pubblicata nel gennaio del 1937 [Figura 3] con le altre prime pagine del medesimo rotocalco. Da una carrellata delle copertine dei numeri precedenti e successivi a questo, si assiste a un susseguirsi di fotografie di

²⁷¹ Alessandro Blasetti, ...e Alessandro Blasetti difende le dive italiane, cit.

²⁷² Cfr. Tullio Kezich, *Gli attori italiani dalla preistoria del divismo al monopolio*, in Orio Caldiron, *Storia del cinema italiano (1934-1939)*, cit., p. 383.

dive bionde – alcune europee, molte americane – immortalate in primo o primissimo piano. Le modelle sono tutte in posa: alcune immagini sono foto di scena, altre sono verosimilmente state scattate in uno studio fotografico. I volti sono



Figura 3. Copertina «Cinema Illustrazione» n. 4, gennaio 1937

indistintamente sottoposti a un trucco che rende talvolta necessario ricorrere al nome riportato sotto la foto, per poter distinguere l'una o l'altra diva²⁷³: il *maquillage*, qui, «spersonalizza l'attrice per super-personalizzarla»²⁷⁴. La copertina dedicata a Ferida interrompe questa serie eterogenea di dive platiniate immortalando l'attrice in una posa non consapevole: si tratta probabilmente di un fotogramma del film *La fossa degli angeli* (1937, di Carlo Ludovico Bragaglia)²⁷⁵, recensito all'interno dello stesso numero. L'attrice è ritratta scarmigliata²⁷⁶: i capelli corvini,

bagnati, oscurano l'occhio destro dell'attrice; la bocca – evidentemente truccata – è schiusa non in un sorriso, ma in un'espressione di stupore atterrito che interessa tutto il volto, costellato di gocce d'acqua. Quello di Ferida è un ritratto carico di una sensualità "estrema", nel senso che sembra sfuggire a un ipotetico controllo: la luce la colpisce da sinistra, in forte contrapposizione agli altri ritratti che risolvono l'illuminazione in un'aureola di luce che profila l'intera figura delle dive,

²⁷³ Italo Calvino, nel rievocare i volti che avevano popolato le visioni cinematografiche della sua gioventù, ricordava: «confondevo gli attori del film uno con l'altro, specie se avevano i baffetti, e le attrici, specie se erano bionde». Italo Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, cit., p. XI.

²⁷⁴ Edgar Morin, *I divi*, cit., p. 44.

²⁷⁵ Non ci è possibile verificare con precisione questa corrispondenza dal momento che il film risulta, a oggi, definitivamente perduto.

²⁷⁶ I capelli di Ferida in questa immagine sono certo lontani da quel «casco metallico» evocato per descrivere le acconciature hollywoodiane, costituendo invece un esempio di pettinatura che «mira ad una sorta di realismo più spregiudicato, ad una verità più umana, ad una semplicità più sciolta e libera da speciose apparenze». Cfr. A. R. Cades, *La capigliatura*, in «Cinema», n. 16, 25 febbraio 1937, pp. 142-144.

rappresentate à la *hollywoodienne*²⁷⁷. Tale ritratto scongiura visibilmente Ferida dall'interscambiabilità tipica dei volti delle copertine precedenti e successive, grazie a una diversità che definiremmo materica e che viene percepita chiaramente dallo spettatore (o, in questo caso, dal lettore). La diva americana (o all'americana) è portatrice di un

erotismo sublimato, stilizzato, idealizzato (...) nel bianco e nero la forza del bianco operava una transfigurazione dei visi femminili, delle gambe, delle spalle e delle scollature, faceva di Marlene Dietrich non l'oggetto immediato del desiderio ma il desiderio stesso come essenza extraterrestre²⁷⁸

D'altro canto, Luisa Ferida risponde invece a una «prosaicità de[[llo] scatt[o]»²⁷⁹ che si carica di una significazione conturbante e terrena. Questa distanziamento figurativa dalla bellezza plastica e artificiosa (che faceva scuola) delle dive americane sembra costituire, in un certo senso, una risposta critica a un'ideale di modernità “pericolosa” – modernità che qui intendiamo nella sua accezione di mitologia, ossia di spinta avanguardistica in direzione di un progresso economico, diversa rispetto a quella prettamente culturale e visuale poc'anzi adoperata:

Negli anni Trenta la crisi economica e la percezione di un insidioso livellamento dei costumi e delle identità in atto portarono anche quanti avevano propugnato un processo continuativo di modernizzazione a meditare sugli effetti sociali regressivi della modernità²⁸⁰

In quest'ottica, la fotografia di Ferida produce, dal canto proprio, un dislivello nell'uniformazione dei costumi descritta da Ruth Ben-Ghiat, ponendosi anche come volto della crisi della modernità – ora propagandata, ora “criminalizzata” nella

²⁷⁷ Sulla rappresentazione americana della bellezza, «bellezza che si ottiene negli studi, la bellezza cinematografica, la bellezza chimicamente pura», si veda l'articolo che scrisse nel 1936 Giannino Marescalchi, *Bellezze di Hollywood*, in «Lo Schermo», n. 1, gennaio 1936, pp. 28-29.

²⁷⁸ Italo Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, cit., p. XIV.

²⁷⁹ Francesco Pitassio, *Divi in uniforme*, pp. 86-87.

²⁸⁰ Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 10-11.

narrazione politica²⁸¹. Ferida sembra ben rappresentare, con la sua bellezza non normata²⁸², la «confortante continuità»²⁸³ di una narrazione tradizionale, anticospopolita²⁸⁴. Tale segno trova corrispondenza nell'assenza dell'attrice dai film di ambientazione urbana, ungherese e americana e nella presenza, viceversa, in molti film in costume e di ambientazione rurale: nel film *Stella del mare* (1938, di Corrado d'Errico), Ferida è Luisa (accade spesso che l'attrice conservi il nome di battesimo nelle vesti del personaggio), giovane donna che lavora in una modesta pensione e che costituisce, dal punto di vista del protagonista maschile Gianni (Galliano Masini), l'alternativa preferibile alla donna di città Gemma (Germana Paolieri).

Non è il caso tuttavia di esagerare la consistenza di questa fuga dall'ideale classico di bellezza e di divismo: il volto di Ferida sulla copertina di "Cinema Illustrazione" è comunque elevato al di sopra della bellezza quotidiana grazie al trucco che, secondo le note osservazioni di Morin, si unisce, assieme all'avvenenza, in una sintesi unica che determina la bellezza fotografica (e cinematografica): cifra particolare – ma non distintiva – dell'attrice, che si dispiega – e viene spesso verbalizzata – sin dalle prime apparizioni dell'attrice sul grande schermo.

²⁸¹ Cfr. Ivi, p. 16: «Specialmente dopo il 1936, quando Mussolini decise di accelerare le sue campagne per il controllo totale sul paese, la cultura divenne una sede importante per l'espressione delle tendenze autarchiche e scioviniste».

²⁸² La narrazione giornalistica italiana dei divi, rispetto a quella americana, si risolve, osserva Gundle, in un trattamento più "familiare" dei soggetti: «In contrast to the American stars, who were treated in the press as remote beings, unreal entities who were regarded with wonder and viewed from a certain position of inferiority, Italian actors were down to earth and familiar». Stephen Gundle, *Mussolini's Dream Factory*, cit., pp. 59-60.

²⁸³ Ivi, p. 12.

²⁸⁴ In effetti, nel cinema dei primi anni Trenta, l'aspirazione ruralista e, in generale, una ricerca realista nell'estetica del film sono testimoniati da alcune opere – come *Sole* (1929, di Alessandro Blasetti) o *Il canale degli angeli* (1934, di Francesco Pasinetti) – che sembravano volersi inserire in una narrazione potenzialmente distintiva (e competitiva) nei confronti della produzione americana che si presentasse come peculiare del cinema italiano. Cfr. Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, cit., p. 128.

3.3.2 L'esordio cinematografico

Nel 1936, un articolo comparso su “Cinema Illustrazione” tentava di fare il punto sulle nuove risorse attoriali a disposizione del cinema italiano, dedicando un trafiletto a sei giovani, promettenti leve che iniziavano in quegli anni la carriera sul grande schermo. Fra le ragazze presentate compaiono Vanna Vanni (indicata come Vanna Pegna), Assia Noris (che ancora rispondeva al nome di Vivian Diesca e che veniva indicata come figlia di un norvegese e di una livornese) e Luisa Ferida, di cui riportiamo qui un'ampia sezione della descrizione proposta:

Ferrarese²⁸⁵, viene dal teatro di prosa: era generica con Ruggero Ruggeri, che ne diceva un gran bene. Si può dire, senza tema di alcuna smentita, che è una delle più notevoli promesse del cinema: i successi in «Freccia d'oro» e «Re burlone» stanno a dimostrarlo, senza contare quelli che sono vivamente attesi in «Arma bianca»²⁸⁶ e in «Amazzoni bianche», l'ultima fatica in corso di lavorazione di Righelli. È una bruna tipicamente latina, di quelle “da comando”, secondo una efficace espressione dei conoscitori. Della sua vita, breve ma intensa (Luisa Ferida ha poco più di ventidue anni), prima del teatro e del cinema, si narrano parecchie avventure leggendarie, da formar materia di romanzo: ma preferiamo aspettare, prima di scrivere un tale romanzo, onde raccogliere maggiori particolari. Intanto, Luisa Ferida si incaricherà, ne siamo certi, di raccogliere allori²⁸⁷

Il ritratto di Ferida è indubbiamente il più lodevole fra i sei proposti nel rotocalco, e, come gli altri, suggerisce già un'afferenza al personaggio-tipo che l'attrice – «bruna “da comando”» dalla vita avventurosa – può rappresentare. In realtà, i due

²⁸⁵ Luisa Ferida – all'anagrafe Luigia Manfrini Farnè – nasce in realtà a Bologna e risiede per tutta l'infanzia nel comune di Castel San Pietro (oggi Castel San Pietro Terme), sempre in provincia di Bologna. Per una nota biografica dei primi anni di vita di Luigia, rimandiamo a Odoardo Reggiani, *Luisa Ferida, Osvaldo Valenti*, cit., 2007 [2001], pp. 48-51.

²⁸⁶ In questo film, uscito nel 1936 per la regia di Ferdinando Maria Poggioli e la direzione artistica di Baldassare Negroni (che si è occupato della direzione degli attori), Luisa Ferida non è in realtà presente. Recitano invece le attrici Leda Gloria, Mimì Almieri e Tina Lattanzi.

²⁸⁷ M. C., *Queste sono le giovanissime*, in «Cinema Illustrazione», n. 11, 11 marzo 1936, p. 4.

film che Ferida ha all'attivo nel momento in cui l'articolista scrive – *Freccia d'oro* e *Re burlone* –, convocano l'attrice per due prove assai differenti.

Il film *Freccia d'oro* viene presentato alla 3^a Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nel 1935: è un racconto drammatico a lieto fine che risente in parte dell'influenza del noir americano. È ambientato – a eccezione di una breve sequenza iniziale – su un lussuoso convoglio ferroviario (il treno Freccia d'oro, appunto) nel quale si raccoglie un microcosmo mondano diretto a Waterland (probabilmente indicata come meta di fantasia). Il film – che indulge volentieri nei salotti eleganti del treno, inquadrando cocktail, persone in abito da sera, arredi lussuosi e registrando la musica pop trasmessa dalla radio – non esclude l'innesto di una morale tesa su una contrapposizione tra lusso e modestia e tra esistenza mondana e domestico-familiare, e che propende ovviamente per le ultime: il giovane macchinista che guida il treno (tipo volenteroso e lavoratore) viene omaggiato dalla madre di un rosario che determinerà la salvezza del convoglio – nel frattempo sabotato da banditi – tramite un'assurda proiezione della croce sui banchi di nebbia che oscurano la corsa del treno. D'altro canto, la distrazione che i banditi tendono al gioielliere (in possesso di un cofanetto di preziosi che ha attirato i malviventi sul treno) viene operata facendo leva sui vizi dell'uomo, attratto dal bel mondo e dalla prospettiva di un'avventura galante con un'attrice presente sul convoglio, Lilly Jorgen (Laura Nucci). La regia alterna scene di operai al lavoro sotto la pioggia e il vento impervio o mentre narrano le loro modeste aspirazioni a scene da “telefoni bianchi” nell'interno del treno, dove il bel mondo beve e gioca. La giovane Evelyn, interpretata da Luisa Ferida, fa parte di questo bel mondo: è la figlia di un ricco finanziere assieme al quale sale sul Freccia d'oro, su cui viaggia anche il fidanzato, il conte Claudio Arden (Ennio Cerlesi).

Nella prima scena in cui vediamo Evelyn, la ragazza si trova sulla banchina del treno: nelle didascaliche battute che scambia col padre, funzionali a chiarire i rapporti fra i due, viene bonariamente rimproverata dall'uomo per aver acquistato troppi libri ed è interrogata a proposito del suo flirt amoroso. In questa prima, breve apparizione – in cui già si bilanciano la fanciullezza e il ruolo di amorosa di Evelyn – si stabilisce una cifra recitativa particolarmente rigida, che si manterrà tale per tutto il corso del film e che interessa in realtà tutti i personaggi, come notato dalle

recensioni dell'epoca («ciò che meno soddisfa, in questo film, è l'interpretazione; sebbene gli attori dimostrino un certo talento, nessuno di essi è uscito da una scialba correttezza che troppo sa di scolastico»²⁸⁸). A snaturare la performance di Ferida – a partire da questa prima inquadratura – è la voce impostata, emessa a un volume particolarmente alto, inadatto a esaltare l'abilità dell'attrice la quale, negli anni successivi, si rivelerà particolarmente espressiva nella recitazione “confidenziale”, a voce sommessa. Il movimento con cui alza il dito in tono assertivo davanti al padre, il sospiro con cui lo apostrofa (“Oh, papà”) appaiono fuori misura, così come eccessivamente paralizzato è il sorriso che Evelyn riserva ad Arden (fuori campo), in attesa che la macchina da presa prosegua la propria carrellata laterale e lasci l'attrice – finora ripresa in piano americano in un'unica inquadratura – fuori dal quadro.

L'abito indossato dall'attrice – un tailleur e un cappotto bianchi – si pone in contrapposizione cromatica col vestito nero che porta la diva Lilly Jorgen, sulla quale la cinepresa si sposta dopo aver lasciato Evelyn fuori campo. La donna, di fenotipo hollywoodiano – i capelli sono platinati – è circondata da una folla di giornalisti che si congedano (“salutateci Hollywood”) dopo aver indirizzato a essa domande su un possibile matrimonio, che la diva afferma di non voler contrarre (“Immaginate Lilly Jorgen sposata che culla un marmocchio!”). Il negativo cromatico costituito reciprocamente dalle due personagge (la mora Evelyn vestita di bianco e la Bionda Lilly vestita di nero) assume qui una valenza simbolica: le due vengono a costituire, in un primo momento, una coppia idealmente antitetica e complementare – la timida giovane già fidanzata e la diva navigata insensibile alla prospettiva di divenire sposa e madre – all'interno del microcosmo stereotipato che popola il treno. Nello svolgersi del film, tuttavia, la diva sarà protagonista di una “conversione” che la porterà – tramite l'esercizio della maternità nei confronti di un bimbo rimasto orfano dopo la morte del padre che tenta di salvare il convoglio – a rientrare in un canone femminile consono a una narrazione tradizionale del ruolo della donna.

²⁸⁸ Guglielmina Setti, «Il Lavoro», 24 marzo 1936, citata in Roberto Chiti, Enrico Lancia, *Dizionario del cinema italiano. I film, vol. I, tutti i film italiani dal 1930 al 1944*, Roma, Gremese, 2005, p.152.

L'impianto corale del film costringe Ferida a occorrere in pochissime scene, che descrivono invariabilmente il suo personaggio all'interno del binomio antinomico sensualità-innocenza. Nella seconda inquadratura, in cui compare in piano medio – Evelyn non abita mai i primi piani e agisce spesso nello “spazio” di un'unica inquadratura preferibilmente statica –, è seduta a un tavolino del vagone bar di fronte al fidanzato, col quale brinda. Il vaghissimo potenziale erotico della ragazza – che qui è esercitato sia tramite l'abito (ancora una volta bianco) corredato di un boa di tulle, sia nella perfetta consonanza che Evelyn dimostra nel contesto salottiero galante – è smorzato dall'arrivo del padre e addomesticato dal contesto normato (parla col fidanzato del matrimonio imminente) in cui Evelyn agisce. Anche il congedo fra i due fidanzati finalmente soli, illustrato in un piano americano, si esaurisce in un casto bacio di Arden sulla mano della ragazza. Quando Evelyn si trova sola nella propria cabina, la cinepresa indugia pochi secondi nel filmare la ragazza che si pettina toccandosi i vaporosi capelli neri; di lì a poco, la vedremo per un istante leggere una rivista indossando una vestaglia, semi-sdraiata sul proprio letto, prima di essere interrotta dal padre. Nelle scene in cui Evelyn è ripresa sola, il corpo dell'attrice ha occasione di sfoggiare una bellezza che non è relazionata alla presenza addomesticatrice maschile – sia essa quella del padre o quella del fidanzato –: questi pochi secondi assolvono la funzione di veicoli di una sensualità che ha modo di dispiegarsi in maniera fugace ma più convincente. Essi sono però estremamente limitati e insufficienti, nell'economia del film, per escludere un'operazione di inserimento dell'esordiente Ferida nella nutrita schiera di nuove attrici da includere in cast in cui occupano ruoli di giovani donne divise fra la fanciullezza e la maturità²⁸⁹.

²⁸⁹ Il tipo qui descritto – molto “frequentato” dalla commedia degli anni Trenta – si propaga anche in contesti extra-cinematografici. Lo studio sulla rappresentazione della donna nella canzone degli anni Trenta condotto da Pietro Cavallo e Pasquale Iaccio ha rilevato come quello della donna-bambina sia un modello di femminilità particolarmente fortunato nei testi delle canzoni dell'epoca. «Si diffondono nelle canzoni le “piccine”, “bambine”, “piccole”, “monelle”, “bambole”, verso le quali il rapporto d'amore diventa rapporto di paterna protezione (...) È chiaro che la ricerca di una donna-bambina è da intendersi non solo nel senso fisico quanto in quello storico del termine. Una donna cioè legata a un ruolo subalterno rispetto all'uomo, tipico di una società preindustriale». Pietro Cavallo, Pasquale Iaccio, *La donna nella canzone italiana degli anni Trenta*, cit., pp. 317-319.

Evelyn che legge sul letto viene interrotta dal padre che le annuncia l'incidente avvenuto sul treno: da questo momento in poi la ragazza, traumatizzata, resterà in uno stato sostanzialmente catatonico fino alla fine del film. Ella sarà il motore inerte di un ricongiungimento familiare che avverrà fra i genitori, ritrovatisi per caso sul medesimo convoglio – la madre, lontana da tempo, si redime nel momento del



Figura 4. *Freccia d'oro* (Corrado d'Errico, 1935)

dramma e insiste con l'ex marito per potersi ricongiungere con la figlia (“questo è il momento in cui una creatura ha bisogno della sua mamma. Non ti chiedo che di starle vicino”). Durante questo scambio, il corpo di Ferida è prima abbandonato fra le braccia del padre, quindi della madre, in una posa da pietà

michelangiolesca [Figura 4] che risolve definitivamente il binomio sensualità-innocenza propendendo per quest'ultima.

Il binomio antinomico sensualità-innocenza viene proposto anche nella prima apparizione di Ferida nel film *Re burlone*, nel quale l'attrice occupa il ruolo di protagonista femminile²⁹⁰, accanto a un Armando Falconi dall'«arte impareggiabile»²⁹¹ nei panni di Ferdinando II di Napoli. Il suo personaggio, però, subisce in questo film un'evoluzione interessante, facendo della pellicola un termine di svolta nella caratterizzazione della *persona* schermica dell'attrice che sperimenta, per la prima volta, quel ruolo di riottosa che conoscerà il suo apice in *Un'avventura di Salvator Rosa*. Ferida, che abbandona il nome di Evelyn, dalla

²⁹⁰ Nella copia da noi visionata, conservata presso la Videoteca della Cineteca Nazionale - Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia (Roma), il nome di Luisa Ferida non compare accreditato nei titoli di testa. Abbiamo ipotizzato che l'assenza del nome dell'attrice possa dipendere da un taglio successivo alla morte della stessa: analoga sorte è toccata all'ultimo film in cui compaiono Ferida e Valenti, *Fatto di cronaca* (1945, di Piero Ballerini), distribuito dalla Larius Film dopo la morte dei due con indicazione, da parte del Capo dei Servizi della Cinematografia, «che venga eliminato sia dalla pubblicità come dalla testata ogni indicazione relativa agli interpreti» (Mod. 65, n° di protocollo 664, Domanda di revisione, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Sottosegretariato per la Stampa, Spettacolo e Turismo, 20 luglio 1946).

²⁹¹ Così viene apostrofato nella frase di lancio del film. Cfr. Francesco Savio, *Ma l'amore no*, cit., p. 291.

vaga risonanza budapestiana, in favore del partenopeo “Nennella”, è l’ignara figlia di un cospiratore condannato a morte: nella sua prima scena la troviamo ancora a bordo di un treno, nella bella sequenza dell’inaugurazione, da parte di re Ferdinando, della ferrovia per Caserta. La ragazza, che si affaccia incuriosita al finestrino, è subito notata dal re, colpito dalla bellezza di questa: la sensualità di Ferida è qui elemento esplicitato, ma ancora una volta esercitato inconsapevolmente, con ingenuità fanciullesca, come dimostra anche il breve dialogo seguente con un capitano compagno di vagone. In tale dialogo, Ferida è ripresa in mezza figura seduta e non occorrono controcampi del soldato, che rimane di quinta. Il militare offre un’arancia a Nennella e sintetizza verbalmente i due poli della sua significazione (“come siete giovane. E anche molto carina”). Nennella sussulta, sul suo volto si dipinge un’espressione pudica ma lusingata: Ferida si appella convenientemente, tramite la mimica facciale e la gestualità con cui maneggia il frutto, alle espressioni che, seppur ancora avvolte in una correttezza manualistica, sono richieste dal tipo e dal quadro riservatigli. È una recitazione competente: il ritmo delle battute, pur nella sostanziale prosasticità, è sostenuto e convincente.

La fanciullezza di Nennella è ben sottolineata dalla mimica di Ferida: la ragazza mangia avidamente ed esprime entusiasmo per il dono ricevuto, sgrana gli occhi in direzione dell’uomo con una curiosità timida e, alla gag del giovane che sbatte la testa nel fare l’attenti, ride divertita e sonoramente. L’abito rimarca ulteriormente il senso innocente della presenza: il viso è avvolto da una cuffia che chiude con un grande fiocco sul mento – elemento figurativo che rimanda al particolare gusto artistico di Guazzoni, “regista pittore”²⁹² –: quando, più avanti, i due si incontreranno nella reggia di Caserta, il capitano rievocherà il primo scambio con Nennella nei medesimi termini infantili: “Il vostro riso squillante, la vostra aria di bambina buona”.

²⁹² Cfr. Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, Matilde Tortora, *Enrico Guazzoni, regista pittore*, Cosenza, La Mongolfiera, 2005.

La conversione semantica avviene nella protagonista nel momento in cui colei che credeva sua madre le rivela di non essere la vera genitrice e la informa della condanna che pende sul padre. A Ferida viene dedicato un primo piano di ventisei secondi inquadrato lievemente dall'alto: sul suo viso, in questa lunga inquadratura, si susseguono, in un pregevole saggio recitativo, la sorpresa, lo sconforto, l'orrore e il pianto [Figura 5], consumato sul grembo della matrigna – l'attrice ripropone il ruolo di figlia dolorosa già agito nel film *Freccia d'oro*.



Figura 5. *Re burlone* (Enrico Guazzoni, 1935)

Il corpo della protagonista, tuttavia, non si mantiene inerte nel grembo della figura materna, al pari di quello di Evelyn. Nennella rialza il capo nel quadro di una figura intera (accovacciata) che, ampliando il campo rispetto al primo piano, dà respiro al sentimento di rancore proposto dal volto dell'attrice: la conversione è avvenuta.

Le conseguenze narrative di questa conversione si esplicitano nell'*agency* alla causa della liberazione del padre – inserita in un più ampio contesto rivoluzionario – e nella maturazione erotica del personaggio. L'immagine di Nennella vestita di nero, che disegnandosi una riga nera sul petto pronuncia le parole "Italia o morte", arricchisce la *persona* di Ferida di un segno di patriottismo e ribellione che avrà modo di riverberarsi ulteriormente nel corso della sua carriera, fissandone il tipo, più che nei termini della donna fatale, in quelli – più complessi nella mediazione con l'esistenza pubblica – dell'agitatrice (la "fulminacristiani"²⁹³). Dal punto di vista performativo, l'attrice è abile nel produrre uno scarto – pur nel regime di una recitazione sostanzialmente stereotipata – fra i due "momenti" opposti del personaggio: la Nennella carbonara sfodera un volto truce – le sottili sopracciglia di Ferida si mantengono in tensione su due occhi semi-aperti di sfida –, e mostra i

²⁹³ Cfr. *Non sono – dice Luisa Ferida – Una fulminacristiani*, in «Film», anno IV, n. 1, 4 gennaio 1941, p. 5.

denti in un sorriso fiero e sprezzante nella scena in cui minaccia il carceriere del capitano Rodriguez (Mario Pisu) e del capitano Alliana (Luigi Pavese).

Relativamente all'evoluzione sentimentale del personaggio, in *Re burlone* abbiamo modo di osservare il primo bacio cinematografico di Ferida. La scena la vede assieme al capitano nei giardini della reggia: ella è ripresa di profilo, in primo piano, mentre l'uomo è in secondo piano. Questa costituisce anche la prima di una lunga serie di performance in cui Ferida recita in silenzio: pur nell'assenza di voce e nella posa statica, la micro-mimica di Ferida tradisce – o meglio: rispetta – la pulsione erotica e il combattimento interiore fra il sentimento per il capitano e il desiderio di vendetta, grazie alla modulazione di espressioni di gioia e seriosità che si alternano sul volto dell'attrice e grazie ai movimenti del petto, coinvolto in un respiro profondo e affannoso. Nel momento esatto in cui il capitano la cinge, Nennella sussulta e sgrana gli occhi al tocco delle mani dell'uomo; quindi, in silenzio, riversa la testa indietro e si lascia baciare in uno stato di abbandono sensuale molto simile a quello che agirà nel film *Gelosia*.

L'attrice, con *Re burlone*, ha certo modo di dare maggiore mostra delle proprie doti d'interprete rispetto a quanto concesso in *Freccia d'oro*: abita inquadrature diversificate, che non sempre la costringono in una sudditanza al dominio del montaggio, e anzi la assumono come attiva produttrice di senso²⁹⁴ nello spazio del primo piano e del piano medio. La sua recitazione si impone adeguatamente negli scambi con il mattatore Falconi e la sua bellezza concreta si inserisce armoniosamente nelle vedute decorative di Guazzoni, elogiate dalla critica per un genuino realismo («molte scene sono state girate nelle Reggie napoletane, acquistando così un'insolita credibilità»²⁹⁵). La genuinità del contesto partenopeo, tuttavia, se presenta dei richiami nell'accento napoletano posticcio di Falconi, non trova medesima aderenza nell'occorrenza di Ferida, che non si sforza di imitare la parlata del sud, conservando anzi delle inflessioni regionali emiliane.

Al netto della visione dei due film con cui si registra l'esordio dell'attrice di Castel San Pietro, è evidente come l'articolista che nel 1936 presentava Ferida nei termini

²⁹⁴ Cfr. Francesco Pitassio, *Attore/Divo*, cit., p. 45.

²⁹⁵ Enrico Roma, *Film della settimana a Milano*. *Re burlone*, in «Cinema Illustrazione», n. 51, 18 dicembre 1935, p. 11.

entusiastici che già abbiamo richiamato si affidi, nell'analisi che definisce il tipo, proprio al film di Guazzoni, e in particolare al «veemente»²⁹⁶ personaggio post-conversione, che presenta quei caratteri di “comando” rievocati nel trafiletto a essa dedicato. Questa è in effetti la caratterizzazione nella quale meglio si dispiega, abbiamo visto, l'abilità performativa di Ferida: del medesimo avviso dev'essere stato Guazzoni stesso, il quale, l'anno seguente, coinvolgerà l'attrice in un altro progetto che la rivedrà come presenza solitaria tra gli uomini: *I due sergenti* (1936).

3.3.3 Evoluzioni in costume, acrobazie di costume

Tra il periodo che intercorre fra la lavorazione di *Re burlone* e quella di *I due sergenti*, Ferida partecipa ad altre due pellicole. Nella prima interpreta un personaggio secondario di una commedia di Angelo Musco diretta da Gennaro Righelli, *Lo smemorato* (1936). Tratto da una pièce di Emilio Caglieri, l'andamento teatrale che si raccoglie attorno agli spassosi siparietti di Musco²⁹⁷ non consente alla miglior recitazione di Ferida – quella fatta di silenzi e movimenti contenuti – di applicarsi, rilanciando l'attrice in un *range* performativo fatto di battute squillanti e gestualità patetica. Nella seconda, *Il grande silenzio* (1936, di Giovanni Zannini) l'attrice ricopre ancora un ruolo figliare (il padre è un uomo assassinato) probabilmente più consistente in termini quantitativi del precedente e analogamente agito tramite una mimesi di carattere teatrale. Non possiamo tuttavia confermarlo: sia perché non ci è stato possibile rintracciare una copia del film, sia perché la critica sembra aver ignorato questa unica opera del regista Zannini, fatta esclusione per Filippo Sacchi che non nasconde la profonda delusione – anche sul versante recitativo («è il tipico film di dilettanti. Dall'operatore che non sa mai dove deve concentrare il fuoco dell'inquadratura, al regista che non sa mai su chi puntare l'interesse della scena [...] La recitazione è enfatica e scarna»²⁹⁸).

²⁹⁶ Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, Matilde Tortora, *Enrico Guazzoni, regista pittore*, cit., p. 185.

²⁹⁷ Tutto il cast è in effetti composto da grandi attori provenienti dal teatro: oltre a Musco compaiono Checco Durante, Loris Gizzi, Paola Borboni e Amelia Chellini.

²⁹⁸ Filippo Sacchi, *Rassegna cinematografica*, in «Corriere della Sera», 7 novembre 1936, p. 5.

Del secondo film di Guazzoni in cui Luisa Ferida recita, la critica nota invece un complessivo tentativo di emancipazione rispetto a una recitazione teatrale («l'interpretazione, rifuggente per quanto è possibile dalla teatralità, contribuisce a rendere interessante questo saggio»²⁹⁹). Come *Re burlone*, anche questa seconda collaborazione fra il regista romano e l'attrice propone un'ambientazione cronologicamente remota – siamo nel periodo delle guerre napoleoniche – dando luogo a un film in costume collocabile al crocevia fra il film storico³⁰⁰ e il dramma sentimentale. Come avremo modo di rilevare, in quella «resistibile espansione del cinema in costume»³⁰¹ che si verifica fra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta, Luisa Ferida registrerà diverse presenze: ella diviene particolarmente attiva nel dramma in costume, riuscendo a conseguire una fama ragguardevole pur all'interno di questo genere considerabile di secondaria fortuna, «ove la si confronti al gran successo della produzione bianca»³⁰².

Ferida compare nei panni di Lauretta dopo mezzora dall'inizio del film. La sua mezza figura – la ragazza, una merlettaia nipote del caporale Fracassa (Ugo Ceseri), sta cucendo – è anticipata dal suono del suo canto *off screen* (probabilmente doppiato, al contrario del resto del film) e dallo sguardo curioso e ammaliato del sergente Roberto Magni (Mino Doro). Il *reaction shot* del sergente colloca Lauretta al centro di una dimensione scopica nella quale la ragazza costituisce chiaramente l'oggetto passivo dello sguardo maschile: nella scena successiva, è osservata dall'intera caserma mentre si allontana da sola. Di lì a poco, raggiunta dal sergente Roberto, prende parte a uno scambio di battute in cui invita l'uomo a mantenere le distanze; afferrata dal sergente, riceve il bacio di questi con lo stesso abbandono fisico agito nel bacio di *Re burlone*: le braccia perdono vigore e sono lasciate cadere lungo il corpo, il capo è ritratto all'indietro.

²⁹⁹ Don Mario Milani, in «La Rivista del cinematografo», n. 10, ottobre 1936. Riportata in Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, Matilde Tortora, *Enrico Guazzoni, regista pittore*, cit., p. 188.

³⁰⁰ Francesco Savio ritiene sia preferibile distinguere fra il film in costume e il film storico (cfr. Francesco Savio, *Ma l'amore no*, cit., p. IX). Nel caso di *I due sergenti*, tuttavia, non possiamo parlare né di un film in costume che rifugge la dimensione politica, né di un film puramente storico che illustra – drammatizzando – un evento del passato.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² *Ibidem*.

In questo dramma “di caserma” (non è il caso di scomodare la categoria del film “bellico”, che nel contesto del secondo cinema italiano designa un prodotto molto diverso da quello costituito da *I due sergenti*), la maturazione erotica della ragazza – la quale ancora occupa, di partenza, un ruolo “virginale” – è avviata alla prima apparizione dell’attrice, facendo evolvere fin da subito il tipo Ferida da una collocazione figliare a una amorosa, favorita anche dalla sostanziale “solitudine” di Lauretta, che è l’unica femmina presente nella caserma. Tale ruolo di amorosa esce dalla dimensione puramente passiva e ingenua che era stata nei film precedenti: nella scena in merletteria, Lauretta sfrutta l’interesse del ricco La Croix (Lamberto Picasso) – ennesimo uomo invaghito della ragazza, la quale davvero catalizza l’attenzione di tutti – per far comprare al signore diversi articoli di biancheria. Il



Figura 6. *I due sergenti* (Enrico Guazzoni, 1936)



Figura 7. *Nozze di sangue* (Goffredo Alessandrini, 1941)

temperamento smaliziato e fuori dall’ordinario è anticipato da un’intraprendenza a livello fisico che risiede nella gestualità ridondante di Ferida: scesa dal carretto di fieno sul quale salta per sfuggire al sergente, afferra un ciuffo di paglia che si rigira fra le mani prima di gettarlo in strada: gesto “tecnico” fin troppo visibile [Figura 6], che presagisce quello (forse più “sincero”³⁰³) proposto qualche anno dopo in *Nozze di sangue*, in cui Nazaria maneggia un mazzolino prima di portarlo alla bocca e sputarlo a terra [Figura 7].

³⁰³ Utilizziamo qui la contrapposizione gestuale tra l’attore tecnico e quello sincero nominata da Nacache. Cfr. Jacqueline Nacache, *L’acteur de cinéma*, Nathan, Paris, 2003, (tr. it. *L’attore cinematografico*, Negretto, Mantova, 2012, pp. 64-66).

Se è vero che in questo film «tutto movimento, urto di passioni elementari (...) realizzazione svelta e forte, nitida e persuasiva, quale poteva darla un esperto come Guazzoni»³⁰⁴, il personaggio di Lauretta non è direttamente attivo e intercedente nello svolgersi degli eventi che portano al lieto fine (come invece era accaduto in *Re burlone*), ella ricopre però l'oggetto del desiderio che porta il dramma a consumarsi – è per evitare che il suo idillio amoroso con il sergente Magni si consumi che La Croix si fa delatore presso il tribunale di guerra, innescando la trama narrativa. Lauretta è la femmina per cui tradire, la raffigurazione della bellezza da possedere.

Funzione analoga svolge nel film successivo – la commedia *L'ambasciatore* (1936, di Baldassarre Negroni) –, altro saggio in costume in cui l'attrice ricopre nuovamente il ruolo figliare e di amorosa. A chiudere il secondo anno di carriera di Ferida giunge invece l'occasione di entrare nel casting di *Amazzoni bianche*. Quello di Gennaro Righelli è un prodotto interessante³⁰⁵: a metà fra il film collegiale e la commedia bianca d'ambiente, esso è arricchito da alcune sequenze sportive – le “amazzoni bianche” del titolo sono infatti un gruppo di giovani sciatrici – che rievocano alcuni documentari LUCE ritraenti le attività ginniche delle giovani italiane. La stessa vicenda produttiva ha del particolare: come dichiarato al magnetofono di Francesco Savio da Paola Barbara (protagonista nei panni di Mara Danieli, donna sposata che finge il nubilato per poter partecipare a una gara sciistica riservata a signorine), fu lei stessa a selezionare il soggetto (una novella di Gino Valori), a scegliere il casting e a finanziare il film, che le costò un milione e

³⁰⁴ *Cronache dei film nuovi*. I due sergenti, in «Cinema», n. 9, 10 novembre 1936, p. 362.

³⁰⁵ Pur nella sostanziale assenza di elogi, l'accoglienza critica del film risulta abbastanza eterogenea. Sacchi parla di «una invidiabile dote che molti dei nostri film, anche più importanti e dispendiosi, non hanno: la vita. Sarà la presenza di tanta gente giovane, sarà l'atmosfera sportiva e il libero cielo dell'alpe, certo c'è un buonumore, una gaiezza che circola, che s'è comunicata agli attori (...) e che finisce per attaccarsi anche agli spettatori», cfr. Filippo Sacchi, *Rassegna cinematografica*, in «Corriere della Sera», 1 gennaio 1937, p. 4. Su “Bianco e Nero”, la recensione di *Amazzoni bianche* diventa invece occasione per una critica al modo di fare critica cinematografica in Italia, che non mette adeguatamente in guardia i lettori dalla pochezza di alcuni film, tra cui appunto il lavoro di Righelli, che sarebbe «uno dei più infelici tentativi che siano stati realizzati dalla cinematografia italiana in questi ultimi due anni, opera che manca tanto di senso cinematografico quanto di gusto, pasticcio senza scusanti e senza attenuanti, frutto di improvvisazione industriale e di assoluta incompetenza es impreparazione artistica», cfr. *I film*, in «Bianco e Nero», n. 2, 28 febbraio 1937, p. 108.

duecentomila Lire³⁰⁶. Per Luisa Ferida (che qui interpreta la sciatrice Luisa Carrai) *Amazzoni bianche* costituisce una circostanza di ampliamento dello spettro delle caratterizzazioni esperite fino a quel momento: all'interno del composito gruppo di ragazze – oltre a lei e a Paola Barbara troviamo Doris Duranti, Maria Arcione, Adriana Miramonti – il *type casting* assegna al suo fenotipo dai forti contrasti cromatici ed esotici il ruolo di leader carismatica, di deuteragonista che scivola a tratti, pur nell'atmosfera leggera della trama, nella posizione di antagonista. L'esotismo del tipo è ben significato dall'abbigliamento fatto di pantaloni a palazzo e gilet arabescati e dal trucco che acuisce le sopracciglia nere; in una scena notturna, il pigiama di Luisa è disegnato sul modello di un caffettano bianco. L'ambiguità morale ed estetica si trasferisce anche sul versante sessuale: Luisa Carrai tenta di sedurre il marito in incognito di Mara ed è l'unica, fra le compagne, smaliziata al punto da sospettare il rapporto coniugale dei due. La ragazza si pone immediatamente in una competizione amorosa con la protagonista; decisa a sedurre il marito, esibisce un'intraprendenza che ricorre come elemento castrante che agisce su tutti i personaggi maschili: sul direttore del Circolo sportivo (“è brutto!”, commenta Luisa), sull'organizzatore Simone Gualtieri (interpretato da Enrico Viarisis, con cui Ferida inscena delle gag che mettono bene in mostra le abilità comiche eccellenti dell'attrice) e sul marito di Mara. Nella scena in cui Luisa si introduce nella stanza dell'uomo, che si finge l'amministratore di Mara, Ferida sfrutta nel primo piano una mimica seducente e ammiccante (“come mi piacerebbe essere amministrata da lei”) e imprime il ritmo alla scena, nella quale l'uomo rifugge in balbettii e in gesti d'esitazione. La disinvoltura del corpo di Ferida si colloca adeguatamente in una dimensione di allusioni sessuali che non mancano un riferimento alla nudità dell'uomo, alla quale Luisa, in un gioco di incomprensione di parole, lascia intuire di voler assistere.

L'attenzione a caratterizzare il proprio personaggio anche nei piccoli gesti in campo medio – già osservata in *I due sergenti* – ricorre in questo film nella scena della

³⁰⁶ «Io presi i soldini, chiamai Ferruccio Biancini che mi fece il preventivo e disse: “Settecentomila lire viene a costare”. Invece Amazzoni bianche costò un milione e due (...) E presi otto ragazze con me (...) Lo dissi io a Righelli, dissi che volevo fare un film di sciatori, di sciatrici. Perché amavo molto sciare». Cfr. Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 66. Paola Barbara è accreditata nei titoli di testa del film solo in veste di attrice.

presentazione del nuovo direttore sportivo. Nell'inquadratura che riprende le allieve di scii in piedi ad ascoltare le parole dell'oratore, Ferida spezza l'immobilità del gruppo: il suo corpo si muove sul posto e le sue mani giocano col velo di una compagna facendolo ondeggiare. Se consideriamo *Amazzoni bianche* un prodotto per certi versi assimilabile al filone collegiale, il personaggio di Luisa occuperebbe il posto della scolara indisciplinata: il suo dinamismo e il tentativo di sabotaggio della relazione della compagna sono elementi estetici e narrativi tipici del ruolo. Tuttavia, Luisa manca di incarnare la redenzione di segno tradizionale che quasi sempre occorre nel caso della scolara rinsavita. Quando la competizione amorosa muta in competizione sportiva – e Mara e Luisa si trovano a gareggiare sugli scii – se la vittoria sportiva è conseguita dal suo personaggio, è però Mara che riporta la trama a una narrazione tradizionale: ella esce dal percorso di gara per raggiungere il marito. Ci pensa il pubblico a chiosare didascalicamente la scelta:

- Ma come mai Mara avrà perduto la strada?
- No, quella non l'ha perduta, l'ha trovata

Il desiderio di indipendenza, che aveva in un primo momento portato il personaggio di Mara ad iscriversi alla gara, muta in una malinconia della dimensione coniugale e domestica, descrivendo una dialettica di reciproca esclusione fra le due aspirazioni: Luisa si afferma come sportiva – e dunque fallisce nel suo intento di attrarre l'uomo –; viceversa, Mara può tornare tra le braccia del marito, autoescludendosi dalla gara.

Il finale, conciliante con una descrizione tradizionale degli equilibri sociali, non annulla tuttavia un'ambigua descrizione della coppia antitetica maschile/femminile proposta nel corso del film. *Amazzoni bianche* è film che esalta la prestanza fisica del gruppo di donne, abili sciatrici che nel corso della cerimonia inaugurale vengono lodate per l'ardore sportivo, l'audacia e lo sprezzo del pericolo. Tali meriti, qui semplicemente elencati, trovano addirittura conferma in una sequenza d'azione in cui le giovani salvano il marito di Mara, in pericolo fra le nevi. L'inversione occasionale dei ruoli (uomo in pericolo, donna salvatrice) dà luogo a un *mush-up* di virtù maschili e femminili che si concentrano nelle personagge, le cui gesta

eroiche vengono esaltate da un montaggio serrato nella sequenza del salvataggio: dal lancio dell'allarme, passando per la raccolta degli scii fino alla partenza in velocità, il gruppo di sciatrici è protagonista di una testimonianza di valore, forza fisica e coraggio. Di questa ambiguità di genere il personaggio di Luisa, con la sua prestanza sportiva e l'intraprendenza sessuale, è l'emblema perfetto.

A partire da *Amazzoni bianche* – che ridisegna, ampliandoli, i confini performativi di Ferida e i limiti della caratterizzazione dei suoi personaggi –, l'ambiguità morale e la consistenza erotica del corpo e del volto di Luisa Ferida entrano a far parte della polisemia strutturata dell'attrice, senza uscirne mai veramente più, ma subendo continue riconfigurazioni e palesandosi in accezioni differenti.

