



*collana del Forum delle Studiose
di Cinema e Audiovisivi*

diretta da

Lucia Cardone e Mariagrazia Fanchi

Nata dal desiderio di costruire uno spazio editoriale capace di valorizzare le ricerche delle «donne che studiano le donne», FAScinA ospita monografie e volumi collettanei dedicati ai Women's studies di ambito cinematografico.

FAScinA / 12

collana diretta da

Lucia Cardone e Mariagrazia Fanchi

comitato scientifico

Mariapia Comand, Elena Dagrada, Monica Dall'Asta,
Victoria Duckett, Giulia Fanara, Danielle Hipkins,
Cristina Jandelli, Sandra Lischi, Catherine O'Rawe,
Veronica Pravadelli, Hilary Radner, Chiara Tognolotti,
Federica Villa

Lucia Cardone

Un copione tutto per sé

*Attrici e scrittrici nel cinema italiano
sotto il fascismo*



Edizioni ETS



www.edizioniets.com



*Finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU,
Missione 4 Componente 1 - CUP J53D23013480006*



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Italiadomani

PIANO NAZIONALE
DI RIPRESA E RESILIENZA

© Copyright 2025
Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884677439-2

Indice

Premessa	9
<i>Capitolo I</i>	
Parole che volano	21
1. Scritture allo specchio	21
2. Lo sguardo delle scrittrici	23
3. Dalla penna delle attrici	35
<i>Capitolo II</i>	
L'invenzione di sé	49
1. Stelle nascenti	49
2. Cenerentole lombarde	51
3. A dispetto	54
4. Promesse d'infanzia: le biografie di Geraldina Tron	57
<i>Capitolo III</i>	
Attrici si diventa	65
1. Storie di vocazione	65
2. Sacrifici e trasformazioni	68
3. Scegliere per sé	71
4. Prodigì e capricci	75
5. Per caso e per amore	78
6. Sogni e delusioni: attrici raccontate	86
<i>Capitolo IV</i>	
Memorie dal set	95
1. Il cinema come lavoro	95
2. Fatiche regali	96

3. Il peso della leggerezza	100
4. Relazioni pericolose	104
5. Set e potere	107
6. Cieli diversi e stelle internazionali	118
7. Scrivere e recitare a Hollywood	131
 <i>Capitolo V</i>	
Schermo, croce e delizia	137
1. Specchio delle mie brame	137
2. Desideri inconciliabili	145
3. Isotta outsider	152
4. Farfalla d'acciaio	154
5. Incantamento: attrici sulla carta	157
 <i>Capitolo VI</i>	
Dentro la storia	165
1. Scenari di regime	165
2. Giovani italiane	169
3. La dama nera	174
4. Stelle al fronte	180
 <i>Capitolo VII</i>	
Attrici contro	189
1. Malinconie resistenti	189
2. Paesaggi grotteschi e donne coraggiose	191
3. Camuffamenti: il mondo alla rovescia	201
4. Riscrivere se stesse e riscrivere le città	207
Conclusione	219
Bibliografia	225
Indice dei film	245
Indice dei nomi	249

*Alla memoria delle mie nonne, Lucia e Antonietta
Ai rilanci delle mie nipoti, Emma e Anna*

Premessa

I legami e le dinamiche di scambio fra scrittura, performance e *celebrity* nell'Italia degli anni Trenta e Quaranta si distinguono fra gli esisti più promettenti scaturiti dallo studio dei testi pubblicati dalle attrici cinematografiche italiane¹, giacché aprono nuove prospettive non solo nell'ambito dei Film Studies, ma anche nel campo largo e in qualche modo anfibio della storia delle donne. In altre parole, le politiche che il fascismo riserva alle ragazze² si possono ben rintracciare in quanto accade sugli schermi nazionali

¹ Lo studio delle divagrafie, ossia delle scritture variamente letterarie prodotte dalle attrici cinematografiche italiane, è nato da una felicissima intuizione di Maria Rizzarelli (*L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della diva-grafia*, in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti, a cura di, *Vaghe stelle*, «Arabeschi», 2017, 10, pp. 366-371, <http://www.arabeschi.it/13-/>) ed ha poi generato diversi percorsi di ricerca. In particolare, con Anna Masecchia, e con la appena ricordata Rizzarelli, ho lavorato, dal gennaio 2020 al dicembre 2024 al progetto di ricerca nazionale dal titolo DaMA - Drawing a Map of Italian Actresses in Writing, finanziato dal MUR nell'ambito del Programma PRIN - Progetti di ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (Bando PRIN 2017). Il progetto, coordinato da me, ha coinvolto le università di Sassari (capofila), e quelle di Catania e di Napoli Federico II. Per avere contezza del raggio d'azione di DaMA e delle sue disseminazioni, compresi gli output di natura digitale, rimando volentieri a: <https://www.damadivagrafie.org/>. La piattaforma restituisce anche l'ulteriore sviluppo di ricerca di DaMA, che prosegue infatti nel progetto WoW - WOMen Writing around the camera (PI Laura Pandolfo, Università di Sassari). Si tratta di un vero e proprio follow-up progettuale, dal quale peraltro questo volume discende, che ha allargato il raggio d'interesse alle donne che scrivono di e attorno al cinema, non solo le attrici dunque, tenendo in considerazione le giornaliste e le altre professioniste che, in vari modi, si sono misurate con lo schermo attraverso la produzione di testi e di immagini. Nel progetto WoW, sul versante delle immagini fotografiche, indaga l'unità di ricerca di Sapienza Università di Roma, coordinata da Raffaella Perna. Il rilancio più sostanzioso è invero di natura metodologica, poiché si lega strettamente alle Digital Humanities, specificamente al web semantico, e lavora in maniera sperimentale e innovativa alla costruzione del WOW Semantic Archive, ossia un archivio digitale semantico dove i risultati dello studio, formalizzati nelle forme di dati struttati, permettono complesse interrogazioni di ricerca e diventano aperti e leggibili da altri archivi, nell'ottica di una piena interoperabilità.