3.3.4 *Meretrix dolorosa*

Il terzo anno di carriera di Luisa Ferida si apre con la partecipazione a un film di Corrado D'Errico: *I fratelli Castiglioni*. Il regista, che aveva già co-diretto l'attrice in *Freccia d'oro*, le assegna il ruolo di Nina, ragazza madre disconosciuta dalla famiglia, nel film tratto “da una tragicommedia di A[lberto] Colantuoni” (come indicato nei titoli di testa).

L'apparato comico ruota attorno alle ricerche, da parte di quattro fratelli – interpretati da Ugo Ceseri, Armando Migliari, Camillo Pilotto e Amedeo Nazzari – di un biglietto vincente della lotteria lasciato insoluto da uno zio recentemente defunto, il quale si scoprirà aver disposto che tutta l'eredità andasse al figlioletto di Nina. Ferida, per la prima volta, esce dalla dimensione figliare per interpretare una figura materna: il ruolo di madre ricorrerà soltanto in tre film, nel corso della carriera dell'attrice, sempre con modalità lontane da una narrazione tradizionalista o celebrativa (se non nel finale, sempre conciliante). In *I fratelli Castiglioni*, la prima apparizione di Ferida occorre a vicenda inoltrata, ed è anticipata dalle parole di commento dei fratelli, adirati con lei: Nina rappresenterebbe “la vergogna della famiglia” in virtù di una maternità senza matrimonio che le è valsa l'esclusione dal nucleo familiare.

La maternità corrotta non è il solo elemento di novità nella caratterizzazione schermica di Ferida, alla quale è imposto un interessante *restyling* che, mantenendo inalterati i caratteri di sensualità e bellezza, comporta una svolta semantica. Nella prima scena in cui appare, Nina viene raggiunta dai fratelli alla fabbrica di filati in cui è impiegata: la donna indossa una tuta scura da lavoro scollata sul petto candido, porta i capelli sapientemente scarmigliati, occhi e labbra sono truccati [Figura 9].



Figura 9. *I fratelli Castiglioni* (Corrado D'Errico, 1937)

Questa veste “operaia” è ben lungi dall’annullare – o anche solo dall’attenuare – il potenziale erotico del personaggio, che, narrativamente, è presentato in un primo momento sotto una veste moralmente depravata (è una “sgualdrina”, nelle parole dei fratelli). L’incontro di Ferida con i fratelli corrisponde anche al primo

innesto autenticamente drammatico della trama, in virtù della nuova topografia che il personaggio di Nina disegna attorno a sé, grazie alla sua caratterizzazione: come osserva Grignaffini,

il melodramma infatti declina i temi dell’io e della differenza, di un soggetto che si contrappone a un ordine sociale, di una individualità che si colloca fuori o in conflitto con la comunità di appartenenza. Una struttura dunque profondamente implicata con la messa in scena del corpo, della sessualità, della nascita³⁰⁷

La complessità del personaggio di Nina – vera occorrenza “tragica”, accanto a quella comica proposta dai siparietti affidati ai fratelli Castiglioni – risiede nell’espiazione dolorosa della donna: il duro lavoro, il ricordo di una volontà di emancipazione soffocata (“avevo anch’io diritto a un po’ di luce, un po’ d’aria, un po’ d’amore”) e di una possibile serenità coniugale negata dalla morte del

³⁰⁷ Giovanna Grignaffini, *La scena madre*, cit., p. 249.

compagno (“non sarei stata anch’io una moglie come tutte le altre?”) sono elementi che caricano la genitorialità solitaria dei tratti tipici della *mater dolorosa*. Il peccato, d’altro canto, e la facilità di costumi sotto il segno della quale Nina viene inizialmente presentata, attribuiscono alla donna un’ambiguità che riconosce nei poli opposti di sguadrina e di madre la propria essenza.

Per incarnare adeguatamente i chiaro-scuro di questa complessità Ferida propone una recitazione che trova nei movimenti degli occhi una via espressiva



Figura 10. *La bella addormentata* (Luigi Chiarini, 1942)

particolarmente sapiente. L’attrice è in grado di ridurre lo sguardo a uno spiraglio di sfida nel descrivere la propria rabbia ai fratelli, per spalancare poi gli occhi in un’espressione attonita che riconduce il personaggio a una condizione originaria di innocenza e purezza che esclude la colpa: lo stesso sguardo che, di lì a qualche anno, resterà dipinto per tutta la durata del film sul volto della

candida Carmela in *La bella addormentata* [figura 10].

La fotografia di Václav Vich – che si dedicherà all’illuminazione del volto dell’attrice anche nei successivi *Il conte di Brechard* (1938, di Mario Bonnard), *L’argine* e *Un’avventura di Salvator Rosa* – collabora con la recitazione dello sguardo di Ferida creando fasci d’ombra nei frammenti cupi del discorso di Nina ed esponendola a una luce diretta nei momenti di preghiera. Nella scena in cui la ragazza si trova sola, nella propria camera, con le mani giunte davanti al petto e lo sguardo rivolto al cielo, la *key-light* le inonda il volto – fino a far confondere il candore della pelle con quello degli occhi – mentre la *back-light* schiarisce la chioma corvina, disegnando un’aureola di luce che evoca un orizzonte morale purificato. Quando la preghiera viene interrotta dalle voci dei fratelli nella stanza accanto, Nina si accosta alla porta per origliare, ricollocandosi in una zona d’ombra nella quale è raggiunta da una luce di taglio: l’illuminazione contribuisce a

sottolineare l'effetto di trascinamento³⁰⁸ fra l'espressione estatica della preghiera e quella incuriosita accostata all'uscio.

In generale, la performance di Ferida si assesta su un livello professionale che ci sembra allontani questo film da tutta la produzione precedente: l'impressione è che l'attrice abbia affinato una prassi recitativa in grado, persino in un film tratto da un'opera teatrale come *I fratelli Castiglioni*³⁰⁹, di ricorrere a un repertorio gestuale e mimico del tutto cinematografico, "abiurando" fruttuosamente la propria formazione teatrale – avvenuta nella compagnia di Ruggero Ruggeri prima e di Paola Borboni poi. Amedeo Castellazzi, cronista per un giorno all'interno degli stabilimenti della Pisorno a Tirrenia, dove il film viene girato, ci consegna il ritratto di una Ferida assorta nella propria preparazione:

Luisa Ferida ha già l'espressione drammatica della scena che dovrà girare, è ermetica ed espressiva (...) Vanna Vanni sognante e tutta bizzate, piagnucola perché non si può parlare (...) Nazzari si guarda ancora nello specchio, Pilotto ne racconta ancora una... la Ferida si rintana su di una poltrona³¹⁰

Accanto al divismo vanitoso di Amedeo Nazzari e a quello capriccioso di Vanna Vanni, emerge il ritratto di una donna schiva, assorta nel proprio lavoro. Questa serietà d'attrice, che in sede giornalistica trova spesso una giustificazione – e un rafforzamento – nell'accento all'esperienza teatrale in gioventù, diverrà da questo momento in poi una costante nel discorso intorno a Luisa Ferida, risolvendosi in una retorica che da una parte eleva l'attrice emiliana nell'Olimpo delle massime interpreti del cinema italiano, specialmente in campo drammatico, e che, dall'altra, le riserva una narrazione antidivistica pressoché esclusiva. Tale narrazione ha occasione di fare presa grazie alla persona schermica dell'attrice, la quale, se nel

³⁰⁸ Cfr. Claudio Vicentini, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 80-83.

³⁰⁹ Il commediografo Alberto Colantoni, coinvolto anche nella stesura della sceneggiatura, avrà da ridire sulle modalità di trasposizione della propria pièce e sulla scarsa fedeltà di copione perseguita durante la lavorazione del film: cfr. Alberto Colantuoni, *Colantuoni e "I Castiglioni"*, in «Cinema», n. 27, 10 agosto 1937, pp. 91-92.

³¹⁰ Amedeo Castellazzi, *Cinque minuti a Tirrenia a veder girare un film: I fratelli Castiglioni*, in «Cinema Illustrazione», n. 13, 31 marzo 1937, p. 9.

film *I fratelli Castiglioni*, come abbiamo visto, si traduce in un modello di *outsider*, nel successivo *La fossa degli angeli*, concretizza ulteriormente l'attendibilità "popolaresca" del tipo.

Il film di Bragaglia è ad oggi ritenuto definitivamente perso. Questa assenza è un dato drammatico soprattutto alla luce dell'importanza che *La fossa degli angeli* sembrerebbe aver assunto come film esemplarmente prodromico di un'estetica e una prassi di lavorazione neorealiste. Il montaggio curato da Ferdinando Maria Poggioli – il più avanguardista dei registi cosiddetti "calligrafici" – e la presenza di Roberto Rossellini come aiuto regista sono tracce consistenti di una probabile infusione di realismo nella pellicola. Accanto a questo, la ricezione difficile testimoniata da diversi articoli dell'epoca è indizio di un prodotto dall'assimilabilità complessa, che solo in anni successivi – a ridosso della fine della guerra – risulterà fisiologica negli spettatori che rievocheranno la pellicola. Sulle pagine di "Bianco e Nero", il commento riguardo alla sospensione della proiezione del film presso il Cinema Corso di Roma – resa obbligatoria dalle pesanti rimostranze degli spettatori, che commentarono con fischi e schiamazzi l'opera di Bragaglia – è l'occasione per ribadire la condanna a un gusto americano-centrico e la necessità di purificazione del pubblico attraverso l'autarchia cinematografica:

Su questa Rivista abbiamo più volte sostenuto che occorre disintossicare il pubblico, avvelenato nel gusto dal cinema americano (...) Il pubblico che seguita a preferire le sbornie di whisky [sic], gli amazzoni e i divorzi, le partite di golf e le pistole-mitragliatrici dei gangsters dei film americani alla storia, alla tradizione musicale, al lavoro e allo spirito eroico dei nostri film è quello stesso pubblico che apprezza i Burberry invece degli impermeabili Pirelli (...) occorre che, con le buone o con le cattive, i nostri film (...) abbiano il loro mercato³¹¹

Nell'articolo anonimo, pressoché inesistenti sono i riferimenti alle caratteristiche narrative ed estetiche del film, del quale ci giunge tuttavia una dettagliata sinossi su

³¹¹ Note in «Bianco e Nero», n. 11, 30 novembre 1937, pp. 88-89.

“Cinema Illustrazione”³¹². Ferida è Luisa, la futura sposa del giovane cavatore Domenico (Antonio Gradoli); la ragazza, però, si innamora del padre adottivo di Domenico, Pietro/Piè (Amedeo Nazzari), capo operaio della cava di marmo chiamata “La fossa degli angeli”, il quale, pur ricambiando l’amore per la ragazza, cerca di resisterle in virtù del rapporto con Domenico. I due cedono però al sentimento e, proprio contemporaneamente a un loro incontro segreto, Domenico muore in un incidente presso la cava. Elaborato il rimorso, Luisa e Piè decidono di rimanere insieme.

La forte similitudine della trama con quella del bellissimo *Acciaio* (1933, di Walter Ruttmann) è evidente ai recensori dell’epoca: Debenedetti nota come su entrambe le opere pesi «la stessa tara: quella della favola che dovrebbe romanzare il documentario»³¹³. Il titolo “materico” è un altro punto di contatto (mancato) tra i due film e che, nel caso di *La fossa degli angeli* – per cui inizialmente era stato proposto il titolo *Marmo* –, viene sostituito proprio per timore di un’eccessiva allusione documentaristica, con sommo dispiacere del soggettista Lodovici:

Marmo mi piaceva di più. Era un titolo asciutto (...) austero come la vita, i pensieri, il lavoro di quella gente di montagna (...) Ma si trovò che *Marmo* poteva far pensare a un documentario (...) mi osservarono: “Se tu vedessi, sul cartellone, il titolo *Marmo*, ti invoglierebbe a correre al cinema?” – “Io, sì” – “Ma le donne?” – Argomento decisivo.³¹⁴

È però lo stesso regista Bragaglia a confermare il necessario ingrediente documentario del proprio film, ammettendo le preoccupazioni relative all’ottenimento di un’unità di stile fra la componente illustrativa e quella narrativa. Unità che ha poi trovato una fisiologica risoluzione nel soggetto del carrarese Lodovici, che «rispondeva con indubbia autenticità all’ambiente»³¹⁵. La fedeltà all’ambiente è il punto imprescindibile del discorso registico di Bragaglia:

³¹² *La fossa degli angeli*, in «Cinema Illustrazione», n. 4, 27 gennaio 1937, p. 9.

³¹³ Giacomo Debenedetti, *La fossa degli Angeli di C. L. Bragaglia*, in «Cinema», n. 35, 10 dicembre 1937, p. 386.

³¹⁴ Cesare Vico Lodovici, *Marmo*, in «Cinema», n. 11, 10 dicembre 1936, p. 420.

³¹⁵ Carlo Ludovico Bragaglia, *Narrazione e documentario*, in «Cinema», n. 31, 10 ottobre 1937, p. 223.

Nelle mie direttive di regista mi son proposto che tutto il racconto de *La fossa degli angeli* si svolga in tal maniera, che la vicenda non si possa neppure per un momento concepire come avvenuta altrove. Così il documentario entra effettivamente nel dramma, vi ha valore funzionale e non meramente descrittivo³¹⁶

La necessaria autenticità del “dove” si riverbera in parte sul casting, che coinvolge i cavaatori della località marmifera in cui il film è girato accanto alle stelle Ferida e Nazzari, in un precece, apparente rispetto dell’amalgama baziniana:

Da una parte avevo i cavaatori, che figuravano nel film con la loro vita reale; dall’altra gli attori che dovevano recitare la loro parte di personaggi di quell’ambiente, ad immediato confronto col vero. Non dovevano stonare, ma neppure cadere in una falsa scimmiottatura, che avrebbe tolto loro ogni efficacia drammatica. Il mio sforzo di regia è stato precisamente di portare gli attori ad una aderenza quasi religiosa con quella forma di vita che dovevano impersonare; in modo tale che quasi autonomamente, dal fondo del loro essere, trovassero le attitudini e gli accenti giusti, senza subir forzature, né perdere della loro comunicativa d’artisti³¹⁷

Il mancato riferimento, nel report di Bragaglia, al procedimento interpretativo dei non professionisti è quantomeno curioso: da una parte fa pensare a una probabile assenza di direzione dei cavaatori – forse ripresi davvero solamente con occhio documentario e non effettivamente coinvolti in una performance consapevole. D’altra parte, la preoccupazione rivolta solo ai professionisti e alla paura di una snaturazione della loro capacità drammatica al “confronto col vero” sposta la responsabilità dell’«osmosi fra gli interpreti»³¹⁸ esclusivamente su di essi³¹⁹. Non è

³¹⁶ *Ibidem.*

³¹⁷ *Ibidem.*

³¹⁸ André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 284.

³¹⁹ Laddove Bazin sottolineava, invece, la necessità di un esercizio reciproco: «L’ingenuità tecnica degli uni beneficia dell’esperienza degli altri, mentre questi profitano dell’autenticità generale», *Ibidem.*

dunque vero amalgama, forse, ma nel caso attoriale la mancanza del documento filmico impedisce di dare conferme e di proseguire un discorso proficuo in questa sede.

Le recensioni forniscono solo sparse indicazioni sulla consistenza della recitazione, ma suggeriscono una complessiva coerenza nella sintesi fin qui proposta del lavoro attoriale di Luisa Ferida, che nel contesto drammatico è particolarmente capace – lo apprezzeremo in particolare nei mèlo successivi – di recitare intensamente le parti silenziose: «Poche volte, da quando il film ha la voce, si videro al cinematografo attori così taciturni come gli interpreti di *La fossa degli angeli*»³²⁰. Un silenzio confermato anche da Debenedetti il quale, riflettendo su questa opera di «neorealismo in potenza»³²¹ – come la definirà quasi trent'anni dopo Nazzari –, intuisce un'impossibile conciliazione fra l'opera realista e la retorica inevitabile del copione filmico: «non si può (...) far parlare a quei semplici il loro semplice, elementare linguaggio: sotto pena che non dicano più nulla o che, quando si esprimono, escano in parole inefficaci e senza preciso rapporto con la situazione (vedi, in questo film, la riconciliazione finale tra Pié e Luisa)»³²².

Altre testimonianze, talvolta meno attentamente critiche, sembrano rievocare una ricerca di naturalismo degli interpreti assai viva in potenza, ma che all'atto pratico recitativo pare non trovare il respiro appropriato. Marcello Gallian, invitato sul set de *La fossa degli angeli*, ricorda:

Stava in un canto, Nazzari, vestito da cavatore e il suo non mi sembrò costume né, la vernice del viso, truccatura. Stava, l'uomo-attore, nel suo proprio ambiente (...) sembrava nato su quei pendii, assuefatto alla fatica del lizzatore, odioso alle città e ai suoi mestieri (...) attorno quell'ambiente feroce e tranquillo (...) avrebbe voluto in cuor suo far collimare l'esperienza umana con l'amore smisurato per la montagna³²³

³²⁰ Filippo Sacchi, in «Corriere della sera», 5 luglio 1938.

³²¹ Cfr. Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 814.

³²² Giacomo Debenedetti, *La fossa degli Angeli di C. L. Bragaglia*, cit., p. 386.

³²³ Marcello Gallian, *Amedeo Nazzari nella "fossa"*, in «Film», n. 31, 5 agosto 1939, p. 3.

Ma questa vitalità, sembra intendere Gallian, sfocia per lo più in una spasmodica frustrazione che porta i segni di una non conciliata sfida fra il verismo e la resa artistica e, di conseguenza, di una frattura per l'“uomo-attore”:

Si dibatteva, Nazzari, fra il senso dell'opera d'arte e la realizzazione del documentario (...) lo contemplavo senza parere, assorto spesso io stesso in quella sua speranzosa illusione veritiera (...) ammiravo la sua sconsolata vertigine di non poter fare interamente ciò che avrebbe voluto³²⁴

Quasi, nulla, purtroppo, viene detto dell'interpretazione di Ferida, se non tramite quell'accenno generale di Sacchi al silenzio, che sembra confermato da alcune precisazioni del soggetto del film («durante un ballo Luisa tremante ascolta le parole di Pié»³²⁵). Il riferimento all'ascolto silenzioso e al tremolio di Luisa rievoca profeticamente l'atteggiamento della personaggio protagonista di *Tristi amori*, Emma, nei panni della quale Ferida proporrà di lì a qualche anno una performance sommessa, paradossalmente comunicativa nei silenzi e nell'irrigidimento del corpo e del volto.

Più semplice è l'inclusione di *La fossa degli angeli* nel discorso relativo alla *persona* schermica dell'attrice: sull'onda del complicato modello muliebre incarnato in *I fratelli Castiglioni*, il film di Bragaglia applica il dramma del peccato al modello dell'amorosa. Emergono elementi discordanti dalle foto di scena sopravvissute ad oggi che ritraggono Luisa: in alcune è raffigurata una sensualità conturbante, selvaggia; in altre, i capelli disciplinati su un volto dagli occhi struccati e dalle labbra tinte consegnano un personaggio adulto, a tratti provato. Nella sua funzione di occorrenza sentimentale, in effetti, Luisa è una donna che attrae due generazioni di maschi, il giovane uomo e quello maturo: esercita un'attrazione totale, che ancora una volta la destina a una fascinazione duplice, ambigua ed eroticamente connotata.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *La fossa degli angeli*, in «Cinema Illustrazione», n. 4, cit., p. 9.

Lo spoglio delle locandine promozionali di *La fossa degli angeli* reperibili nei rotocalchi danno conto di un'evoluzione dello status pubblico di Ferida: per la prima volta, all'attrice è riservato il *top billing* – il suo nome compare per primo e in carattere maggiorato rispetto ai nomi degli altri interpreti –, come è possibile



Figura 11. «Cinema», n. 6, 25 settembre 1936

constatare in un inserto pubblicitario di “Cinema” [Figura 11]. Il richiamo mediatico dell'attrice – paragonabile, e anzi addirittura superiore a quello di Amedeo Nazzari³²⁶, stando alla gerarchia “tipografica” della locandina – si completa con l'immagine

associata: un primo piano sorridente, in cui sembra prevalere l'esigenza di mostrare un ritratto divistico dell'attrice, più che un'anticipazione del suo personaggio nel film – come sappiamo, profondamente drammatico. Questa raffigurazione, da una parte, denota che il fascino maliardo dell'attrice – che attecchirà in maniera definitiva dopo la lavorazione di *Il segreto di Villa Paradiso* e *Nozze di sangue* – è ancora oscurato o già contrastato dal materiale promozionale che interessa l'attrice; dall'altra, ci comunica che Luisa Ferida è ormai pienamente coinvolta nel discorso divistico del cinema italiano degli anni Trenta. Di qui la necessità – che nasce in questo periodo – di istituire una narrazione antidivistica di Ferida, spia inequivocabile del raggiungimento dello status.

3.3.5 «Il sacro fuoco dell'arte»

³²⁶ A quest'altezza cronologica, va tuttavia osservato, Nazzari non è ancora una stella di prima grandezza: sarà un film girato l'anno successivo, *Luciano Serra pilota*, a conferire all'attore la fama e la statura indiscussa del divo.

A due anni esatti di distanza dalla pubblicazione del trafiletto che presentava la “giovannissima” Luisa Ferida ai lettori di “Cinema Illustrazione”, il medesimo rotocalco inserisce l’attrice all’interno di un articolo che testa l’evoluzione di alcune attrici italiane, proponendo e commentando un confronto fotografico diacronico per ognuna delle stelle. Le due immagini che ritraggono Ferida sembrano selezionate



Figura 8. «Cinema Illustrazione», n. 11, marzo 1938

in funzione di una contrapposizione fra il personaggio dell’ingenua del film *Freccia d’oro* e il tipo più ambiguo e disilluso che l’attrice, a partire da *Amazzoni bianche* e fino a *L’argine* (appena uscito nelle sale

nel momento in cui l’articolo viene pubblicato), si è trovata – pur saltuariamente – ad incarnare [Figura 8]. Il trafiletto correlato fa tuttavia riferimento a una continuità estetica fra le due occorrenze:

Questa strana ragazza dai capelli corvini e occhi di fuoco, dal tipo zingaresco, non ha avuto tempo di stare in ozio. Da allora, ogni sua interpretazione ha segnato un passo in avanti nella sua carriera d’attrice. E nel suo ultimo film, *L’argine* (...) la rivedremo in un certo senso così com’era all’inizio della sua carriera; ma ogni suo tratto, ogni suo gesto, ogni sua espressione si è affinata e spiritualizzata come se un ardore intimo la bruciasse: il sacro fuoco dell’arte³²⁷

Da questo momento in poi, il discorso che si consuma fra i rotocalchi e le riviste di settore intorno a Ferida si concentrerà, fino alla sua morte, a esaltarne le doti attoriali, indicandola spesso come la migliore interprete del melodramma, la più seria nella preparazione della parte, la più antidivistica nelle occorrenze pubbliche.

³²⁷ *Evoluzione d’attrici italiane*, in «Cinema Illustrazione», n. 11, marzo 1938, p. 5.

Questa narrazione paratestuale agisce contrastivamente – non sempre è chiaro con quale grado di intenzione – rispetto ai personaggi agiti sullo schermo, che fra il 1939 e il 1942 si divideranno fra la ribellione sanguigna, la corruzione morale e l’ambiguità di genere.

Lo stesso riferimento alla somiglianza fra la Ferida degli inizi e quella del 1938 può costituire un tentativo di ridimensionamento dell’aura divistica dell’attrice, mantenutasi incorrotta nonostante la fama; d’altro canto, esso può essere invece un rimando alla continuità della *persona* nelle due pellicole: *L’argine* – quarto di cinque film che l’attrice gira col regista Corrado D’Errico – ripropone una Ferida fanciullesca, legata da dinamiche di sudditanza figliare all’amato fidanzato Zvani (Gino Cervi). Qui si esauriscono però le somiglianze con la Evelyn di *La freccia d’oro*: Sina, protagonista di *L’argine*, incarna “la bella della bassa” – il film è ambientato in romagna –, popolana i cui occhi “fan girare la testa come il sangiovese”, stando alle parole di uno degli avventori della locanda “La casaccia”, in cui la ragazza fa la sua prima apparizione. Se nella scena seguente, in cui Zvani e Sina si incontrano nella campagna per scambiarsi affetto e promesse, la donna è inequivocabilmente collocata in un modello di amorosa fedele e sincera nella sua sottomissione (ai campi ripresi “dal basso” di Cervi si alternano i controcampi “dall’alto” di Ferida), in questa prima scena D’Errico gioca sull’ambiguità della personaggio. Verbalmente introdotta come la femmina che impedisce a Zvani un matrimonio conveniente, Sina viene trattenuta da un nutrito gruppo di bevitori che la provocano e le dedicano un canto: nella condizione di preda, la ragazza mostra al tempo stesso riluttanza e piacere per le lusinghe, complicando da un punto di vista morale la ricezione del suo ruolo nella vicenda.

D’altro canto, il prosieguo del film svela come il celebrato “ardire” di Sina costituisca in realtà un miraggio fallace: la ragazza viene tradita dal compagno, rimane incinta di questi e decide di partire alla ricerca di Zvani – nel frattempo fuggito a Roma per le conseguenze del breve *affaire* avuto con la sofisticata forestiera Maria (Rubi Dalma) – solo dopo insistente sprone della madre dello stesso (“Dio sia lodato, eh, ma ce n’è voluto!”), che ormai ha accolto la ragazza in casa propria, in quanto madre del proprio nipote.

Dopo una prima sequenza in cui Sina è quindi presentata come possibile incarnazione di una lascivia che irretisce Zvanì, il suo personaggio si ammanta di un'onestà d'animo santificata dalla maternità – pure extra-coniugale. Questa evoluzione è scandita dagli aggettivi che vengono riservati al personaggio, che collocano Ferida in una schiera – assai scarna, in cui possiamo annoverare Clara Calamai e, in maniera più problematica, Doris Duranti³²⁸ – di *personae* a cui era possibile riservare, nel cinema del Ventennio, aggettivi disonorevoli. Nelle parole della madre di Zvanì (Olga Capri), Sina è la “selvaggia”, la “zingara”, colei che ha “stregato” il figlio; viceversa, nelle parole del ristoratore John (Guglielmo Sinaz) è “una ragazza onesta”, “una brava contadina: qui [si trovano a Roma] si sente come una lepre dentro il canile”.

Questa contrapposizione forte, che non conosce una reale soluzione di continuità a livello narrativo, conferma la complicazione della *persona* di Ferida: non abbastanza casta da poter essere al di sopra di ogni sospetto e non sufficientemente fatale da interpretare la donna nera della vicenda, l'attrice incarna in maniera spuria diversi modelli di femminilità, che si aggiustano stocasticamente al corpo dell'interprete, il cui volto rimane perlopiù attonito in questa “vertigine” di significazioni. Sina è “parlata” dagli altri personaggi e subisce in silenzio – in una proiezione vittimistica che ritornerà centrale in *La bella addormentata* – le azioni altrui. L'estraneità d'azione rispetto alle dinamiche in cui la ragazza è coinvolta suo malgrado arricchisce il personaggio dello statuto di *outsider*: esemplare è la scena del soccorso di Maria, durante la quale Sina assiste dall'esterno della locanda. Presenza “notturna” della campagna, ella osserva attraverso i vetri la festa improvvisata per l'arrivo della forestiera. Se l'inquadratura non piace ai recensori

³²⁸ La diversità costituita da Duranti risiede nel fatto che la stravaganza della sua persona rispetto a quella delle colleghe non si esprime puntualmente in un esercizio della seduzione in commedie d'ambiente moderno o in drammi in costume – come è, ad esempio, per la Calamai di *Addio giovinezza!* (1940, di Ferdinando Maria Poggioli) e *La cena delle beffe* (1942, di Alessandro Blasetti) –, ma in un esotismo esercitato nei film del filone coloniale. La presenza solitaria di Duranti in questo filone le riserva un trattamento spregiudicato rispetto alle dinamiche tipiche dell'ambientazione da telefoni bianchi – il trucco *blackface* a cui è sottoposta in *Sentinelle di bronzo* (1937, di Romolo Marcellini) è un esempio estremo di questa alienazione rispetto al modello femminile italiano –, collocandola in una logica ferrea in cui l'interprete ricopre il ruolo di preda e di destinataria necessaria – poiché unica donna presente – delle attenzioni degli uomini, non chiamati al rispetto di regole sociali eventualmente imposte dall'ambientazione civile.

di “Bianco e Nero”, che nel suo «sapore d’avanguardia»³²⁹ la trovano «fuori tempo e fuori luogo quando non cerca di esprimere l’interno delle cose»³³⁰, essa trova agilmente un corollario narrativo nella camminata di Sina nella campagna romagnola alla ricerca di Zvani. La scena, che pecca di un lirismo imputabile, fra le altre cose, al contributo musicale di Francesco Balilla Pratella e alla direzione dell’attrice, che è invitata a cercare pateticamente sostegno in ogni albero che trova nel suo cammino, convince nel posizionare Ferida nel suo habitat ipoteticamente ideale – la scelta dell’attrice emiliana assieme al romagnolo Cervi segue la volontà (un po’ goffa) di delegare a essi una resa naturalistica dei due modesti protagonisti di campagna. L’andatura sgraziata tenuta nel percorso scosceso è spia di una recitazione intima che contrasta con gli «improvvisi accenti dannunziani»³³¹ dei dialoghi e che si rafforza invece nei gesti confidenziali con cui Ferida siede a terra e apre il sacco del pranzo, senza guardare al nodo che sta sciogliendo ma tenendo lo sguardo fisso sul volto stanco di Zvani.



Figura 9. *L'argine* (Corrado D’Errico, 1938)

Lontana dalla campagna, nel contesto mondano di Roma, Ferida inscena un’inazione che istituisce un convincente grado di separazione fra Sina e l’ambientazione moderna. Coinvolta in un raggio teso ai danni di Zvani per convincerlo a tornare fra le braccia di Sina, la ragazza viene agghindata da donna fatale. Se il *top billing* riservatole nei titoli di testa del film – corredato da un ritratto dell’attrice [Figura 9] – non lascia dubbi sulla statura ormai raggiunta da Luisa Ferida nell’economia divistica nazionale, a livello diegetico il suo personaggio veste con imbarazzo i panni della donna di mondo: dalla sua incapacità e riluttanza a sottoporsi al trucco – che stride con l’innegabile attendibilità del *physique* di Ferida vestito di un abito da sera provocante che catalizza la luce del quadro [Figura 10] –

³²⁹ *I film*, in «Bianco e Nero», n. 10, 31 ottobre 1938, p. 109.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ Gino Visentini, *Film di questi giorni*, in «Cinema», n. 55, 10 ottobre 1938, p. 227.

si innesca un processo di dissociazione tra l'attrice e il divismo che ormai questa esercita. Se è vero che la modestia e la domesticità femminile sono *topoi* particolarmente frequentati nel cinema degli anni del regime, nel caso di Ferida essi trovano un'eccezionale saldatura con la narrazione paratestuale che i rotocalchi fanno dell'esistenza privata dell'attrice, come avremo modo di verificare in particolare nei commenti giornalistici ai lavori diretti da Blasetti.

La performance proposta in *L'argine*, pur nella sua resa convincente dell'estraneità



Figura 10. *L'argine* (Corrado D'Errico, 1938)

e dello straniamento che iniziano a delinearsi come elementi tipici delle occorrenze schermiche di Ferida, non è però un luogo elettivo della piena espressione delle capacità d'interprete dell'attrice emiliana. I silenzi dell'attrice e la performance trattenuta, che determineranno nei drammi successivi una novità interessante, ci sembra, nel

panorama recitativo coevo, si perdono qui nella «vecchia infantile rettorica dei gesti e delle smorfie»³³², conseguenza di una sostanziale stereotipia dei caratteri – compreso quello pur polimorfico di Sina – che impone una recitazione «grottesca per la falsità dei personaggi e delle situazioni»³³³. Gli sguardi languidi fuoricampo di Ferida nei duetti con la madre di Zvanì – ripresi non in campi e controcampi, ma in un frontale collettivo che sembra descrivere geometrie teatrali certo più affini alla consistenza attoriale di Olga Capri – ne sono un esempio vivido.

Se la Ferida di *L'argine* non sembra aver modo di ricavare uno spazio – inteso in senso letterale – idoneo alla propria presenza attoriale, questo non pare dipendere dunque dalla consistenza scenica del corpo dell'attrice – anzi adeguato, come abbiamo visto, sia al ruolo della ragazza di campagna che a quello della maliarda

³³² *Ibidem.*

³³³ *Ibidem.*

malgré soi – bensì, come non mancano di osservare i critici del tempo, all’abilità narrativa di D’Errico, «più disegnatore che colorista»³³⁴.

Per vedere impressa la «larga macchia di colore»³³⁵ attorno alla propria performance, Ferida non dovrà che attendere un anno: nel 1939, con *Un’avventura di Salvator Rosa*, l’attrice inaugurerà la triade di film (completata con *La corona di ferro*, 1941 e *La cena delle beffe*, 1942) in cui è diretta da Alessandro Blasetti, regista pigmalione dell’attrice emiliana.

3.3.6 Sotto il segno di Blasetti

La scrittura del personaggio destinato a Ferida e la direzione di Blasetti in *Un’avventura di Salvator Rosa* hanno il merito di sfruttare le attitudini più icastiche dell’attrice, facendo confluire nel personaggio di Lucrezia aspetti diversi delle precedenti interpretazioni e rievocando le coppie oppositive all’interno delle quali Ferida si era mossa nelle prove precedenti: sensualità/purezza, ribellione/sottomissione. Il personaggio di Lucrezia si configura come *habitus* ideale per l’attrice che, come osserva la rivista “Film”, è la presenza “forte” di *Un’avventura di Salvator Rosa*:

In questo film tutti hanno dato il loro meglio (...) Ma l’affermazione spettacolosa è quella di Luisa Ferida, che si dimostra attrice di un temperamento in verità eccezionale. Sebbene aiutata dalle situazioni (come quella gustosissima e spassosissima del suo continuo ritorno in prigione e del conseguente grido di fiera ferita), la Ferida si impone per la vigoria dell’interpretazione: in un personaggio che sembra fatto apposta per lei, di popolana ribelle, indipendente e nel contempo vinta dall’amore, tutta vita e sangue ribollente, nella sua bellezza selvaggia e nella sua recitazione aspra, appare peccaminosissima in tutto il suo corpo e riesce ad esser torva e dolce fino alla perdizione³³⁶

³³⁴ Vice, *Sette giorni a Roma*, in «Film», n. 35, 24 settembre 1938, p. 2.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ Francesco Callari, *Sette giorni a Roma*, in «Film», n. 6, 10 febbraio 1940, p. 2.

Il riconoscimento delle doti recitative di Ferida che si compie sotto il segno di Blasetti (il quale aveva posto la presenza dell'attrice come condizione necessaria alla presa in carico del film³³⁷) si accompagna – e, sotto certi aspetti, sembra contribuire – alla messa a punto di un discorso antidivistico riferito all'attrice. In un articolo che precede l'uscita di *La corona di ferro*, leggiamo:

Il divismo, inteso come esibizione del sorriso, della carnagione, dello sguardo incantatore e di tutti i vari prodotti di bellezza in vendita nelle profumerie del globo, nulla ha a che fare con Luisa Ferida. Ella è, insomma, diciamolo pure, conoscendo profondamente il significato di questa rispettabilissima parola, un'attrice³³⁸

Il concetto di divismo – qui come in altre sedi – è strettamente connesso, in rapporto di implicita esclusione reciproca, con quello di valore artistico, in un discorso che è rimasto pressoché invariato da un punto di vista di contenuto – diverso il ragionamento su modalità e forme – fino ai giorni nostri³³⁹. Se in molti casi l'antidivismo è ricondotto, nel contesto italiano, al neorealismo come termine *post quem*, i discorsi attorno a Ferida anticipano nel regime del paratesto – così come talvolta nel testo, come testimonia l'episodio “divistico” nel film *L'argine* – una retorica antidivistica della promozione della diva. Tale narrazione, nel contesto dell'Italia del regime, è presumibilmente finalizzata a far rientrare Ferida nei canoni muliebri consonanti alla retorica fascista: un'antidivismo militante, dunque, evocato per salvaguardare la modestia dell'interprete femminile e per costruire una narrazione della noncuranza nei confronti della fama. Il riferimento al «sacro fuoco dell'arte» che animerebbe la carriera dell'attrice emiliana si salda con la presa di

³³⁷ «Il noleggio voleva che io prendessi la mia cara Maria Denis (...) e Alida Valli (...). Io dissi che non era possibile avere queste due attrici perché non corrispondevano ai ruoli. E chiesi invece Luisa Ferida nella parte della contadina e Rina Morelli nella parte della duchessa (...) il film lo avrei fatto e con queste due attrici oppure non l'avrei fatto»: cfr. Francesco Savio, *Cinematicità anni Trenta*, cit., p. 143.

³³⁸ *Non sono – dice Luisa Ferida – Una fulminacristiani*, cit., p. 5.

³³⁹ Si veda, a questo proposito, Giulia Carluccio, Andrea Minuz (a cura di), *Lo stardom nel cinema italiano contemporaneo*, «Bianco e Nero», n. 581, gennaio-aprile 2015, in particolare l'introduzione dei due curatori: *Nel paese degli antidivi*, pp. 10-11.

distanza – espressa nell’articolo di “Film” qui citato tramite il riferimento al sorriso e ai prodotti di bellezza pubblicizzati – da un divismo di influenza³⁴⁰, costituendo un espediente per «riaffermare che l’attore è un segno dell’arte, la star una merce»³⁴¹. Non si può escludere, nel caso di un’occorrenza autarchica come Ferida, l’intenzione di dispiegare il motivo antidivistico anche per rafforzare l’«ostentato radicamento nel tessuto popolare»³⁴², specie in riferimento alle pellicole sotto la direzione di Blasetti, che proprio con *Un’avventura di Salvator Rosa* fa parlare la critica di un «sano e robusto sentire italiano: ci sono lo slancio generoso del nostro popolo, l’esplosione del suo coraggio, l’arditezza delle sue imprese e la bontà del suo animo»³⁴³. Tale radicamento è un motivo ricorrente nelle riflessioni attorno all’attrice e spesso diviene punto centrale nel ribadire la necessità di mantenere la carriera di Ferida entro i limiti nazionali: nell’anno in cui un’altra diva italiana, Isa Miranda, esordiva a Hollywood con *Hotel Imperial* (1939, di Robert Florey), Gianni Puccini sulle colonne di “Cinema” scriveva:

Pierre Colombier (...) la voleva presentare agli americani (...) ci sembra opportuno che costei non vada a lavorare in un ambiente straniero ed estraneo. Luisa Ferida, occhi come acini di uva pugliese, bocca nutrita, capelli neri, bruciata da millanta anni di sole sulla sua terra, emigrando deperirebbe (...) è questa una tipica bellezza italiana³⁴⁴

Certo il depotenziamento della portata divistica di Ferida a mezzo stampa gioca un ruolo non indifferente – resta da definire quando in maniera consapevole e quando incidentale – nello smorzare la portata sovversiva dei modelli di femminilità veicolati sullo schermo dall’attrice, andando ad agire contrastivamente sulla fisiologica saldatura fra esistenza schermica ed extra-schermica. Nella triade di film

³⁴⁰ Tale presa di distanza può essere stata avvertita come un passaggio necessario per Ferida anche in virtù della provenienza dal mondo teatrale anziché dal Centro Sperimentale, il quale – come osservato da Ben-Ghiat – fungeva di per sé da istituzione normalizzante e politicizzante nei confronti di «quei giovani che potevano aver guardato al cinema come a una via per accedere a uno stile di vita al di fuori delle regole». Cfr. Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, cit. p. 146.

³⁴¹ Giulia Carluccio, Andrea Minuz, *Nel paese degli antidivi*, cit., p. 10.

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ Francesco Callari, *Sette giorni a Roma*, cit., p. 2.

³⁴⁴ Puck (Gianni Puccini), *Galleria. LXVI – Luisa Ferida*, cit., p. 198.

in cui è diretta da Blasetti, i ruoli incarnati contemplano la ribellione (*Un'avventura di Salvator Rosa*), il sadismo (ne *La cena delle beffe* è Fiammetta, l'amante tradita di Neri Chiaramantesi/Amedeo Nazzari soddisfatta nel vedere il seduttore impazzito fra le catene, in contrapposizione ai personaggi di Laldòmide/Elisa Cegani e Lisabetta/Valentina Cortese, che compatiscono invece l'uomo e rievocano l'amore che ancora le avvince) e l'ambiguità di genere (il *cross-dressing* attuato ne *La corona di ferro* e il personaggio mascolino di Tundra, come avremo modo di approfondire, lascia la critica perplessa). Il riconoscimento della bravura di Ferida in questi ruoli, da una parte, rileva il talento e la specialità della diva, laddove, d'altra parte, la narrazione della vita pubblica e privata dell'attrice ne esaltano la normalità, in un'organizzazione raffinata di quei «diversi elementi contraddittori»³⁴⁵ che, secondo Dyer, la mitologia del successo è tenuta a gestire. Tra gli elementi contraddittori nominati da Dyer, quello tra fortuna e duro lavoro³⁴⁶ è regolato, nel caso di Ferida, con una particolare propensione al riconoscimento del secondo dalla stampa dell'epoca³⁴⁷: a partire dai trafiletti degli anni '35 e '36 – già citati – in cui l'esordiente è presentata come una giovane attrice con un'esperienza teatrale seria e impegnativa alle spalle («quando ero con Ruggeri non avrei tardato di un minuto secondo neppure per tutto l'oro del mondo»³⁴⁸), fino alle lunghe interviste dedicatele nei primi anni Quaranta, in cui viene smentita l'aspirazione divistica e sottolineata la professionalità e la vena artistica, in una retorica che puntualmente scioglie la continuità fra i personaggi interpretati sullo schermo e la vera attitudine dell'attrice («quest'attrice, che pare tutta istinto e tutto impulso, è tutta arte»³⁴⁹).

La stessa Ferida dà indicazione – in riferimento alla collaborazione con Blasetti – di una sottomissione delle logiche di convenienza professionale a quelle artistiche (si noti che ne *La cena delle beffe* l'attrice offrirà la propria performance senza

³⁴⁵ Richard Dyer, *Star*, cit., p. 60.

³⁴⁶ Cfr. *Ibidem*.

³⁴⁷ Diversamente da quanto avviene invece nella ricognizione biografica di Marco Tullio Giordana, che in Sanguepazzo suggerisce, nella scena dell'incontro propizio col regista Golfiero (Alessio Boni), una circostanza fortuita alla base del successo di Ferida (Monica Bellucci).

³⁴⁸ *Non sono – dice Luisa Ferida – Una fulminacristiani*, cit., p. 5.

³⁴⁹ *Ibidem*.

richiesta di compenso³⁵⁰), in un'accurata dichiarazione di riconoscenza al proprio pigmalione di cui vale la pena riportare un ampio brano:

Per lavorare in un film suo, sarei disposta a stare dieci anni senza far niente, tanto vale la pena di sacrificarsi per giungere a quella meta di pura e vera arte. Se tra uno e l'altro film con lui mi capita di dover prendere parte a un film mediocre, ho l'impressione di fargli un torto, che la Ferida nella quale egli ha fiducia lo abbia tradito (...) noi, che lavoriamo con lui, abbiamo il dovere morale, oltre che artistico, di mettere al suo servizio tutto ciò che la nostra esperienza e la nostra volontà ci hanno fatto guadagnare. Davanti a un così totale spirito di sacrificio, il lavoro di noi attori cinematografici, tanto spesso costretti a una rassegnata e meccanica obbedienza, è qualche cosa di molto più alto. Nel caso dei film di Blasetti, l'obbedienza diventa una volontà cosciente e intelligente di collaborazione, la rassegnazione cede le armi all'entusiasmo. Anche noi finalmente sappiamo di fare dell'arte³⁵¹

Il riferimento all'obbedienza ("meccanica") al regista – che pure, con Blasetti, diventa "volontà cosciente e intelligente di collaborazione" – è particolarmente centrato in riferimento a *Un'avventura di Salvator Rosa*: lo svolgimento delle tante imprese del Formica/Salvator Rosa (Gino Cervi) nel Regno di Napoli (il film, ambientato nel XVII secolo, segue le vicende del famoso pittore/eroe mascherato durante la permanenza di questi a Torniano), conferiscono alla narrazione un ritmo serrato che convoca gli attori a una recitazione incalzante, in cui lo spazio per l'iniziativa di questi nella produzione di senso del film è particolarmente sacrificata da un copione fitto di dialoghi brillanti. L'abilità performativa dei due protagonisti si riversa in particolar modo nelle scene di coppia tra Salvator Rosa e Lucrezia che,

³⁵⁰ Testimonianza di Elisa Cegani in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 294.

³⁵¹ *Ibidem*. Va osservato che Blasetti, intervistato sulla lavorazione di *Un'avventura di Salvator Rosa*, schiva dal canto proprio la nozione di pigmalione, attribuendo agli attori un merito individuale: «in tutti gli attori ho trovato, come mai prima di ora, una rispondenza perfetta e una comprensione totale della loro parte e dell'aria entro la quale dovevano muoversi. È stato detto che io ho trasformato totalmente poniamo, Gino Cervi, la Ferida o Sacripanti. Io direi piuttosto che sono essi stessi che hanno saputo trasformarsi e che hanno reso al massimo». Il cronista, *Ancora del Salvator Rosa*, in «Cinema», n. 88, 25 febbraio 1940, p. 120.

come osservato nella recensione di Callari, culminano reiteratamente nella carcerazione della ragazza. Ferida, in queste scene, è chiamata ad agire la ribellione di Lucrezia che, puntualmente, evolve in pochi secondi in dolce e amorosa devozione al Formica quando questi viene nominato dal suo alter ego senza maschera, Salvator Rosa.

L'evoluzione di umori è resa da un'attenzione ai piccoli movimenti delle mani – chiuse a pugno nei momenti di rabbia verso il pittore e schiuse e carezzevoli nel rievocare il Formica – oltre che, ancora una volta, dalla recitazione degli occhi: gli spiragli neri si schiudono in uno sguardo attonito che rifugge Rosa per posarsi in un punto indefinito, a favore di cinepresa. Questa bipolarità degli atteggiamenti di Lucrezia è sottolineata dalla fotografia di Václav Vich che, similmente a quanto operato ne *I fratelli Castiglioni*, progetta nelle scene d'interno zone d'ombre e punti di luce tra i quali Ferida si muove, dando nuova prova di abilità nel posizionarsi nei due punti opposti seguendo fedelmente il ritmo drammatico della scena. Nei momenti di stasi coatta – si veda in particolare la scena della fustigazione (alfine non consumata) ai danni di Lucrezia – la vittima e il carnefice sono posizionati in una zona di luce la cui estremità destra, prima di sfociare nel nero, irradia le spalle nude di Ferida, in un ritratto sensuale che indugia sulla carne bianca dell'attrice³⁵². Vale la pena soffermarsi, per *Un'avventura di Salvator Rosa*, alla performance vocale di Ferida in quello che è certo uno dei film più “parlati” dall'attrice, la quale in questo e negli altri film diretti da Blasetti non viene doppiata. In generale, il doppiaggio ricorre preferibilmente in quei film che la vedono impegnata in ruoli di tenebrosa e/o di seduttrice (*Il segreto di Villa Paradiso*, *Nozze di sangue*, *La locandiera*), laddove per i ruoli di popolana sanguigna (oltre a *Un'avventura di Salvator Rosa* si vedano *I due sergenti* e *La fanciulla di Portici*) viene impiegata la voce dell'attrice. Dopo l'esordio cinematografico in *Freccia d'oro*, in cui l'inflessione scandita e patetica di Ferida risente dell'esperienza teatrale, l'attrice sviluppa infatti una parlata rapida nell'emissione (non sempre nitida) delle parole – tanto da tradire, spesso, i tratti regionali della pronuncia –, predisponendola da una parte ai ruoli più incalzanti e sollecciti e, dall'altra – grazie al volume contenuto e

³⁵² Una scena simile verrà riproposta, come vedremo, nel prologo di *La corona di ferro*.

alla dolcezza che la voce assume nei dialoghi più distesi –, a quelli più intimi. Il “grido di fiera ferita” che rileva Callari nella propria recensione conclude tutte le scene di carceramento di Lucrezia: è un grido strozzato (la voce di Ferida, naturalmente flebile e acuta, lavora particolarmente bene su registri più confidenziali) che manifesta una propensione a non forzare l’emissione della voce nonostante le direttive di Blasetti³⁵³, mantenendo la performance vocale su un tono neutro, lontano dai patetismi degli esordi. Gli esiti felici di questa evoluzione non passano inosservati: «[Luisa Ferida] rivela nella lavorazione di questo film dei mezzi scenici che lasciano sorpresi anche i suoi più convinti ammiratori (...) La perfetta registrazione della voce umana consente allo spettatore del film di gustare anche le più sottili sfumature di una eletta recitazione»³⁵⁴.

Per quanto riguarda la lingua parlata da Lucrezia, essa non presenta – pur nella pronuncia vagamente emiliana – regionalismi a livello lessicale e, anzi, il personaggio interpretato da Ferida è l’unico, all’interno del gruppo dei rivoltosi, a non denunciare la provenienza napoletana. Questa incongruenza, secondo Paola Micheli, è giustificata da una ragione narratologica:

Il fatto che Lucrezia non parli il dialetto napoletano si può con ogni probabilità spiegare considerando che, nella fattispecie, la donna assume un ruolo “leader” nella rivolta popolare: posizione che contribuisce a contraddistinguerla appunto dagli altri. Qui la posizione lingua-posizione socioculturale viene a cadere³⁵⁵

A ben vedere, in realtà, l’aspirazione alla leadership di Lucrezia viene puntualmente infranta dall’intervento di Salvator Rosa, che ricolloca la ragazza in cella (dove resta anche nel momento della rivolta finale), in un pieno rispetto della “topografia” sociale³⁵⁶ dei ruoli di genere dell’epoca di produzione del film. Come ha osservato

³⁵³ Gianni Puccini, a commento del *Salvator Rosa*, rilevava che «nei film di Blasetti la gente è sanguigna e gli piace gridare». Cfr. Gianni Puccini, Un’avventura di Salvator Rosa è finita. Blasetti, il “gran diavolo”, in «Film», n. 50, 16 dicembre 1939, p. 5.

³⁵⁴ Alberto Consiglio, *Il film su Salvator Rosa*, in «Film», n. 38, 23 settembre 1939, p. 6.

³⁵⁵ Paola Micheli, *Il cinema di Blasetti, parlò così*, cit., p. 91.

³⁵⁶ Barbara Spackman osserva come «in the fascist topography of gender and sex, stepping out into public sphere “masculinizes” and “sterilizes” women». Cfr. Barbara Spackman, *Fascist Virilities*.

Marcia Landy, nella pellicola di Blasetti «the women are subordinated to a strong but responsible male authority figure. Neither the Duchess nor Lucrezia have any autonomous power»³⁵⁷. La scelta dell'italiano standardizzato per il personaggio di Lucrezia si spiega dunque più verosimilmente con un'incuranza tutto sommato ancora ben radicata nei confronti di un realismo linguistico nel cinema della fine degli anni Trenta, nonché da un'impossibilità d'applicazione data dalla preparazione degli interpreti: i dialettalismi e le inflessioni meridionali non mancano, ma sono per lo più esercitate da caratteristi e personaggi secondari, il più delle volte ingaggiati dal mondo del teatro. Il ruolo di protagonista, così come lo status di diva, sollevano Ferida (e d'altronde anche Gino Cervi) da un obbligo di mimetizzazione totale: anche quando "contaminata" dalla maschera della riottosa, la sua *persona* rimane riconoscibile nella purezza della parlata.

La standardizzazione dei due personaggi sotto il profilo linguistico ci sembra congeniale, dunque, al loro ruolo di protagonisti, nonché di veicoli principali dell'innesto del motivo amoroso nel film. La commistione del genere avventuroso con quello romantico che si ha in *Un'avventura di Salvator Rosa*, infatti, rimanderebbe secondo alcuni a una formula più congeniale alla produzione hollywoodiana³⁵⁸, che forse nel film non sarebbe stato agevole, per Blasetti, tradurre e traslare nel linguaggio e nel contesto regionale italiano. Proprio il personaggio di Lucrezia, secondo Campari, sarebbe fedele nella caratterizzazione amorosa a una logica narrativa non italiana: «La duchessa di Torniano (Rina Morelli) è un po' più burlesca e ironica dei corrispondenti personaggi americani; ma la popolana (Luisa Ferida) e la sua storia d'amore con Rosa vengono certo di là»³⁵⁹.

È interessante (ma non sorprendente) constatare che il riconoscimento – tutto posteriore – di motivi hollywoodiani occorra per un film di grande successo quale

Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1996, p. 35.

³⁵⁷ Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., p. 217.

³⁵⁸ Cfr. Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit. («The Blasetti combination of action and romance [...] is characteristic of Hollywood formulas», p. 214).

³⁵⁹ Roberto Campari, *Hollywood-Cinecittà. Il racconto che cambia*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 143. Secondo Campari, il debito "americano" sarebbe ravvisabile anche nel genere complessivo del film, che «ha strettissimi rapporti con l'avventuroso americano di "cappa e spada" nell'intreccio» (p. 142).

Un'avventura di Salvator Rosa si rivela essere dalla sua uscita. L'opera di Blasetti, indicata dalla rivista "Cinema" come «quello che incondizionatamente noi consideriamo il miglior film prodotto dal 1930 in poi»³⁶⁰ conosce una fra le più consistenti fortune all'estero, come l'ampia copertura giornalistica sul film non manca di registrare, anche ad anni di distanza dall'uscita dello stesso³⁶¹. Riconosciuto dallo stesso Blasetti come «un successo di metodo»³⁶², il film costituisce – assieme al successivo *La corona di ferro* – una dimostrazione della capacità del regista romano di creare un prodotto che metta in luce le potenzialità del sistema produttivo italiano nel panorama internazionale.

3.3.7 “Come un maschiaccio”: *La corona di ferro* e *Amore imperiale*

Il riferimento a Hollywood nei discorsi relativi al cinema di Blasetti sembra farsi ancora più solido in merito a *La corona di ferro*, film distribuito nelle sale a due anni di distanza da *Un'avventura di Salvator Rosa*: quello che già per i primi recensori costituiva un film che «artisticamente (...) può reggere vittoriosamente il confronto con quanto di meglio abbia prodotto la cinematografia americana»³⁶³ viene più recentemente ricordato come un «caso esemplare» e virtuoso del funzionamento dello «studiosystem italiano»³⁶⁴, un tentativo di «rispondere a Hollywood, forse il sogno di trasferire *Lo spettacolo più grande del mondo*, alla De Mille, vicino alle ruine della città eterna»³⁶⁵.

Il “grande spettacolo” offerto da *La corona di ferro* è dato dal caleidoscopio di referenti al quale il film si affida: la trama, di per sé complicata dalla presenza di *topoi* quale lo scambio di neonati e da un prologo complesso, è colma di riferimenti a immaginari diversi:

³⁶⁰ Giuseppe Isani in «Cinema», n. 87, 10 febbraio 1940, p. 88. Isani assegna al film quattro stelle su quattro, riconoscimento raramente accordato dalla rivista.

³⁶¹ Cfr. Rassegna della stampa. *Successo di Un'avventura di Salvator Rosa in Germania*, in «Bianco e Nero», n. 8, agosto 1941, pp. 116-117 e *Cinema gira*, in «Cinema», n. 169, 10 luglio 1943, p. 5.

³⁶² Le parole di Blasetti sono riportate da Il cronista, *Ancora del Salvator Rosa*, cit., p. 120.

³⁶³ Osvaldo Scaccia, *Sette giorni a Roma*, in «Film», n. 44, 1 novembre 1941, p. 4.

³⁶⁴ Clever Salizzato, Vito Zaggarro (a cura di), *La Corona di Ferro. Un modo di produzione italiano*, Ancona, Di Giacomo, 1985, p. 3.

³⁶⁵ Ivi, p. 4.

Tipico centone di miti di racconti popolari e fantastici, di epica mediterranea e di saghe nordiche, di richiami alla leggenda del Santo Graal e a Marco Polo, alle favole di Andersen, a Tarzan, a Edipo re e alla tragedia greca, il film interessa più ancora per l'apertura al mondo del fantastico³⁶⁶

La critica, pur elogiando l'opera di Blasetti, è unanime nel segnalare l'involuzione rispetto al successo di *Un'avventura di Salvator Rosa*, proprio in virtù di quel «miscuglio di leggenda, di favola, di regno della fantasia»³⁶⁷ che, se da una parte fa parlare di un'urgenza nel tributare al regista «una prima lode per aver desiderato, spasmodicamente anelato, di strapparsi dalle bassure del cinema verista e del cinema comico-sentimentale»³⁶⁸, dall'altra viene additato come elemento eccessivamente calcato, al punto da renderne problematica l'assimilazione («i particolari [...] qui dentro sono innumerevoli. In questo è forse il vizio più appariscente del film. Mi sembra d'essere uscito da un banchetto asiatico di cinquanta portate»³⁶⁹).

«Circolò perfino una barzelletta: “Un tale aveva perso l'ombrello; gli dissero: Vai a vedere *La corona di ferro* e lo troverai; là dentro c'è di tutto”»³⁷⁰: nel grande numero di elementi e temi proposti dal film, nessuno dei recensori sembra però menzionare quel pacifismo che Blasetti dichiara a distanza di tempo di aver voluto trattare³⁷¹ tramite la leggenda della corona di ferro – e che troverebbe una conferma indiretta nella critica al film fatta dal ministro tedesco Goebbels³⁷² a Freddi. La presenza di un messaggio improntato all'esaltazione della non violenza – in effetti attendibile – non sembra essere unanimemente riconosciuta, ed è comunque spesso

³⁶⁶ Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 273.

³⁶⁷ Giuseppe Isani, *Film di questi giorni*, in «Cinema», n. 129, 10 novembre 1941, p. 298.

³⁶⁸ Massimo Bontempelli, *Sette giorni a Venezia*, in «Film», n. 36, 6 settembre 1941, p. 4.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ Barzelletta ricordata da Romano Bracalini, *Celebri e dannati*, cit., p. 55 (nota 8).

³⁷¹ Cfr. Clever Salizzato, Vito Zagarrìo (a cura di), *La Corona di Ferro*, cit., pp. 78-79; Alessandro Blasetti, *Il cinema che ho vissuto* (a cura di Franco Prono), Bari, Dedalo, 1982; vedi anche l'intervista rilasciata a Vito Zagarrìo e contenuta in *Id.*, *Cinema e fascismo*, cit., p. 227.

³⁷² «Un regista tedesco che avesse fatto questo film, oggi in Germania sarebbe messo al muro», avrebbe detto Goebbels all'orecchio di Freddi in occasione della premiazione del film a Venezia, stando a un successivo resoconto di Blasetti.

considerata eccessivamente relegata nella dimensione del sotto-testo (come rileva posteriormente Lizzani: «[il messaggio] non poteva essere troppo pericoloso e rivoluzionario, così racchiuso nel guscio dell'avventura pagana»³⁷³). La lettura pacifista riceve tuttavia maggior credito qualora si consideri la produzione di Blasetti nel suo complesso. Come osserva Marcia Landy, il trattamento di motivi patriottici da parte del regista romano «changes somewhat from his early films such as *Sole and 1860* to his films of the 1940s (...) While he maintains his epic stance, his later films can be seen to focus on the abuses of authority, the arbitrary and cruel uses of power»³⁷⁴: *Un'avventura di Salvator Rosa* (con la ribellione dei protagonisti alle coercizioni dei potenti) e *La corona di ferro*, in cui alle armi del crudele Re Sedemondo/Gino Cervi il giovane Arminio/Massimo Girotti risponde con l'astuzia e il rifiuto della violenza, sembrano costituire due film di svolta nel trattamento delle tematiche patriottiche care al primissimo Blasetti, che a un anno dall'entrata in guerra dell'Italia³⁷⁵ manifesta, tramite il suo film fantastico, quella «rottura nel fronte del consenso degli intellettuali militanti»³⁷⁶ che da quel momento in poi si farà sempre più insistente.

È curioso – e certo drammatico – il contrappasso per il quale il volto femminile protagonista delle pellicole che per prime accolgono il dissenso incipiente nei confronti del regime sia proprio quello di Luisa Ferida, che per il supposto appoggio a quel regime stesso vedrà la propria vita e la propria carriera interrotte in giovane età. D'altronde Tundra, la guerriera principessa di un popolo vinto protagonista di *La corona di ferro*, è un personaggio che riunisce un sistema di caratteristiche complesso. Se l'elemento pacifista è un esito inaspettato e rimasto incompreso, non recepito dagli spettatori del film, il personaggio interpretato da Ferida mette in certa

³⁷³ Carlo Lizzani, *Storia del cinema italiano, 1895-1961*, Firenze, Parenti, 1961, pp. 62-63.

³⁷⁴ Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., pp. 48-49.

³⁷⁵ La primissima, sconcertata reazione di Blasetti e di altri professionisti di Cinecittà alla notizia dell'entrata in guerra dell'Italia è testimoniata dall'attrice Elsa de' Giorgi nel proprio romanzo autobiografico: «Guardai intorno a una a una le facce che mi circondavano; in ciascuna, lo stesso deserto che era nell'aria senza suono. Sulla faccia di Camerini, laggiù, investita dal sole, traspariva una desolazione stupita. Blasetti aveva gli occhi sbarrati come un ragazzo maltrattato. Valenti si mordeva il labbro superiore e il suo viso era duro, cattivo». Elsa de' Giorgi, *I coetanei*, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 41 [prima edizione Torino, Einaudi, 1955].

³⁷⁶ Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 273.

misura in crisi la critica dell'epoca, per via di una consistenza *queer*³⁷⁷ che difficilmente sembra adattarsi – nei discorsi intorno alla performance dell'attrice – all'immaginario concernente la sua persona.

La *queerness* di Tundra, in realtà, si limita a un'ambiguità di genere nella presentazione e nella caratterizzazione – non solo estetica – del personaggio. Nel film, la principessa appare per la prima volta a cavallo nel bosco in cui Arminio sta cacciando, in campo medio-lungo. La seconda inquadratura stringe sull'attrice in



Figura 11. *La corona di ferro* (Alessandro Blasetti, 1941)

una mezza figura ripresa dal basso, nella quale riconosciamo Ferida in una veste inedita: compresso in un abito da cavaliere, il suo corpo non ha spazio utile per emanare la femminilità dolce e sanguigna che aveva caratterizzato Lucrezia in *Un'avventura di Salvator Rosa*. Il viso, reso estremamente severo dalla linea delle sopracciglia – non più nere e arcuate, ma appena percettibili e

gravi sugli occhi – è l'unico elemento in cui vagamente permane il segno della bellezza muliebre dell'attrice. Persino la sensualità della chioma scura è celata, in questo primo momento, da un'acconciatura che sembra anticipare i moderni *undercut* [Figura 11], costituendo un referente di mascolinità (l'acconciatura laterale lascia "rasata" una parte della testa) e femminilità al tempo stesso (le onde nere dei capelli ricadono sulla spalla destra).

L'occultamento della chioma e, d'altra parte, il suo scioglimento, ricorrono nel corso del film come azioni funzionali per Tundra a calarsi nel ruolo di leader guerriero nel primo caso e, nel secondo, all'essere riconosciuta come donna: nel primo incontro/scontro con Arminio – prosieguo della sequenza di prima

³⁷⁷ Ci permettiamo qui di utilizzare il termine *queer* – associato alla sua specifica teoria in contesto anglo-americano in epoca certo posteriore rispetto al periodo da noi trattato – nell'accezione che indica sinteticamente e genericamente individui (nel nostro caso personaggi) che da un punto di vista identitario di genere, dell'orientamento sessuale o di entrambi non corrispondono al modello eterosessuale e cisgender. In effetti, Tundra in *La corona di ferro* è un personaggio che non rifugge dalla consueta eteronormatività dei film di epoca fascista, ma mette parzialmente in crisi – vedremo in che modo – il modello identitario di genere femminile.

apparizione del personaggio – l’uomo apostrofa Tundra ripetutamente come “ragazzo” (credendola tale) e, solo dopo averla atterrita e averle sfilato il copricapo, si avvede dell’errore. Nel primo intermezzo d’intesa con Arminio, l’uomo cerca ripetutamente di afferrare la coda di capelli della donna, la quale rifiuta – divertita – il gioco amoroso e le lusinghe poetiche, e propone al nuovo complice di combattere in un torneo (“la corsa, lo scudo, la freccia!”). Nella sequenza della condanna del soldato da parte di Tundra, la principessa nasconde completamente i capelli sotto al cappello, per agire nel ruolo di capo.

In quest’ultima sequenza, in realtà, occorre una messa in mostra più generosa del corpo della diva – le gambe sono lasciate parzialmente nude dall’abito cavalleresco [Figura 12] – proponendo una declinazione del travestimento in termini vagamenti sensuali.

Se non possiamo parlare di vero e proprio travestitismo – la narrazione non lascia intendere in alcun punto che la mascolinità sia effettivamente agita da Tundra allo scopo di essere creduta uomo – l’ambiguità di genere è un elemento evidentemente ricercato, come dimostrano la



Figura 12. *La corona di ferro* (Alessandro Blasetti, 1941)

performance di Luisa Ferida – che si assesta sulla resa di un impeto ben diverso da quello del personaggio (idealmente simile per temperamento) di Lucrezia: più asciutto, spigoloso, virile – e il costume di Gino Sensani, che viene finemente commentato su “Lo Schermo” già in fase di produzione del film:

In una delle sequenze che ho visto girare recentemente a Cinecittà del film *La corona di ferro* mi ha colpito il costume di Luisa Ferida perché lascia indovinare con sorprendente facilità le caratteristiche psicologiche del personaggio che l’attrice deve rappresentare: una

creatura selvaggia intessuta di orgogliosa fierezza, di *maschio coraggio e insieme di sensibilità femminile*. Vediamolo scomposto nei suoi elementi: un corpetto di tessuto laminato, stilizzato a corazza, i calzoncini attillati visibili dalle pieghe aperte della gonna, gli stivali e i guanti alla moschettiera hanno dell'amazzone la baldanza e l'ardita fantasia; la preziosità delle morbide maniche, le voluttuose pieghe della gonna, il civettuolo drappeggio e il lunghissimo strascico del manto rivelano la donna con le sue debolezze e i suoi difetti³⁷⁸

Se il costume, nella lettura che ne dà Solmi, lascerebbe intendere una compresenza equilibrata di elementi di femminilità e mascolinità, la performance di Ferida sembra tuttavia propendere per una resa il più possibile fedele al machismo di Tundra. Se gli scatti repentini del collo sembrano essere una cifra ascrivibile in maniera generale allo stile dell'attrice, la camminata fiera e i movimenti imperiosi (come quello con cui si fa passare l'arco da un servitore, o quelli con cui impartisce ordini ai propri sodali) sono inediti nel repertorio di Ferida, che in questa prova adotta una spiccata parsimonia gestuale, intesa a significare l'alterità del personaggio. L'attrice tenta anche una resa vocale del machismo di Tundra (in un'ottica stereotipata di coincidenza fra caratteristiche della voce e genere³⁷⁹), ricercando una profondità tonale che, per i limiti fisici che abbiamo già avuto modo di evidenziare, si risolve in una performance roca e strozzata.

Questa maschera inedita appare tanto più sovversiva se messa a paragone con la caratterizzazione e il trattamento dell'altro personaggio interpretato da Ferida nel prologo del film, la regina Kavaora – madre di Tundra. Sul personaggio di Kavaora non insiste alcuna ambiguità di genere: impegnata nella battaglia al fianco del marito, il ruolo della regina è quello di vittima sacrificale degli avversari, che spogliano il suo corpo e, in un'esibizione nuda e violenta (la regina viene appesa

³⁷⁸ Vittorio Solmi, *Cronache della produzione italiana. Il costume di Luisa Ferida*, in «Lo Schermo», n. 5, maggio 1941, p. 14. Corsivo nostro.

³⁷⁹ Si veda il riferimento alle “gendered vocal qualities” in Leslie C. Dunn, Nancy A. Jones (eds), *Embodied Voices. Representing Female Vocality in Western Culture*, New York, Cambridge University Press, 1994, p. 3.

per i polsi), ne frustano la carne³⁸⁰. Le inquadrature dedicate a Ferida in queste vesti rivelano il desiderio di sfruttare il potenziale divistico ed erotico dell'attrice: ripresa in mezza figura con una luce che risalta l'incarnato chiaro del petto e del seno, vestita di un abito scollatissimo e impreziosito di gemme, l'attrice si offre generosamente alla ripresa frontale. L'espressione impostata su un tono languido e il petto visibilmente ansimante sono cifre che richiamano tante altre prove attoriali di Ferida.

La "performance di genere"³⁸¹ maschile richiesta per il personaggio di Tundra sembra destare perplessità già nelle fasi di lavorazione del film precedenti alle riprese. Luigi Chiarini, chiamato a commentare il soggetto del film messo a punto da Blasetti e Renato Castellani, fa sapere, in una nota agli autori, che il personaggio «potrebbe essere levato o modificato senza variare in nulla la vicenda, ma anzi, rendendola più umana e più nostra (...) Tundra, secondo me, non può essere la donna destinata all'eroe, né il pubblico lo potrà mai desiderare»³⁸². Le ragioni di questa incompatibilità tra Tundra e la trama sentimentale che la coinvolgono non vengono approfondite da Chiarini, ma è facile immaginare che esse risiedano nella scarsa aderenza del personaggio alle caratteristiche dell'amorosa o, più in generale, della figura femminile del film in costume, presenti piuttosto nella «principessa soave»³⁸³ Elsa (Elisa Cegani), contrapposta per temperamento e immagine alla «principessa frenetica»³⁸⁴ che disprezza l'amore e ha sete di vendetta: «if Cegani's Elsa is a static figure, identified with lethargy, veiled, and isolated from others, Ferida is a sexually ambiguous and wild warrior imperiously commanding those around her»³⁸⁵.

³⁸⁰ È interessante notare che, per una frazione di tempo minima, il corpo di Ferida compare nudo nella regione inferiore dell'inquadratura dedicata al momento in cui i soldati di re Sedemondo sfilano le vesti di Kavaora. Se così fosse – ma potrebbe trattarsi di un'illusione ben riuscita – quello di Ferida sarebbe il primo seno nudo nella storia del cinema italiano, tradizionalmente riconosciuto a Vittoria Carpi che compare svestita, nello stesso *La corona di ferro*, a trama inoltrata.

³⁸¹ Ci rifacciamo qui al concetto teorizzato da Judith Butler e indagato, in particolar modo, in Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York-London, Routledge, 1990.

³⁸² La trascrizione delle note di Chiarini è presente in C. Salizzato, V. Zagarrò (a cura di), *La Corona di Ferro. Un modo di produzione italiano*, cit., pp. 52-54.

³⁸³ Massimo Bontempelli, *Sette giorni a Venezia*, in «Film», n. 36, 6 settembre 1941, p. 4.

³⁸⁴ Ibidem.

³⁸⁵ Marcia Landy, *Stardom, Italian Style*, cit., p. 63.

Le parole di Chiarini anticipano profeticamente la ricezione complessa che il personaggio di Tundra ebbe, effettivamente, all'uscita di *La corona di ferro* nelle sale. La performance di Ferida viene commentata con aggettivi consoni al personaggio incarnato: se per Scaccia l'attrice si rivela «scontrosamente bella e irosamente brava»³⁸⁶, Isani mette in luce un'intemperanza d'impeto nell'incarnazione della principessa guerriera: «se non avesse calcato eccessivamente alcuni suoi atteggiamenti avrebbe potuto raggiungere effetti ancora più sorprendenti»³⁸⁷. Accanto alle note di Chiarini, a rafforzare la tesi del rischio consapevole, da parte di Blasetti, nell'aggiustare questa maschera nuova sull'attrice va preso in considerazione il già citato articolo "*Non sono" dice Luisa Ferida "una fulminacristiani"*", comparso su "Film" mesi prima dell'uscita di *La corona di ferro*, durante la sua lavorazione. Sin dalle prime righe, l'articolo tenta di indebolire l'inevitabile saldatura tra immagine pubblica e immagine schermica dell'attrice:

A forza di piantare i gomiti contro le costole altrui e di stare lì ritta a gambe dure come la statua della Libertà, Luisa Ferida s'è creata una nomea di scassatutto, di fulminacristiani e di piantagrane da far gelare il sangue (...) Ma non ve la dovete neppure sognare a questa maniera (...) nella vita, ve lo garantisco, Luisa Ferida è un donnino dei più dolci e dei più miti che si possano incontrare³⁸⁸

La retorica della femmina modesta e «tanto affettuosa, tanto mite, tanto semplice»³⁸⁹, spesa nel medesimo articolo, come abbiamo visto, accanto all'elogio della professionalità e della dedizione al lavoro di Ferida, ha il merito di rinsaldare il discorso antidivistico e, al contempo, di disinnescare l'ambiguità sovversiva del personaggio di Tundra, che l'attrice descrive imputandone l'ideazione al genio di Blasetti: «Figuratevi se Blasetti se ne lasciava sfuggire l'occasione! Vedrete ragni, belve, dirupi, valanghe (...) e io vi scorrazzo dentro come un maschiaccio, con gli

³⁸⁶ Osvaldo Scaccia, *Sette giorni a Roma*, in «Film», n. 44, 1 novembre 1941, p. 4.

³⁸⁷ Giuseppe Isani, *Film di questi giorni*, in «Cinema», n. 129, 10 novembre 1941, p. 299.

³⁸⁸ *Non sono – dice Luisa Ferida – Una fulminacristiani*, cit., p. 5.

³⁸⁹ *Ibidem*.

stivali e le gambe nude, indispettita quando il ragazzo si accorge che sono una femmina»³⁹⁰.

Nello stesso mese un'altra intervista di Ferida compare su un interessante rotocalco indirizzato ai soldati italiani che circolò fra il 1940 e il 1943: «Fronte. Giornale del soldato». L'intervista è probabilmente inventata (pratica usuale nel giornalismo di costume dell'epoca) e fa parte di una serie di articoli in cui le attrici italiane rivelano, a turno, il proprio corpo d'Arma preferito. Dopo aver descritto la fatica nel reperire l'attrice – impegnata nel lavoro con orari deliranti –, l'articolaista afferma di aver incontrato Ferida allo zoo, in un momento di pacifico relax domenicale. L'importanza che l'attrice (la quale nei momenti di riposo dal lavoro sembra preferire un intrattenimento sobrio alle attività mondane) riconosce alla modestia e alla dedizione al lavoro traspare anche dalle parole messe in bocca alla stessa nel descrivere la propria preferenza per i Corazzieri: «hanno una qualità d'eccezione: non danno importanza alla propria bellezza, direi che nemmeno se ne accorgono, privi di vanità, di superbia e solo preoccupati del loro compito, quasi sacro»³⁹¹. La preferenza per i Corazzieri è funzionale a promuovere il film di prossima uscita: «sono una selvaggia regina spodestata, e porto una corazza d'argento, mentre erro per mitici boschi (...) Ebbene, un gruppo di corazzieri mi ha mandato una cartolina, con degli auguri, rallegrandosi per avermi, visto che anch'io porto la corazza, a compagna d'armi»³⁹². L'articolaista è particolarmente abile nel volgere l'interpretazione eccezionale di Ferida in un discorso che pone comunque l'attrice in una dimensione che, se da un lato suggerisce una fratellanza con il pubblico lettore, dall'altra evidenzia inequivocabilmente l'appeal che Ferida non solo esercita nei confronti dei soldati, ma che al tempo stesso subisce da questi («prediligo i più belli, e capirete senz'altro che alludo ai Corazzieri [...] quando in una mattina di sole, s'incontrano questi magnifici cavalieri luccicanti...»³⁹³), in un'operazione di lusinga e conforto nei confronti dei lettori impegnati al fronte. L'atteggiamento compiacente nei confronti dei soldati – certo allineato alla politica

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ *La Ferida preferisce i Corazzieri*, in «Fronte», n. 4, 23 gennaio 1941. Ringrazio la prof.ssa Lucia Cardone per la segnalazione dell'articolo.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ *Ibidem*.

del rotocalco – fa forse leva sulla percezione di una prevalenza di pubblico maschile fra gli ammiratori di Ferida, che sarebbe confermata da Gundle e Forgacs, in accordo agli studi compiuti da questi su testimonianze dirette dei fruitori del cinema dell'epoca: «fra i nostri intervistati, le donne hanno evocato ricordi di Assia Noris e Valentina Cortese, mentre la sfortunata Luisa Ferida ha lasciato una traccia più forte nella memoria maschile»³⁹⁴.

In realtà non mancano testimonianze di segno contrario³⁹⁵, che rievocano una Ferida capace di attrarre entrambi i sessi. Il terreno è ancora eccessivamente vago per definire chiaramente le direzioni del desiderio che l'attrice esercitava sul pubblico, vale la pena però ricordare la testimonianza di un'illustre spettatrice, Alba de Céspedes, che in una lettera aperta a Ferida, poneva all'attrice una richiesta:

In nome dell'ammirazione che ho per voi, posso pregarvi, cara Luisa Ferida, di non più vestirvi da russa, di non calzare stivaloni, di non impugnare scudisci? Questa così scoperta, crudele e fredda, non è la cattiveria che vi conviene. A voi conviene – ve lo dico io – una cattiveria ben più profonda, perché ben più subdola e femminile: quella con la quale sussurrate in un tono indimenticabile «Come vuole Voscenza»³⁹⁶. Che è la cattiveria particolare delle donne: tanto più pericolosa in quanto dissimulata³⁹⁷

³⁹⁴ David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 229-230 [ed. or. *Mass Culture and Italian Society. From Fascism to the Cold War*, 2007].

³⁹⁵ Alberto Bevilacqua annoverava Ferida nel numero ridotto di donne capaci di attrarre entrambi i sessi, affiancandola a colleghe ben più illustri: «è un'arte difficile affascinare entrambi i sessi. Se una donna, non solo un'attrice, seduce fortemente gli uomini incontra quasi d'obbligo l'ostilità femminile. Da lei [si riferisce a Romy Schneider] invece anche le spettatrici si sentivano attratte. Quali altre esercitarono questo fascino ambivalente? La Garbo, la Dietrich o un'italiana di cui oggi non ci si ricorda, Luisa Ferida». Citato in Morando Morandini Sr., Morando Morandini Jr., *I Morandini delle donne. 60 anni di cinema italiano al femminile*, Pavona di Albano Laziale, Iacobelli, 2011, pp. 99-100. Anche la narrazione romanzata di Giordana in *Sanguepazzo* suggerisce un'attrazione da parte del pubblico femminile, impersonata dalla compagna di Pietro Koch, Daisy Marchi (Lavinia Longhi). Marchi incarna l'ambivalenza dell'ammirazione per la diva, tesa tra il desiderio di emulazione (la ragazza imita Ferida nell'abbigliamento e sfrutta la somiglianza con l'attrice nel corso delle sevizie ai danni dei detenuti a Villa Triste) e il desiderio erotico nei suoi confronti (Giordana descrive un intermezzo amoroso fra le due donne).

³⁹⁶ De Céspedes fa riferimento qui al film *Gelosia* (1942, di Ferdinando Maria Poggioli).

³⁹⁷ Alba de Céspedes, *Cara Luisa Ferida*, in «Film», n. 5, 30 gennaio 1943, p. 7. Per l'attività letteraria di De Céspedes sulla rivista «Film» rimandiamo a Lucia Cardone, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, in Ead., Sara Filippelli, *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Iacobelli, 2011, pp. 70-92.

Dalle parole di De Céspedes emerge un punto di vista che lucidamente rivela la ragione della complessa ricezione del personaggio di Tundra da parte della critica: non è la verve impetuosa della principessa – che d'altronde aveva già contrassegnato la protagonista di *Un'avventura di Salvator Rosa* – il nodo problematico della caratterizzazione del personaggio, bensì la sua declinazione entro la persona della virago, la connotazione maschile della sua spietatezza.

L'allusione al “vestito da russa” fa riferimento a un'altra pellicola, uscita nello stesso anno di *La corona di ferro*, in cui ricorre una *Ferida en travesti: Amore imperiale*, del regista russo Aleksandr Volkov. L'attrice interpreta un'Elisabetta di Russia nel pieno della giovinezza, combattuta fra i doveri di principessa e la naturale aspirazione alla libertà e alla mimetizzazione coi propri sudditi. È Ferida stessa, intervistata dalla rivista “Film”, a fornire un ritratto sintetico del personaggio interpretato: «Fa l'imperatrice perché ne ha il dovere ma è figlia di una contadina e trova che, dovendosi scegliere un amante, è meglio andare tra i pastori che tra i cortigiani. Tutto il suo carattere, tutti i suoi scatti hanno questo duplice aspetto»³⁹⁸. Se il travestitismo di Ferida si risolve, nel caso di *Amore imperiale*, in un *cross-dressing* che gioca per lo più sull'effetto comico dato dalla principessa che smette gli abiti eleganti per fuggire da palazzo a cavallo e in calzoncini, non meno rivoluzionaria risulta la collocazione di Ferida in termini di topografia sentimentale nei confronti del contadino amante Alessio (Claudio Gora). Il ribaltamento dei ruoli di genere, che si manterrà costante fino al matrimonio finale, è evidente sin dal primo incontro tra i due: Elisabetta giunge a cavallo nei pressi della capanna di Alessio, abbigliata con stivali lunghi, camicia bianca e un cappello calato sul viso. Caduta in un corso d'acqua, viene raggiunta dal contadino che, avendola creduta uomo, si sorprende nello scorgere il seno di Ferida nella trasparenza della camicia bagnata. Il *cross-dressing* e l'ambiguità da esso generato vengono verbalizzati dall'uomo: “Santo Dio... ma sei proprio una donna. E perché vai vestita così?”. L'inversione, tuttavia, è in questo primo momento relegata esclusivamente all'impianto narrativo, non confermata a livello formale. Elisabetta fa ingresso nella

³⁹⁸ Luisa Ferida imperatrice e pastorella, in «Film», n. 46, 15 novembre 1941, p. 8.

tenda di Alessio, dove si spoglia – il torso nudo di Ferida è ripreso di spalle – mentre Alessio, rimasto fuori, intrattiene una conversazione con lei: la donna rimane l’oggetto dello sguardo dello spettatore e di Alessio – il controcampo sull’uomo all’esterno della tenda specifica il destinatario diegetico della mostrazione del corpo, confermato dall’esclamazione del contadino (“Sai che sei bella, Elisabetta?”). Rivestitasi di un’umile casacca maschile, Elisabetta riprende la corsa, lasciando Alessio solo e implorante (“aspetta, ritorna”) accanto al focolare da lui vigilato.

La disinvoltura di Elisabetta nei panni maschili – che, in accordo alla topografia sociale dell’epoca di produzione del film, costituiscono un significante di libertà – si traduce in un dinamismo disimpacciato che Ferida propone nella camminata a falcate ampie e nell’intraprendenza con cui il personaggio occupa gli spazi in cui agisce (si veda l’incontro nella camera dell’imperatrice Anna, nella quale accede spedita, vestita di pelliccia e bastone). Viceversa, nella scena in cui è seduta a tavola, a palazzo, vestita dell’abito da principessa e nascondendo la chioma nera sotto la parrucca bionda, la medesima “energia cinetica” del corpo di Ferida poggia su gesti interrotti.

Anche in *Amore imperiale* l’occultamento della chioma nera ha un valore funzionale, seppur di segno diverso e opposto rispetto a quello che occorre in *La corona di ferro*. Se in *Tundra* la negazione dei referenti di femminilità (i capelli lunghi e vaporosi) si inscrivono in una impossibilità di abbracciare il genere di appartenenza e in una conseguente atrofia degli elementi a esso riconducibili (in una prospettiva, a ben vedere, strettamente binaria e, se vogliamo, eteronormativa – per quanto la sessualità sia in quel caso un elemento per lo più omesso), lo scioglimento della chioma nera dalla parrucca indossata a palazzo è per Elisabetta un gesto di liberazione sociale (dal ruolo politico che riveste) ed erotica: una libertà che, per essere esperita, abbraccia dei costumi – come abbiamo visto è il caso di utilizzare proprio questo termine – maschili. Il *cross-dressing* non si traduce in questo caso nella durezza virile propria di *Tundra*, e nemmeno l’occupazione, nelle dinamiche di corteggiamento, del ruolo maschile, che pure caratterizza l’intera trama: dal primo incontro con Alessio già analizzato, passando per il secondo incontro – ricercato dalla principessa, che fa la corte al contadino impegnato a

preparare il pranzo presso la sua dimora – e per concludersi con un matrimonio organizzato da Elisabetta stessa (a sorpresa, la neoletta imperatrice infila l’anello al dito di Alessio). Elisabetta è un personaggio sensualmente connotato: nella scena del bacio con Alessio, consumato sotto una pioggia che bagna il viso dell’attrice, la sensualità di Ferida occorre al pari di una sottomissione all’uomo ben veicolata dalla posizione del viso dell’attrice, proteso a ricevere la bocca dell’amante.

A ben vedere, la stessa libertà d’espressione agita nel corteggiamento con il contadino è inscritta in una dinamica cortigiana affine all’ambientazione in costume (Alessio, scoperto che la propria amata è la principessa russa, si arruolerà nel suo esercito, confermando il proprio ruolo di *servus amoris*) che rimarca un generale “potere” di Elisabetta. Tale status di partenza è d’altronde il nodo attorno a cui ruota la cospirazione ai danni della principessa (“Il vero pericolo è lei. Bisogna ad ogni costo ridurla all’*impotenza*”, dicono i congiurati) ed esso si appoggia alla trama sentimentale come corollario confermativo: nel giustificare la ricerca di un amante all’esterno del palazzo – che la principessa attua in incognito –, Elisabetta adduce ragioni di inadeguatezza (“[a palazzo] gli uomini non sono uomini, sono marionette”), che rivelano la castrazione esercitata dal personaggio, “costretto” a indossare abiti maschili e a celare il proprio titolo per collocarsi autonomamente in una relazione sentimentale.

Le implicazioni della trama si inseriscono, com’è evidente, in una dialettica di contrapposizione fra la campagna e il palazzo, tra la vita del popolo (alla quale Elisabetta volentieri partecipa: si veda la prima scena di apparizione, in cui la troviamo coinvolta in una danza coi contadini) e quella della corte. Ferida si pone come *persona* ideale nell’incarnare l’aspirazione alla vita semplice, come essa stessa osserva nel commentare il proprio casting nel ruolo dell’«imperatrice un po’ rurale»³⁹⁹ in un’intervista al settimanale “Film” («credi tu che senza un po’ di campagna, un po’ di mossacce, un po’ di amore campestre o rusticano, sarebbero ricorsi a me?»⁴⁰⁰). Cionondimeno, la critica di costume sembra riconoscere nella Ferida che veste i panni di Elisabetta una novità in termini di immagine. Da una parte prosegue la retorica antidivistica per cui all’attrice – che spesso viene

³⁹⁹ Luisa Ferida *imperatrice e pastorella*, cit., p. 8.

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

appellata confidenzialmente col solo nome – sarebbe impossibile applicare proficuamente la maschera di aristocratica nella sua purezza:

Chi potrebbe immaginarsi Luisa, sberlucicante di gioie e di occhiate maliziose, serbare a forza di diplomazia e di compromessi il suo rango di sovrana? La sua schiettezza e la sua sincerità di espressione sono così forti che a nessuno (...) salterebbe mai in mente di costringere Luisa Ferida dentro un abito di raso scollato fino in vita, tra venti comparse in marsina. Non è meglio, del resto, tra tante imperatrici false vedere una popolana vera?⁴⁰¹

Dall'altra, le fotografie di scena di Ferida in costume principesco sembrano aprire gli occhi su una nuova "competenza" della sua immagine, proprio grazie alla declinazione di questa entro le caratteristiche raffinate di Elisabetta che, pur nella sua aspirazione "rurale", propone – complice il doppiaggio che sostituisce la voce acuta e roca di Ferida con una ben più calda – un'eleganza e un agio lontani dalle note performance da popolana. L'osservazione sembra costituire spesso l'occasione per segnalare un *upgrade* divistico, la dimissione dell'immagine sfuggente e un po' seriosa dell'attrice teatrale approdata al cinema e la raggiunta maturità stellare:

[*Amore imperiale*] ha il pregio di mostrarci una nuova Luisa Ferida: una Ferida non selvaggia e tenebrosa come eravamo ormai abituati a vedere, ma una Ferida dal viso dolcemente sorridente, che vela l'irruenza un po' violenta del suo temperamento con una capricciosa ed amabile freschezza. Credo che la Ferida, dopo «Corona di ferro» e «Amore imperiale», sia riuscita a raggiungere pienamente la sua maturità artistica e a ritrovare se stessa in quel groviglio di sentimenti contrastanti che deve essere il suo animo⁴⁰²

"Cinema" conferma: «Luisa Ferida, che dal *Salvator Rosa* in poi sembra come aver ricevuto un impulso nuovo e nuove possibilità, in una parte come questa, di assai

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² Osvaldo Scaccia, *Sette giorni a Roma*, in «Film», n. 47, 22 novembre 1941, p. 5.

più controllata misura, si muove con schiettezza e con avvincente spontaneità»⁴⁰³.

E ancora, altrove:

Luisa Ferida s'è fatta più bella, di una bellezza nuova, serena, luminosa. Ha un'espressione trionfante, gioiosa, quasi bambinesca, che non le conoscevamo. Perdendo il suo aspetto modesto, mite, un po' selvatico, come di certi animaletti boscaioli abituati al buio e alla solitudine, pare aver preso dai suoi personaggi la baldanza di chi le ha provate tutte e non si meraviglia più di niente. Luisa, adesso, non si dipinge più il volto e le mani; ha la pelle olivastra, gli occhi pungenti, le mani lunghe e ossute (grazie, Luisa, per avere anche questa qualità che ti distingue da tante «dive» non attrici...) tutte d'un colore. Così come l'abolizione del trucco sul volto rivela agli occhi di tutti il suo vero incarnato, questo aspetto spavaldo è lo specchio del suo sentimento⁴⁰⁴

Il riferimento all'assenza di trucco mette in luce l'approdo a un divismo maturo, non d'influenza che ripropone, insomma, la retorica antidivistica già spesa a commento della «dark-haired, passionate, working-class Ferida»⁴⁰⁵. Questo tratto di sostanziale incongruenza fra l'immagine di Ferida e una sua spendibilità in termini “merciologici”⁴⁰⁶ è ovviamente, di per sé, un elemento che deve aver esercitato uno specifico appeal nei confronti del pubblico in virtù di una supposta alienazione dell'attrice rispetto alle logiche di promozione della diva. Esso è estremamente importante per avvicinarsi alla “verità” della consistenza divistica di Ferida, vista la grande attendibilità che il tratto della virtuosa inadeguatezza al divismo sembra assumere in questo giro di anni per la sua persona. Tale tratto è confermato anche dalla critica di costume che ironizza in maniera mordace sull'impraticabilità della resa stellare dell'immagine di Ferida. È Irene Brin a commentare l'immagine teoricamente “evoluta” dell'attrice in *Amore imperiale*, come pretesto per porre in questione un'altra evoluzione – ancora tutta da compiere

⁴⁰³ Giuseppe Isani in «Cinema», n. 130, 25 novembre 1941, p. 330.

⁴⁰⁴ *Luisa Ferida imperatrice e pastorella*, cit., p. 8.

⁴⁰⁵ Marcia Landy, *Stardom, Italian Style*, cit., p. 62.

⁴⁰⁶ Cfr. Edgar Morin, *I divi*, cit., pp. 103-108.

nonostante il film di Volkov –, ossia quella verso una disinvoltura divistica dell'attrice, cogliendo come testimonianza probante la sfilata veneziana che Ferida compie sul tappeto rosso del Festival in un *outfit* kitsch:

E signorine, signore, che cosa pensate di Luisa Ferida? È permesso ad una donna mutar faccia, sopracciglia, zigomi, capelli, sorriso, qualità? Dimagrire, assottigliarsi, bruciare? Crediamo di sì. Ci si risponderà «ma le scarpe verdi», fatidica frase che da Venezia accompagna Luisa Ferida con qualche asprezza, per via di certe scarpe veramente eccentriche che le diedero, in Piazza San Marco, due piedini di ramarro (...) Si risponderà anche «ma i capelli», e difatti un colore troppo vivo, una permanente troppo fitta, una selvaggieria ostinata a resistere, ormai, solo nelle increspature fitte di una chioma sempre belluina, compromiserò la settembrina raffinatezza della vita⁴⁰⁷

La selvatichezza dell'attrice nella cornice veneziana sembra ancor più accentuata dal raffronto con la disinvolta raffinatezza di Osvaldo Valenti, in una delle prime apparizioni pubbliche della coppia. Proprio in questa nuova relazione, Brin ripone le speranze di una reale, sensibile evoluzione della diva «ben poco imperiale»⁴⁰⁸: «un marito simile potrà affinarla splendidamente, regalándole la gaiezza, la duttilità, la modestia e soprattutto la civetteria, doti che lungamente mancarono alla giovane attrice»⁴⁰⁹.

Il fatto che questo tratto di donna sfuggente e “inadeguata” sia stato preferibilmente dimenticato a favore del mito di una Ferida fatale e tenebrosa definisce l'urgenza di ripristinarlo, tanto più che esso sembra confermato come autentico dalle testimonianze (sia positive che negative) di alcune colleghe che a distanza di tempo hanno rievocato il ricordo dell'attrice: da questi indizi emerge il ritratto di una donna poco affine al contesto mondano, nascosta dietro l'ombra del compagno. Elsa de' Giorgi ne elogia le capacità attoriali e la ricorda come una «creatura

⁴⁰⁷ Irene Brin, *Un film ogni settimana*. Amore imperiale. *Metamorfosi di Luisa Ferida*, in «Cine-Illustrato», n. 4, 25 gennaio 1942, p. 6.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

semplice, innamorata fanaticamente di Osvaldo; di origini modeste, era abbastanza intelligente per non vergognarsene»⁴¹⁰, una presenza discreta sul set di *La locandiera*, spesso intenta ad ascoltare le esposizioni dotte di Chiarini con «viso compunto, intento a cercare con lo sguardo Valenti perché l'ammirasse in quella nobile attitudine»⁴¹¹. La sudditanza a Valenti emerge anche nel ritratto al vetriolo che ne fa Doris Duranti:

Lei, Luisa, era un'attrice discreta ma irrimediabilmente segnata dalle sue origini popolari. Vestiva senza gusto, parlava senza intelligenza. Valenti ne fece la sua donna e, poverino, cercò di farle da pigmalione: le cambiò pettinatura, la costrinse a migliorare il trucco sempre troppo acceso, cercò di farle indossare abiti sexy ma di buon taglio. Risultato: sembrava che portasse a spasso una cavallina impennacchiata e sfinita da monte senza frutto⁴¹²

Di tenore diverso – ma di contenuto assai simile – è il ricordo di Elisa Cegani, co-star di Ferida ne *La corona di ferro*, che ricorda la collega come «dolce e paurosa, dietro l'apparenza dura»⁴¹³.

In accordo a queste testimonianze private, Brin sembra aver colto nel segno, con il singolare ritratto di un'attrice schiva e poco abile nel gestire la propria immagine nelle occorrenze pubbliche ufficiali. Per quanto la Ferida imperiale riceva credito fra i recensori – che, come osservato, vogliono in alcuni casi riconoscere nel film di Volkov l'opera inaugurale di una nuova veste della personalità schermica – essa rimarrà relegata a quest'unica produzione. Sembrerà più semplice e proficuo riproporre la Ferida blasettiana (Mario Bonnard la convoca per il suo *La fanciulla di Portici*, sfruttando la scia del personaggio agito nel *Salvator Rosa*) oppure mettere a profitto l'immagine bruna e selvaggia per proseguire un discorso sulla Ferida tenebrosa (si vedano *Il segreto di Villa Paradiso* e *Nozze di sangue*). C'è un regista, però, che sembra intuire, nelle possibilità interpretative dell'attrice

⁴¹⁰ Elsa de' Giorgi, *I coetanei*, cit., p. 126.

⁴¹¹ Ivi, p. 128.

⁴¹² Doris Duranti, *Il romanzo della mia vita*, cit., p. 188.

⁴¹³ Clever Salizzato, Vito Zagarrìo (a cura di), *La Corona di Ferro*, cit., p. 86.

emiliana, un segno inesplorato: quello del candore perfetto, della bellezza ingenua che attira il martirio. Il regista è Luigi Chiarini.

3.3.8 Vittima totale: *La bella addormentata*

«Malgrado la grottesca acconciatura, la sua bellezza di bestia stanca assonnata e corrucciata è evidente. Si comprende che, senza quella truccatura, è bellissima»⁴¹⁴: queste le parole con cui Pier Maria Rosso di San Secondo introduce in sede di didascalia il primo ingresso sulla scena della bella addormentata, protagonista dell'omonima pièce in due atti che il drammaturgo completa nel 1919. È forse tale descrizione – che rievoca così bene alcuni dei segni particolari e ricorrenti del divismo di Ferida: l'assenza di trucco, la bellezza ferina – che spinge Luigi Chiarini, impegnato nella trasposizione cinematografica del dramma di Rosso di San Secondo, a scegliere l'attrice emiliana come interprete protagonista di *La bella addormentata*. Più improbabile (ma non è possibile escluderlo del tutto) che il teorico prestato al cinema abbia scelto Ferida in virtù di un'abilità ancora poco esplorata – se non nel caso inverificabile di *La fossa degli angeli* – ma effettiva dell'attrice di rendere espressive anche le performance più contenute: Carmela, la protagonista di *La bella addormentata*, subisce per lo più in silenzio il proprio destino tragico, racchiusa in un mutismo attonito, in un corpo immobile e desiderato.

L'ingenuità di Carmela, ragazza di campagna orfana di padre che arriva in città per prestare servizio nella casa del notaio Caramandola (Osvaldo Valenti), è inscritta in un repertorio di caratteristiche che rendono il personaggio piuttosto stereotipato, così come quello dello stesso Caramandola: ogni suo gesto, ogni sua azione tradiscono l'anima subdola, intenzionata a corrompere e abusare della nuova arrivata. Carmela è la vittima totale del dramma: appena giunta nella piazza della città – dove si muove con una camminata lenta utile a introdurre da subito gli

⁴¹⁴ Pier Maria Rosso di San Secondo, *La bella addormentata. Avventura colorata in tre atti con un preludio e due intermezzi*, Milano, Treves, 1923 (prima uscita 1919), pp. 33-34.

elementi di incertezza e timore che caratterizzano la bella addormentata – vede il suo destino compiersi profeticamente sulla scena di una baracca di marionette in un procedimento di *myse en abyme* che rappresenta la violenza di una figura ai danni della controparte femminile. Il primo piano su Carmela coglie il turbamento della ragazza, sconvolta dallo spettacolino: una mano portata alla bocca a esprimere lo sconvolgimento muto.

Di lì a poco un uomo, fingendo di condurla presso il notaio, tenta di possederla nella propria casa, ma il buon Nero della solfara (Amedeo Nazzari), che poco prima aveva interrotto lo spettacolo di burattini proprio nel momento della violenza, trarrà in salvo Carmela. Ferida passa dalle mani dell'adescatore a quelle del Nero come una statua immobile, un corpo soggetto alla volontà altrui. Nel corso di tutta la scena rimane in silenzio, spettatrice impotente delle dinamiche narrative, eppure centro assoluto di esse. La condizione di vittima di Carmela viene proposta parossisticamente: per ben tre volte, in tre contesti differenti, rischia di essere violentata, fino a cadere vittima del desiderio folle del notaio, la cui morbosità è ben sottolineata nella scena in cui egli invita la ragazza a cercarle un volume sugli scaffali alti della libreria. Piani sempre più ravvicinati al volto famelico del notaio si alternano alla soggettiva di questo sulle gambe calzate di Carmela, ancora una volta oggetto inconsapevole dello sguardo perverso del suo carnefice.

Nelle scene di abuso, il generale torpore con cui il corpo dell'attrice agisce non viene interrotto. Il rifiuto di Carmela è espresso tramite gesti di allontanamento che l'attrice compie con incredibile lentezza: se questo porta a un depotenziamento del patetismo delle scene, d'altro canto non viene intaccata la drammaticità della condizione della ragazza. I patimenti di Carmela, contenuti con grande misura nella performance di Ferida, non devono far pensare a una direzione scolorita da parte di Chiarini, quanto a una grande abilità nel dosare il sentimentalismo (speso nel rapporto di amore non dichiarato nei confronti del Nero) e la tensione drammatica, relegati nel regime del non espresso, del non detto: come ha lucidamente osservato Guido Guerrasio, «poiché all'autore è riuscito, in sostanza, di creare il dramma

senza condurre gli attori allo sforzo della espressione drammatica, questo è ancora il motivo cui molti erroneamente attribuiscono l'effetto obiettivo e scolastico»⁴¹⁵. L'apprezzamento da parte del pubblico e della critica per la seconda opera di Chiarini sembra poggiare proprio sulla buona recitazione di Ferida, sull'inaspettata consonanza della sua incarnazione della bella addormentata e sulla generale rappresentazione del film di Chiarini, capace di imprimere un segno di realismo – pur nella Sicilia ricostruita in studio – che lì per lì sembra segnare un'evoluzione rispetto all'esordio alla regia con *Via delle cinque lune* (1942)⁴¹⁶. Irene Brin registra le reazioni accorate degli spettatori che al festival veneziano assistono alla prima proiezione del film: «gente qualunque che uscendo il pomeriggio da San Marco (...) commossa si asciugava gli occhi ancora singhiozzando “povera Carmela”»⁴¹⁷. L'attenzione è catturata dall'inerzia con cui il personaggio sembra muoversi nel mondo, dall'incredibile resa della purezza del personaggio da parte dell'attrice:



Figura 13. *La bella addormentata* (Luigi Chiarini, 1942)

«Luisa Ferida è persuasiva e toccante nel suo istintivo inconsapevole candore, in quel suo allucinato ripiegamento interiore»⁴¹⁸.

Il successo della performance attonita poggia su quella recitazione “oculare” che abbiamo già avuto modo di apprezzare nell'interpretazione spesa ne *I fratelli Castiglioni* e (in maniera ben più

limitata) nel *Salvator Rosa*. La recitazione di Ferida, costretta in un quasi totale immobilismo, si trasferisce sul viso, soprattutto in quei momenti in cui le mani, fuori quadro o impegnate a reggere vassoi, panni sporchi e stracci, non possono essere impiegate come contrappunto mimetico. Questa Ferida abbandona gli scatti

⁴¹⁵ Guido Guerrasio, in «Libro e moschetto», riportato in *Rassegna della stampa*, in «Bianco e Nero», n. 9, settembre 1942, p. 76.

⁴¹⁶ In realtà questa novità, a distanza di anni, appare assai meno consistente. Vito Zagarrò rivela una sostanziale continuità in quell'«estetica del teatro di posa» che Chiarini fonda nella triade di film da lui diretti fra il 1942 e il 1944. Cfr. Vito Zagarrò, *Cinema e fascismo*, cit., pp. 141-147.

⁴¹⁷ Irene Brin, *La bella addormentata*, in «Cine Illustrato», n. 38, 20 settembre 1942, p. 4.

⁴¹⁸ «La sera», riportato in *Rassegna della stampa*, in «Bianco e nero», cit., pp. 58-59.

repentini del collo che erano propri dei personaggi diretti da Blasetti e concentra nel solo sguardo e nella bocca stupefatta il timore e il dolore di Carmela [Figura 13]. Espedienti, questi, riproposti per tutto il corso del film, culminante nella morte



Figura 14. *La bella addormentata* (Luigi Chiarini, 1942)

per crepacuore della ragazza che, nel delirio [Figura 14], documentato negli intensi primi e primissimi piani, lancia un grido strozzato che sembra riscattare in maniera drammatica il silenzio in vita del personaggio.

Dice bene Gualassini: Luisa Ferida «esprime quasi soltanto con automatismo di movimenti e fissità di sguardo un personaggio che [ha] pure

una vitalità spirituale, difficilissima, siamo d'accordo, da rendere»⁴¹⁹. Questa interpretazione segnerà una svolta – l'ultima, in effetti, della carriera di Ferida – nella personalità schermica dell'attrice: se, a un'analisi retrospettiva, Carmela risulta la più originale della schiera di donne vittime che popolarono il filone formalista⁴²⁰ (di cui Chiarini è esponente di spicco), le conseguenti prove di *Gelosia*, *Tristi amori* e *Fatto di cronaca* testimoniano la generale soddisfazione data dalla novità dell'interpretazione dolorosa di Ferida. *La bella addormentata*, in questo senso, ha il merito di aver instillato fin da subito una consapevolezza sulle potenzialità interpretative dell'attrice:

Luisa Ferida ci dà in questo film un'alta rivelazione delle sue possibilità di interprete. Ella ci aveva abituati alla rappresentazione di un tipo di donna appassionata e violenta, ardente d'amore o lampeggiante d'odio. Ci appare ora in una figura dolcissima e indimenticabile, di ragazza umile e trasognata, debole e mansueta, una creatura commoventemente

⁴¹⁹ «L'ambrosiano», riportato in *Rassegna della stampa*, in «Bianco e nero», cit., p. 59.

⁴²⁰ Cfr. Adriano Aprà, *Il formalismo e il suo oltre*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano (1940-1944)*, cit., p. 116.

umana, che resta pura anche se tutti la calpestano, chiusa com'è in un sogno d'amore, che di tanto in tanto le illumina il bel volto⁴²¹

E ancora, altrove: «Luisa Ferida dà un'esatta misura delle sue immense possibilità (...) Il personaggio di Carmelina è molto diverso da quelli finora resi da lei, tutto ripiegato su se stesso, passivamente succube»⁴²².

La novità di Carmela si inserisce in quella lunga schiera di risemantizzazioni che il volto di Ferida ha accolto nel corso di una breve carriera, confermando l'infrangimento eccezionale del modello del tipo fisso che aveva interessato la maggior parte delle personalità schermiche delle colleghe – di cui fa fieramente parte Lilia Silvi, come avremo modo di osservare. La sperimentazione di Chiarini intorno alle competenze dell'attrice non si interrompe tuttavia con *La bella addormentata. La locandiera*, iniziato l'anno successivo (ma distribuito solo nel 1944⁴²³) richiede a Ferida una recitazione di tutt'altra marca, che fa appello all'esperienza teatrale maturata negli anni precedenti all'esordio cinematografico. Se è vero che la vicenda viene in parte trasposta fuori dal teatro di posa – nel prologo girato a bordo di un Burchiello che percorre il Brenta in cui un giovane poeta/Gino Cervi (alter ego di Goldoni: la scena è certo ispirata dai *Mémoires* [1787] del commediografo veneziano) ragiona sulla commedia –, il personaggio di Mirandolina a cui Ferida presta il volto non viene mai fatto evadere al di fuori del “palcoscenico” della vicenda.

Per quanto Chiarini affermi di aver voluto perseguire un generale realismo nella rappresentazione – con un'attenzione particolare ai costumi, che Sensani modella non sui disegni di Pietro Longhi, ma su quelli di Giovanni Battista Piazzetta – e confermi di aver ricercato «una verità di tono e comportamento»⁴²⁴, la recitazione di Ferida denuncia un'adesione puntuale a una gestualità e a una mimica teatrali

⁴²¹ «Il nuovo giornale», riportato in *Rassegna della stampa*, in «Bianco e nero», cit., pp. 60-61.

⁴²² Gualtiero Capella in «La voce di Bergamo», riportato in *Rassegna della stampa*, in «Bianco e nero», cit., p. 64.

⁴²³ Le scene interne, girate nei teatri di posa del Centro Sperimentale, subirono rallentamenti a causa dei bombardamenti su Roma prossimi al 25 luglio. Il film venne poi finito di montare a Venezia in assenza di Chiarini, rimasto a Roma. Cfr. Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 327 e Id., *Ma l'amore no*, cit., p. 189.

⁴²⁴ Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 328.

improntate al didascalismo, com'è possibile apprezzare in particolare nelle tante inquadrature di coppia o di gruppo a figura intera o in piano americano. Non c'è nulla della parsimonia gestuale e della micro-recitazione degli occhi e delle mani verso la quale Chiarini aveva indirizzato il personaggio di Carmela: la performance si espande a tutto il corpo, i cui gesti ampi e le espressioni del viso – spesso



Figura 15. *La bella addormentata* (Luigi Chiarini, 1943)

trattenute per diversi secondi nei momenti di stasi, in attesa delle battute degli altri attori – garantiscono una leggibilità immediata.

L'interazione con gli oggetti e gli altri personaggi (Mirandolina che sistema i vassoi, Mirandolina che accarezza il collaboratore Fabrizio/Mario Pisu e offre il proprio corpo alla vista del cavaliere di

Ripafratta/Osvaldo Valenti) propongono una recitazione che, nella continuità dell'azione, poggia talvolta su pose statiche studiate con attenzione da bozzetto: si veda la ricorsività delle mani poggiate sui fianchi [Figure 15 e 16] e il gesto con cui Mirandolina passa le mani sul proprio grembiule.



Figura 16. *La bella addormentata* (Luigi Chiarini, 1943)

Le allusioni sessuali che Chiarini propone con amara puntualità in *La bella addormentata*, illustrative nei confronti del destino tragico subito da Carmela (come l'inquadratura del rubinetto d'acqua aperto su cui la cinepresa si sposta per censurare

l'aggressione carnale da parte del notaio)⁴²⁵, sono sostituite in *La locandiera* dalla sensualità attivamente esercitata da Mirandolina nei confronti del cavaliere di

⁴²⁵ Cfr. Vito Zagarrìo, *Cinema e fascismo*, cit., p. 146.

Ripafratta. I pochi primi piani dedicati all'attrice sono concentrati proprio nelle scene in solitaria dei due, e mostrano un personaggio che gioca consapevolmente sulla propria procacità – si veda l'incontro nella camera del cavaliere, in cui il bel seno è messo in mostra da Mirandolina agli occhi dell'uomo, combattuto fra il desiderio di guardare e la volontà di prendere le distanze dalla donna. Il doppiaggio di Lydia Simoneschi sostituisce la vocalità stridula di Carmela con un suono sensuale e giocoso, deciso nelle note basse, che contrappunta una gestualità ora allusiva – le dita fra i capelli, le mani a cingersi i fianchi – ora sprezzante – la rapidità con cui Mirandolina piega le lenzuola e sbriga le faccende.

Ciò che più segna il distacco non solo rispetto alla performance de *La bella addormentata*, ma in generale da quasi tutti i personaggi agiti da Ferida nella maturità artistica è tuttavia la brillantezza del personaggio, la gioiosità rimarcata ad ogni scena dagli ampi sorrisi che Mirandolina dispensa ai propri ospiti. *La locandiera*, in questo senso, rievoca un personaggio agito a inizio carriera – si ripensi a quel *Re burlone* che abbiamo già avuto modo di analizzare – riproponendola in versione matura, consapevole, non più di ragazza ma di donna. L'esperimento teatrale di Chiarini e l'impiego dell'attrice nella veste di personaggio libero, intraprendente, incline alla gaiezza della commedia costituirà tuttavia un episodio isolato: resta il melodramma, il genere in cui Ferida è preferibilmente chiamata a dare il proprio contributo di senso. Se si concorda con quanto affermato da Morin, ossia che al cinema, molto più che a teatro, diviene fondamentale puntare su quella naturalezza garantita dall'interpretazione di un personaggio affine al proprio intimo⁴²⁶, non pare strano che sia piuttosto il personaggio della bella addormentata, avvinto in una sventura più grande delle proprie possibilità d'azione, a inaugurare la linea principale che da *Fedora* a *Fatto di cronaca*, passando per *Tristi amori* e *Gelosia*, caratterizzerà la fase finale della carriera della sfortunata Luisa Ferida.

⁴²⁶ Edgar Morin, *I divi*, cit., p. 123.

3.3.9 *Gelosia e Fari nella nebbia: i film che «prepararono il 25 luglio»*

La continuità tra il personaggio di Carmela e quello di Agrippina Solmo, protagonista femminile del dramma *Gelosia* – tratto dal romanzo di Capuana *Il marchese di Roccaverdina* (1901) – è, in termini di caratteristiche intrinseche, facilmente ravvisabile. Per interpretare la «sventurata (...) innocente apportatrice di fatalità»⁴²⁷ nel film di Poggioli, osserva Mario Verdone, Ferida «non poté completamente dimenticarsi di una esperienza immediatamente precedente, quella di Carmela de *La bella addormentata*»⁴²⁸.

Il riconoscimento del successo che l'interpretazione di Agrippina registra, inoltre, sembra basarsi ancora una volta su quel discorso di affinità tra attrice e personaggio (rievocato *in cauda* al paragrafo precedente) soprattutto nella critica successiva alla morte di Ferida, proprio quando – è opportuno osservare – tale affinità al ruolo di vittima inconsapevole esercitato in vita sembra emergere con una forza drammatica dal riesame che in quegli anni si sta conducendo sulla vicenda biografica della coppia “celebre e dannata”⁴²⁹. È in questi termini che, in occasione dell'uscita del *Gelosia* di Pietro Germi (1953), Castello torna a ragionare sulla potenza evocativa del personaggio modulato un decennio prima da Poggioli: il merito sembra ricadere tutto su «una Luisa Ferida stupenda, nella sua primitiva e calda incandescenza di creatura altamente e appassionatamente umile»⁴³⁰. Difficile d'altronde non riconoscere, nel rapporto di «canina fedeltà» e «appassionata dedizione»⁴³¹ che Agrippina riserva al personaggio del marchese (interpretato, nel film di Poggioli, da Roldano Lupi), echi delle narrazioni che De' Giorgi e Duranti propongono, nelle rispettive autobiografie, riguardo al legame tra l'attrice e il compagno Valenti.

Da un punto di vista recitativo, tuttavia, l'appello al personaggio agito in *La bella addormentata* può costituire tutt'al più un punto di partenza da cui l'attrice muove per sviluppare il nuovo personaggio poggiando su un repertorio vocale e gestuale simile, ma che si arricchisce di *nuances* nuove. Ferida abbandona lo sguardo

⁴²⁷ Mario Verdone, *Gelosia*, in «Bianco e Nero», n. 2-3, febbraio-marzo 1943, pp. 4-5.

⁴²⁸ Ivi, p. 6.

⁴²⁹ Cfr. Denis Lotti, *Mostrificando Ferida*, cit.

⁴³⁰ Giulio Cesare Castello, *Film di questi giorni*, in «Cinema», n. 120, 30 ottobre 1953, p. 244.

⁴³¹ Ivi, p. 245.

incantesimato, allucinato di Carmela per interpretare un tormento capace a tratti di farsi serafico (il ricorso ad ossimori è inevitabile per Agrippina, che nell'amore per il marchese conosce il peccato della carne e la purezza del proprio sentimento fedele); il tormento di una donna servilmente innamorata del marchese, il quale, consumato dalla gelosia per lei – che lo porterà, nel prologo del film, a uccidere il marito che lui stesso aveva “assegnato” alla donna –, morirà in preda alla pazzia nell'epilogo. D'altronde, la presa di consapevolezza del corpo, dello sguardo, della voce che si compiono nell'incarnazione di Agrippina va di pari passo con la disillusione e la cognizione del personaggio nei confronti della propria pena, nonché del desiderio in cui ella è avvinta: elementi, questi, che stabiliscono un grado di separazione consistente rispetto alla caratterizzazione di Carmela. Comune alla bella addormentata è però il destino di vittima, così come la modestia con cui il personaggio si muove negli spazi d'azione. Simbolicamente Poggioli organizza l'inquadratura di primo ingresso e quella di ultima uscita di Agrippina (entrambe in interni) ponendo il personaggio in un campo totale: vestita per tutto il film di un manto di taglio mariano, ma nero [Figura 17], dal quale emerge per contrasto il



Figura 17. *Gelosia* (Ferdinando Maria Poggioli, 1942)

candore della pelle del viso e delle mani⁴³², la figura della donna si esaurisce in una macchia scura di colore che nei piani più ampi sembra perdersi nel campo visivo.

Al pari dell'abito e dei segni cromatici, organizzati sui temi del contrasto, la morale incarnata da Agrippina è complicata da una ricezione – tutta diegetica, propria dei personaggi che le gravitano attorno – che la indica come

dark lady della trama: è la donna che avrebbe irretito il marchese, colei che aspirerebbe alla scalata sociale (“l’avevi stregato tu! volevi diventare la padrona!”).

⁴³² La contrapposizione fra il bianco e il nero nel film, secondo la lettura di Angela Bianca Saponari, «accentua l'isteria» protagonista della vicenda. Cfr. Angela Bianca Saponari, *Il desiderio del cinema*, cit., p. 78.

Agrippina risponde con la voce di Ferida (“Io? Io volevo essere soltanto la sua serva”), la cui naturale rochezza si fa significativa ideale dell’afflizione del personaggio, ma desiste presto, ripiegando su un sussurro che, a tratti, rende a malapena intelligibili le parole pronunciate.

La voce di Ferida, in *Gelosia*, è l’elemento che più di tutti è capace di veicolare la grana del personaggio, è il segno rivelatore della moralità di Agrippina. È questo un caso in cui, per dirla con Bresson, la voce dell’attrice «ci consegna il suo carattere intimo e la sua filosofia, meglio dell’aspetto fisico»⁴³³: se l’avvenenza indiscussa di Ferida carica la sua protagonista di una colpevolezza *a priori*, che si fa maligna nella percezione degli antagonisti, la modestia del tono di voce, le note flebili sulle quali è modulata la performance vocale ricollocano Agrippina nell’aura di incorruttibilità e purezza alla quale la trama la destina. La scena più indicativa, in questo senso, è quella del primo dialogo solitario fra il marchese e Agrippina. A un primo campo totale che sintetizza figurativamente la donna, ancora una volta, come una macchia nera circondata dal bianco delle lenzuola del letto su cui siede in attesa del conte, seguono una serie di campi/controcampi sui due protagonisti in mezza figura. Per tutto il corso del dialogo – che dura più di due minuti – Ferida recita sussurrando e mantenendosi perfettamente immobile – le mani celate sotto al mantello – al centro dell’inquadratura. Lupi, dal canto proprio, si esprime a voce piena, tuonando contro l’interlocutrice, fino a che non si ritrova, per alcuni istanti, ad adattarsi al tono di voce di Agrippina, in quello che sembra essere un tentativo fisiologico di attutire il pesante contrasto fra le due voci, fra lo stile contenuto della donna e quello declamatorio dell’uomo. La recitazione confidenziale di Ferida sembra dissonante sia rispetto al contenuto patetico della sceneggiatura (“Io v’ho dato la mia giovinezza, il mio onore, il mio cuore, tutto, vi ho voluto bene, vi ho adorato come si adora Gesù Cristo”), sia con la messa in quadro in mezza figura⁴³⁴:

⁴³³ Robert Bresson, *Note sul cinematografo*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 72 [ed. or. *Notes sur le cinématographe*, 1975].

⁴³⁴ Si confronti la scena di Poggioli con la medesima realizzata da Germi: nel *Gelosia* del 1953 troviamo un’Agrippina (Marisa Belli) ripresa in un piano condiviso col marchese (Erno Crisa). La donna si trova in posizione arretrata rispetto all’uomo, mantenendosi, pur nel secondo piano, vicina alla cinepresa (è ripresa dal petto in su): il patimento di Belli è perfettamente leggibile nella mimica del volto e nei gesti delle mani, che a più riprese sfiorano il braccio del marchese e se ne allontanano, registrando tutte le fasi del tormento di Agrippina.

il sussurro, l'esitazione appena percettibile della bocca e i movimenti lenti del capo sembrerebbero pertenero piuttosto al regime del primo piano. Quest'ultimo è invece riservato, nella medesima scena, solo al breve istante di passione in cui il marchese attira Agrippina a sé, lasciando cadere il velo dalla chioma corvina di Ferida: l'attrice, ancora una volta, si affida a una microgestualità che contempla pochi gesti lenti, e a una recitazione che si fa espressiva per lo più tramite lo sguardo, ora sgranato, ora socchiuso in attesa della bocca dell'amante.

L'ampio respiro che viene dato a questa come ad altre scene di dialogo, nonché la lentezza dell'azione e l'estrema semplificazione della trama nel passaggio dal romanzo alla sceneggiatura⁴³⁵, indicano l'impiego di un regime di narrazione debole⁴³⁶, in cui, più che agli snodi narrativi e alle azioni, viene data importanza fondamentale alla rappresentazione psicologica dei personaggi: si ha infatti, in *Gelosia*, «un'ipertrofia degli esistenti (personaggi e ambienti⁴³⁷) rispetto agli eventi (azioni e avvenimenti)»⁴³⁸. Tale constatazione è tanto più interessante se contestualizzata nel generale clima di diffidenza che le opere calligrafiche⁴³⁹ di Poggioli (nonché quelle di Chiarini – tra cui *La bella addormentata* – e di tutti gli altri registi riconosciuti sotto questa etichetta⁴⁴⁰) suscitano nella critica coeva.

⁴³⁵ Come osservava Verdone, lo stesso personaggio di Agrippina Solmo viene modificato sensibilmente da Poggioli: «nel romanzo è appena accennato ed anzi trascurato». Egli nota inoltre come gli sceneggiatori «rafforzavano opportunamente certe zone del racconto, e certe figure; si preoccupavano di cogliere lo scheletro della storia, le sue indicazioni di maggiore rilievo, evitando, come dicevamo, certi accidenti maledetti (perfino la morte di Don Silvio) e il clima miserabile» (Cfr. Mario Verdone, *Gelosia*, cit., p. 5). Manca infatti, nel film, il riferimento al contesto sociale ed economico della Sicilia contadina di fine Ottocento, alla siccità che distrugge i campi e all'angoscia della popolazione che nel romanzo di Capuana trovano descrizioni vivide e drammatiche.

⁴³⁶ Cfr. Francesco Casetti, Federico di Chio, *Analisi del film*, cit., pp. 206-213.

⁴³⁷ Caldiron osserva come Poggioli «sappia aprire i chiusi drammi domestici dei suoi personaggi al 'plein air' delle suggestioni paesaggistiche, farli confluire nello scenario più vasto degli esterni naturali»: cfr. Orio Caldiron, *Poggioli*, in Id. (a cura di), *Cinema italiano degli anni Quaranta: tra continuità e rottura*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1978, p. 42.

⁴³⁸ Ivi, p. 208

⁴³⁹ Tra i saggi e le raccolte dedicate al cinema calligrafico, rimandiamo a: Mino Argentieri, *Gli anni della guerra: i "formalisti" italiani (1,2 e 3)*, in «Cinemasessanta», n. 5, settembre-ottobre 1982, n. 6, novembre-dicembre 1982 e n. 1, gennaio-febbraio 1983: il testo integrale è oggi riportato in Andrea Martini (a cura di), *La bella forma. Poggioli, i calligrafici e dintorni*, Venezia, Marsilio, 1992; Roberto Campari, *Il fantasma del bello: iconologia del cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 1994; Matteo Pavesi, *Scritture incomprese. L'invenzione dei calligrafici*, in Raffaele De Berti, Elena Mosconi (a cura di), *Cinepopolare. Schermi italiani degli anni Trenta*, in «Comunicazioni sociali», a. XX, n. 4, 1998; Adriano Aprà, *Il formalismo e il suo oltre*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, cit.

⁴⁴⁰ Oltre ai due già citati, ricordiamo Renato Castellani, Alberto Lattuada e Mario Soldati.

Questa diffidenza, maturata e verbalizzata principalmente fra le colonne di “Cinema”⁴⁴¹, si traduce in quella che Campari ha definito una «battaglia apertamente estetica ma in realtà ideologica»⁴⁴²: dietro le riserve sull’artificiosità delle ambientazioni ricreate in studio, sul ricorso a romanzi crepuscolari come soggetti prediletti per i film e sulla generale attenzione alla “forma” (da cui la sostanziale intercambiabilità del termine “calligrafismo” con “formalismo”), si nasconde una critica a quello che viene percepito come un modo di fare cinema politicamente disimpegnato, lontano da un intento realista che possa restituire il «quotidiano rovello degli uomini»⁴⁴³. È Giuseppe De Santis – uno dei più accesi sostenitori di questo dibattito all’interno del gruppo “Cinema” – a dare conferma, a distanza di anni, di un risentimento tutto politico nei confronti degli esercizi formali dei calligrafici: «Perché *Ossessione* diventa un film di rottura? Perché c’è un gruppo di intellettuali che osa trasgredire. Era questo che chiedevamo a questi uomini che sapevamo già schierati su un fronte di antifascismo»⁴⁴⁴.

Si dovranno attendere gli anni Ottanta – con l’indagine sui formalisti condotta da Mino Argentieri sulle pagine di “Cinemasessanta” – per assistere a una progressiva (e tuttora in corso) rivalutazione artistica e politica dei film calligrafici: Lino Micciché nei primi anni Novanta constatava come il calligrafismo fosse stato in realtà «l’unico momento di sprovvincializzazione del cinema italiano sotto il fascismo e prima del neorealismo», come esso abbia adottato un vero e proprio «atteggiamento di opposizione al regime»⁴⁴⁵; Alberto Lattuada, regista annoverato tra i calligrafici per il film d’esordio *Giacomo l’idealista* (1942), spiegò come nel ricorso alla bella forma risiedesse in effetti un tentativo di distanziamento dalla «rozzezza della propaganda mussoliniana»⁴⁴⁶. La narrazione debole riconoscibile in *Gelosia*, in tale contesto, può costituire a nostro avviso una prova ulteriore

⁴⁴¹ L’articolo più esplicito è senz’altro quello di Carlo Lizzani, *Pericoli del nuovo cinema italiano. Il “formalismo”*, in «Cinema», n. 153, 10 novembre 1942, p. 638.

⁴⁴² Roberto Campari, *Il fantasma del bello: iconologia del cinema italiano*, cit., p. 22.

⁴⁴³ Cfr. Antonio Pietrangeli, *Analisi spettrale del film realistico*, in «Cinema», n. 146, 25 luglio, 1942, p. 394.

⁴⁴⁴ Andrea Martini, *Conversazione con Giuseppe De Santis*, in Id. (a cura di), *La bella forma*, cit., p. 232.

⁴⁴⁵ Lino Micciché, *L’ideologia e la forma*, in Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit., p. 25.

⁴⁴⁶ Parole di Alberto Lattuada riportate in Aldo Tassone, *Parla il cinema italiano*, vol. I, Milano, Il formichiere, 1979, p. 155.

dell'importanza della produzione formalista nella «transizione verso il risveglio postbellico»⁴⁴⁷: tale modello narratologico è comune alle opere neorealistiche, segnando viceversa un punto di distanziamento rispetto alla narrazione forte tipica del cinema di regime, sia esso “bianco” o meno.

Si consideri come Ted Perry, nel famoso articolo *The Road to Neorealism*, individuasse il film di Poggioli, dal punto di vista della rappresentazione del desiderio ossessivo che lega i due protagonisti, come un film-ponte che avrebbe preparato il pubblico italiano a *Ossessione*⁴⁴⁸. Perry propone un climax di cui il film di Castellani *Un colpo di pistola* (1942) costituiva il grado zero – quello in cui la rappresentazione del desiderio non conosce una rappresentazione eloquente – laddove *Gelosia* proponeva invece una manifestazione fisica del sentimento ossessivo, che sarebbe poi stato definitivamente sprigionato nel film di Visconti. Il corpo di Luisa Ferida viene effettivamente chiamato alla resa mimetica della passione sensuale:

E quasi involontariamente Roccaverdina attira a sé la donna che gli si aggrappa, mentre la mantellina le scivola dalle spalle, scoprendo il collo e un poco della scollatura, attraverso la camicetta che si è sganciata. Gli occhi di Agrippina sfavillano dell'antica e non estinta passione. Il suo volto è un'offerta. Roccaverdina accosta le labbra a quel volto, sta quasi per baciare quella bocca... ma d'improvviso reagisce. Scosta violentemente, brutalmente la donna⁴⁴⁹

L'attrice diviene il volto di quel desiderio erotico femminile tormentato che conoscerà con il personaggio di Giovanna Bragana (Clara Calamai) la rappresentazione ultima, totale. Libero Solaroli fu uno dei primi a constatare la novità di *Gelosia*, l'importanza e il valore del lavoro diretto da Poggioli:

⁴⁴⁷ Lino Micciché, *L'ideologia e la forma*, cit., p. 25.

⁴⁴⁸ Cfr. Ted Perry, *The Road to Neorealism*, in «Film Comment», vol. 14, n. 6, November-December 1978, p. 12.

⁴⁴⁹ Sceneggiatura di *Gelosia*, riportata integralmente in «Bianco e Nero», n. 2-3, febbraio-marzo 1943 (qui p. 66).

I film di Poggioli furono tra i primi nei quali si avvertirono quei fermenti che covavano sotto il conformismo del cinema italiano (...) anche nel cinema ci fu una lenta preparazione del 25 luglio; di questa preparazione, checché ne pensino gli storici, Poggioli fu uno dei più sensibili esponenti e promotori⁴⁵⁰

Con una presenza che contempla l'inazione e dei silenzi che a tratti sfidano il vococentrismo del film, la performance di Ferida arricchisce l'opera di Poggioli di una recitazione differente, inedita, che preannuncia quella moderna. Saldamente associata a un antidivismo che, stando alla storiografia classica, sembra essere attestato solamente a partire dalla stagione neorealista, la Ferida diretta da Poggioli diviene davvero l'interprete ideale di quella evoluzione che il cinema italiano registrerà nel giro di pochi mesi⁴⁵¹.

Vale la pena fare un salto temporale all'indietro e ricordare in questa sede un altro film che, dal momento stesso della propria uscita e ad anni di distanza, venne riconosciuto – persino dall'agguerrito gruppo “Cinema” – come un'opera che eccezionalmente dimostrava «la volontà di accostarsi ad una verità spoglia di retorica»⁴⁵²: si tratta di *Fari nella nebbia*, del regista Gianni Franciolini, diretto alla fine del 1941. Sulla scia di *Acciaio* di Ruttmann e del perduto *La fossa degli angeli*, in cui si eleggevano a materia cinematografica la vita agra, rispettivamente, degli operai metallurgici e dei cavatori di marmo, Franciolini innesta il dramma sentimentale nella quotidianità della vita dei guidatori di autocisterne, documentata nella propria asprezza: «gente che lavora duramente, i personaggi. Ore ed ore nelle cabine delle autocisterne cariche di nafta, sulla camionabile che dal mare ligure raggiunge la piana lombarda»⁴⁵³.

⁴⁵⁰ Libero Solaroli, *Anche i film di Poggioli prepararono il 25 luglio*, in «Cinema nuovo», n. 54, 10 marzo 1955, p. 174.

⁴⁵¹ Parte delle considerazioni riportate in questi paragrafi in merito al cinema calligrafico sono già state da noi elaborate in *Regimi di narrazione al cinema: il ruolo dei “calligrafici”*, in Francesca Cecconi, Caterina Diotto, Paola Zeni (a cura di), *Sotto queste forme quasi infinite. La narrazione tra letteratura, filosofia, teatro e cinema*, Milano-Udine, 2021, pp. 77-89.

⁴⁵² Giuseppe De Santis, *Fari nella nebbia*, in «Cinema», n. 141, 10 maggio 1942, p. 255.

⁴⁵³ Giuseppe Mangione, *Fari nella nebbia. Esperimento di poesia*, in «Film», n. 50, 13 dicembre 1941, p. 9.

Non sta tutto nella scelta del soggetto, verosimilmente, il merito riconosciuto da De Santis all'impegno nel rappresentare la "verità spoglia" messo in atto da Franciolini. *Fari nella nebbia* coinvolge lo spettatore nelle strade polverose percorse dai camion di giorno e di notte, nelle osterie in cui l'umanità lavoratrice si rifugia per ristorarsi e nell'abitacolo dell'autocisterna, che, come osserva De Franciscis, «non è un giuocattolo che possa essere ricostruito di cartapesta in teatro»⁴⁵⁴ e che spinge la macchina da presa a un approccio realista negli esterni nebbiosi del nord Italia. Il casting di Fosco Giachetti nel ruolo del camionista Cesare risponde alla necessità di caratterizzare il protagonista della severità e del contegno che l'attore rappresentava sullo schermo (il volto integerrimo del militare nei film del filone coloniale) e nella vita pubblica: è richiesto un divo antidivo come lui⁴⁵⁵, per significare l'aridità di una vita di fatiche. Il personaggio incarnato da Ferida è invece quello di Piera, donna «seduttrice e fatale»⁴⁵⁶ che si discosta però in parte dalla caratterizzazione tipica delle maliarde già interpretate dall'attrice in precedenza, per le quali la letale forza seduttiva era ridimensionata da un epilogo il più delle volte conciliante (pensiamo a *Nozze di sangue* o a *Il segreto di Villa Paradiso*). Se da una parte il personaggio è "umanizzato" dal generale approccio realistico, che mostra il corpo di Ferida nella più disarmante naturalezza e in una sessualità nient'affatto patinata – pensiamo a quel «coraggiosissimo squarcio»⁴⁵⁷ in cui la donna si alza stropicciandosi dal letto in cui ha appena consumato un rapporto erotico con Cesare e guarda alla finestra –, dall'altra la mancanza di redenzione del personaggio implica una sparizione dello stesso a livello diegetico, in un procedimento narrativo che, implicitamente, come osserva Maria Casalini, «tende ad avvalorare lo stereotipo femminile di genere»⁴⁵⁸.

⁴⁵⁴ Umberto de Franciscis, *Attività di un giovane regista. Laurea sull'autocisterna*, in «Film», n. 47, 22 novembre 1941, p. 9.

⁴⁵⁵ «In terms of manner in which Giachetti engaged spectators with his performances, it may be said that his reserve and unwillingness to concede too much of himself did not discourage his popularity but rather enhanced it»: Stephen Gundle, *Mussolini's Dream Factory*, cit, p. 221.

⁴⁵⁶ Mino Doletti, *Sette giorni a Roma*, in «Film», n. 18, 2 maggio 1942, p. 4.

⁴⁵⁷ Giuseppe De Santis, *Fari nella nebbia*, cit., p. 255.

⁴⁵⁸ «Quando dalla fantasia si passa alla rappresentazione della vita vissuta – prosegue Casalini – la costruzione dell'identità di genere subisce un brusco *revirement*». Maria Casalini, *Tra Hollywood e Cinecittà*, cit., p. 51.

Fari nella nebbia può senz'altro rientrare nel novero di film (ai quali di certo vanno aggiunti, tra gli altri, *La peccatrice* e *Quattro passi tra le nuvole*) che confermano la tesi di Bondanella per la quale, da un punto di vista stilistico, la soluzione di continuità storicamente riconosciuta tra il cinema fascista e quello neorealista sia in realtà assai debole, e casomai anticipabile: pare molto più proficuo distinguere tra un cinema fascista prebellico e un cinema fascista degli anni della guerra che attesta inequivocabilmente l'inaugurazione di una nuova stagione⁴⁵⁹. Con le sue «scene d'intimità calda e vischiosa»⁴⁶⁰, l'opera di Franciolini è accomunata con il pur lontano *Gelosia* da un accento nuovo, da implicazioni narrative e stilistiche che denunciano una volontà di affrancarsi sia rispetto all'atmosfera patinata dei telefoni bianchi che dai vincoli espressivi del cinema di regime, e di cui Luisa Ferida si dimostra, pur nella multiformità delle caratterizzazioni, interprete persuasiva e capace.

3.4 Lilia Silvi

Lilia Silvi costituisce, come già evidenziato all'inizio di questo terzo capitolo, un caso di studio assai diverso da quello rappresentato da Luisa Ferida. Per quest'ultima si è rivelato necessario destrutturare lo stereotipo relativo alla sua immagine, che anche negli studi più recenti e autorevoli è sintetizzata nei termini della femmina trasgressiva, «tempestuous and tiger-like»⁴⁶¹: immagine impostasi verosimilmente in virtù di una consonanza con la rappresentazione postuma della diva nera di Cinecittà, e che ne ha finora semplificato – eccessivamente – il discorso.

Dal canto proprio, come approfondiremo nelle pagine che seguono, Lilia Silvi sembra rispondere invece puramente alla logica del tipo, in maniera eccezionalmente organica: se l'esistenza schermica dà conto di un'adesione al personaggio della “ragazza terremoto” che non conosce eccezioni nel corso della

⁴⁵⁹ Cfr. Peter Bondanella, *A History of Italian Cinema*, cit., pp. 25-26.

⁴⁶⁰ Umberto Barbaro, *Fari nella nebbia*, in «Si gira!», n. 2, marzo 1942, p. 15.

⁴⁶¹ Marcia Landy, *Stardom, Italian Style*, cit., p. 63.

carriera attoriale, essa trova una continuità perfetta nell'immagine divistica – assai più atrofizzata rispetto a quella di Ferida, ma similmente solida –, che a propria volta è caratterizzata da una ben regolata «continuità tra esistenza privata e occorrenze pubbliche»⁴⁶². La polisemia incarnata da Silvi è strutturata su elementi che non presentano contraddizioni, e che sono anzi organizzati in funzione reciprocamente rafforzativa⁴⁶³. L'eccezionale conformità dei significanti non sfugge alla critica coeva all'ascesa stellare di Silvi, tanto da essere, in alcuni casi, additata nella sua monotonia. Leggiamo, a tal proposito, una brevissima nota comparsa su «Cinema» nel 1943, a quasi dieci anni dall'esordio cinematografico di Silvi e poco prima dell'interruzione pressoché definitiva della carriera dell'attrice. Sotto a una fotografia di scena a mezza pagina dell'attrice che sbadiglia, il trafiletto recita:

Se questo sbadiglio provenisse da un'autentica noia, quella di essersi impigliata nella disutile rete delle adolescenze smorfiose e pepate, che da troppo tempo porta sullo schermo, dopo aver per lunghi anni, con le «birichinate», estasiato il pubblico del «Teatro della Fiaba», accoglieremmo con gioia la sua resipiscenza: una saviezza giunta in ritardo, che potrebbe tuttavia condurla su una strada più difficoltosa, sebbene più impegnativa, in ogni caso più giusta. Ma temiamo che lo sbadiglio a fior di labbra accompagnato dal gesto lezioso ed «educato» della mano leggermente adiposa, non rappresenti altro che un ulteriore segno, un naturale compiacimento, una distensione meccanica a voler restare nei sentieri aperti della «carezzevole monelleria» di Anny Ondra⁴⁶⁴

L'insofferenza derivante dall'immutevolezza del personaggio incarnato da Silvi emerge chiara dall'articolo: essa è da leggersi come declinazione della generale insoddisfazione che, nel 1943 in cui il pezzo compare, già occupava ampio spazio nelle riflessioni del gruppo «Cinema» intorno alla produzione cinematografica degli

⁴⁶² Francesco Pitassio, *Attore/divo*, cit., p. 63.

⁴⁶³ Cfr. Richard Dyer, *Star*, cit., p. 90.

⁴⁶⁴ *Stanchezza di Lilia Silvi (e nostra)*, in «Cinema», n. 167, 10 giugno 1943, p. 335.

anni del regime, avulsa – secondo il gruppo – da intenti realistici e atrofizzata in uno stile manierato che, nel caso di Silvi, è ulteriormente colpevole di un impiego esclusivo nel regime della commedia.

Guardando alla produzione di Lilia Silvi nella sua complessità, tuttavia, si può rilevare una pur minima variabilità d'impiego del modello della birichina incarnato dall'attrice, che risponde in effetti a coordinate bipolari, tendenti al medesimo punto. Da una parte abbiamo le commedie bianche: in costume o d'ambientazione cittadina, collegiale o mondana; dall'altra le commedie di ambientazione più popolare. Nei due insiemi, l'impiego comico del personaggio è trasversale e inscritto in uno spettro di caratteristiche simili tra loro, tutt'al più variegate da un'adesione, nel primo caso, alla birichinaggine ribelle nei ruoli di ragazza ricca (*Il diavolo va in collegio*) o alla verve intraprendente nei ruoli, più frequentati, di giovane di modeste origini (*Giù il sipario* [1940, di Raffaello Matarazzo], *Dopo divorzieremo* [1940, di Nunzio Malasomma], *La vispa Teresa* [1943, di Mario Mattoli]). Tale verve è impiegata medesimamente anche nel secondo gruppo di film, talvolta lambiti da un sottotesto drammatico in cui Silvi agisce per lo più come elemento contrastivo, foriero di buonumore e speranza seppur toccato dalle avversità della vita (*Scampolo* [1941, di Nunzio Malasomma], *Violette nei capelli*). L'apporto specificatamente comico di Silvi alla produzione di senso del film è stabilito già nel primo ruolo consistente che l'attrice ottiene come deuteragonista femminile nella commedia di Max Neufeld *Assenza ingiustificata* (1939). La pellicola, ad oggi considerata definitivamente perduta, afferisce al filone collegiale, ma, stando a quanto abbiamo potuto apprendere della trama, presenta rispetto a esso un'originalità: il matrimonio tra la studentessa protagonista (Vera/Alida Valli) e l'uomo adulto (in questo caso il medico Carlo/Amedeo Nazzari) non viene alluso, come di consueto, sul finale, in funzione conciliante, bensì nella prima parte del film: annoiata proprio dalla vita coniugale, Vera tornerà segretamente a frequentare il collegio, su suggerimento di Luisa, «la compagna di scuola terremoto»⁴⁶⁵ interpretata da Silvi⁴⁶⁶. I protagonisti Nazzari e Valli vengono «ben coadiuvati dagli

⁴⁶⁵ Descrizione fornita da Silvi stessa in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 1010.

⁴⁶⁶ La rappresentazione del matrimonio – solitamente riservato al regime del fuori schermo, del “poi” successivo alla conclusione – non sorprende solo perché costituisce, nel film di Neufeld, una novità

spassosi Lilia Silvi e Paolo Stoppa»⁴⁶⁷, osserva Mario Gromo, indicandoci come i siparietti comici tipici del genere gravino principalmente sulla performance dei due nominati.

La ricezione critica di *Assenza ingiustificata* sembra dar conto di una generale insoddisfazione nei confronti dell'opera di Neufeld, che si inseriva nella prassi di adattare per lo schermo un soggetto teatrale ungherese⁴⁶⁸ – in questo caso (come in molti altri) già trasposto al cinema in Germania. Il nodo problematico non sembra risiedere tanto nella direzione di Neufeld, la cui regia è tutto sommato indicata come scorrevole (anche se “Bianco e Nero” individua alcune inesattezze nel racconto visivo, come l'errore nella gestione del campo-controcampo⁴⁶⁹); piuttosto, sulla scarsa aspirazione della pellicola nel suo insieme, che «tien conto della leggerezza del pubblico piuttosto che della sua intelligenza»⁴⁷⁰. Sembra precoce riconoscere in queste recensioni una critica programmatica, strutturata e corale alla commedia “patinata” degli anni Trenta – tanto più che alcuni dei titoli più rappresentativi e fortunati del filone collegiale si trovano, a quest'altezza cronologica, ancora di qua dall'essere prodotti –, e tuttavia è possibile ravvisare, nelle singole voci critiche, il profilarsi della consapevolezza del danno che il cinema di “evasione” infligge alla qualità complessiva della produzione italiana, da poco languente dei film americani per effetto della legge sul monopolio. Proprio in occasione della recensione di *Assenza ingiustificata*, Gino Visentini osserva:

Gli spettatori non avanzano più pretese, e giungono magari al punto di contrastare con fiaschi o proteste un'opera che non sia generica. Tanta è oramai l'abitudine alle cose mediocri, anodine, garbatamente inutili,

rispetto al canone. La messa in scena del matrimonio della *teenager* non passa inosservata in termini di sconvenienza: «per conto nostro, il problema della giovanissima moglie, passata bruscamente dalla scuola all'altare, è di un interesse psicologico eccezionale, e andrebbe studiato a fondo». Filippo Sacchi, *Rassegna cinematografica*, in «Corriere della sera», 30 dicembre 1939, p. 2.

⁴⁶⁷ Mario Gromo, *Sullo schermo: Assenza ingiustificata di M. Neufeld*, in «La Stampa», 18 gennaio 1940.

⁴⁶⁸ La commedia per teatro di cui viene riadattata la trama è del commediografo István Békeffi.

⁴⁶⁹ «Quando le due ragazze parlano tra loro ai lati del tavolo e sono ambedue inquadrare in primo piano, occorre badare che i loro sguardi si incontrassero e non si doveva piazzare, nella ripresa, la macchina in modo che gli sguardi di ciascuna siano rivolti dalla stessa parte». *I film: Assenza ingiustificata*, in «Bianco e Nero», n. 1, gennaio 1940, p. 95.

⁴⁷⁰ Guglielmina Setti, *I film*, in «Il Lavoro», 24 dicembre 1939, p. 3.

ch'è difficile vedere le altre con simpatia. La luce viva diventa fastidiosa per chi è avvezzato alla penombra⁴⁷¹

È forse in virtù di questo assestamento generale nel regime della penombra che la luce debole della stella Silvi riesce a farsi visibile nel panorama italiano. Entrata nei panni di Luisa «come un kamikaze»⁴⁷² – stando alle parole della stessa attrice –, Silvi mette a fuoco nel film di Neufeld quello che sarà il personaggio di un'intera carriera e ottiene, non ancora ventenne, una fama ragguardevole – tanto che nelle locandine estere del film, il suo volto inizierà a comparire assieme a quello dei due protagonisti principali.

3.4.1 Silvana, Alice e Lilia: il debutto

L'esordio cinematografico di Lilia Silvi non coincide con *Assenza ingiustificata*, ma avviene quattro anni prima, nel 1935, quando la giovanissima Silvana Musitelli, all'età di quattordici anni, prende parte come comparsa a un film di cui sono tramandati in maniera incerta sia il titolo che il regista. Secondo quanto ricordato da Silvi stessa, il titolo del film sarebbe *La capanna dell'amore*, mentre, stando a quanto affermato da Savio, quello ricordato dall'attrice è in realtà un titolo provvisorio per il film che verrà definitivamente distribuito come *Cantico della terra*, sotto la direzione di Salvatore Ferdinando Ramponi, che lo stesso Savio ipotizza essere l'alter ego di Roberto Bianchi, in realtà soggetto del film⁴⁷³. Nel film, Silvana Musitelli è accreditata come Alice d'Artena, pseudonimo provvisorio che, già nella pellicola successiva, *Il signor Max*, verrà sostituito col definitivo Lilia Silvi. *Cantico della terra*, *Il signor Max* e *Partire*⁴⁷⁴ (1938, di Amleto Palermi), esauriscono l'apprendistato cinematografico dell'attrice, durato quattro anni ma

⁴⁷¹ Gino Visentini, *Sette giorni a Roma*, in «Film», n. 46, 18 novembre 1939, p. 2.

⁴⁷² Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 1011.

⁴⁷³ Cfr. Francesco Savio, *Ma l'amore no*, cit., p. 56 e Id., *Cinecittà anni Trenta*, cit., pp. 1009-1010.

⁴⁷⁴ I titoli di testa indicano anche il titolo alternativo *Cuore napoletano*. Lilia Silvi non è accreditata, ma la si può riconoscere in una breve inquadratura nel ruolo di dattilografa.

composto di soli tre film in cui Silvi occorre solo come comparsa, prima del successo con *Assenza ingiustificata*.

Non pare strano il ritardo con cui Silvi trova l'occasione di imporre la propria presenza, con *Assenza ingiustificata*, nel panorama italiano, il cui cinema conosce nella seconda metà degli anni Trenta una straordinaria disponibilità di giovanissime attrici, attirate dalle campagne di ingaggio che proliferano sui rotocalchi o formate per la professione nel neonato Centro Sperimentale. In questa densa fioritura di nuovi volti – molti dei quali impiegati una volta e mai più – la giovane attrice romana non ha modo di distinguersi né per la preparazione raffinata (che non contempla una seria gavetta teatrale⁴⁷⁵), né per il *physique du rôle* della “semplice e carina” largamente impiegato nella produzione bianca. Bassa di statura, dotata di una vocalità fanciullesca e di un viso paffuto che manterrà inalterata la sembianza bambinesca ben oltre il raggiungimento dell'età matura, difficilmente l'aspetto dell'attrice suggerisce un impiego nel consueto ruolo dell'amorosa. Il robusto ruolo affidatole nel film di Neufeld è costruito secondo un criterio di complementarità rispetto a quello agito dalla coetanea Valli – la “giovannissima” per eccellenza, il fiore all'occhiello del Centro Sperimentale: bella e adeguatamente preparata – e, grazie alla resa convincente di Silvi (testimoniata dai paratesti, laddove il testo non è consultabile), indica felicemente la collocazione ideale dell'attrice («Lilia Silvi è sembrata una vera rivelazione, per la freschezza spontanea con la quale caratterizza la figura della scolarotta»⁴⁷⁶).

Questa eccezionalità di attributi rende il «fenomeno Lilia Silvi»⁴⁷⁷ un'occorrenza per certi versi unica nel panorama italiano: i discorsi attorno all'attrice indicano preferibilmente comparazioni con figure hollywoodiane assai giovani e impiegate in una proposta performativa che contempla, molte volte, l'innesto di esibizione canore nelle pellicole partecipate. Se in *Assenza ingiustificata* «certe occhiate furbe ed espressioni birichine» ricordano «la Mary Pickford della prima maniera»⁴⁷⁸, è all'adolescente Deanna Durbin o addirittura alla fanciulla Shirley Temple che Silvi

⁴⁷⁵ Nella propria autobiografia, Silvi rievoca soltanto alcune esperienze teatrali dilettantesche in età puerile: cfr. Lilia Silvi, *Una diva racconta se stessa e il suo cinema*, Firenze, Aida, 2005, pp. 24-26.

⁴⁷⁶ Fabrizio Sarazani, in «Il giornale d'Italia», 17 novembre 1939, p. 3.

⁴⁷⁷ Meris Nicoletto, *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*, cit., p. 248.

⁴⁷⁸ Gianni Puccini, *Galleria CXXX – Lilia Silvi*, in «Cinema», n. 130, 25 novembre 1941, p. 332.

fa pensare⁴⁷⁹, soprattutto in pellicole come *Scampolo* e *Violette nei capelli*, in cui l'attrice si esibisce in numeri musicali cantati senza l'ausilio del doppiaggio.

Il tipo eccezionale di Silvi, come abbiamo già detto, si muove, nei vari film, all'interno di uno spettro di qualità e caratteristiche che, a seconda della pellicola, vengono evidenziate o atrofizzate, e che permettono di descrivere *in toto* il campo d'azione dell'intera carriera. L'umiltà di origini è un elemento ricorrente, ma non necessario (in *Scarpe grosse*, *Giorni felici* e in *Il diavolo va in collegio* Silvi interpreta anzi una ragazza ricca e di buona famiglia); la verve da birichina è senz'altro l'elemento che più la distingue dagli altri personaggi stereotipati della commedia, ma può essere sostituito, nei film meno allegri e spensierati, da un'energica intraprendenza e dedizione al lavoro (come in *Violette nei capelli*): i due aspetti, in certi casi, possono coesistere (*Dopo divorzieremo*, *La vispa Teresa*). La bontà di cuore del personaggio è un altro significato sul quale volentieri si insiste, ma l'elemento che davvero sembra ricorrere in tutte le pellicole è la purezza carnale. La probità dell'atteggiamento sentimentale e, in generale, sessuale, non interessa solo il personaggio incarnato sullo schermo, ma è confermata sotto ogni aspetto dell'intertesto⁴⁸⁰ relativo all'attrice, tanto da costituirne, potremmo dire, la vera cifra distintiva. Tale carattere di distinzione emerge chiaro già a partire dal nome d'arte che, come affermato dall'attrice stessa, sarebbe una semplificazione del latino *Lilium in silvis*: stando a una recente testimonianza di Silvi, la professoressa dell'istituto magistrale che suggerì lo pseudonimo all'attrice lo fece considerando la sua condizione di brava ragazza in mezzo al mondo peccaminoso

⁴⁷⁹ Così osserva Orio Caldiron, intervistato nel documentario di Mimmo Verdesca *In arte Lilia Silvi* (2011).

⁴⁸⁰ Utilizziamo questo termine riferendoci in particolare al concetto di intertesto sintetizzato da Pitassio: «una costellazione di testi mediali distinti, ma incentrati sul divo: personaggi di film, eventi predisposti dalle agenzie di stampa o resoconti di testate giornalistiche specializzate e non, fotografie promozionali degli studio o carpite da reporter, biografie, apparizioni pubbliche». Cfr. Francesco Pitassio, *Attore/Divo*, cit., p. 63.

del cinema⁴⁸¹, paragonato a una selva nella quale Lilia si muoveva, appunto, con la purezza di un giglio⁴⁸².

L'immutevolezza del tratto semantico relativo alla verginità, se da una parte contribuisce ad accentuare la monotonia del personaggio Silvi, dall'altro ci sembra svolga un ruolo fondamentale nel preservare l'attrice nel difficile passaggio storico segnato dalla fine della dittatura. Nei mesi in cui Ferida veniva fucilata in quanto amante di Valenti, Maria Denis era chiamata a rispondere in tribunale della propria vicinanza a Pietro Koch e Doris Duranti trovava rifugio in Svizzera prima e in Sud America poi per sfuggire alla condanna che la relazione sentimentale col gerarca Alessandro Pavolini le avrebbe procurato, l'ancora giovane Lilia Silvi, rimasta illibata nei confronti del regime e assicurata da un'immagine di purezza e semplicità che non conosceva zone umbratili, era fra le poche attrici a poter proseguire la propria carriera senza tema, nonché una delle poche dive a comparire ancora sui rotocalchi.

Tale preservazione avrà effetto assai breve: gli schermi patinati di regime hanno ormai lasciato il posto allo splendore del vero e la comicità di Silvi, saldamente vincolata al film d'evasione o al lieto fine che celebra i buoni sentimenti, non ha più margine di espressione, se non in prodotti anacronistici come *Biraghin* (1946, di Carmine Gallone). Eppure, anche questa brevissima prova di sopravvivenza ci indica la misura della solidità incorruttibile del personaggio della ragazza terremoto, che animò gli schermi di regime con una verve tanto godibile da rientrare persino nelle personali preferenze del Duce⁴⁸³.

⁴⁸¹ Tale narrazione è contestuale a un'insistenza, evidente a livello paratestuale, nel rimarcare la solida fede religiosa di Silvi. «Lilia Silvi desidera che gli ammiratori conoscano il suo culto fervente per la religione! Essa infatti è molto devota e non trascura mai i suoi doveri sacri. Anche quando le riprese l'obbligano in trasferte per gli esterni, trova egualmente il tempo per approfondire la sua devozione»: cfr. Pietro Osso, *Lilia Silvi. L'indemoniata... biricchina*, Milano, Albore, 1941, p. 15.

⁴⁸² Cfr. Intervista condotta da Pino Strabioli per RaiTre. Visualizzabile sul sito: <https://www.youtube.com/watch?v=NSJ32sOyU78> (data ultima consultazione 26 febbraio 2021), min. 1:03 circa.

⁴⁸³ Cfr. Ivi, min. 5:35 circa.

3.4.2 Nascita di una collaborazione: la coppia Silvi-Nazzari in *Scarpe grosse*

Assenza ingiustificata è il primo film in cui Lilia Silvi recita assieme ad Amedeo Nazzari: la pellicola inaugura una collaborazione che proseguirà per un totale di sei film; tale record fa di Silvi l'attrice femminile con cui Nazzari ha condiviso più frequentemente lo schermo⁴⁸⁴. Se la coppia costituita dal bel divo e dalla ragazza terremoto può risultare piuttosto improbabile sulla carta, essa costituisce, proprio in virtù dell'assortimento curioso, la cellula umana ideale delle commedie leggere che preferibilmente li vedono come protagonisti. Come ha osservato Gundle, «there was an effective chemistry between the pair that went over well with the public; his solid security was well balanced by her exuberant mobility»⁴⁸⁵.

Il reciproco consolidamento delle caratteristiche – sia performative che legate ai rispettivi personaggi – di Nazzari e Silvi è ben orchestrato già nel film *Scarpe grosse*, commedia di Dino Falconi che segna la prima apparizione ad oggi consultabile della coppia, nonché un passo decisivo verso la definitiva consacrazione dell'attrice («i nomi degli altri attori prescelti, che oggi potranno non dirvi niente d'eccezionale, quando avrete visto il film assumeranno il loro significato»⁴⁸⁶, scrive Bruno Matarazzo in merito ai co-interpreti di Nazzari). In *Scarpe grosse* la cornice «luminosa e lussuosa»⁴⁸⁷ che aveva caratterizzato *Assenza ingiustificata* lascia spazio a un'ambientazione campestre che, pur non escludendo del tutto l'elemento “bianco” – la villa che il contadino Stefano Di Marco (Nazzari) eredita è in effetti un set ideale da commedia patinata di regime –, offre l'occasione per l'innesto della tematica ruralista. Il film si inserisce nel numero delle opere che celebrano il mito della terra⁴⁸⁸ non senza un certo ritardo (le due più fortunate pellicole a soggetto ruralista del periodo fascista, *Sole e Terra madre*, di Blasetti,

⁴⁸⁴ Cfr. Stephen Gundle, *Mussolini's Dream Factory*, cit., p. 191. Gundle conta cinque film in cui Silvi recita al fianco di Nazzari. Noi ne individuiamo almeno sei: *Assenza ingiustificata*, *Scarpe grosse*, *Dopo divorzieremo*, *Scampolo*, *La bisbetica domata*, *Giorni felici*.

⁴⁸⁵ Ivi, p. 194.

⁴⁸⁶ Bruno Matarazzo, *Com'è nato Scarpe grosse*, in «Film», n. 27, 6 luglio 1940, p. 4.

⁴⁸⁷ Fabrizio Sarazani, in «Il giornale d'Italia», cit., p. 3.

⁴⁸⁸ Cfr. Il paragrafo *Il mito della terra* in Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., pp. 111-116.

sono conosciute già da un decennio), coinvolgendo la dialettica tra tradizione e modernità e il conflitto tra contadini e aristocrazia terriera.

Il contadino Di Marco, interpretato da Nazzari, è un giovane uomo dedito al lavoro che, scopertosi ereditiere di una villa con fondo annesso, cerca di risollevarne le sorti della campagna trascurata dalla famiglia che la governa: Silvi interpreta Nini, la figlia minore della ricca famiglia che rischia l'esproprio a causa del testamento a favore di Di Marco. Contrariamente a quanto i soggetti dei successivi film interpretati dalla coppia prevedranno, ossia che Nazzari e Silvi, pur nell'apparente mal assortimento della coppia, si sposino sul finale, la trama amorosa è qui innestata tra il personaggio di Di Marco e quello di Marta (Elena Altieri), sorella maggiore di Nini.

Da quanto è possibile dedurre dagli articoli dei settimanali che anticipano l'uscita del film, *Scarpe grosse* avrebbe dovuto costituire un'occasione di lancio divistico proprio per Altieri. In un'intervista agli attori e al produttore pubblicata su "Film", l'attrice afferma: «nella mia carriera futura (e, spero, prossima) di diva del cinema, la parte che ho interpretato in questo film ha una grande importanza»⁴⁸⁹. In un precedente articolo, il regista Falconi, intervistato a fondo sul proprio film di imminente uscita, si rifiuta di rivelare dettagli, ma lancia una provocazione e un monito agli spettatori: «lascia che [il pubblico] si chieda chi è Elena Altieri: per stuzzicarlo gli diremo che è bionda, alta, magra, un po' nordica, nervosa e complicata sentimentalmente per quanto basta a diventar presto diva»⁴⁹⁰. Il film è dunque commercialmente promosso come un testo-veicolo del futuro divismo di Altieri, ma assolve tale funzione per la deuteragonista femminile, la «fresca e arguta Nini»⁴⁹¹, che, con la propria verve, pare adombrare un Altieri «un poco fredda»⁴⁹². Effettivamente, il confronto tra le due presenze sceniche è in tal senso impietoso e probabilmente già rilevato nel corso della lavorazione del film, che affida la maggior parte delle pose proprio a Silvi. Il fatto stesso che la gravidanza narrativa della "gregaria" femminile Lilia Silvi venga accresciuta nei successivi film in

⁴⁸⁹ *Come abbiamo fatto* Scarpe grosse, in «Film», n. 35, 31 agosto 1940, p. 15.

⁴⁹⁰ Francesco Callari, *Registi al lavoro. Dino Falconi*, in «Film», n. 16, 20 aprile 1940, p. 4.

⁴⁹¹ Guglielmina Setti, *Le prime dello schermo*, in «Il Lavoro», 12 marzo 1941, p. 3.

⁴⁹² *Ibidem*.

coppia con Nazzari dipende probabilmente da un effetto non esattamente desiderato – ma ben accolto – che è la rivelazione delle doti interpretative di Silvi, nonché della naturale disinvoltura scenica che l’attrice dimostra già in queste prime prove. Se Altieri riconosce “grande importanza” al proprio ruolo, a esso è in realtà affidata una funzione per lo più decorativa e funzionale al compimento del matrimonio finale: è piuttosto fra Silvi e Nazzari che si instaura la relazione più confidenziale, basata su una complicità amichevole (Ninì è colei che educa il contadino ai modi gentili consoni all’integrazione nella famiglia nobiliare), fedelmente rappresentata a livello performativo e registico. Indicativa è la scena della prima colazione di Di Marco presso la casa signorile: l’alternanza dei primi piani silenziosi fra Silvi e Nazzari, che documentano gli insegnamenti sullo stare a tavola che la prima impartisce al secondo tramite gesti e occhiate, testimoniano come proprio attorno all’interazione dei due personaggi abbiano luogo gli intermezzi più divertenti su cui l’impianto comico del film si regge.

Il contributo comico di Silvi, ci sembra, ha modo di esprimersi grazie all’eccezionale ampiezza del campo d’azione che al suo personaggio è concesso, in termini di topografia sociale. La concessione di tale spazio è giustificata da diversi aspetti propri del personaggio che favoriscono la penetrabilità di Ninì sia nell’ambiente contadino che in quello domestico-aristocratico, nonché la sua possibilità di interagire indistintamente con la propria famiglia e con il contadino Di Marco. Il primo di questi elementi è l’età: apostrofata come “bambina” dai familiari (nonostante l’attrice sia ormai anagraficamente uscita dall’adolescenza al tempo della lavorazione del film), Ninì sfugge al rigido protocollo comportamentale a cui verosimilmente la sorella maggiore è già tenuta a rispondere. Ritirata nel proprio ruolo di futura sposa e madre esemplare, Marta ha modo di apprezzare direttamente gli esiti dell’educazione che la minore Ninì impartisce a Di Marco sotto il profilo linguistico, culturale e comportamentale. Mentre Marta suona il pianoforte, la giovane Ninì invita Di Marco a unirsi alla platea; se la maggiore si intrattiene con il contadino in conversazioni garbate, la minore imita la camminata sgraziata di Di Marco con fare buffonesco. Ninì è l’unica della famiglia a introdursi nelle stanze private di Di Marco: la fanciullezza del personaggio reca con sé una sostanziale estraneità al discorso sessuale che

amplia ulteriormente le possibilità di interazioni col contadino. Lo spazio d'azione della ragazzina cessa nel momento esatto in cui nel film viene svelato un motivo erotico: quando Di Marco raccoglie la notizia del tentato suicidio di una contadina sedotta e abbandonata, l'uomo si rivolge alla giovane e la fa allontanare, chiedendo al suo posto l'intervento della maggiore ("tu non puoi star qui, non è faccenda per te questa").

Lo spoglio delle occorrenze delle due donne a livello diegetico è interessante anche per un'analisi delle relazioni di genere che si instaurano fra i personaggi. Nel momento in cui la debolezza di Di Marco si manifesta – nelle sembianze dell'inadeguatezza all'interno dell'ambiente signorile – Ninì risulta la partner idonea non solo per l'azione educativa che essa esercita nei confronti del contadino, ma anche per la sua sostanziale innocuità rispetto alla mascolinità di Di Marco. Quando, viceversa, il contadino dà mostra della propria autorità di padrone e di garante del rigore morale (nella vicenda della contadina deflorata, è Di Marco a costringere l'amante a sposarla), è Marta a registrare – e a verbalizzare – la statura virile di Di Marco. Con Ninì viene meno, potremmo dire, il rischio di "castrazione" del maschio, in virtù di una posizione intermedia che la fanciulla occupa non solo da un punto di vista sociale (nella dialettica mondo contadino vs mondo nobile), ma anche di genere: non già per una mascolinità da lei interpretata (quantunque l'azione comica la indirizzi talvolta verso atteggiamenti in tal senso ambigui), quanto più per un'asessualità garantita dall'età del personaggio e dalla sua verve di ragazza terremoto. Questa impalcatura relazionale fa di *Scarpe grosse* un film che efficacemente veicola un'immagine virile proficua nell'ottica propagandistica (Nazzari/Di Marco ben rappresenta «le forze sane e vigorose della razza, con il suo attaccamento alla terra, contro la debolezza e l'ignavia dei signorotti insipienti»⁴⁹³) e ascrivibile alla retorica virilista che il fascismo fece propria, e secondo la quale «il mondo degli immutabili valori tradizionali rappresentava il logico antidoto alla duplice minaccia della secolarizzazione moderna della mascolinità e dell'uguaglianza di genere»⁴⁹⁴. Tale impronta tradizionalista è ben mitigata dalla

⁴⁹³ Osvaldo Scaccia, *Sette giorni a Roma*, in «Film», n. 52, 28 dicembre 1940, p. 6.

⁴⁹⁴ Sandro Bellassai, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011, p. 68. Ruralismo e atteggiamento antiborghese rientrano

duplice aspirazione di Di Marco nei confronti del risanamento della campagna ereditata: nella sequenza in cui il contadino descrive il proprio progetto di lavoro – straordinariamente tesa fra il lirismo della voce over di Nazzari che accompagna le dissolvenze incrociate e il documentarismo delle immagini stesse, che alternano vedute dei contadini immersi nel lavoro e di trattori che solcano la terra – la sintesi tra tradizione e modernità è perfettamente calibrata nelle parole del protagonista (“La mia idea è questa: costruire le case per i contadini, in modo che il padre possa stare col figlio, in modo che il contadino possa amare la terra. Noi comprenderemo le macchine nuove e daremo acqua, molta acqua alla terra”).

Tornando al personaggio di Silvi, vale la pena notare come già in questa prima, importante prova (seconda solo ad *Assenza giustificata*, di cui non ci è però possibile analizzare il contributo performativo), il repertorio gestuale e mimico dell’attrice abbia modo di dispiegarsi nelle forme principali che caratterizzeranno puntualmente tutte le performance future. Una marcata leggibilità espressiva, favorita da una mobilità facciale che rende piuttosto ampia la gamma di formulazioni possibili, perfezionano i significati di un dinamismo corporeo che fa dei movimenti scattanti e ampi la cifra distintiva dello stare sulla scena. Gli strumenti performativi di Silvi vengono declinati nelle diverse situazioni (a livello intratestuale) e nei vari personaggi (a livello intertestuale) con una ricorsività che, se può a buon diritto far rilevare una sostanziale monotonia nelle interpretazioni dell’attrice, proprio nell’ampiezza del repertorio mimico scopre la via per la versatilità e la varietà espressiva.

Scarpe grosse segna inoltre l’inaugurazione, a livello paratestuale, del discorso riguardante la continuità tra il personaggio agito sullo schermo e la personalità pubblica di Lilia Silvi. Tale discorso si organizza durante tutto il corso della carriera di Silvi su un’insistita genuinità del personaggio data dalla sua perfetta rispondenza all’autentica natura di Silvana Musitelli, e risulta tanto più efficace in quanto condotto dall’attrice stessa: «posso dire di essere felicissima per aver interpretato me stessa. Proprio così: me stessa! Perché Ninì rappresenta tutto ciò che sa di

esattamente nello spettro di caratteristiche che Bellasai individua come peculiari del soggetto virile ideale.

impertinenza, di petulanza, di birichineria... il mio carattere, insomma»⁴⁹⁵. Le parole firmate da Silvi a commento della performance in *Scarpe grosse* – probabilmente redatte dall’articolaista – svelano piuttosto didascalicamente il meccanismo di caratterizzazione forte messo in atto per garantire una riconoscibilità solida del personaggio. Soffermandosi su alcuni aspetti peculiari della propria Ninì – quali ad esempio la consistenza del personaggio nell’economia della storia –, narrati tramite una deliberata con-fusione dei caratteri dell’attrice e quelli di Ninì («la mia parte [...] è contingente: ha valore, cioè, solo in quanto serve di contorno a Stefano Di Marco [...] ma il nostro carattere è in giuoco, la nostra personalità artistica ha lo stesso il suo rilievo, e credo che il mio caratterino si noterà abbastanza appena comparirò sullo schermo»⁴⁹⁶), l’attrice conclude con una sorta di “ravvedimento” che rinsalda le caratteristiche del personaggio terremoto e da cui trapela l’intenzione di promuovere una fidelizzazione del pubblico nei confronti del personaggio della birichina («Non crediate però lettori cari, di poter leggere sempre parole tanto gravi e posate scritte da me; è stata proprio un’eccezione questa; le impressioni su *Scarpe grosse* volevano, e mi hanno suggerito, questa serietà. Appena possibile ritornerò la vostra Lilia Silvi»⁴⁹⁷).

Come precisato, non è dato sapere se l’autorialità delle parole qui sopra riportate sia attribuibile a Silvi, ma certo l’attrice si troverà a contribuire attivamente a questo programma, a fare propria la pubblicizzazione di un’immagine genuina, non costruita, ma puntualmente ispirata dalla “vera” Lilia Silvi. Se, come precedentemente affermato, la purezza morale del personaggio agito (e, quindi, di Lilia stessa) costituirà un elemento costante, proiettato nei testi e nell’intertesto-Silvi con insistente infinitezza, medesimo grado di immutevolezza è rilevabile nella coincidenza narrata tra sfera pubblica e “privata”. Così testimonia l’autobiografia *Lilia Silvi. Un’attrice racconta se stessa e il suo cinema*, esempio piuttosto dilettantesco di divagrafia⁴⁹⁸, in cui l’ormai ottantaquattrenne Lilia, nel ripercorrere

⁴⁹⁵ *Come abbiamo fatto* Scarpe grosse, cit., p. 15.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

⁴⁹⁸ Per un approfondimento sul concetto di divagrafia, sulle sue possibili declinazioni e sulla bibliografia di riferimento, rimandiamo a Maria Rizzarelli, *L’attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della diva-grafia*, in Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini,

la propria carriera e la propria vicenda biografica, sovrappone con una sistematicità perfetta il piano della personaggio e quello della persona⁴⁹⁹.

3.4.3 Affettata spontaneità: Silvi negli schermi teatrali

La coincidenza fra esistenza privata e schermica lascia in sospeso un nodo critico importante, e cioè quello dell'interpretazione. Se, infatti, tutti i paratesti – tra cui quelli prodotti dalla stessa attrice – affermano all'unisono che non esiste una soluzione di continuità fra la personale inclinazione di Lilia Silvi e quella dei personaggi incarnati, è lecito chiedersi come l'attrice intenda il processo interpretativo, e con quali modalità lo metta a punto.

Nell'intervista che rilascia a Francesco Savio il 28 gennaio 1974 – a quasi quindici anni, dunque, dal ritiro definitivo dalle scene⁵⁰⁰ – Silvi conferma la convinzione di portare sullo schermo se stessa. Interrogata sul lavoro svolto col personaggio di Catina, protagonista di *La bisbetica domata* (1942, di Ferdinando Maria Poggioli), l'attrice elude la domanda con un'intensa apostrofe:

non per fare riferimenti a nessuno, perché è sempre una cosa antipatica, ma io quando leggo, ancora adesso, che attori e attrici studiano, cercano, io non ci credo. Perché, secondo me, un attore, o entra subito nel personaggio, creandoselo di botto, di primo acchito, oppure non c'entra⁵⁰¹

Non c'è occasione di scorgere, nelle sue parole, una descrizione più puntuale di quell'“entrare subito nel personaggio” col quale Silvi sintetizza il lavoro sulla

Chiara Tognolotti, (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, in «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre 2017, pp. 366-371.

⁴⁹⁹ Per una sintetica panoramica sull'autobiografia di Silvi, ci permettiamo di rimandare al nostro “*Forse avevo imparato a recitare*”. *Le autobiografie delle dive del Ventennio*, in Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli (a cura di) *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, in «Arabeschi», n. 14, luglio-dicembre 2019, pp. 54-58.

⁵⁰⁰ Fatta esclusione per la piccola parte che Silvi prenderà nel film di Gianni di Gregorio *Gianni e le donne* (2011).

⁵⁰¹ Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 1015.

scena. Le variazioni illustrative che gravitano attorno al medesimo tema fanno similmente riferimento a una non meglio definita immediatezza: «io c'entrai dentro proprio come un kamikaze, dentro al personaggio»⁵⁰² (parlando del ruolo in *Assenza ingiustificata*), «ogni volta che leggevo un copione, istintivamente e immediatamente entravo nel personaggio»⁵⁰³. Pure, alcuni passaggi sembrano fare più chiaro riferimento a una recitazione che passa attraverso l'aderenza performativa al personaggio in questione:

giravo *Dopo divorzieremo*, andavo a casa e seguitavo a far la brutta (...). Giravo *La bisbetica domata*, a casa ero irascibile, ero nervosa, agitata. Giravo *Scampolo*, a casa mangiavo male, coi gomiti sul tavolo. Non era una posa, perché a casa nessuno mi vedeva, né starei qui a inventarlo (...) Insomma, entravo di botto nel personaggio, e mi identificavo⁵⁰⁴

Ci sembra indicativo che Silvi si rifaccia al concetto di identificazione, piuttosto che a quello di immedesimazione, come se il personaggio, appunto, costituisse un alter ego nei panni del quale l'attrice agisce, piuttosto che un attante di cui assumere la parte. Se la descrizione dei gesti reiterati anche nella sfera privata, a cineprese spente, può far balenare l'ipotesi di un processo di *personification*⁵⁰⁵ attuato da Silvi pur in maniera straordinariamente semplice, d'altronde l'insistito ritorno alla convinzione di portare sullo schermo nient'altro che se stessa («Ma ero sempre io»⁵⁰⁶) nutre l'idea di una paradossale assenza di “lavoro”, di un «amount of acting»⁵⁰⁷ che rasenterebbe il grado zero.

È sufficiente un primo livello di analisi delle performance di Silvi per rendersi conto che, in realtà, non solo l'attrice lavora, e molto, ma che lo fa anche con una spiccata consapevolezza del mezzo e del proprio corpo nella scena. La sapiente

⁵⁰² Ivi, p. 1011.

⁵⁰³ Ivi, p. 1014.

⁵⁰⁴ Ivi, pp. 1014-1015.

⁵⁰⁵ Cfr. Barry King, *Articulating Stardom*, in Christine Gledhill (ed), *Stardom: Industry of Desire*, London-New York, Routledge, 1991, pp. 167-182.

⁵⁰⁶ Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 1015.

⁵⁰⁷ Michael Kirby, *On Acting and Not-Acting*, in «The Drama Review: TDR», vol. 16, n. 1, Mar. 1972, p. 3.

coordinazione del dinamismo apparentemente esasperato dei personaggi agiti, nonché la grande fluidità nella gestione dei tempi comici, denotano un'abilità scenica che, se nelle parole dell'attrice viene descritta nei termini di un portare sulla scena se stessa, corrispondono piuttosto a una naturale – per la prima volta ci sentiamo di utilizzare questo termine – predisposizione a una recitazione che «dà il piacere dell'intelligenza»⁵⁰⁸, confermata da Silvi negli amarcord autobiografici in cui l'attrice si descrive “affamata” di palcoscenico fin dalla tenera età di quattro anni⁵⁰⁹.

Ci pare proficuo proporre un'espressione ossimorica per descrivere la chiave della recitazione dell'attrice romana: affettata spontaneità. La puntualità con cui il corpo e il volto di Silvi si accordano agli eventi sulla scena fanno pensare a un'immediatezza che nulla ha a che fare con la genuinità, come testimoniano le espressioni facciali marcatamente didascaliche con cui l'attrice assicura ogni singola performance. La spiccata competenza mimetica, che ha luogo non solo sul volto, ma su tutto il corpo di Silvi, fa pensare a un'abilità che, se nel cinema trova un medium efficace, sembra nondimeno debitrice di un canone recitativo teatrale: non pare un caso che l'interprete venga impiegata in tutto l'arco della propria carriera in commedie tratte da soggetti teatrali (per lo più ungheresi, ma non solo). Due film in particolare pongono Silvi nella condizione ideale – e, di fatto, poco esperita nella vita reale – di attrice di teatro. La prima è la commedia del 1940 *Giù il sipario*, diretta da Matarazzo; l'altra è la trasposizione cinematografica de *La bisbetica domata* di Shakespeare, a opera di Poggioli, del 1942.

Giù il sipario nasce come opera di metateatro: il soggetto è tratto da una commedia ottocentesca del drammaturgo veneto Francesco Augusto Bon, e narra delle disavventure di una sfortunata compagnia teatrale costretta per ragioni economiche a portare sulla scena una tragedia scritta da un ricco, aspirante drammaturgo. La tragedia si tramuta involontariamente in commedia per l'imperizia di interpreti e drammaturgo, e il successo è sancito dall'applauso del pubblico e dal preannunciato matrimonio tra l'autore (Andrea Checchi) e la prima attrice (Lilia Silvi).

⁵⁰⁸ Così la descrive Tabarrino, citato da Sergio Micheli in prefazione a Lilia Silvi, *Una diva racconta se stessa e il suo cinema*, cit., p. 8.

⁵⁰⁹ Cfr. Lilia Silvi, *Una diva racconta se stessa e il suo cinema*, cit., p. 16.

L'accoglienza del film riserva, accanto ad alcuni giudizi positivi, delle critiche piuttosto accese; la più spinosa è forse quella di Francesco Callari, che non solo valuta complessivamente il film «noioso e barboso», ma esprime un chiaro risentimento verso la scelta del soggetto: «si vorrebbe ridere e far ridere su un argomento che è il più rispettabile, il più serio ed insieme il più triste: le traversie dei comici di provincia, quei comici che, anche se guitti, avviliti com'erano dalla miseria e dalla fame, non potevano che muover compassione e ammirazione a un tempo»⁵¹⁰. Callari non rimane l'unica voce caustica in merito al soggetto⁵¹¹, ma è il solo a individuare nel dettaglio la peculiarità della caratterizzazione di Silvi nel film di Matarazzo rispetto alle prove precedenti:

(...) peccato anche per la giovane Lilia Silvi che, salita di colpo in primo piano dopo la rivelazione di *Assenza ingiustificata*, qui risulta sfocata appesantita immusonita e strozzata in una parte assolutamente inadatta al suo temperamento (ma perché l'ha accettata?)⁵¹²

In effetti, *Giù il sipario* costituisce probabilmente l'esempio più eccedente rispetto al ruolo canonicamente imposto all'attrice dall'inizio della sua carriera, per diversi aspetti. Per quanto la verve birichinesca non scompaia del tutto dal volto di Silvi nei panni della figlia del capocomico (interpretato dal grande Sergio Tofano), l'affidamento a essa del ruolo di prima attrice della compagnia, nonché di oggetto del desiderio del drammaturgo, costituisce un'eccezione rispetto



Figura 18. *Giù il sipario* (Raffaello Matarazzo, 1940)

⁵¹⁰ Francesco Callari, *Sette giorni a Roma*, in «Film», n. 42, 10 agosto 1940, p. 2.

⁵¹¹ Nella recensione pubblicata sul *Corriere della sera*, che fa riferimento al «frusto canovaccio» su cui si basa il film di Matarazzo, l'articolaista si chiede «perché la miseria, i debiti, la fame dei guitti sono sempre stati tradotti, sulla scena, in materia d'ilarità». Cfr. *Rassegna cinematografica*, in «Corriere della sera», 25 maggio 1940, p. 2.

⁵¹² Francesco Callari, *Sette giorni a Roma*, cit., p. 2.

al personaggio solitamente agito. Silvi, nei panni della protagonista eroticamente ambita, appare fuori ruolo anche sotto il profilo estetico: eccezionalmente truccata e acconciata [Figura 18], l'attrice è effettivamente "appesantita" e costretta in panni che tradiscono le consuete regole del type-casting. Pur non mutando il registro generale della propria recitazione, Silvi sembra cercare di sopperire alla mancanza del *physique du rôle* mutando i significati di tale registro: in luogo del sorriso furbesco, l'attrice assume un broncio vezzoso che sostituisce la giovialità delle prove precedenti. Incorrotta resta invece la tendenza al movimento continuo, che trova nei veloci cambi di scena e nella «sovrabbondanza del colorito e del colore»⁵¹³ della commedia un contesto appropriato alla resa teatrale della recitazione. Nell'interazione con gli altri attori si svelano le peculiarità della performatività di Silvi: se le scene con l'attore cinematografico Andrea Checchi prediligono la recitazione in mezza figura, in cui l'attrice, eccezionalmente composta, è coattamente immobilizzata nella ripresa frontale, in quelle con Sergio Tofano e con le altre presenze teatrali (Lola Braccini, Rosetta Tofano) vengono riservate le scene del totale del palco, in cui i movimenti "liberi" presuppongono un *training* corporeo più impegnativo. In queste scene corali è possibile apprezzare la perfetta consonanza della performance di Silvi con quella degli altri caratteristi e attori teatrali, di cui l'attrice segue agilmente il ritmo e il senso⁵¹⁴.

All'eccezionalità del personaggio agito in *Giù il sipario* consegue un occasionale allentamento della rigidità strutturale della polisemia-Silvi: nel finale farsesco, in cui gli attori brindano al successo della tragi-commedia e vengono travolti dalla caduta di un fondale, Checchi e Silvi emergono da una finestrella della tela caduta e si scambiano – nascosti dal resto della compagnia, ma ben visibili agli occhi dello spettatore – un bacio fugace. Se Callari è l'unico a individuare quell'"appesantimento" del personaggio che spinge fuori ruolo l'attrice, egli non è l'unico a cogliere l'inadeguatezza generale degli «ottimi attori [che] restano

⁵¹³ Mario Gromo, *Sullo schermo: Giù il sipario, di R. Matarazzo*, in «La Stampa», 9 giugno 1940, p. 4.

⁵¹⁴ Non di rado Silvi viene paragonata all'attrice Elsa Merlini, la cui evidente provenienza teatrale era sempre stata oggetto di valutazione performativa. Cfr. Gianni Puccini, *Galleria CXXX – Lilia Silvi*, cit. e Lilia Silvi, *Una diva racconta se stessa e il suo cinema*, cit., p. 27.

mediocri, come il film stesso»⁵¹⁵. Lilia Silvi sopravvive tuttavia sostanzialmente indenne alla parziale stroncatura della critica, e anzi trova occasione, su diverse colonne, di una prima affermazione divistica: Massimo Mida si riferisce a essa come alla «piccola stella della quale si continua a dire gran bene negli ambienti cinematografici»⁵¹⁶.

L'altro film strutturalmente “teatrale” che abbiamo menzionato in questa sede, *La bisbetica domata*, esce nel 1942, in seguito a un biennio ricco che, dopo *Giù il sipario*, registra un'affermazione definitiva di Lilia Silvi come stella del panorama italiano, grazie al successo delle pellicole *Dopo divorzieremo*, *Scampolo* e *Violette nei capelli*. Nel film, trasposizione moderna dell'omonima commedia in cinque atti di William Shakespeare, Silvia interpreta Catina, la Kathe del precedente teatrale: all'attrice viene riservato dunque il ruolo della protagonista, nonché il *top billing* nei titoli di testa della pellicola. *La bisbetica domata* non è il primo film che riserva a Silvi tale riconoscimento grafico, ma esso è probabilmente il prodotto che più di tutti intercetta, in effetti, la bancabilità⁵¹⁷ della stella. I panni della giovane scontrosa convocano Silvi in un ruolo conciliante con le caratteristiche della sua star persona e ne estremizzano i segni: la purezza carnale evolve nel parossistico rifiuto del matrimonio prima e dell'intimità poi (“ci sposiamo, ma tieni bene in testa che tra me e te niente, nemmeno tanto così, nemmeno un bacio!”), la furbizia birichinesca diviene collera astuta, il dinamismo del personaggio – e dell'attrice – accelera fino a divenire un forsennato e continuo dimenarsi.

La rilevanza dell'attrice e la consistenza veicolare del film a beneficio della stella sono confermate a livello filmico, come è possibile apprezzare nella prima scena di apparizione di Catina. L'ingresso della bisbetica è anticipato da diversi elementi: le urla irritate della stessa Catina che provengono dal piano superiore, il riferimento all'irascibilità nei discorsi del padre e il soffio di un gatto [Figura 19], di cui è filmato il *reaction shot* alla voce tonante di Catina, e che prefigura in effetti la smorfia che la stessa assumerà nella prima inquadratura dedicatale [Figura 20]. La

⁵¹⁵ Guglielmina Setti, *Giù il sipario*, in «Il Lavoro», 25 maggio 1940, p. 3.

⁵¹⁶ Massimo Mida, *A proposito di* *Giù il sipario*. *Discorso sul farsesco*, in «Film», n. 4, 27 gennaio 1940, p. 3.

⁵¹⁷ Cfr. Paul McDonald, *Hollywood Stardom*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 23-24.

star entrance è operata tramite un'inquadratura dinamica che, partendo dalla figura intera frontale della ragazza che irrompe nella stanza, stringe sul primo piano infuriato; il movimento del quadro è accentuato dagli spostamenti stessi di Silvi, che cammina in direzione della cinepresa. L'eccezionale dinamicità



Figure 19 e 20. *La bisbetica domata* (Ferdinando Maria Poggioli, 1942)

dell'inquadratura rispetto a quelle precedenti e seguenti è volta a sottolineare l'importanza del personaggio nell'economia testuale ed extra-testuale del film, nonché ad anticipare i caratteri di irrequietezza propri della protagonista.

La controparte maschile – l'aspirante sposo di Catina, Petruccio – è interpretata da Amedeo Nazzari, qui alla quinta collaborazione con Silvi. Il divo offre una performance diversa dal registro solitamente adottato: se il personaggio agito rientra in quel modello paternalistico molto spesso calato sull'attore⁵¹⁸, la recitazione diviene invece assai più farsesca, autoironica, portando la conferma delle doti comiche di Nazzari a un livello ulteriore, non ancora raggiunto nel precedente *Dopo divorzieremo*, che pure, al pari de *La bisbetica domata*, richiama un'atmosfera da *screwball comedy*. Come nei titoli di testa il nome di Nazzari segue quello di Silvi, così nel film l'attore sembra agire la turbolenza dettata dall'attrice, inscenando una maratona fisica fatta di inseguimenti, battute rapide e urla concitate. In questo film che porta in trionfo il personaggio di Lilia Silvi, il cui «contrassegno» è «un carattere forte, tutto diverso dalle immagini sognanti (...) delle attrici

⁵¹⁸ Cfr. Stephen Gundle, *Mussolini's Dream Factory*, cit, p. 194: «The actor is invariably a paternal presence who takes the role of correcting and guiding a young wife or admirer».

dell'epoca»⁵¹⁹, lo spazio della scena si trasforma occasionalmente in un palcoscenico teatrale. L'elemento metateatrale – che nel precedente shakesperiano è circoscritto al prologo, in cui l'ubriaco Sly siede assieme al paggio per assistere alla rappresentazione de *La bisbetica domata* da parte di un gruppo di commedianti – è qui trasferito nel cuore del film, appena dopo l'incontro di Petruccio e Catina. Con un rimando intratestuale al film girato due anni prima, Poggioli propone la recita di *Addio, giovinezza!* da parte di una compagnia costretta a esibirsi nel rifugio antiaereo in cui tutti i personaggi sono riuniti. Nel ruolo di spettatrice, Silvi prosegue efficacemente a definire il temperamento di Catina tramite la postura sgraziata e le smorfie pronunciate, che si accentuano nel momento in cui, al termine della rappresentazione, il palcoscenico viene occupato dagli stessi Petruccio e



Figura 21. *La bisbetica domata*
(Ferdinando Maria Poggioli, 1942)

Catina. I due ufficializzano in questa sede il loro fidanzamento: la posticcia amorevolezza di Petruccio, statico al centro della scena, cerca di domare gli aspri rifiuti di Catina, nonché i continui tentativi di fuga dal palcoscenico. Proprio nell'esibizione della riluttanza allo stare sul palco, Silvi svela la propria padronanza dello spazio scenico, tramite la frontalità mantenuta nei confronti del pubblico, l'innalzamento del tono di voce rispetto ai momenti dietro le quinte e l'estensione del "luogo" centrale della recitazione dal volto a tutto il corpo [Figura 21]. Silvi è l'agente che svela, nell'economia della scena, la permeabilità fra lo spazio scenico

teatrale e il set, eludendo la soluzione di continuità tra i due ambienti. Non sorprende che il giovane Giuseppe De Santis – già impegnato, a quest'altezza cronologica, nell'apologia del film realistico sulle colonne di "Cinema" – domandi apertamente al regista Poggioli «quale intima volontà può averlo spinto ad ambientare la vicenda shakesperiana in un luogo del quale non si riescono mai ad

⁵¹⁹ Riportiamo qui le parole con cui Orio Caldiron descrive i caratteri principali della personalità schermica di Lilia Silvi nel documentario di Mimmo Verdesca *In arte Lilia Silvi*.

individuare i confini»⁵²⁰: sembra proprio l'inesauribile possibilità di significare lo spazio scenico teatrale a determinare l'infinita dimensione spaziale ne *La bisbetica domata*.

La medesima infinitezza è ravvisabile nella recitazione di Silvi, che nemmeno negli *a solo* abbandona l'abbondanza espressiva proposta nelle scene collettive [Figure 22 e 23], facendo parlare De Santis di «una stucchevolezza che questa volta supera ogni limite»⁵²¹. L'exasperazione dei significati propri del personaggio non passa



Figure 22 e 23. *La bisbetica domata* (Ferdinando Maria Poggioli, 1942)

soltanto attraverso la recitazione di Silvi, che effettivamente vede ampliato il repertorio gestuale e mimico in senso farsesco⁵²² – pensiamo al movimento scattante del capo, riproposto diffusamente, con cui l'attrice scosta il ricciolo di capelli dal volto, o la ricerca di un aspetto buffo nel recitare con lo stesso ciuffo scomposto davanti agli occhi. Essa interessa anche l'immagine stessa del personaggio e, nel caso Silvi, per proprietà transitiva, della stella, che conosce ne *La bisbetica domata* un'exasperazione in termini di collocazione e possibilità di raffigurazione stravagante – una stravaganza, tuttavia, sempre adeguatamente addomesticata nei termini del genere –: si pensi alla scena in cui Catina scivola nella pozzanghera per riemergere infangata [Figura 24], o quella in cui la sua testa

⁵²⁰ Giuseppe De Santis, *Film di questi giorni*, in «Cinema», n. 155, 10 dicembre 1942, p. 719.

⁵²¹ *Ibidem*.

⁵²² Adriano Aprà, in una critica più recente, la definisce “scatenata” e “indigesta”. Cfr. Adriano Aprà, *Il formalismo e il suo oltre*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano (1940-1944)*, cit., p. 113.

viene immersa da Petruccio in un secchio d'acqua, certo gli episodi che più di tutti convocano il genere *slapstick* nel film.

La stereotipia dei personaggi richiamata dal soggetto teatrale si somma a quella prevista dalla commedia "svitata", nella quale i caratteri agenti tra loro opposti e la



Figura 24. *La bisbetica domata* (Ferdinando Maria Poggioli, 1942)

resa del conflitto previsto dalla trama comica sono reciprocamente funzionali: «the actors in the conflicts are not individualized but linked to a fixed iconography, their actions more often related to magical and mythic agencies than to logic»⁵²³. Il venir

meno di una logica fattuale stringente nello svolgimento delle azioni, così come descritta da Landy, si traduce nel caso de *La bisbetica domata* in un'attenzione tutta dedicata alla continua affermazione delle caratteristiche del personaggio terremoto di Silvi, che passa anche attraverso la comparazione col personaggio della sorella Bianca (Rossana Montesi), ragazza ambita da tutti per la sua dolcezza. L'accostamento giocato sulla logica del contrasto fra Silvi e la deuteragonista femminile – *topos* canonico di tutti i film che vedono protagonista l'attrice romana – si fa estremo nel film di Poggioli. L'adorazione riservata dagli uomini del paese per Bianca funge da contrappunto oppositivo al carattere impossibile di Catina, nonché alla deriva – altrettanto estrema – che tale carattere assumerà nella redenzione finale. Parafrasando sinteticamente il celebre monologo conclusivo di Kathe nella *Bisbetica* shakesperiana, una Catina ormai ravvedutasi e rifugiatasi dietro all'espressione mansueta già nota al repertorio di Silvi (è la stessa abbondantemente proposta dalle maschere di *Scampolo* e dalla Carina di *Violette nei capelli*), infrange la quarta parete – all'uso teatrale – per rivolgere al pubblico il monito del personaggio: “bisogna essere mansuete e dolci, remissive e rassegnate,

⁵²³ Marcia Landy, *Fascism in film*, cit., p. 17.

pazienti ed obbedienti, se si vuole ottenere qualche cosa da questi uomini che noi amiamo”.

L’elogio della sposa esemplare assume nel film una rilevanza tutta diversa da quella simboleggiata nella commedia inglese. Se in quest’ultima l’innesto metateatrale funge da cornice invalidante (la commedia è messa in piedi per l’ubriaco Sly, fatto convinto da terzi di essere un gran signore: il contenuto di essa è dunque tanto illusorio quanto la nobiltà di Sly), nel film di Poggioli la tesi pronunciata da Catina è soluta da qualsiasi ambientazione palesemente fittizia, e rimane valida nel suo esplicito maschilismo⁵²⁴. La scena è per noi particolarmente interessante per la confidenzialità con cui Silvi si rivolge al proprio pubblico: a conferma della natura veicolare del film per la giovane stella, al monologo segue una performance canora dell’attrice – esibita sempre con diretto rivolgimento al pubblico – altro *specimen* dell’attrice.

F.S.: Tutto il pepe di *Dopo divorzieremo*, di *Barbablù* [1941, di Carlo Ludovico Bragaglia], andava, in questo personaggio, un po’ per aceto. Era un personaggio insopportabile, come dev’esserlo la bisbetica, altrimenti non sarebbe bisbetica. Finora lei era stata biricchina, una simpatica. Adesso si trattava di tirar fuori le unghie.

L.S.: Ma ero sempre io.⁵²⁵

A colloquio con Savio, l’attrice rivendica la sostanziale continuità tra i personaggi già agiti sullo schermo e Catina; la bisbetica costituisce in quest’ottica, come abbiamo già evidenziato, una straordinaria (eccedente) amplificazione dei caratteri già propri della *persona* Silvi. La stucchevolezza additata nel lavoro dell’attrice nel film di Poggioli – evidenziata da De Santis e Savio – è forse l’indice di un gradimento che si fa più convinto nei confronti della declinazione più *soft* della verve terremotesca di Silvi – quella, per intendersi, agita nei panni della ragazza di

⁵²⁴ Non sembra un caso che, in tempi recenti, diversi allestimenti teatrali de *La bisbetica domata* di Shakespeare abbiano affrontato il problema della rappresentazione del latente maschilismo della morale ambientando la vicenda nell’Italia fascista, dove il monologo di Caterina trova un’adeguata rispondenza nell’ideologia di regime. È il caso della *Bisbetica* di Andrej Konchalowskij (2013) e di quella diretta da Loredana Scaramella (2019).

⁵²⁵ Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 1015.

buon cuore, che avremo modo di analizzare in seguito. D'altronde, l'apice del successo dell'immagine burrascosa di Silvi era già stato registrato con il film di Malasomma *Dopo divorzieremo*, esperimento assai meglio calibrato nella modulazione della ragazza estrosa e impertinente, poiché non già calato nella dimensione spregiudicata del teatro, ma in quella addomesticata della commedia bianca.

3.4.4 «Ecco il trionfo di Lilia Silvi»: *Dopo divorzieremo*

Il tema della donna allergica al legame coniugale, che ne *La bisbetica domata* costituisce il perno della vicenda, era già stato riservato al personaggio dell'attrice



Figura 25. *Dopo divorzieremo* (Nunzio Malasomma, 1940)

nella commedia *Dopo divorzieremo*, che assieme a *Giù il sipario* (uscito nello stesso anno), segna l'inizio della carriera da protagonista di Silvi. I titoli di testa del film costituiscono una curiosa *myse en abyme* delle geometrie relazionali che si sviluppano tra i tre personaggi principali nel corso della vicenda [Figura 25]. Phil (Amedeo Nazzari), un violinista spiantato innamoratosi della bella commessa Grace (Vivi Gioi), ma ostacolato dal divieto di intrattenere una relazione sentimentale

stabilita dal contratto di lavoro della ragazza, si vede costretto a sposare Fanny (Lilia Silvi), coinquilina di Grace, per poter frequentare il residence nel quale alloggiano, col proposito di divorziare non appena possibile (cosa che non avverrà, dacché i due si innamoreranno veramente). Nei titoli di testa i nomi di Gioi e Silvi ruotano in circolo attorno a quello del divo di punta, che in *Dopo divorzieremo* rappresenta l'oggetto del desiderio di tutte le donne, meno che di Fanny, la quale si presta al sotterfugio del matrimonio (e anzi, è colei che lo concepisce), solo per un ritorno economico.

Al pari di quanto orchestrato ne *La bisbetica domata*, la relazione sentimentale cui il personaggio agito da Silvi prende parte è giustificata da ragioni che mettono in luce, fortificandolo, il carattere eccentrico del personaggio – se nella *Bisbetica* il matrimonio è contratto perché il tenace orgoglio di Catina non le consente di mettere Petruccio nella condizione di rifiutarla, in *Dopo divorzieremo* è lo spirito pratico di Fanny (attratta dalla prospettiva di incassare un compenso di duecento dollari per la sceneggiata) a innescare in lei l'idea dell'inganno. L'avvedutezza economica della protagonista è strettamente legata al temperamento poco incline allo svago e all'amore e al suo serio approccio al lavoro (è cassiera in un elegante locale newyorchese), che trovano come corollario ottimale la scarsa cura di Fanny per il proprio aspetto. Dall'inizio del film, la ragazza è apostrofata come brutta da quasi tutti i personaggi secondari, sia in maniera implicita (“bello sforzo!”, risponde la collega all'autoaffermazione di Fanny “io sono una ragazza per bene”), sia in maniera esplicita (riportiamo qui un brano del dialogo che avviene fra Agnes, la direttrice dell'alloggio, e Phil, appena dopo la scoperta della relazione – fittizia – fra l'uomo e Fanny):

A: ma andiamo, chi volete che vi creda? (...) mi sembrate, come dire, sì, per una donna come Fanny... troppo bel giovane.

(...)

A: noi tutte qui le vogliamo veramente bene, è una così cara ragazza. Oh, non sarà uno splendore...

P: No, non è uno splendore.

A: ...ma è tanto buona, laboriosa, onesta, seria, soprattutto seria, non è come le altre (...) sapete, ragazze moderne. Fanny invece è del vecchio stampo (...) scommetto che non ha ancora baciato un uomo.

Il riferimento della direttrice alla verginità della ragazza – e agli altri attributi elencati – mettono Fanny in relazione oppositiva con le altre coinquiline del residence – sottoposte, come Grace, alla rigida clausola contrattuale – per le quali occorre un'ostentazione delle pulsioni erotiche che le animano. Quando, a inizio film, una delle ragazze viene espulsa per aver trovato fidanzato, le compagne la

salutano tra un misto di compassione (“che cosa farà ora Margaret?”) e di invidia (“l’amore!”). L’apparente inconciliabilità tra la condizione minoritaria di Fanny in termini di avvenenza e il suo ruolo di protagonista è ovviata tramite la sostituzione dell’oggetto del desiderio, che in *Dopo divorzieremo* è incarnato dal maschio, Phil. La sua condizione di fuoco delle pulsioni scopiche femminili appare chiara nelle numerose scene che lo vedono come unico uomo attorniato da decine di femmine adoranti, nonché da alcuni siparietti che invertono con sorprendente agilità i tradizionali ruoli di soggetto guardante/soggetto osservato. Nel corso della prima notte di nozze con Fanny, l’uomo invita la ragazza a spegnere la luce per evitare che ella possa guardarlo mentre si sveste. Più avanti, nella sequenza al night, l’esibizione musicale di Phil sul palcoscenico attira l’attenzione ammirata di una donna che gli rivolge sguardi allusivi e lo invita al proprio tavolo.

Il ruolo di «bruttissima»⁵²⁶ che Silvi interpreta è significato, oltre che a mezzo delle verbalizzazioni a opera dei personaggi secondari, tramite l’abbigliamento, che tradizionalmente «indica la condizione sociale in generale e il temperamento



Figura 26. *Dopo divorzieremo* (Nunzio Malasomma, 1940)

dell’individuo»⁵²⁷ e, nella fattispecie, dello status di nubile e di ragazza impertinente (“petulante”, “cinica” e “irritante”, nelle parole di Phil) che Fanny incarna. In *Dopo divorzieremo* l’abbigliamento è il principale indicatore dell’evoluzione che avviene nella protagonista – la quale, nel

canonico finale conciliante con la retorica familista di regime, si scoprirà autenticamente innamorata di Phil e sceglierà di non ricorrere al divorzio –: esso registra la presa di coscienza da parte della ragazza della propria femminilità e del ruolo di oggetto dello sguardo amoroso maschile. Se nel corso del film, infatti, il costumista Marcello Caracciolo di Laurino punta a un’infantilizzazione degli abiti

⁵²⁶ Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 1012.

⁵²⁷ Richard Dyer, *Star*, cit., p. 137.

indossati da Silvi e a un occultamento dei capelli della ragazza, sempre costretti in trecce da bambina o in cappelli di taglio modesto [Figura 26], nelle sequenze finali l'acconciatura elegante e gli abiti chiari e vistosi di Fanny sanciscono un adattamento al canone estetico delle compagne [Figura 27]. L'amico Mickey (Stefano Sibaldi), sarà il primo a invertire il senso dei commenti rivolti all'aspetto di Fanny ("devo essere proprio ubriaco: vi vedo bella"), sottolineando



Figura 27. *Dopo divorzieremo* (Nunzio Malasomma, 1940)

un'attenzione rinnovata al corpo dell'attrice già suggerita a livello filmico: alla reazione dell'uomo sbalordito, ripresa di tre quarti, fa da controcampo la soggettiva dello stesso, che mette a fuoco il primo piano di Fanny, la quale si trova a rivolgere lo sguardo direttamente agli spettatori.

L'infrazione della quarta parete sembra costituire un tentativo forte di lancio della figura divistica di Silvi anche sotto il segno dell'avvenenza, giocato sulla favola del brutto anatroccolo capace di trasformarsi in cigno⁵²⁸ – tentativo che non avrà tuttavia seguito nei film successivi. L'apparente inadempienza dell'attrice rispetto a un modello di femminilità attraente è proposta diegeticamente nelle parole di Tom (Guglielmo Sinaz), il capo di Fanny. Alla richiesta della ragazza di poter lavorare anche negli orari notturni, l'uomo inizialmente è restio alla concessione: "per la notte ci vuole qualche cosa d'altro, *ti manca il fisico* (...) ci vuole più linea, più sess

⁵²⁸ Cfr. Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, Roma, Gremese, 1994, p. 98.

appeal”. Le parole di Tom propongono una lettura sul *physique* non adatto al ruolo che viene negata proprio nella sequenza successiva, in cui Fanny fa il suo ingresso in abito da sera nel night club, attirando le attenzioni degli avventori e, per la prima volta, di Phil. L’avvenenza di Silvi sembra tuttavia contingentata a una spendibilità in termini esclusivamente regolamentati in termini sentimentali, non trovando terreno fertile nel ruolo della maliarda: nel momento stesso in cui le sue rivelate doti estetiche attirano l’attenzione perversa di Tom, il legittimo marito Phil interviene punendo il capo e rivendicando la validità del legame coniugale con Fanny. Lo spazio limitato dell’esercizio della sensualità è funzionale a mantenere predominante il carattere turbolento, che tanto successo riscuote fra il pubblico e la critica, puntuale nel rilevare come nel ruolo di «terremoto che accomoda tutto [Silvi] ha compiuto il suo più bel passo»⁵²⁹. E il finale, sapientemente, propone una declinazione insolita del lieto fine sentimentale, capace di fissare nella percezione dello spettatore il carattere pungente della nuova stella nascente: accanto al bacio tra i due ritrovati coniugi, l’iconica coppia è sorpresa in una lite che culmina con Phil che sculaccia Fanny utilizzando una padella.

Il successo di *Dopo divorzieremo* è decretato unanimemente, ed è tutto riservato alle doti di interprete comica di Lilia Silvi, nonché alla perfetta centratura del suo personaggio in accordo alla performance frenetica che l’attrice sostiene abilmente: «uno schiettissimo, autentico temperamento (...) un talento comico indiscutibile. Trapassi rapidissimi, talvolta fulminei, sono da lei affrontati con agilità da virtuoso»⁵³⁰; e ancora: «brava a cavare effetti da quel contrasto tra la sua lesta petulanza e la sua sgranata faccia»⁵³¹. Persino dalle colonne di “Cinema”, tradizionalmente scettiche nei confronti degli esiti della commedia bianca italiana, provengono voci entusiastiche, persuase della rivelazione Lilia Silvi, «di tanta portata da riconciliarci in pieno con certo genere di commedie»⁵³².

Non pare strano, in fondo, che un film che pure fa da eco a un’estetica tanto patinata possa aver stimolato il giudizio positivo non solo del pubblico, ma anche della

⁵²⁹ Vice, *Sette giorni a Roma*, in «Film», n. 41, 12 ottobre 1940, p. 2.

⁵³⁰ Mario Gromo, *Sullo schermo: Dopo divorzieremo di N. Malasomma*, in «La Stampa», 1 novembre 1940, p. 4.

⁵³¹ Filippo Sacchi, *Rassegna cinematografica*, in «Corriere della sera», 26 settembre 1940, p. 4.

⁵³² Giuseppe Isani, *Film di questi giorni*, in «Cinema», n. 104, 25 ottobre 1940, p. 313.

critica generalmente più severa: *Dopo divorzieremo* è una delle commedie che più efficacemente sembra arginare quell'acuta nostalgia provocata nell'esperienza spettatoriale italiana dall'embargo delle pellicole americane. Oltre ad essere uno dei pochissimi film ambientati in America – dove l'ipotesi del divorzio prevista dal film era effettivamente plausibile, contrariamente a quanto possibile in Italia – esso è ascrivibile a un genere per cui l'etichetta di “telefoni bianchi” ci sembra francamente riduttiva. Se, osserva Brunetta, il genere dèco – come lo studioso preferisce indicarlo – «nasceva dalla combinazione e mescolanza degli esempi della commedia sofisticata americana, delle *pochades*, delle gag tratti dall'avanspettacolo e dalla rivista»⁵³³, il film di Malasomma sembra rivolgersi con più insistenza al primo degli ascendenti riconosciuti da Brunetta, rispetto agli altri film tradizionalmente annoverati nel filone bianco assieme a esso⁵³⁴.

Che l'America non costituisca, in *Dopo divorzieremo*, un semplice “altrove” stocasticamente assunto in cui collocare la vicenda è evidente già dalla prima



Figura 28. *Dopo divorzieremo* (Nunzio Malasomma, 1940)

inquadratura del film, che propone un *establishing shot* in stile classico hollywoodiano. Il nero dei titoli di testa sfuma sull'immagine di un grattacielo, la cui imponente altezza è sottolineata dal movimento lineare della macchina da presa dall'alto verso il basso: si tratta di un poster, scopriamo, allestito nell'ufficio del direttore del personale dei grandi magazzini in cui è impiegata Grace.

Il nome dell'emporio, *tutto per tutti*, è pronunciato in italiano dal direttore, che ne indica la trascrizione inglese alle proprie spalle [Figura 28], non prima di aver motivato le commesse appena impiegate con una massima dell'inventore statunitense Thomas Edison. Il successivo annuncio del viaggio in Nevada di Mickey, gli ascensori che conducono le impiegate a piani altissimi, il riferimento a

⁵³³ Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 241.

⁵³⁴ Cfr. *Ibidem*.

cocktail, sex appeal, night club, dollari costituiscono tutto sommato delle occorrenze incidentali – presenti similmente, *mutatis mutandis*, nelle altre commedie ungheresi “bianche” – (seppur la mancata traduzione di diversi referenti resta un elemento non trascurabile nell’ottica del purismo italianista di regime). Elemento ben più significativo ci sembra la presenza, negli alloggi delle impiegate, di ritratti di divi hollywoodiani, tra cui è riconoscibile il volto di Clark Gable. Che sia proprio il sorriso baffuto di Gable a fare capolino nella stanza di Grace e Fanny non è un caso, e non pare nemmeno un semplice riferimento all’ammirazione divistica delle giovani: Malasomma sembra aver qui voluto palesare un riferimento



Figura 29. *Dopo divorzieremo* (Nunzio Malasomma, 1940)

dell’ispirazione che *It Happened One Night* (*Accadde una notte*, 1934, di Frank Capra) ci sembra abbia esercitato sulla scrittura di *Dopo divorzieremo*. La costruzione della trama su una coppia uomo/donna che, pur non sopportandosi, è

costretta a rimanere unita per poi scoprirsi autenticamente innamorata e alcuni riferimenti testuali al film di Capra (si veda il momento in cui Silvi divide l’alloggio in due sezioni frapponendo una coperta che ricorda le famose “mura di Gerico” del film americano [Figura 29]) suggeriscono un debito dal sapore nostalgico nei confronti della produzione hollywoodiana. Il casting di Nazzari assume qui un significato ben preciso: il paragone tra il divo autarchico e la star di *Accadde una notte*, spesso portato all’attenzione dei lettori dei rotocalchi italiani e basato, rileva Gundle, sulla «dominant position he occupied within the star system»⁵³⁵, viene esplicitato nell’inquadratura che coglie Phil al telefono con l’impresario del night (scena, questa, che richiama quella di prima apparizione di Gable nel film di Capra) [Figura 30]. Nazzari, che porta i baffi alla Gable, è posizionato accanto al ritratto

⁵³⁵ Stephen Gundle, *Mussolini’s Dream Factory*, cit., p. 196.

del divo hollywoodiano, in una costruzione ellittica del quadro di cui i due attori occupano i due fuochi.

A ben vedere, l'occorrenza che più di ogni altra sembra riportare il film di Malasomma a una domesticità tipicamente italiana è proprio il personaggio di Fanny: piuttosto lontana dal modello della *flapper* disinibita e spregiudicata, la ruvidezza della protagonista femminile è tutta declinata in un'ideale di modestia e sacrificio che rimanda a un modello femminile altamente addomesticato, e che risulta eccezionale anche in virtù della sua dislocazione geografica. Fanny non conserva nulla della Ellie



Figura 30. *Dopo divorzieremo* (Nunzio Malasomma, 1940)

Andrews viziata e noncurante incarnata da Claudette Colbert: se la plausibile declinazione piacente di Silvi legittima, nella commedia, il protagonismo dell'attrice nella trama sentimentale da “telefoni bianchi”, essa è costantemente ridimensionata a livello performativo (dalla recitazione rapida, comica e densa di autoironia di Silvi) e a livello testuale. Le pellicole a cui l'attrice prenderà parte successivamente – tutte in veste di protagonista – accantoneranno progressivamente la narrazione della «brutta che diventa bella»⁵³⁶, svelando un progetto di costruzione della star persona orientato più sui caratteri di semplicità e innocenza, di fanciullezza e impertinza, di cui il secondo film in cui Silvi recita per Malasomma, *Scampolo*, costituisce il modello di riferimento. *Scampolo* si impone come l'incarnazione più memorabile della carriera dell'attrice, quella che più adeguatamente sembra saldare la con-fusione tra attrice e personaggio.

⁵³⁶ Vice, *Sette giorni a Roma*, cit., p. 2.

3.4.5 “In te c’è troppo per una bambina e poco per una donna: sei uno scampolo”. Silvi negli anni della guerra.

Un articolo apparso sul giornale tedesco “Film-Kurier” il 19 settembre 1942 e tradotto su “Cinema” alcune settimane dopo rileva, nel recensire *Scampolo*, una rinuncia da parte di Silvi al modello di femminilità avvenente di cui abbiamo riconosciuto l’ultimo (e già debole) baluardo nel finale di *Dopo divorzieremo*.

Lilia Silvi (...) ha creato il personaggio di Scampolo dandole la fisionomia genuina di una monella della strada. Ella ha coraggiosamente rinunciato ad accentuare la sua femminilità, così che la storia d’amore della trama non sembra sempre aderire al personaggio da lei creato⁵³⁷

Scampolo è il primo dei tre *title roles* che Silvi interpreterà nella propria carriera⁵³⁸, nonché quello che, con maggiore resistenza – stando alle poche testimonianze postume che riguardano l’attrice –, si fisserà nella memoria collettiva degli spettatori. Il soggetto, tratto dall’omonima commedia in tre atti di Dario Niccodemi (1921) che già aveva conosciuto diverse riduzioni cinematografiche⁵³⁹, pare fornire a Malasomma la materia ideale per riproporre il fortunato duo Silvi-Nazzari – che tanto successo aveva garantito al precedente *Dopo divorzieremo*. Il rapporto bizzarro – che sfocerà in amore – fra la protagonista, una giovane, grintosa orfana senza casa che si arrangia nel mondo, e l’ingegnere in difficoltà economiche coincide proficuamente con l’eterogeneità della coppia di divi “creata” dall’intuizione di Sergio Amidei⁵⁴⁰.

La scarsa consonanza della storia d’amore tra i due in relazione alla natura del personaggio di Scampolo cui l’articolista di “Film-Kurier” fa riferimento si basa

⁵³⁷ *Cinema gira*, in «Cinema», n. 152, 25 ottobre 1942, p. 601.

⁵³⁸ Gli altri due sono *La bisbetica domata* e *La vispa Teresa*.

⁵³⁹ Ricordiamo quello diretto da Augusto Genina nel 1928, in cui Scampolo è interpretata da Carmen Boni e quello tedesco, diretto nel 1932 da Hans Steinhoff, con l’interpretazione di Dolly Haas.

⁵⁴⁰ «Lui ci vide proprio così, io piccolina, magrina, Nazzari bello, alto. Una coppia buffa, in fondo. Fu proprio Amidei a creare questo binomio che, be’, forse non per merito mio, ma insomma ebbe un notevole successo». Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 1012.

presumibilmente sulla difficoltà di individuare, nel rapporto tra la fanciulla e l'ingegnere, una possibilità di legame di tipo erotico-sentimentale. «The disparity of size between the minute Silvi and the massive Nazzari, and (...) also of social status»⁵⁴¹ riflette una relazione piuttosto assimilabile a quella tra padre e figlia (ruoli spesso agiti dai due divi in molti altri testi filmici che li vedono separatamente protagonisti) o, ancora, tra quella (assai fortunata nella commedia di questi anni⁵⁴²) tra padrone e serva – come effettivamente vediamo accadere nella vicenda di Scampolo, che diviene donna di servizio nella casa dell'uomo.

Silvi, che in *Scampolo* viene riconosciuta dalla critica «nella sua vera pelle»⁵⁴³, conferma nel film di Malasomma un indizio, già seminato in *Dopo divorzieremo*, riguardo la categorizzazione più appropriata del personaggio: l'afferenza al modello della *woman-child*⁵⁴⁴. Tale modello di femminilità, notoriamente fortunato nel cinema di regime – si pensi alle tante collegiali del filone omonimo –, conosce con Silvi, e con Scampolo in particolare, una declinazione eccentrica rispetto al canone. Se le collegiali del cinema di regime sono per lo più ragazze già mature nel corpo che, tramite l'innamoramento di una figura maschile più grande, raggiungono nell'epilogo della vicenda una maturità “sociale” che le conduce al matrimonio e alla consapevole sottomissione alla figura maschile, l'attrice romana costituisce un'occorrenza che piuttosto accentua in maniera particolare l'aspetto fanciullesco. Nonostante Silvi sia già ventenne quando partecipa al secondo film con Malasomma, la corporatura minuta la rende ancora collocabile nell'età infantile: questa disposizione è suggerita direttamente nell'incipit del film, dove troviamo

⁵⁴¹ Stephen Gundle, *Mussolini's Dream Factory*, cit., p. 194.

⁵⁴² Cfr. Gianni Scalia, *Tre interpretazioni del fascismo*, in Riccardo Redi, *Cinema italiano sotto il fascismo*, cit., pp. 24 e seguenti. Vedi anche Vito Zaggarro, *Cinema e fascismo*, cit., p. 80: «la commedia italiana di questi anni può essere letta come funzionale al regime: non tanto perché fa evadere la gente dai problemi reali, ma perché impedisce di vedere il dramma del fascismo, perché pacifica i “non riconciliati” (...) D'altra parte, però, rappresenta in maniera traslata gli elementi di conflittualità – non solo di classe – che alla lunga non saranno più riconciliabili».

⁵⁴³ Filippo Sacchi, *Rassegna cinematografica*, in «Corriere della sera», 22 ottobre 1941, p. 3.

⁵⁴⁴ Intendiamo qui la categoria non nell'accezione nella quale viene attualmente, spesso intesa (ossia di donna che conserva atteggiamenti infantili nella maturità), ma nei termini di donna che conserva socialmente lo status svantaggiato di bambina anche in età adulta (come la inquadra, ad esempio, Simone de Beauvoir nel *Secondo sesso*). Per un approfondimento sulla “fortuna” storica e ancora vivente del modello di femminilità relativo alla donna-bambina, rimandiamo al recente Morna Laing, *Picturing the woman-child. Fashion, Feminism and the Female Gaze*, London-New York, Bloomsbury, 2021.

Scampolo intenta a fare il bagno al cane Tito, mentre fischieta il *Valzer del Buonomor*, circondata dagli amici – tutti ragazzini [Figura 31]. È la stessa



Figura 31. *Scampolo* (Nunzio Malasomma, 1941)

Scampolo, d'altronde, a verbalizzare la propria condizione di ibrido donna-bambina, quando rivela all'ingegnere Sacchi l'origine del proprio nome, affibbiatole in questura: "il commissario mi fece chiacchierare per più di mezz'ora e poi mi disse: in te

c'è troppo per una bambina e poco per una donna: sei uno scampolo, ma che significhi non lo so"; di lì a poco, la ragazza rivelerà di non conoscere la propria età, ma di sapere di essere più giovane sia dell'ingegnere che della fidanzata di questi, Franca. Franca (Luisa Garella) è l'ennesima figura femminile posizionata nella trama per definire contrastivamente il personaggio di Silvi: frivolo, indisponente e attaccato al denaro, il suo ruolo è «progettato per far riflettere la semplicità di Lilia Silvi»⁵⁴⁵.

La bontà di cuore di Scampolo, agita tramite l'apparente spontaneità e genuinità delle espressioni e delle pose dell'attrice, garantisce al personaggio una «presa sul pubblico (...) istantanea»⁵⁴⁶, stimolando una naturale affezione per la sua disarmante purezza, che interessa anche l'aspetto sentimentale. L'innocenza, segno strutturale immutabile della polisemia Silvi, è attribuita a Scampolo nei termini estremi della vera e propria estraneità dal discorso amoroso e sessuale. Pur nella sua natura di bambina – e anzi, proprio in virtù di essa – la ragazza attrae gli uomini in maniera inconsapevole, spogliata totalmente della malizia tipica delle adolescenti in fiore del filone collegiale: quando un uomo la segue per strada fin nella casa dell'ingegnere, Scampolo rivela a quest'ultimo i dettagli delle avances del molestatore con estremo candore. Baciata sul collo dall'amico di Tito, ride per il

⁵⁴⁵ Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia*, cit., p. 116.

⁵⁴⁶ Filippo Sacchi, *Rassegna cinematografica*, cit., p. 3.

solletico. Alla ragazza sembra sfuggire del tutto la logica dell'attrazione (tanto che, sul finale del film, sarà l'ingegnere a doverle spiegare che quel "tum tum tum" che sente nel cuore alla sua presenza è amore). Lo "svezzamento" sentimentale affidato totalmente all'uomo restituisce limpidamente l'atteggiamento antimodernista nei confronti della stabilità dei ruoli di genere⁵⁴⁷ che, nell'ideale fascista, coincideva con una ferrea gerarchia dei generi, in cui la donna ricopriva necessariamente una posizione subalterna a quella dell'uomo. Tale subalternità, in *Scampolo*, è significata sia a livello sociale – la ragazza è una trovatella senza un soldo mentre Tito, per quanto in difficoltà economiche, è un ingegnere con amicizie importanti – che a livello anagrafico, ed è impostata in modo tale da preservarsi nel legame matrimoniale, all'interno del quale la donna è vincolata alla condizione di eterna bambina.

La caratterizzazione *childlike* della protagonista, tuttavia, non pare funzionale esclusivamente a significare un nodo importante del discorso di genere che si accorda alla retorica di regime: essa fa di Scampolo la testimonial ideale di un atteggiamento positivo e spensierato nel momento storico critico che vedeva l'Italia impegnata nel secondo conflitto mondiale. "A volte, nelle ore brutte, mi bastava guardarti, pensare alla tua povera vita, e riprendevo coraggio. Tu sei un esempio vivo per me", rivela Tito alla ragazza, nell'epilogo del film. Se le abilità canore di Silvi sfruttate in intermezzi canori e il suo impiego in ruoli di ragazzina sveglia e impertinente hanno stimolato, fin dalle origini, un paragone tra l'attrice italiana e le americane Deanna Durbin e Shirley Temple, al confronto con quest'ultima il film di Malasomma sembra rivolgersi non solo per le affinità di ruolo e di caratterizzazione, ma per una più ampia funzione sociale che Temple, notoriamente, svolgeva. Con *Scampolo* – ma anche col successivo *Violette nei capelli* e, in parte, anche con *La vispa Teresa* di Mattoli –, Silvi sembra rappresentare per l'Italia del secondo conflitto mondiale quello che Temple significava per gli Stati Uniti della *Great Depression*: l'incarnazione vivente della serenità che resta viva nelle avversità, dello spirito di adattamento e di sacrificio⁵⁴⁸.

⁵⁴⁷ Cfr. Sandro Bellasai, *L'invenzione della virilità*, cit., pp. 73 e seguenti.

⁵⁴⁸ «In all of her major roles in the 1930s, Shirley's central task was emotional healing (...) She accomplished these feats not by ingenious stratagems, but by trusting to her inexhaustible fund of

Le parole di Tito, che indicano in Scampolo un modello positivo a cui volgere lo sguardo, richiamano quelle che il presidente Franklin Delano Roosevelt rivolse al fenomeno Temple: “When the spirit of the people is lower than at any other time



Figura 32. *Scampolo* (Nunzio Malasomma, 1940)

during this Depression, it is a splendid thing that for just 15 cents, an American can go to a movie and look at the smiling face of a baby and forget his troubles”⁵⁴⁹. L’indifferenza al denaro e la dedizione al lavoro di Scampolo, nonché la grande generosità con la quale la stessa cede i propri – pochissimi – averi all’ingegnere in difficoltà, corroborano quegli ideali di semplicità e solidarietà ai quali la ragazza risponde senza infrazioni. Scampolo, “affetta” da un buon umore imperturbabile nonostante la condizione di orfana indigente, diviene un modello di riferimento cristallino e potente attraverso il quale si cerca di trascendere la dimensione diegetica. La propagazione del modello è operata a livello filmico tramite un posizionamento preferibilmente frontale dell’attrice rispetto alla macchina da presa, persino nei dialoghi, nei quali gli interlocutori si rivolgono direttamente a Scampolo, beneficiando raramente della risposta di sguardo della ragazza [Figura 32]. Tale sguardo, rivolto invece al fuori campo, suggerisce

optimism. (...) Money could not buy happiness, she repeatedly reminded audiences (...) Characteristically lacking one or both parents». Cfr. John F. Kasson, *The Little Girl Who Fought the Great Depression. Shirley Temple and 1930s America*, New York-London, W. W. Norton & Company, 2014, p. 14 (nella versione epub).

⁵⁴⁹ Cfr. Norman J. Zierold, *The Child Stars*, New York, Coward-McMann, 1965, p. 69.

un'evasione del personaggio dalla ristretta dimensione dello spazio scenico, consegnando agli interventi verbali di Scampolo (attraverso i quali ella descrive sé e la propria concezione della vita e delle cose) una dimensione che, superando la finitezza narrativa, si dilata coinvolgendo gli spettatori.

La caratterizzazione estetica del personaggio è improntata a una semantica dell'eccezionalità rispetto alla definitezza degli altri personaggi. La cinepresa si sofferma silenziosamente sulle reazioni e le pose di Silvi, alla quale è concessa una presenza scenica ovviamente più importante di quella degli altri personaggi. Gli *outfit* e l'acconciatura nei quali Scampolo domina il quadro significano



Figura 33. *Scampolo* (Nunzio Malasomma, 1940)

efficacemente la povertà, la purezza e la fanciullezza della *child-woman*, segni irrobustiti a livello performativo da Silvi. Appoggiandosi a gesti enfaticizzati e, ancora una volta, affettatamente spontanei – ben lontani dal superare «l'arte di *rappresentare*, basata sulla meccanica dei gesti»⁵⁵⁰ [Figura 33] – l'attrice restituisce il respiro teatrale del «personaggio acerbetto e insidiosamente allettante

del lavoro di Niccodemi»⁵⁵¹. La camminata che Silvi affina per la sua Scampolo è un movimento improbabilmente appesantito, in cui il baricentro del fisico viene sposato a destra e a sinistra seguendo un passo ciondolante poco giustificato dalla corporatura minuta e lesta dell'attrice. La semplicità grafica delle espressioni facciali viene calcata in ogni momento dell'azione, in particolar modo nelle situazioni di stasi del personaggio, suggerendo una sproporzione di significanti che fanno parlare la critica di una Silvi che «non perde un effetto delle sue battute: se mai, qualche volta, lo stravince quando calca inutilmente certi trucchi mimici»⁵⁵². Se il dinamismo del personaggio manca spesso e volentieri di soddisfare quella

⁵⁵⁰ Jacqueline Nacache, *L'attore cinematografico*, Mantova, Negretto, 2012, p. 37

⁵⁵¹ Giuseppe Isani, *Scampolo*, in «Cinema», n. 130, 25 novembre 1941, p. 331.

⁵⁵² Filippo Sacchi, *Rassegna cinematografica*, cit., p. 3.

necessità psicologica di assistere a movimenti dilatati e non affrettati (tipici invece del teatro)⁵⁵³ che, in accordo alla tesi di Rudolf Arnheim, il pubblico cinematografico sperimenta, è però vero che proprio nelle spasmodiche occhiate di Silvi, nei suoi improvvisi sorrisi a pieno volto e nei repentini cambi di posa rivolti alla macchina da presa, Scampolo ha modo di stereotipare un personaggio che solo Lilia Silvi si trova ad agire, nella commedia degli anni Trenta, giungendo a una saldatura di successo tra il tipo e l'attrice.

3.4.6 Sulle orme (drammatiche) di *Scampolo: Violette nei capelli*.

Il successo del personaggio di Scampolo, impostosi come maschera paradigmatica di Lilia Silvi, conosce con i successivi *Violette nei capelli* e *La vispa Teresa* delle variazioni sul tipo. In entrambi i film, l'uno diretto da Bragaglia e l'altro da Mattoli, l'attrice interpreta una ragazza di modeste origini e dalla spiccata propensione al sacrificio e al lavoro. Se, tuttavia, il lavoro di Mattoli rientra puramente nel genere comico-sentimentale a cui, nell'immaginario collettivo, Silvi è ormai adeguatamente destinata, *Violette nei capelli* costituisce un caso spurio, in cui l'attrice ha modo di misurarsi per la prima volta con un soggetto dai risvolti drammatici. Luciana Peverelli – autrice del romanzo da cui il film di Bragaglia trae fedelmente materia – ironizza sulla deviazione che proprio Silvi – tra le tre attrici che prendono parte al film – è costretta ad accordare rispetto alle proprie “abitudini” schermiche: «Lilia è tanto cara che non mi serba rancore se il film – partito comico – è diventato leggermente romantico»⁵⁵⁴. Non è al romanticismo sentimentale da “telefoni bianchi” che fa riferimento Peverelli, bensì a quello fatto di passioni sublimi: Carina, Oliva e Mirella (rispettivamente interpretate da Silvi, Irasema Dilian e Carla Del Poggio), le tre protagoniste di *Violette nei capelli*, vivono la

⁵⁵³ Cfr. Rudolf Arnheim, *Le idee che fecero muovere le immagini*, 1933, oggi edito in Id., *Film come arte*, Milano, Abscondita, 2013, p. 130.

⁵⁵⁴ Luciana Peverelli, *Allegre esperienze del mio primo film*, in «Film», n. 39, 27 settembre 1941, p. 2.

giovinezza tra felicità, dolori e aspirazioni future, in un *Bildungsroman* che pone la solidarietà femminile al centro delle relazioni umane.

Il pubblico viene introdotto gradualmente alla novità della declinazione drammatica del personaggio: la prima inquadratura, rispettando la gerarchia dei titoli di testa – in cui al nome di Lilia Silvi è riservato ancora una volta il *top billing* –, presenta



Figura 34. *Violette nei capelli* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1941)

l'attrice nel ruolo celebre di birichino, mentre si introduce furtivamente nella sua stessa, misera cameretta passando da una finestrella. Bragaglia sembra qui voler simulare una *star entrance* più affine al teatro che al cinema: nell'ambiente vuoto, la protagonista fa il suo ingresso silenziosamente e improvvisa un pezzo di teatro in solitaria, simulando la parte maschile e femminile e mimando i gesti ampi e didascalici propri del repertorio noto

dell'attrice [Figura 34]. Si tratta della prima di una serie di esibizioni virtuose in cui Carina, che simula pezzi di teatro (la ragazza è una povera sartina aspirante attrice), è chiamata a mettere in mostra le doti recitative di Silvi, in un film che sembra volerne celebrare la caratura performativa (ed è infatti proprio all'interpretazione dell'attrice che viene dato riconoscimento nei titoli di testa) [Figura 35]. “Che cosa ti piacerebbe di fare, sentiamo”, chiede il padre di Oliva e Mirella a Carina – ormai adottata dall'uomo come donna



Figura 35. *Violette nei capelli* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1941)

di casa e trattata da questi come una figlia –; “Una parte tragica, piangere, far piangere!”. La sconvolgente dichiarazione d'intenti funge qui da anticipazione

narrativa del dramma che sta per verificarsi (il padre delle ragazze, colto da malore, morirà, lasciandole senza sostegno e costrette ad arrangiarsi economicamente), ma mette soprattutto esplicitamente in chiaro la natura tutta nuova della collocazione dell'attrice. Se il genere in cui Silvi agisce costituisce una novità, il ruolo si pone invece in una solida continuità con i precedenti, in particolare con quello di Scampolo, di cui Carina condivide il mestiere umile, l'infanzia senza genitori e un sano, travolgente spirito di reazione alle avversità. Se, tuttavia, per Scampolo, l'afferenza al tipo della *child-woman* occorre come elemento di immutata stabilità all'interno del film, in *Violette nei capelli* Carina è chiamata a una maturazione che trascende il legame matrimoniale (che occorrerà, certo, sul finale, ma al quale la protagonista arriverà già "adulta") e che scinde distintamente i due momenti (e quindi i due ruoli) di bambina e donna. La scrittura femminile di Peverelli, così come accadrà con il *Nessuno torna indietro* di Alba de Céspedes⁵⁵⁵ (riadattato per lo schermo da Blasetti nel 1943), dà mostra di non volersi e potersi adagiare nella commedia bianca, nel sentimentalismo patinato in cui le penne maschili relegano le figure femminili: nel film di Bragaglia, Silvi ha per la prima volta l'occasione di interpretare una personaggio, una donna la cui esistenza interiore ha modo di fuggire dalla stereotipia della maschera birichinesca che l'ha portata alla fama.

La "fuga" di Carina dal modello noto di Silvi non è certo integrale: Bragaglia sfrutta la maschera celebre per inserire nel film episodi che mantengono in vita l'inclinazione comica di Silvi – come la gag in cui si finge sonnambula per fuggire al controllo della sarta (Pina Gallini) presso cui è a servizio, quella in cui bisticcia con lo spasimante Giuliano (Roberto Villa) o le scene in cui si mostra energica e ironica per risollevare il morale a Olivia. In queste sedi, la recitazione di Silvi si mantiene su toni farseschi, l'emissione delle parole è veloce e nitida, il movimento assestato su gesti ampi e caricaturali («trova sempre la battuta caustica o l'iniziativa risoluta che salva ogni difficoltà»⁵⁵⁶). Tuttavia, a questo filone burlesco se ne affianca uno, assai più consistente, che svela una sensibilità drammatica del corpo, del volto e della voce di Silvi. Lo smarrimento e la malinconia sono performativamente significati tramite uno straordinario contenimento fisico: nella

⁵⁵⁵ Cfr. Lucia Cardone, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, cit., pp. 70-92.

⁵⁵⁶ *Il prossimo film di Lilia Silvi: Violette nei capelli*, in «Film», n. 32, 9 agosto 1941, p. 11.

regione del primo piano, l'attrice lascia che la *key light* faccia chiarezza su un volto immobile, impostato su espressioni di tristezza, che rinuncia all'esagerazione – ma raramente al didascalismo [Figura 36]. La generale atrofizzazione dell'esuberanza recitativa di Silvi – che passa anche per una recitazione sussurrata (ma sempre comprensibile) – è particolarmente apprezzabile nelle scene in duetto con Mirella. Se negli scambi con Irasema Dilian, l'interprete di Olivia, la grazia serafica di



Figura 36. *Violette nei capelli* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1941)

quest'ultima favorisce – e anzi, richiede alla protagonista – una controproposta performativa in grado di riempire il vuoto lasciato dall'incostanza scenica di Dilian, viceversa la motilità di Carla Del Poggio funge da contrafforte dell'abituale sovrabbondanza espressiva di Silvi. Col suo fisico imponente, a tratti maschio, e l'abbigliamento sportivo (il personaggio di Mirella è una sciatrice di professione), Del Poggio sottrae a Silvi il ruolo di terremoto della

scena, prevaricando – anche vocalmente – la protagonista.

“Il tempo dei sogni è finito”, ripete Carina nella seconda parte del film: l'occasionale irrisolutezza della presenza scenica di Silvi si iscrive adeguatamente nel ritmo generale del film, la cui struttura narrativa – pur presentando un lieto fine, in cui tutte le ragazze trovano il proprio posto nel mondo – trascende la struttura autoconclusiva tipica della commedia o del dramma bianchi. Le ellissi temporali, le frasi non dette e trattenute a fior di labbra da Silvi e la messa in scena di un innamoramento che, per la prima volta, non ha la forma dell'incidente di percorso finalizzato all'emersione dei caratteri di ribellione del personaggio convocano l'attrice a una prova eccezionale, in cui l'usuale dinamismo si tramuta in estasi sognante, come nella scena in cui Carina assiste alle prove generali di un balletto nel teatro. Il sottofondo musicale evoca la potenza di una sorta di sindrome di Stendhal in cui il personaggio è colto in mezza figura: le braccia composte lungo i fianchi, la bocca tremante. La fine del sogno, così come descritta da Carina, è

segnata dalla morte del padre, dall'incombenza di doversi autosostentare e dalla maternità extra-coniugale di Oliva. Tuttavia, la fine del sogno a cui Carina fa riferimento si proietta, extra-diegeticamente, sulla persona di Silvi, che per la prima volta è chiamata a smettere gli abiti fanciulleschi per incarnare una maturità in parte tragica, ma ben accolta dal personaggio. Il cambio di *outfit* e il portamento deciso che caratterizzano la “nuova” Carina sono solo i segni esteriori di un mutamento che coinvolge la femminilità del personaggio (“vi ho conosciuto come una fata e



Figura 37. *Violette nei capelli* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1941)

ora sembrate una donnina piena di buon senso”, dice Giuliano guardandola organizzare la vita propria e delle due amiche) in una maniera del tutto inedita e inattesa: tramite l’esperienza della maternità. Anche in questo caso, l’evoluzione è meno radicale di quanto sembri: la verginità del personaggio Silvi si mantiene intatta nei panni di Carina, la quale si sostituisce temporaneamente a Oliva nel ruolo di genitrice. Poco importa, però, che

il figlio non sia uscito dal grembo della protagonista: al momento della separazione dal bambino, Carina versa lacrime materne [Figura 37] – le prime mai versate dall’attrice – che brillano evidenti sullo schermo. Se il Centro Cattolico Cinematografico indicherà *Violette nei capelli* come film destinato al solo pubblico adulto⁵⁵⁷ – in virtù dell’allusione al rapporto erotico extra-coniugale – è pur vero che la scrittura di Peverelli e Bragaglia edifica, tramite il personaggio di Carina, una maternità candidissima, mariana: Silvi diviene una *virgo dolorosa* sulle spalle della quale si costruisce la scena più commovente del film. Laddove l’attributo materno sembri ampliare la polisemia di Silvi, esso in realtà fortifica i caratteri di

⁵⁵⁷ Cfr. Elena Mosconi, *L'impressione del film*, cit., p. 283.

purezza e morigeratezza del personaggio: è Carina ad accogliere, con sguardo attonito e incredulo, la confessione dell'azione peccaminosa di Oliva.

A riportare Silvi nella dimensione a essa tradizionalmente confacente contribuiscono anche i paratesti. Nell'articolo che Luciana Peverelli scrive nel corso della lavorazione di *Violette nei capelli* – al quale “Film” dedica un'intera pagina – l'autrice rievoca ancora la *child-womanhood* dell'attrice: «Lilia Silvi veramente è signora e ci tiene molto che tutti glielo dicano: ma io ho sempre l'impressione di vedere una bambina deliziosa che giochi a far la signora»⁵⁵⁸; anche la critica sembra sostanzialmente d'accordo con l'autrice⁵⁵⁹. D'altronde, il richiamo del film a una collocazione rinnovata in senso più impegnato per il personaggio si compie in maniera spuria, come suggeriscono l'ambientazione bucolica nella quale le tre ragazze, nella prima parte del film, si muovono e, nondimeno, la generale attenzione alla componente metateatrale affine all'esperienza schermica di Silvi. Per la prima volta attorno all'attrice è allestita una narrazione che celebra il trionfo della stessa nel mondo dello spettacolo – traslando nell'ambiente del teatro la biografia cinematografica di Silvi –: l'aspirazione attoriale di Carina, il coronamento del sogno di calcare il palcoscenico e la reputazione candida con cui si fa conoscere dai colleghi e dal pubblico sembra costituire un omaggio all'attrice romana, che fuori dallo schermo descrive la recitazione come l'aspirazione unica di una vita.

È una specie di malattia la mia, come tanti altri. È che ti senti proprio portata a stare davanti a una ripresa, davanti a un regista, a un operatore, a una truccatrice. Ti senti in famiglia, ti senti a casa tua, ti senti. E poi il bello quando entri sul set è che devi recitare. Non è cambiato molto, non è che il lavoro in teatro e al cinema mi ha dato alla testa, no, sono sempre rimasta Lilia Silvi⁵⁶⁰

⁵⁵⁸ Luciana Peverelli, *Allegre esperienze del mio primo film*, cit., p. 2.

⁵⁵⁹ Diego Calcagno, nel recensire *Violette nei capelli*, osserva: «Quando si è così giovane è tuttavia abbastanza facile accattivarsi la simpatia del pubblico con lazzi e birichinerie (...) voglio dire che Lilia è troppo commediante, è troppo poco donna». Cfr. Diego Calcagno, *Sette giorni a Roma*, in «Film», n. 6, 7 febbraio 1942, p. 4.

⁵⁶⁰ Discorso trascritto dal teaser trailer di *In arte Lilia Silvi* (Mimmo Verdesca, 2011).

Nel finale del film, in cui il sogno di Carina diviene realtà e l'attrice esce dal teatro dove si è esibita nel dramma di Giacosa *Come le foglie*⁵⁶¹, ad attenderla c'è Giuliano. Nelle parole dei due innamorati, i riferimenti metateatrali proseguono:

G: Vorrei offrirvi io una parte, una parte importantissima che mi sta molto a cuore

C: Una parte, per me?

G: Sì Carina, soltanto tu puoi recitarla nella mia vita. E devi darmi subito una risposta, perché ho sofferto tanto in questi mesi, che non potrei soffrire un minuto di più

C: Ma bisognerebbe che io sapessi... se non è una parte troppo difficile e se sarò capace di sostenerla

Violette nei capelli si conclude così, con Carina e Giuliano che, parlando, si allontanano assieme sotto la pioggia. La parte cui allude Giuliano, ovviamente, è quella di sposa: Silvi si troverà effettivamente ad interpretarla nel successivo *La bisbetica domata*, ma nelle modalità stravaganti che abbiamo già avuto modo di analizzare. L'inversione ha dunque tutta la consistenza della mera apparenza: nel 1943, una Silvi già in età da marito (l'attrice è sposata da alcuni anni col calciatore Luigi Scarabello, compagno di tutta la vita), viene diretta da Gianni Franciolini in una commedia bianca – ma non del tutto estranea da risvolti amari che convocano una riflessione esistenziale, necessaria nell'Italia ormai sfiancata dal conflitto –, in cui Silvi conferma l'immortalità della propria stagione infantile.

3.4.7 *Giorni felici, ma ormai lontani*

Giuseppe De Santis, che nel 1942 scriveva, in merito al *Fari nella nebbia* di Gianni Franciolini, di essere rimasto stupito da «una fede ed una volontà di accostarsi ad una verità spoglia di retorica ed una misura che non trabocca mai»⁵⁶², si ritrova un

⁵⁶¹ Già trasposto al cinema da Mario Camerini nel 1934, con la partecipazione di Isa Miranda nel ruolo della protagonista Nennele.

⁵⁶² Giuseppe De Santis, *Fari nella nebbia*, in «Cinema», n. 141, 10 maggio 1942, p. 255

anno dopo a recensire il successivo film del regista fiorentino, *Giorni felici*, con una disposizione d'animo assai diversa:

Ma in questo *Giorni felici* non il più piccolo segno che possa farci conoscere il Franciolini di *Fari nella nebbia* (...) la banalità di *Giorni felici* si fa largo ad ogni passo e ne restano soffocati un po' tutti i personaggi (...) Non abbiamo compreso la funzione di quel personaggio di Vera Carmi che fa capolino ogni tanto per portare da mangiare o da bere. Lilia Silvi ha l'aria di voler menare i pugni ogni volta che in un quadro non le si conceda soverchia importanza⁵⁶³

Giorni felici è in effetti un film che delude clamorosamente le aspettative elevate riposte in Franciolini da chi aveva riconosciuto, in *Fari nella nebbia*, una novità linguistica straordinaria e una narrativa del reale pressoché inedita sugli schermi italiani. Tratto dalla commedia francese *Les jours heureux*, di Claude-André Puget, il "nuovo" film sembra invece configurarsi come la più leggera delle commedie: le spensierate giornate di cinque giovani cugini in vacanza vengono interrotte dall'arrivo di Michele (Amedeo Nazzari), un aviatore che, a causa di un guasto all'aereo, è costretto a passare un giorno intero con l'allegra brigata – in special modo con le due ragazze giovani: Franca (Lilia Silvi) e Marianna (Valentina Cortese)–; gli equilibri relazionali del gruppo, apparentemente sconvolti dall'arrivo di Michele, si scoprono rinsaldati sul finale, che vede nascere non una, ma ben due coppie di fidanzati. «Ora non so se in *Giorni felici* ci sia più baccano o più intelligenza – scrive Calcagno su "Film" – ma è certo che si tratta di un film dove le grida, le esclamazioni, le risate sono fragorose a tal punto che la concitazione sembra soverchiare la verità e il sentimento»⁵⁶⁴. È tuttavia improprio affermare, come sembra voler lasciar intendere De Santis, che tali "schiamazzi" siano dovuti soltanto alla presenza di Silvi – la quale, stando all'ennesimo *top billing*, risulta in effetti l'occorrenza divistica più rilevante del film, assieme a Nazzari –: il quartetto di attori co-protagonisti si rivela piuttosto in sintonia nell'inscenare una

⁵⁶³ Giuseppe De Santis, *Film di questi giorni*, in «Cinema», n. 162, 25 marzo 1943, p. 187.

⁵⁶⁴ Diego Calcagno in «Film», 20 marzo 1943.

performance corale dinamica e chiassosa, conferendo alla vicenda un andamento rapido ed effettivamente assordante.

È semmai vero che, tra gli attori presenti (oltre alle due interpreti femminili nominate, compaiono Leonardo Cortese e Paolo Stoppa), il personaggio di Silvi è quello che più di tutti trova in *Giorni felici* una collocazione fedele al proprio *habitus*. L'atmosfera ridanciana e gioviale offre un palco ideale per l'interprete, la quale sembra regredire – dopo la parentesi drammatica – al personaggio petulante delle commedie più patinate. I segni fondamentali dell'intertesto-Silvi si riverberano chiaramente in tutto il corso della vicenda: buon umore, birichineria e dolcezza sono i tratti peculiari di Franca, personaggio stereotipato a tal punto da non riuscire più nemmeno ad accogliere il binarismo donna/bambina, risolvendosi per l'ultima delle due età. Ormai ventitreenne, Silvi si trova ad interpretare una ragazzina di sedici anni (nella trama è più piccola di Marianna/Cortese, in realtà più giovane di due anni) dedita al riso e allo scherzo, avvinta nella più stolidità innocenza sessuale. Al tavolo con i cugini, incuriosita da una storiella che il fratello Oliviero/Cortese non vuole narrare in sua presenza, afferma fra lo sgomento generale di non essere più vergine (“Sarebbe un bel disastro se a sedici anni lo fossi ancora”); salvo poi dimostrare di non sapere affatto cosa significhi l'espressione. L'innocenza, nel personaggio di Franca, evolve in vero e proprio bigottismo: rimprovera il cugino Bernardo/Stoppa per l'utilizzo di parole volgari, è spaventata all'idea che la cugina inventi di essere stata baciata sulla bocca (“ah no, non sulla bocca”) e, appoggiata al petto di Michele, lo esorta ad allontanarla (“ditemi che vi peso [...] perché così sto tanto bene e non si deve, ho quest'idea, non si deve star troppo bene”).

La purezza carnale di Franca è significata in maniera puntuale, ancora una volta, a livello di costume, soprattutto in relazione contrastiva con la raffigurazione della cugina Marianna. La prima porta i capelli in due trecce lunghe, indossa un abito accollato da scolarettina in villeggiatura e porta scarpe basse [Figura 38], la seconda è scollata, indossa tacchi alti ed ha un'acconciatura vaporosa. La predisposizione erotica di Marianna è messa a confronto con il candore infantile di Franca da Michele, oggetto del desiderio di entrambe. Se, da una parte, ballando con Franca, l'aviatore si sofferma a evidenziare i caratteri di serenità e fanciullezza della

ragazza (“la vostra età inganna così piacevolmente. Non si sa bene se sia il volto della felicità o quello della giovinezza”), d’altra parte, Mariella viene corteggiata – e risponde al corteggiamento – con frasi allusive (“Cosa vi piace di me?” “I vostri



Figura 38. *Giorni felici* (Gianni Franciolini, 1943)

occhi quando mi guardano”). È la stessa Franca a verbalizzare la propria inferiorità rispetto alla cugina in termini di appeal erotico e femminilità, quando, scopertasi innamorata di Michele, prega quest’ultima di farsi da parte: “perché sei più bella, perché sei una donna. Se tu non mi aiuti sceglierà te (...) io non posso competere con te. Non ne ho il

coraggio e non ne ho la forza. Se tu me lo porti via, io mi ucciderò”.

Questa battuta introduce un elemento macabro nella vicenda leggera sul quale vale la pena soffermarsi, poiché ad essa segue una rappresentazione estetica di Silvi che amplia la ben misera varietà di raffigurazioni che fino a questo momento hanno

interessato l’attrice. L’allegria connaturata al personaggio di Franca si oscura, offrendo un’immagine complessiva che si distanzia improvvisamente dalla rappresentazione puramente *childlike* mantenuta fino a questo momento. Silvi viene ripresa in piena notte, il volto rigato dalle strisce d’ombra e gli occhi spiritati [Figura 39], in un’inquadratura dal



Figura 39. *Giorni felici* (Gianni Franciolini, 1943)

gusto vagamente espressionista che precede l’istante in cui Franca tenterà il suicidio gettandosi nelle acque del lago in cui di giorno i cugini giocano spensierati. L’episodio lugubre ha durata breve – Franca viene salvata da Michele e un’ellissi

temporale porta in pochi secondi alla scena successiva, in cui la ragazza è dichiarata ormai fuori pericolo –, e, tutto sommato, questo anelito di morte sembra corroborare il candore spirituale del personaggio, che nel corso della narrazione viene spesso paragonato a una sorta di angelo, a una figura ultraterrena (“quella ragazza ha un’anima piena di sfumature e di mistero [...] Con lei ho l’impressione di non poter parlare nel solito modo, è sempre nuova, lucente, come una stella [...] il suo viso sembra illuminato da una luce interiore”).

Cionondimeno, questa declinazione psicotica del personaggio di Silvi – che sembra premonire la morte della fanciullezza e significare la violenza dell’emancipazione amorosa – costituisce un’incrinatura che, sorprendentemente, sembra sfuggire alla critica coeva. «Si parlerà simpaticamente di lui – scrivono ironicamente su “Film” in merito al film di Franciolini – se non alla Biblioteca Vittorio Emanuele, al Lido di Ostia»⁵⁶⁵. Eppure, se la stucchevolezza della trama gaia sembra consegnare al pubblico un prodotto leggero e godibile dagli spettatori di scarse pretese, il pianto finale, con gli occhi al cielo, di Nietta – il personaggio interpretato da Vera Carmi di cui De Santis non coglie la pregnanza narrativa (effettivamente ridotta a qualche comparsata in veste di cuoca o balia dei cugini) – lascia presagire una complessità taciuta. Al personaggio debole, inconsistente, mai indagato nel corso della vicenda è affidato l’addio mesto, in un ribaltamento della gerarchia dei personaggi che non trova spiegazione plausibile. Il volto di Nietta si emancipa sul finale, ma è foriero di una malinconia dei giorni felici – ormai trascorsi, sideralmente distanti –, che non torneranno più.

⁵⁶⁵ Diego Calcagno, in «Film», cit.

3.5 (Not) The End

La fine della carriera di Luisa Ferida da una parte e quella di Lilia Silvi dall'altra conoscono destini per alcuni aspetti simili, per molti altri diversi. L'attrice emiliana, concluse le riprese di *La locandiera*, segue a Venezia – assieme al compagno Osvaldo Valenti – il canto del cigno del secondo cinema italiano⁵⁶⁶. Nel Cinevillaggio inaugurato sull'isola della Giudecca – controproposta lagunare a Cinecittà⁵⁶⁷ – la celebre coppia prende parte a un film di Piero Ballerini, *Fatto di cronaca* (girato nel 1944 e tratto dal romanzo *La vita può ricominciare* di Alfredo Vanni). Nel film, il ruolo di Ferida registra un'inversione di rotta rispetto a quello di oggetto del desiderio maschile che nei film di Chiarini, nonché negli altri film della sua carriera, era stato declinato nelle diverse sfumature di madre dolorosa o peccaminosa, zingara maliarda, donna del popolo. Linda è una moglie abbandonata dal marito, una donna che si affaccia al peso di una gravidanza solitaria che la colloca nella posizione di vittima della maldicenza. L'incarnazione di Ferida è sorprendente: i capelli – ancora splendidamente corvini – sono acconciati corti, il corpo dell'attrice (reduce dal secondo aborto spontaneo) è



Figura 40. *Fatto di cronaca* (Piero Ballerini, 1944)

⁵⁶⁶ Rimandiamo a un saggio di Ernesto G. Laura che prende in esame la breve parentesi della Repubblica di Salò nelle sue attività propagandistiche e spettacolari: cfr. Ernesto G. Laura, *L'immagine bugiarda. Mass-media e spettacolo nella Repubblica di Salò (1943-1945)*, Roma, A.N.C.C.I., 1986.

⁵⁶⁷ A partire dal 1943 circa, Cinecittà venne sequestrata dai nazisti e utilizzata come area di detenzione. Dopo la liberazione di Roma, nel giugno 1944, gli alleati la adibirono a rifugio per gli sfollati.

appesantito e fasciato in abiti modesti, che non fungono più da amplificatori di una femminilità sensuale bensì domestica, spoglia della proverbiale, irresistibile selvatichezza [Figura 40]. Questa trasfigurazione di Ferida sembra proiettata verso un'estetica che il melodramma assumerà nel periodo postbellico, eppure si trova ad agire nel contesto altamente normativo e “netto”⁵⁶⁸ del secondo cinema italiano, come testimonia il lieto fine e la ricongiunzione familiare col marito Andrea (Valenti), che renderà padre.

Il film, che sembrerebbe aver potuto svelare la possibilità, in termini di immagine, di sottoporre l'attrice a un recasting utile a inscrivere negli schermi di una nuova estetica del reale che in quei mesi aveva già conosciuto le prime opere seminali, conosce una diffusione limitata. *Fatto di cronaca* esce nel marzo del 1945, alcuni giorni prima della morte per fucilazione di Luisa Ferida e Osvaldo Valenti, avvenuta a Milano poco prima della mezzanotte del 30 aprile – dopo che i giornali della sera del 28 aprile avevano già diffuso la notizia (allora falsa) dell'esecuzione degli attori⁵⁶⁹. La casa di produzione “Larius Film” invia una raccomandata a Roma il 30 novembre 1945, notificando al Sottosegretariato per la Stampa, Spettacolo e Turismo di aver già preso contatti con l'ENIC affinché l'ente revisioni la pellicola. La revisione, protocollata in data 7 maggio 1946 e licenziata il 20 luglio 1946, pone le seguenti restrizioni alla distribuzione del film:

Che venga eliminato sia dalla pubblicità come dalla testata ogni indicazione relativa agli interpreti;
che sia limitata la programmazione all'Italia Centro-Meridionale con esclusione delle città Roma-Napoli-Firenze.⁵⁷⁰

⁵⁶⁸ Cfr. Lucia Cardone, *Il melodramma*, cit., p. 26.

⁵⁶⁹ Cfr. Odoardo Reggiani, *Luisa Ferida, Osvaldo Valenti*, cit., p. 320.

⁵⁷⁰ La revisione è compilata sulla base di un appunto che il Capo dei Servizi della Cinematografia aveva precedentemente inviato al Sottosegretario (16 luglio 1946): «film mediocrissimo e inutile, realizzato in economia e con assoluta povertà di mezzi espressivi. Nessun accenno, però, alla situazione politica, né alcuna pecca dal punto di vista morale. La presenza nel film, in qualità di interpreti, degli attori collaborazionisti Luisa Ferida e Osvaldo Valenti consiglia di limitare la circolazione della pellicola all'Italia centro-meridionale, escluse le città di Firenze, Roma, Napoli».

La pellicola, con le suddette limitazioni, ha la possibilità di circolare, e registra critiche negative⁵⁷¹.

Non è solo l'immagine cinematografica di Ferida a sopravvivere alla morte dell'attrice: la sua consistenza divistica si dimostra, anche *post mortem*, passibile di evoluzione. Se *Fatto di cronaca* circola sprovvisto dei titoli di testa che indicano gli interpreti, i nomi degli attori iniziano d'altronde a comparire sui giornali italiani sotto una fortuna mutata. "Star", rotocalco nato nell'agosto 1944 in una Roma appena liberata dalle truppe alleate, dedica alcuni articoli alla coppia Ferida-Valenti, che «fece presto a familiarizzare con le canaglie delle Brigate nere e della X Mas (...) legati com'erano dal comune spirito di delinquenza»⁵⁷². L'articolo qui citato ha testo breve, ed è corredato da una fotografia in cui compare la figura intera di Luisa Ferida: mano sul fianco, volto baciato dal sole e occhio confidente con l'obiettivo. Un altro articolo che coinvolgeva la coppia celebre era già comparso in prima pagina, sul medesimo rotocalco, il 26 maggio 1945, a meno di un mese dall'esecuzione della coppia. La destrutturazione della portata stellare dei due divi è già pienamente in atto: in una colonna dedicata al cinema repubblicano, in forma preteritiva l'articolista Majano racconta l'episodio della morte dei due artisti

Fra i due, la Ferida era la più esaltata: ripeteva forse a rovescio il suo ruolo di *Orizzonte di sangue*, pur rinunciando a quel frustino che era parso al regista il tocco essenziale di quel personaggio fasullo (...) La Ferida ha affrontato coraggiosamente l'espiazione, anzi, più che coraggiosamente, da megalomane. Erano, o erano diventati, due criminali: ma erano anche due buoni attori (...) sono stati sorretti dall'abitudine a plasmarsi in personaggi, ad assumere atteggiamenti spettacolari, a recitare ruoli destinati a far effetto sul pubblico⁵⁷³

Tre numeri dopo, "Star" torna a parlare «della coppia fascio-cinematografica» in copertina, con un titolo sensazionalistico: *Valenti-Ferida: finalmente la verità*. L'articolo registra la smentita dell'effettiva, diretta partecipazione alle torture da

⁵⁷¹ Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 337.

⁵⁷² «Star», n. 35, 22 settembre 1945, p. 8.

⁵⁷³ Anton Giulio Majano, *Le SS andavano a cinema*, in «Star», n. 18, 26 maggio 1945, pp. 1-2.

parte dei due divi, attuando un ulteriore ridimensionamento dell'immagine che, da torbida, muta in ridicola. Valenti ne emerge come un ladruncolo istrione, mentre Ferida è descritta in veste di ninfomane:

Il ruolo di Luisa Ferida fu assai più modesto. Ella forse faceva la spia, ma a Villatriste entrò ben poche volte, e non seviziò mai alcuno. Fingeva indignazione quando i prigionieri le mostravano i segni delle percosse ricevute, e qualche volta assumeva il ruolo di consolatrice, sfiorando un po' troppo col seno i patrioti⁵⁷⁴

Anche l'episodio della fucilazione è oggetto di riscrittura:

La scena era cinematografica, i due furono illuminati dai fari d'una automobile, dato che era notte. Valenti recitava, la Ferida singhiozzava senza posa e senza ritegno (...) poi il plotone d'esecuzione fece fuoco, i due caddero. L'uno squilibrato e intelligente, l'altra disonesta e stupida⁵⁷⁵

Ferida, dunque, sopravvive sullo schermo (con *Fatto di cronaca*) e sopravvive sui rotocalchi e sulle testate giornalistiche, almeno fintanto che la fascinazione del fatto di cronaca (quello vero) è in grado di attirare l'attenzione morbosa del pubblico. È una figura nera e vilipesa quella che emerge dalle pagine stampate dopo il 30 aprile 1945, pesantemente discostante da quella modesta, domestica e ancora una volta dolorosa (in maniera meno ambigua che mai) del film di Ballerini.

A un anno di distanza, ancora sulle colonne di "Star" (ma ormai lontani dalla prima pagina), i due divi riemergono come personaggi del racconto-amarcord di Gino Valori, *Ricevimento in casa di un divo*, in cui l'amarezza e il ripudio lasciano spazio alla tenerezza. Valenti è ancora l'istrione, che diverte e al tempo stesso ripugna l'autore. Ferida è invece ricordata come «vibrante di tenera passione materna»⁵⁷⁶, mentre condivide con l'autore la tristezza di non riuscire ad essere madre: «lo avrà

⁵⁷⁴ Adriano Baracco, *Valenti-Ferida: finalmente la verità*, in «Star», n. 21, 16 giugno 1945, pp. 1-2.

⁵⁷⁵ *Ibidem*.

⁵⁷⁶ Gino Valori, *Ricevimento in casa di un divo*, in «Star», n. 10, 9 marzo 1946, p. 5.

la sciagurata, lo avrà in un'ora tremenda»⁵⁷⁷. Nel rievocarne il ricordo, Valori afferma: «aveva temperamento, era una mezzo sangue: italo-turca, mi pare»⁵⁷⁸. L'inesattezza biografica – suscitata da una fascinazione esotica su cui la diva autarchica poteva in effetti contare – è testimone dei primordi di una narrazione mitologica che, fondata sull'incerta ricognizione storica e l'attendibile consonanza tra l'aspetto di Ferida e il personaggio della maliarda, ha resistito fino ad oggi, e ancora si nutre.

Di natura meno drammatica è l'epilogo della carriera di Lilia Silvi, il cui personaggio, dopo la caratterizzazione psicologicamente instabile esperita in quel *Giorni felici* dal finale aperto – e che faceva sperare in sperimentazioni innovative rispetto all'incorrotto modello *childlike* – torna in perfetta e consueta forma nei film successivi. L'attrice, lasciando cadere inascoltate le rimostranze al personaggio monotono che ormai puntualmente giungono dalla critica⁵⁷⁹, prende parte, tra la fine del '43 e l'inizio del '44, alla commedia mattoliana *La vispa Teresa* – nell'ultimo *title role* della carriera – e a una commedia diretta dal francese Jean Boyer e ambientata – decisamente fuori tempo massimo – in un collegio: *Il diavolo va in collegio*. La ricezione del film di Mattoli, uscito in un momento delicato – ossia nei mesi successivi alla liberazione di Roma dai nazifascisti – profetizza lucidamente il destino della ragazza terremoto negli schermi ormai in fase di rinnovamento: «dobbiamo lamentare che gli esercenti non abbiano sentito la necessità di riaprire le proiezioni con qualcosa di meno fatuo, inopportuno e anacronistico (...) ecco la commediola brillante stile telefono in bianco di famigerata memoria»⁵⁸⁰. Il risveglio cinematografico postbellico⁵⁸¹ è ormai avviato e ai personaggi sugli schermi è richiesta una complessità umana che l'attrice romana non può verosimilmente raggiungere, così saldata a un personaggio altamente stereotipato che per anni è stato costantemente, fieramente rivendicato come autentico e alieno da qualsiasi costruzione. Il volto di Silvi sembra

⁵⁷⁷ *Ibidem*.

⁵⁷⁸ *Ivi.*, p. 4.

⁵⁷⁹ Cfr. *Stanchezza di Lilia Silvi e nostra*, in «Cinema», cit., p. 335.

⁵⁸⁰ Anonimo, «Corriere di Roma», 21 ottobre 1944, citato in Francesco Savio, *Ma l'amore no*, cit., p. 396.

⁵⁸¹ Lino Micciché, *L'ideologia e la forma*, cit., p. 25.

prescindere da quella sensibilità al cambiamento che Dyer indica come connaturata alla polisemia strutturata delle immagini divistiche, vantando una continuità temporale⁵⁸² che difficilmente può essere eguagliata. Il suo immobilismo non è perdonato, e se i lazzi e le smorfie della ragazza terremoto potevano contare, fino a soli quattro anni prima, su un contesto socioculturale che li aveva accolti di buon grado (si ricordi il successo “totale” di *Dopo divorzieremo* del 1940), nell’Italia della liberazione essi non trovano giustificazione, né pubblico. *Fuori l’argenteria*, titola un articolo apparso su “Star”, in cui è manifestato il desiderio di offrire ai numerosi stranieri in terra italiana il meglio della cinematografia prodotta in patria. Vale la pena riportarne un ampio estratto:

Lasciatemi rabbrivire mentre penso alla «Vispa Teresa», che unisce in efferato connubio due fra i più deleteri elementi della nostra cinematografia: cioè il regista Mario Mattoli e l’attrice Lilia Silvi. So che Mattoli ha sempre avuto successo per conto suo, e la Silvi anche, ma è il successo (...) dovuto al titillamento dei peggiori gusti popolari: un successo di analfabeti, fra analfabeti (...). So che i produttori hanno speso milioni per questi film, ed è giusto che cerchino di guadagnarci sopra. Ma, perdio, non potevano aspettare un momento? Abbiamo buoni lavori fermi nei magazzini. C’è «Ossessione» (...) migliore di quasi tutti i film americani giuntici in questo periodo (...) C’è «I bambini ci guardano» (...). Cerchiamo di far bella figura, ragazzi, per carità di patria⁵⁸³

Se Ferida, morta nella carne, muta la propria forma divistica trasformandosi in un mito oscuro, di Lilia Silvi si vorrebbe nascondere la traccia più rilevante, l’esistenza sullo schermo, il suo contributo recitativo, inadeguato⁵⁸⁴ a confrontarsi con un cinema che cambia e ha già pronti “nei magazzini” i capolavori di una nuova,

⁵⁸² Cfr. Richard Dyer, *Star*, cit., p. 90.

⁵⁸³ Adriano Baracco, *Fuori l’argenteria*, in «Star», n. 11, 21 ottobre 1944, p. 3.

⁵⁸⁴ Cfr. Antonio Pietrangeli, *La vispa Teresa*, in «Star», n. 12, 28 ottobre 1944, p. 6: «Goffa, insensata, dilettesca e filodrammatica recitazione è quella dei protagonisti: Lilia Silvi e Roberto Villa. E nella lunga scena in cui nasce l’amore tra i due, farcita di cantatine, di smorfie e di recitativi, abbiamo visto tutta una serie di primi piani che ci hanno definitivamente nauseati».

florida stagione. I critici non si accorgono – scrive Giuseppe Longo in una lettera aperta all’attrice – «che è inutile dare addosso ai fantasmi»⁵⁸⁵.

La presenza di Silvi nei nuovi schermi italiani è inizialmente sporadica – interpreterà, ancora una volta nei panni di “se stessa”, la protagonista di *Biraghin* e verrà chiamata, nel 1950, al fianco di Renato Rascel nel *Napoleone* di Carlo Borghesio – e, quindi, definitivamente archiviata. Queste due prove estemporanee, d’altronde, rivelano come in effetti la consistenza performativa di Silvi costituisca un ulteriore elemento imperturbabile nella propria stasi. Se Ferida, come abbiamo avuto modo di osservare, abbandona progressivamente la recitazione legnosa e stereotipata degli inizi per farsi corpo e voce di un’innovazione recitativa che – nel terreno più variegato del melodramma – trova una statura ipoteticamente passibile di un’evoluzione in senso moderno, l’attrice romana è vincolata a una mimica e a una corporeità incapaci di *nuances* moderate, e che non hanno alcuna prospettiva di vita all’infuori degli schermi di regime.

La sua inconfondibile maschera sembra troppo profondamente intrisa degli umori del cameratismo femminile di quelle commedie con o senza telefoni bianchi. Intellettuali e registi del Neorealismo vedranno in Lilia Silvi il simbolo di un cinema che aveva il torto di sognare – e far sognare – ad occhi aperti⁵⁸⁶

La carriera di Lilia Silvi muore così com’era nata: nell’ultimo film che interpreta, persino nell’ultima intervista che rilascia, ella resta sempre fedele alla sua maschera, consegnata in tarda età a una testimonianza autobiografica che si fissa come il simulacro perfetto della sua immagine di ragazza terremoto.

⁵⁸⁵ Giuseppe Longo, *Lettera senza busta a Lilia Silvi*, in «Star», n. 12, 14 aprile 1945, p. 4.

⁵⁸⁶ Stefano Masi, *Stelle d’Italia*, cit., p. 100.

Filmografia generale

1860 (Alessandro Blasetti, 1934)
Accadde una notte (*It Happened One Night* – Frank Capra, 1934)
Acciaio (Walter Ruttmann, 1933)
Addio giovinezza! (Ferdinando Maria Poggioli, 1940)
Amante, L' (Possessed – Clarence Brown, 1931)
Apparizione (Jean de Limur, 1943)
Assedio dell'Alcazar, L' (Augusto Genina, 1940)
Bambini ci guardano, I (Vittorio De Sica, 1943)
Bandito della Casbah, (Pépé le Moko – Julien Duvivier, 1937)
Birichino di papà, Il (Raffaello Matarazzo, 1942)
Camicia nera (Giovacchino Forzano, 1933)
Canale degli angeli, Il (Francesco Pasinetti, 1934)
Cavalleria (Goffredo Alessandrini, 1936)
Centomila dollari (Mario Camerini, 1940)
Condottieri (Luis Trenker, 1937)
Dama bianca, La (Mario Mattoli, 1938)
Darò un milione (Mario Camerini, 1935)
Dora Nelson (Mario Soldati, 1939)
È caduta una donna (Alfredo Guarini, 1943)
Fidanzato di mia moglie, Il (Carlo Ludovico Bragaglia, 1943)
Fortuna viene dal cielo, La (Ákos Ráthonyi, 1942)
Giacomo l'idealista (Alberto Lattuada, 1942)
Gli uomini, che mascalzoni... (Mario Camerini, 1932)
Grand Hotel (Edmund Goulding, 1932)
Grandi magazzini, I (Mario Camerini, 1939)
Harlem (Carmine Gallone, 1943)
Hotel Imperial (Robert Florey, 1939)
Joe il rosso (Raffaello Matarazzo, 1936)
Luciano Serra pilota (Goffredo Alessandrini, 1938)
Maddalena... zero in condotta (Vittorio De Sica, 1940)
Mamma (Guido Brignone, 1941)
Mater dolorosa (Giacomo Gentilomo, 1942)

Ore 9: lezione di chimica (Mario Mattoli, 1941)
Ossessione (Luchino Visconti, 1943)
Peccatrice, La (Amleto Palermi, 1940)
Porto delle nebbie, Il (*Le Quai des brumes* – Marcel Carné, 1938)
Quattro passi tra le nuvole (Alessandro Blasetti, 1942)
Ragazze che sognano (*Our Blushing Brides* – Harry Beaumont, 1930)
Redenzione (Marcello Albani, 1942)
Regina Cristina, La (*Queen Christina* – Rouben Mamoulian, 1933)
Sanguepazzo (Marco Tullio Giordana, 2008)
Scipione l'africano (Carmine Gallone, 1937)
Seconda B (Goffredo Alessandrini, 1934)
Segretaria privata, La (Goffredo Alessandrini, 1931)
Sentinelle di bronzo (Romolo Marcellini, 1937)
Sette peccati, I (Ladislao Kish, 1942)
Signor Max, Il (Mario Camerini, 1937)
Signora di tutti, La (Max Ophüls, 1934)
Sole (Alessandro Blasetti, 1929)
Stasera niente di nuovo (Mario Camerini, 1942)
T'amerò sempre (Mario Camerini, 1933)
T'amerò sempre (Mario Camerini, 1943)
Telefonista, La (Goffredo Alessandrini, 1931)
Teresa Venerdì (Vittorio De Sica, 1941)
Terra madre (Alessandro Blasetti, 1931)
Treno popolare (Raffaello Matarazzo, 1933)
Trionfo della volontà, Il (*Triumph des Willens* - Leni Riefenstahl, 1935)
Ultimo ballo, L' (Camillo Mastrocinque, 1941)
Vecchia guardia (Alessandro Blasetti, 1934)
Zazà (Renato Castellani, 1944)

Filmografia di Luisa Ferida

Freccia d'oro

Anno: 1935

Regia: Corrado D'Errico, Piero Ballerini

Produzione: ALA Film

Interpreti principali: Emma Baron, Ennio Cerlesi, Maurizio D'Ancona, Laura Nucci, Vanna Vanni

Re burlone (I cospiratori del golfo)

Anno: 1935

Regia: Enrico Guazzoni

Produzione: Capitani Film

Interpreti principali: Armando Falconi, Luigi Cimara, Maria Denis, Ellen Meis, Diana Lante, Luigi Pavese

I due sergenti

Anno: 1936

Regia: Enrico Guazzoni

Produzione: Manderfilm

Interpreti principali: Gino Cervi, Antonio Centa, Evi Maltagliati, Ugo Ceseri, Mino Doro, Lamberto Picasso

Il grande silenzio

Anno: 1936

Regia: Giovanni Zannini

Produzione: Veritas Film

Interpreti principali: Miranda Bonansea, Annibale Betrone, Giulio Donadio

L'ambasciatore

Anno: 1936

Regia: Baldassarre Negroni

Produzione: Negroni Film

Interpreti principali: Leda Gloria, Maurizio D'Ancona, Cesare Zoppetti, Enzo Biliotti

Amazzoni bianche

Anno: 1936

Regia: Gennaro Righelli

Produzione: Arbor Film

Interpreti principali: Paola Barbara, Enrico Viarisio, Sandro Ruffini, Doris Duranti

Lo smemorato

Anno: 1936

Regia: Gennaro Righelli

Produzione: Capitani - ICAR

Interpreti principali: Angelo Musco, Checco Durante, Paola Borboni

I fratelli Castiglioni

Anno: 1937

Regia: Corrado D'Errico

Produzione: Roma Film

Interpreti principali: Amedeo Nazzari, Olga Capri, Ugo Ceseri, Armando Migliari, Silvio Bagolini

Freccia d'oro

Anno: 1935

Regia: Corrado d'Errico, Piero Ballerini

Produzione: ALA Film

Interpreti principali: Emma Baron, Ennio Cerlesi, Maurizio D'Ancona, Laura Nucci, Vanna Vanni

La fossa degli angeli

Anno: 1937

Regia: Carlo Ludovico Bragaglia

Produzione: Diorama

Interpreti principali: Amedeo Nazzari, Antonio Gradoli, Annette Ciarli

I tre desideri

Anno: 1937

Regia: Kurt Geron

Produzione: Manenti Film

Interpreti principali: Antonio Centa, Leda Gloria, Febo Mari

Il conte di Brechard

Anno: 1938

Regia: Mario Bonnard

Produzione: Amato Film

Interpreti principali: Amedeo Nazzari, Ugo Ceseri, Camillo Pilotto

Tutta la vita in una notte

Anno: 1938

Regia: Corrado d'Errico

Produzione: Imperator Film

Interpreti principali: Camillo Pilotto, Germana Paolieri, Mino Doro

L'argine

Anno: 1938

Regia: Corrado d'Errico

Produzione: Scalera Film

Interpreti principali: Gino Cervi, Rubi Dalma, Guglielmo Sinaz, Olga Capri

Il suo destino

Anno: 1938

Regia: Enrico Guazzoni

Produzione: A.P.E.

Interpreti principali: Mario Pisu, Ennio Cerlesi, Enrico Glori

Animali pazzi

Anno: 1939

Regia: Carlo Ludovico Bragaglia

Produzione: Titanus

Interpreti principali: Totò, Lilly Hand (Lilia Dale), Calisto Tanzi

Stella del mare

Anno: 1939

Regia: Corrado d'Errico

Produzione: Imperator Film

Interpreti principali: Germana Paolieri, Galliano Masini

Un'avventura di Salvator Rosa

Anno: 1939

Regia: Alessandro Blasetti

Produzione: Stella Film

Interpreti principali: Gino Cervi, Osvaldo Valenti, Rina Morelli

Il segreto di Villa Paradiso

Anno: 1940

Regia: Domenico Gambino

Produzione: Sovrania Film

Interpreti principali: Mino Doro, Giovanni Grasso

La fanciulla di portici

Anno: 1940

Regia: Mario Bonnard

Produzione: Artisti Associati

Interpreti principali: Carlo Ninchi, Roberto Villa, Giulio Donadio

Nozze di sangue

Anno: 1941

Regia: Goffredo Alessandrini

Produzione: Titanus

Interpreti principali: Fosco Giachetti, Beatrice Mancini, Nino Pavese

La corona di ferro

Anno: 1935

Regia: Alessandro Blasetti

Produzione: Lux Film

Interpreti principali: Gino Cervi, Massimo Girotti, Elisa Cegani, Rina Morelli,
Osvaldo Valenti

Amore imperiale

Anno: 1941

Regia: Aleksandr Volkov

Produzione: Titanus

Interpreti principali: Claudio Gora, Laura Nucci, Lamberto Picasso

La cena delle beffe

Anno: 1942

Regia: Alessandro Blasetti

Produzione: Cines

Interpreti principali: Osvaldo Valenti, Amedeo Nazzari, Clara Calamai

Fari nella nebbia

Anno: 1942

Regia: Gianni Franciolini

Produzione: Fauno Film

Interpreti principali: Fosco Giachetti, Mariella Lotti, Antonio Centa

L'ultimo addio

Anno: 1942

Regia: Ferruccio Cerio

Produzione: Titanus - Odis

Interpreti principali: Gino Cervi, Sandro Ruffini

La bella addormentata

Anno: 1942

Regia: Luigi Chiarini

Produzione: Cines

Interpreti principali: Osvaldo Valenti, Amedeo Nazzari, Teresa Franchini

Fedora

Anno: 1942

Regia: Camillo Mastrocinque

Produzione: Icar Film

Interpreti principali: Osvaldo Valenti, Amedeo Nazzari, Rina Morelli

Gelosia

Anno: 1942

Regia: Ferdinando Maria Poggioli

Produzione: Cines

Interpreti principali: Roldano Lupi, Elena Zareschi, Ruggero Ruggeri

Orizzonte di sangue

Anno: 1943

Regia: Gennaro Righelli

Produzione: Titanus

Interpreti principali: Osvaldo Valenti, Valentina Cortese, Rolf Wanka

Il figlio del Corsaro Rosso

Anno: 1943

Regia: Marco Elter

Produzione: B. C. Film

Interpreti principali: Memo Benassi, Pina Renzi

Tristi amori

Anno: 1943

Regia: Carmine Gallone

Produzione: Cine – Juventus Film

Interpreti principali: Gino Cervi, Andrea Checchi, Jules Berry

La locandiera

Anno: 1944

Regia: Luigi Chiarini

Produzione: Cines

Interpreti principali: Osvaldo Valenti, Armando Falconi, Camillo Pilotto, Mario Pisu

Fatto di cronaca

Anno: 1944

Regia: Piero Ballerini

Produzione: Larius Film

Interpreti principali: Osvaldo Valenti, Anna Capodaglio

Filmografia di Lilia Silvi

Il cantico della terra (Capanna dell'amore)

Anno: 1935

Regia: Slavatore Ramponi

Produzione: Juventus Film

Interpreti principali: Milva Vejo, Roberto Bianchi

Il signor Max

Anno: 1937

Regia: Mario Camerini

Produzione: Astra Film

Interpreti principali: Vittorio De Sica, Assia Noris, Rubi Dalma

Partire (Cuore napoletano)

Anno: 1938

Regia: Amleto Palermi

Produzione: Astra Film

Interpreti principali: Vittorio De Sica, Maria Denis

Assenza ingiustificata

Anno: 1939

Regia: Max Neufeld

Produzione: Era Film

Interpreti principali: Alida Valli, Amedeo Nazzari, Paolo Stoppa

Scarpe grosse

Anno: 1940

Regia: Dino Falconi

Produzione: Fono Roma

Interpreti principali: Amedeo Nazzari, Elena Altieri, Lauro Gazzolo

Il segreto di Villa Paradiso

Anno: 1940

Regia: Domenico Gambino

Produzione: Sovrania Film

Interpreti principali: Mino Doro, Giovanni Grasso

Arditi civili

Anno: 1940

Regia: Domenico Gambino

Produzione: Icar Film

Interpreti principali: Elli Parvo, Guido Celano, Roberto Bianchi

Giù il sipario

Anno: 1940

Regia: Raffaello Matarazzo

Produzione: Astra Film

Interpreti principali: Sergio Tofano, Andrea Checchi, Rosetta Tofano

Dopo divorzieremo

Anno: 1940

Regia: Nunzio Malasomma

Produzione: Minerva Film – Excelsa Film

Interpreti principali: Amedeo Nazzari, Vivi Gioi, Guglielmo Sinaz

Barbablù

Anno: 1941

Regia: Carlo Ludovico Bragaglia

Produzione: Fono Roma

Interpreti principali: Nino Besozzi, Nelly Corradi

Scampolo

Anno: 1941

Regia: Nunzio Malasomma

Produzione: Excelsa Film – Itala Film

Interpreti principali: Amedeo Nazzari, Carlo Romano, Nice Raineri

Violette nei capelli

Anno: 1942

Regia: Carlo Ludovico Bragaglia

Produzione: Lux Film

Interpreti principali: Carla Del Poggio, Irasema Dilian, Roberto Villa

La bisbetica domata

Anno: 1942

Regia: Ferdinando Maria Poggioli

Produzione: Excelsa Film

Interpreti principali: Amedeo Nazzari, Paolo Stoppa, Carlo Romano, Lauro Gazzolo, Rossana Montesi

Giorni felici

Anno: 1943

Regia: Gianni Franciolini

Produzione: Excelsa Film

Interpreti principali: Valentina Cortese, Amedeo Nazzari, Paolo Stoppa, Leonardo Cortese

La vispa Teresa

Anno: 1943

Regia: Mario Mattoli

Produzione: Excelsa Film

Interpreti principali: Roberto Villa, Carlo Ninchi, Giuditta Rissone, Antonio Gandusio

Il diavolo va in collegio

Anno: 1943

Regia: Jean Boyer

Produzione: Excelsa Film

Interpreti principali: Leonardo Cortese, Greta Gonda, Guglielmo Bernabò

Biraghin

Anno: 1946

Regia: Carmine Gallone

Produzione: Excelsa Film

Interpreti principali: Andrea Checchi, Lauro Gazzolo, Maurizio D'Ancora

Napoleone

Anno: 1951

Regia: Carlo Borghesio

Produzione: 1951

Interpreti principali: Renato Rascel, Carlo Ninchi, Marisa Merlini

Gianni e le donne

Anno: 2011

Regia: Gianni Di Gregorio

Produzione: Rai Cinema

Interpreti principali: Gianni Di Gregorio, Valeria De Franciscis, Elisabetta Piccolomini, Alfonso Santagata

In arte Lilia Silvi (documentario)

Anno: 2011

Regia: Mimmo Verdesca

Produzione: FUXIA Contesti d'Immagine

Persone intervistate: Orio Caldiron

NOTA BIBLIOGRAFICA

Non verranno inclusi, in questa sede, i numerosi articoli d'epoca da noi citati tratti dai rotocalchi, dalle testate settimanali e mensili "Cinema", "Cinema illustrazione", "Film", "Lo schermo", "Star" e altri ormai estinti. Di "Bianco e Nero" ci limitiamo qui a citare i saggi più recenti, rimandando, per i saggi d'epoca, alle note a piè di pagina nel corpo del nostro testo.

TESTI DI CARATTERE GENERALE, SAGGI E ARTICOLI IN RIVISTA O VOLUME:

AA. VV., *Materiali sul Cinema Italiano 1929/1943*, Quaderno informativo n. 63, Roma, Litostampa Nomentana, 1975

Addis Saba Marina (a cura di), *La corporazione delle donne. Ricerche e studi sui modelli femminili nel ventennio*, Firenze, Vallecchi, 1988

Alberoni Francesco, *L'élite senza potere. Ricerca sociologica sul divismo*, Milano, Società Editrice Vita e Pensiero, 1963

Aprà Adriano (a cura di), *Alessandro Blasetti. Scritti sul cinema*, Venezia, Marsilio, 1982

Aprà Adriano (a cura di), *Materiali sul Cinema Italiano 1929/1943*, quaderno informativo n. 63, Undicesima Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1975

Aprà Adriano, Pistagnesi Patrizia, *I favolosi anni Trenta. Cinema italiano 1929-1944*, Roma, Electa, 1979

Argentieri Mino (a cura di), *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, Venezia, Marsilio, 1991

Argentieri Mino (a cura di), *Schermi di guerra. Cinema italiano 1939-1945*, Roma, Bulzoni, 1995

Argentieri Mino, *L'asse cinematografico Roma-Berlino*, Napoli, Sapere, 1986

Argentieri Mino, *L'occhio del regime*, Roma, Bulzoni, 2003

Argentieri Mino, *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, Venezia, Marsilio, 1991

Aristarco Guido, *Il cinema fascista. Il prima e il dopo*, Bari, Dedalo, 1996

Aristarco Guido, *Il mito dell'attore. Come l'industria della star produce il sex symbol*, Bari, Dedalo, 1983

Aspesi Natalia, *Il lusso & l'autarchia. Storia dell'eleganza italiana 1930-1944*, Milano, Rizzoli, 1982

Balázs Béla, *L'uomo visibile*, a cura di Leonardo Quaresima, Torino, Lindau, 2008

Bauman Rebecca, *Visions of Virility. Masculinity and Memory in the Italian War Film*, in Cragin Thomas, Salsini Laura A. (eds.), *Resistance, Heroism, Loss. World War II in Italian Literature and Film*, Vancouver-Madison-Teaneck-Wroxtton, Fairleigh Dickinson University Press, 2018

Barthes Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003

Bazin André, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999

Ben-Ghiat Ruth, *Envisioning Moderity: Desire and Discipline in the Italian Fascist Film*, in «Critical Inquiry», Vol. 23, n. 1, University of Chicago Press, Autumn 1996, pp. 109-144

Ben-Ghiat Ruth, *Fascism, Writing, and Memory: The Realist Aesthetic in Italy, 1930-1950*, in «The Journal of Modern History», Vol. 67, n. 3, University of Chicago Press, September 1995

Ben-Ghiat Ruth, *Fascist Modernities. Italy, 1922-1945*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 2001

Ben-Ghiat Ruth, *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2000

Bernardini Aldo, Martinelli Vittorio, Tortora Matilde, *Enrico Guazzoni, regista pittore*, Cosenza, La Mongolfiera, 2005

Bertelli Pino, *La dittatura dello schermo. Telefoni bianchi e camicie nere*, Catania, Edizioni Anarchismo, 1984

Bertellini Giorgio, *The Divo and the Duce. Promoting Film Stardom and Political Leadership in 1920s America*, Oakland, University of California Press, 2019

Biasin Enrico, *Un eroe nazionale. Rappresentazioni virili ed efficacia ideologica intertestuale in Abuna Messias (1939) di Goffredo Alessandrini*, in «Bianco e nero», LXXI, n. 567, maggio-agosto 2010

Biasin Enrico, *Writing (and Screening) the National Identity: Italian Film Stars in the 1930s*, in «Cinéma&Cie», n. 9, Fall 2007, pp. 135-143

Blasetti Alessandro, *Il cinema che ho vissuto* (a cura di Franco Prono), Bari, Dedalo, 1982

Bolzoni Francesco, *La commedia all'ungherese nel cinema italiano*, in «Bianco e nero», XLIX, n. 3, luglio-settembre 1988, pp. 7-41.

Bondanella Peter, *A History of Italian Cinema*, New York – London, The Continuum International, 2009

Bono Francesco, *Casta Diva & Co. Percorsi nel cinema italiano fra le due guerre*, Viterbo, Sette Città, 2004

Bracalini Romano, *Celebri e dannati. Osvaldo Valenti e Luisa Ferida: storia e tragedia di due divi del regime*, Milano, Longanesi, 1985

Brin Irene, *Piccoli sogni di vestiti e d'amore. Scritti sul cinema 1939-1946*, a cura di Tommaso Mozzati, Milano, Archinto, 2019

Brin Irene, *Usi e costumi 1920-1940*, Palermo, Sellerio, 1981

Brooks Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven-London, Yale University Press, 1976

Brunetta Gian Piero, *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio, 1997

Brunetta Gian Piero, *Cinema italiano tra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica*, Roma, Editori Riuniti, 1975

Brunetta Gian Piero, *Il cinema italiano di regime. Da La canzone dell'amore a Ossessione*, Roma-Bari, Laterza, 2009

Brunetta Gian Piero, *Il ruggito del Leone. Hollywood alla conquista dell'impero dei sogni nell'Italia di Mussolini*, Venezia, Marsilio, 2013

Brunetta Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003

Bruni David, *Commedia degli anni Trenta*, Milano Il castoro, 2013

Buffoni Laura (a cura di), *We want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2018

Burke Frank (ed.), *A Companion to Italian Cinema*, West Sussex, John Wiley & Sons, 2017

Butler Judith, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, Laterza, 2013

Caldiron Orio (a cura di), *Il lungo viaggio del cinema italiano. Antologia di "Cinema" 1936-1943*, Padova, Marsilio, 1965

Caldiron Orio, Hochkofler Matilde, *Isa Miranda*, Roma, Gremese, 1978

Caldiron Orio, *Storia del cinema italiano*, vol. V: 1934-1939, Roma-Venezia, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2006

Calvino Italo, *Autobiografia di uno spettatore*, introduzione a Fellini Federico, *Quattro film*, Torino, Einaudi, 1974

Campari Roberto, *Hollywood-Cinecittà. Il racconto che cambia*, Milano, Feltrinelli, 1980

Campari Roberto, *Storie di peccato. Morale sessuale nel cinema americano e italiano 1930-1968*, Milano, La nave di Teseo, 2019

Cannistraro Philip V., *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Roma-Bari, Laterza, 1975

Carabba Claudio, *Il cinema del ventennio nero*, Firenze, Vallecchi, 1974

Cardone Lucia, *Erranti e impreviste. Donne che camminano sugli schermi e nelle città del cinema italiano*, in Cristina Jandelli, Chiara Simonigh (a cura di), *Sguardi sulla città*, in «Comparative Studies in Modernism», n. 17, 2020, pp. 35-47

Cardone Lucia, Fanchi Mariagrazia, *Che genere di schermo? Incroci fra storia del cinema e gender studies in Italia*, in «The Italianist», n. 31, 2011, pp. 292-303

Cardone Lucia, Filippelli Sara, *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Atti del convegno di Studi, Iacobelli, 2011

Cardone Lucia, *Il melodramma*, Milano, Il castoro, 2012

Cardone Lucia, Masecchia Anna, Rizzarelli Maria (a cura di), *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, in «Arabeschi», n. 14, luglio-dicembre 2019

Carluccio Giulia, Minuz Andrea, *Nel paese degli antidivi*, in «Bianco e Nero», n. 581, gennaio-aprile 2015

Casadio Gianfranco, *Il grigio e il nero. Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni Trenta (1931-1943)*, Ravenna, Longo, 1989

Casalini Maria (a cura di), *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Roma, Viella, 2016

Casavecchia Simone, *Amedeo Nazzari. Il divo, l'uomo, l'attore*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 2007

Casetti Francesco, Di Chio Federico, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990

Cazzadori Luigi, *Osvaldo Valenti, Luisa Ferida. Gloria, processo e morte dei due divi dal fascismo alla RSI*, Pinerolo, NovAntico, 1998

Chiarini Luigi, Barbaro Umberto, *L'arte dell'attore*, Roma, Bianco e Nero, 1950

Chiarini Luigi, *Cinema e film. Storia e problemi*, Roma, Bulzoni, 1972

Chiarini Luigi, *Cinematografo*, Roma, Cremonese, 1935

Comand Mariapia, Mariani Andrea (a cura di), *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, Venezia, Marsilio, 2019

Comand Mariapia, Gundle Stephen (a cura di), *Alida Valli*, «Bianco e Nero», n. 586, settembre-dicembre 2016

Costa Antonio, *Il cinema italiano*, Bologna, Il Mulino, 2013

De Berti Raffaele, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e Pensiero, 2000

De Berti Raffaele, *Il volo del cinema. Miti moderni nell'Italia fascista*, Milano, Mimesis, 2012

De Berti Raffaele, Mosconi Elena (a cura di), *Cinepopolare. Schermi italiani degli anni Trenta*, «Comunicazioni sociali», n. 4, ottobre-dicembre 1998

De Berti Raffaele, Piazzoni Irene, *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Milano, Quaderni di Acme, 2009

De Berti Raffaele, *Sophisticated Comedy e cinema déco. Un genere e due declinazioni: Hollywood e l'Italia degli anni Trenta*, Milano, Cuem, 2007

De Grand Alexander, *Italian Fascism: Its Origins and Development*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989

De Grazia Victoria, *Le donne nel regime fascista*, Venezia, Marsilio, 1993

De Grazia Victoria, Luzzatto, Sergio (a cura di), *Dizionario del fascismo*, Voll. I e II, Torino, Einaudi, 2002

Della Casa Stefano, *Mario Mattoli*, Firenze, La Nuova Italia, 1989

Denis Maria, *Il gioco della verità. Una diva nella Roma del 1943*, Milano, Baldini&Castoldi, 1995

Dunn Leslie C., Jones Nancy A. (eds), *Embodied Voices. Representing Female Vocality in Western Culture*, New York, Cambridge University Press, 1994

Duranti Doris, *Il romanzo della mia vita*, a cura di Gian Franco Venè, Milano, Mondadori, 1987

Durgnat Raymond, *Films and Feelings*, London, Faber and Faber Limited, 1967

Dyer Richard, *Star*, Torino, Kaplan, 2009

Faccioli Alessandro (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni Trenta: la produzione e i generi*, Venezia, Marsilio, 2010

- Falcinella Nicola, *Alida Valli. Gli occhi, il grido*, Le Mani, 2011
- Farassino Alberto, *Mario Camerini*, Locarno, Crisnée, Ed. du festival, 1992
- Fogliato Fabrizio, *Italia: ultimo atto. L'altro cinema italiano. Volume I. Da Alessandro Blasetti a Massimo Pirri*, Piombino, Il Foglio, 2015
- Forgacs David (ed.), *Rethinking Italian Fascism. Capitalism, Populism and Culture*, London, Lawrence and Wishart, 1986
- Forgacs David, Gundle Stephen, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to Cold War*, Bloomington, Indiana University Press, 2007
- Forgacs David, *Italian Culture in the Industrial Era 1880-1980. Cultural industries, politics and the public*, Manchester – New York, Manchester University Press, 1990
- Freddi Luigi, *Il cinema. Il governo dell'immagine*, Roma, Gremese, 1994
- Freddi Luigi, *Il cinema*, voll. 1 e 2, Roma, L'Arnia, 1949
- Gadducci Fabio, Gori Leonardo, Lama Sergio, *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale tra Fascismo e Fumetti*, NPE, 2011
- Gili Jean A., *Stato fascista e cinematografia*, Roma, Bulzoni, 1981
- Gioia Annabella, *Donne senza qualità. Immagini femminili nell'Archivio dell'Istituto Luce*, Milano, FrancoAngeli, 2010
- Gnoli Sofia, *Eleganza fascista. La moda dagli anni Venti alla fine della guerra*, Roma, Carocci, 2017
- Gori Gianfranco, *Alessandro Blasetti*, Firenze, La Nuova Italia, 1983
- Grande Maurizio, *La commedia all'italiana*, a cura di Orio Caldiron, Roma, Bulzoni, 2003

Grignaffini Giovanna, *La scena madre. Scritti sul cinema*, Bologna, Bionomia University Press, 2002

Gundle Stephen, Duggan Christopher, Pieri Giuliana, *The Cult of the Duce. Mussolini and the Italians*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2013

Gundle Stephen, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Bari, Laterza, 2007

Gundle Stephen, *Mussolini's Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy*, New York-Oxford, Berghahn, 2013

Hay James, *Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987

Isidori Frasca Rosella, *... e il duce le volle sportive*, Bologna, Pàtron, 1983

Jandelli Cristina, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007

Jandelli Cristina, *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2013

Jandelli Cristina, *L'attore in primo piano. Nascita della recitazione cinematografica*, Venezia, Marsilio, 2016

Jandelli Cristina, *Le dive italiane del cinema muto*, Imola, Cue Press, 2019

Kasson John F., *The Little Girl Who Fought the Great Depression. Shirley Temple and 1930s America*, New York-London, W. W. Norton & Company, 2014

Kay Karin, Peary Gerald (eds.), *Women and the Cinema: a Critical Anthology*, New York, Dutton, 1977.

King Barry, *Articulating Stardom*, in Christine Gledhill (ed), *Stardom: Industry of Desire*, London-New York, Routledge, 1991, pp. 167-182

Kirby Michael, *On Acting and Not-Acting*, in «The Drama Review», vol. 16, n. 1, Mar. 1972, pp. 3-15

Laing Morna, *Picturing the woman-child. Fashion, Feminism and the Female Gaze*, London-New York, Bloomsbury, 2021

Lancia Enrico, Poppi Roberto (a cura di), *Dizionario del cinema italiano. Volume 2/Le attrici dal 1930 ai giorni nostri*, Roma, Gremese, 2003

Landy Marcia, *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton - New Jersey, Princeton University Press, 1986

Landy Marcia, *The Folklore of Consensus. Theatricality in the Italian Cinema 1930-1943*, Albany, State of New York University Press, 1998

Landy Marcia, *Stardom, Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2008

Lasansky Medina, *The Renaissance Perfected. Architecture, Spectacle, and Tourism in Fascist Italy*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2004

Laura Ernesto G., *Alida Valli*, Roma, Gremese, 1995

Laura Ernesto G., Caldiron Orio (a cura di), *Cinema italiano degli anni Quaranta: tra continuità e rottura*, Roma, Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia, 1978

Laura Ernesto G., *L'immagine bugiarda. Mass-media e spettacolo nella Repubblica di Salò (1943-1945)*, Roma, A.N.C.C.I., 1986.

Laura Ernesto G. (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI: 1940-1944, Roma-Venezia, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2010

Livio Gigi, *L'attore cinematografico. Alcune ipotesi metodologiche e critiche*, Arezzo, Editrice ZONA, 2007

Lizzani Carlo, *Storia del cinema italiano 1895-1961*, Firenze, Parenti, 1961

Lotti Denis, *Mostrificando Ferida. Mitografia postuma di Ferida, "diva di Salò"*, in Chiara Tognolotti (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmaliione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, Pisa, ETS, 2020, pp. 61-76

Lotti Denis, *Muscoli e frac. Il divismo maschile nel cinema muto italiano*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2016

Macciocchi Maria-Antonietta, *Female Sexuality in Fascist Ideology*, in «Feminist Review», n. 1, 1979, pp. 67-82

Macciocchi Maria-Antonietta, *La donna "nera". Consenso femminile e fascismo*, Milano, Feltrinelli, 1976

Mancini Elaine, *Struggles of the Italian Film Industry during Fascism, 1930-1935*, Ann Arbor (MI), UMI University Press, 1985

Manetti Daniela, *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo. 1922-1943*, Milano, FrancoAngeli, 2012

Martini Andrea (a cura di), *La bella forma. Poggioli, i calligrafici e dintorni*, Venezia, Marsilio, 1992

Masecchia Anna, *Vittorio De Sica. Storia di un attore*, Torino, Kaplan, 2012.

Masi Stefano, Lancia Enrico, *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, Roma, Gremese, 1994

McDonald Paul, *Hollywood Stardom*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2013

Meldini Piero, *Sposa e madre esemplare. Ideologia e politica della donna e della famiglia durante il fascismo*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1975

Messina Nunzia, *Le donne del fascismo. Massaie rurali e dive del cinema nel ventennio*, Roma, Ellemme, 1987

Micheli Paola, *Il cinema di Blasetti, parlò così. Un'analisi linguistica dei film (1929-1942)*, Roma, Bulzoni, 1990

Monelli Paolo, *Barbaro dominio*, Milano, Hoepli, 1943

Morandini Morando Sr., Morandini Morando Jr., *I Morandini delle donne. 60 anni di cinema italiano al femminile*, Pavona di Albano Laziale, Iacobelli, 2011

Morin Edgar, *I divi*, Milano, Garzanti, 1977

Moscato Italo, *Gioco perverso. La vera storia di Osvaldo Valenti e Luisa Ferida, tra Cinecittà e guerra civile*, Torino, Lindau, 2007

Mosconi Elena, *Isa Miranda. Light From a Star*, Cremona, Persico, 2003

Mosconi Elena, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Milano, Vita e Pensiero, 2006

Mulvey Laura, *Cinema e piacere visivo*, Roma, Bulzoni, 2013

Nicoletto Meris, *Bambini infelici e famiglie infrante nel cinema di regime*, in «Quaderni d'italianistica», n. 2, 2013, pp. 29-46

Nicoletto Meris, *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*, Alessandria, Falsopiano, 2014

Nicoletto Meris, *Un mondo fittizio dai contorni irreali? Alcuni esempi nel cinema dei "telefoni bianchi"*, in Chiara Costa, Valentina Valente, Mattia Vinco (a cura di), *Arte tra vero e falso*, Atti delle giornate di studio, Padova, CLEUP, 2014, pp. 207-214

Osso Pietro, *Lilia Silvi. L'indemoniata... biricchina*, Milano, Albore, 1941

Ottai Antonella, *Eastern. La commedia ungherese sulle scene italiane fra le due guerre*, Roma Bulzoni, 2010

Pagliano Graziella (a cura di), *Presenze femminili nel Novecento italiano. Letteratura, teatro, cinema*, Napoli, Liguori, 2003

Perry Ted, *Road to Neorealism*, in «Film Comment», vol. 14, n.6, November-December 1978, pp. 7-13

Pickering-Iazzi Robin (ed.), *Mothers of Invention. Women, Italian Fascism, and Culture*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1995

Pickering-Iazzi Robin, *The Politics of Gender and Genre in Italian Women's Autobiography of the Interwar Years*, in «Italica», vol. 71, n. 2, Summer 1994, pp. 176-197

Pinkus Karen, *Bodily Regimes. Italian Advertising under Fascism*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1995

Pitassio Francesco, *Attore/divo*, Milano, Il castoro, 2003

Pitassio Francesco, *Divi in uniforme. Melodramma e divismo nel cinema italiano degli anni Trenta*, in Sara Pesce (a cura di), *Imitazioni della vita. Il melodramma cinematografico*, Genova, Le Mani, 2007, pp. 73-88

Pitassio Francesco, *La formazione dell'attore e la discussione teorica*, in «Bianco e nero», LXXI, 566, gennaio-aprile 2010, pp. 43-51

Pruzzo Piero, Lancia Enrico, *Amedeo Nazzari*, Roma, Gremese, 1983

Quaresima Leonardo, *Melodramma*, in «Cinema & Cinema», n. 30, 1982

Redi Riccardo (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Venezia, Marsilio, 1979

Reggiani Odoardo, *Luisa Ferida, Osvaldo Valenti: ascesa e caduta di due stelle del cinema*, Milano, Spirali, 2001

Ricci Steven, *Cinema and Fascism. Italian Film and Society, 1922-1943*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 2008

Riviello Tonia Caterina (a cura di), *Women in Italian Cinema. La donna nel cinema italiano*, Roma, Libreria Croce, 1999

Rizzarelli Maria, *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della divagrafia*, in Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, in «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre 2017, pp. 366-371

Rositi Franco, *Personalità e divismo in Italia durante il periodo fascista*, in «Ikon», n. 4, 1968

Rosso di San Secondo Pier Maria, *La bella addormentata. Avventura colorata in tre atti con un preludio e due intermezzi*, Milano, Treves, 1923

Ruffin Valentina, D'Agostino Patrizia, *Dialoghi di regime. La lingua del cinema degli anni trenta*, Roma, Bulzoni, 1997

Salizzato Clever, Zagarrìo Vito, *La Corona di Ferro. Un modo di produzione italiano*, Ancona, Di Giacomo, 1985

Salvatici Silvi, *Il rotocalco femminile: una presenza nuova negli anni del fascismo*, in Silvia Franchini, Simonetta Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenza di una storia di genere*, Milano, FrancoAngeli, 2004, pp. 110-126

Sapienza Goliarda, *Io, Jean Gabin*, Torino, Einaudi, 2010.

Saponari Angela Bianca, *Il desiderio del cinema. Ferdinando Maria Poggioli*, Milano-Udine, Mimesis, 2017

Saronni Elisa, *La vita è bella? Finzione e realtà nel cinema fascista dei "telefoni bianchi"*, Milano, Albo Versorio, 2015

Sassano Roberta, *Camicette nere: le donne nel ventennio fascista*, in «El Futuro del Pasado», 6, 2015, pp. 253-280

Savio Francesco, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, voll. 1, 2 e 3, a cura di Tullio Kezich, Roma, Bulzoni, 1979

Savio Francesco, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sanzogno, 1975

Savio Francesco, *Visione privata. Il film "occidentale" da Lumière a Godard*, Roma, Bulzoni, 1972

Scaglione Massimo, *I divi del Ventennio*, Torino, Lindau, 2005

Scaglione Massimo, *Le dive del Ventennio*, Torino, Lindau, 2003

Scandola Alberto, *Il corpo e lo sguardo. L'attore nel cinema della modernità*, Venezia, Marsilio, 2020

Sciascia Leonardo, «*Questo non è un racconto*», a cura di Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi, 2021

Setti Nadia, *Personaggia, personaggio*, in «Altre modernità» n. 12, 2014, pp. 204-213

Sighele Scipio, *Eva moderna*, Milano, Treves, 1910

Silvi Lilia, *Una diva racconta se stessa e il suo cinema*, Firenze, Aida, 2005

- Smith Jacob, *Vocal Tracks. Performance and Sound Media*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2008
- Sontag Susan, *Fascino Fascista*, in Ead., *Sotto il segno di Saturno*, Torino, Einaudi, 1982
- Sorlin Pierre, *Italian National Cinema (1896-1996)*, London – New York, Routledge, 1996
- Spackman Barbara, *Fascist Virilities. Rhetoric, ideology, and Social Fantasy in Italy*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1996
- Terhoeven Petra, *Oro alla patria. Donne, guerra e propaganda nella giornata della Fede fascista*, Bologna, Il Mulino, 2006
- Tessitore Maria Vittoria, *L'invenzione della personaggia*, in «Altre modernità» n. 12, 2014, pp. 214-219
- Tinazzi Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo*, Padova, Marsilio, 1966
- Tosi Virgilio, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956)*, Vicenza, Biblioteca di Bianco & Nero, 1999
- Tozzi Leonardo (a cura di), *Il mito di Hollywood e l'Italia degli anni '30*, Firenze, Centro Editoriale Florence Press, 1980
- Venè Gianfranco, *Mille Lire al mese. Vita quotidiana della famiglia nell'Italia fascista*, Milano, Mondadori, 1988
- Venturini Alfonso, *La censura cinematografica e la Chiesa durante la Seconda Guerra Mondiale*, in «Schermi», n. 1, I semestre 2017, pp. 53-66
- Vicentini Claudio, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Venezia, Marsilio, 2007

Vicini Roberto, *Le stelle del Duce. Cinema, sport e regime fascista in quindici biografie esemplari*, Bresso (MI), Hobby & Work, 2008

Whittaker Tom, Wright Sarah (eds.), *Locating the Voice in Film. Critical Approaches and Global Practices*, New York, Oxford University Press, 2017

Zagarrio Vito, «Primato». *Arte, cultura, cinema del fascismo attraverso una rivista esemplare*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007

Zagarrio Vito, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Venezia, Marsilio, 2004

Zagarrio Vito, *L'immagine del fascismo. La re-visione del cinema e dei media nel regime*, Roma, Bulzoni, 2009

Zeni Paola, *Regimi di narrazione al cinema: il ruolo dei "calligrafici"*, in Francesca Cecconi, Caterina Diotto, Paola Zeni (a cura di), *Sotto queste forme quasi infinite. La narrazione tra letteratura, filosofia, teatro e cinema*, Milano-Udine, 2021, pp. 77-89.

Zierold Norman J., *The Child Stars*, New York, Coward-McMann, 1965