² Sulle politiche che il regime fascista promuove nei riguardi delle donne, cfr. V. De Grazia, *How Fascism Ruled Women. Italy, 1922-1945*, trad. it. a cura di S. Musso, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia 1992; M. Addis Saba, *La scelta. Ragazze partigiane, ragazze di Salò*, Editori Riuniti, Roma 2005; R. Sassano, *Camicette Nere: le donne nel Ventennio fascista*, «El Futuro del Pasado», 6, 2015, pp. 253-280. Per una interessante antologia di testi, compresi alcuni celebri discorsi di Mussolini, incentrati sulla 'questione femminile', si veda cfr. P. Meldini, *Sposa e madre esemplare. Ideologia e politica della donna e della famiglia nell'Italia fascista*, Guaraldi, Firenze 1975.

e, nella realtà così come nella finzione, manifestano la loro ambiguità e la cogente contraddizione che le anima, poiché oscillano fra due poli opposti e difficilmente conciliabili. Da una parte si avanzano le promesse di un più vasto campo d'azione per le Giovani italiane, invitate dal regime a fare sport, ad andar fiere dei loro corpi atletici, ad accedere allo spazio pubblico (la piazza, la sfilata, il ‘sabato fascista’ e così via); ad indossare l'ambita ed elegante uniforme, con le lunghe calze bianche, la gonna scura e il berretto di seta nera; e, in breve, a partecipare alla giostra multiforme delle attività ri-creative ideate per la gioventù del Littorio. Ma dall'altra parte, subito dietro l'angolo potremmo dire, si profila il perentorio destino che, trascorsi gli anni teneri dell'adolescenza, lo stesso regime ha in serbo per loro, rinserrandole, una volta divenute adulte, nei confini stretti della casa e del ruolo ‘naturale’, insieme biologico e politico, che dio, la patria e il duce – nell'ordine che si preferisce – determinano: quello di solerti fattrici, di generosissime fabbri-canti di bambini, di sublimi e sacrificali madri della nazione.

Il cinema coevo – con le trame ritornanti delle sue commedie, con la ridanciana ‘parabola di maturazione’ del filone collegiale e, più in generale, con numerosi arditi plot nei quali, in principio, si concede un certo, misurato, protagonismo ai personaggi femminili – inscena con passo brioso il falso movimento di queste politiche. Così, dall'incipit e quasi per tutta la durata delle storie, le pellicole mostrano il dinamismo e le sfrenate fantasie di fanciulle dall'aspetto indomito e l'aria decisa, irriducibile; ma le sequenze conclusive rimettono tutto al suo posto, talvolta precipitosamente, allestendo un'ultima, risolutiva e potente inquadratura, declinata in chiave domestica e conciliante, dove a prevalere, sempre, è una sorridente arrendevolezza che conduce alle gioie ineffabili dell'obbedienza.

La meccanica del finale disciplinante, che distribuisce premi e punizioni, scatta d'un tratto, senza mancare un colpo, e sanziona gli eccessi di libertà dispiegati sulla superficie dello schermo come una sorta di acuminata e livellante tagliola. Ciò nonostante, di fronte all'energia delle giovani stelle nostrane, all'impeto ribelle di Lilia Silvi, al piglio da vincitrice di Alida Valli, con quegli occhi lampeggianti e il mento aguzzo, volitivo; e persino al cospetto del corpo mutante, ormai senza vita eppure ancora eroico e ribollen-te, stretto attorno al suo fucile, di Doris Duranti nei panni della pirata Manuela, *La figlia del Corsaro Verde* (E. Guazzoni, 1941); ecco, di fronte alle sussultanti trasgressioni intraprese dalle nostre attrici qualcosa s'è smosso, e una sottile inquietudine comincia a pizzicare e sobbollire sottopelle, a far arrossare le guance e ad agitare i cuori nelle platee. Così, nella geometria di quegli explicit rigidamente compiuti, i volti e le personalità delle nuove, piccole e apparentemente innocue dive autarchiche sembrano aprire qualche fenditura, qualche crepa appena percepibile; o solo una increspatura sottile,

sottilissima forse, ma bruciante nel sentire del pubblico. Seppur ridimensionate, blandite, paternamente rimproverate (o persino, in rarissimi casi, uccise) poco prima dei titoli di coda, le giovani e ardimentose protagoniste delle pellicole del Ventennio devono colpire in profondità le ragazze sedute nel buio delle sale cinematografiche, anche perché fra loro, fra attrici e spettatrici, spira una certa aria di famiglia. Lo osserva, con accento provocatorio, Marco Cesarini sulle colonne di «Film» sottolineando come, di fronte alle Star italiane, ci si aspetti da un momento all’altro «il richiamo della mamma o la voce di un fratellino moccioso»³, tanto appaiono casalinghe. Sono straordinariamente somiglianti alle fanciulle vedute sul tram, alle figlie dei tassisti e, naturalmente, alle provinciali appassionate di film: «i loro sorrisi non hanno nulla di perverso, le movenze [...] nulla di felino né, tanto meno, di rapace»⁴; anche gli occhi sembrano brillare e ridere nella stessa luce. Invero le riflessioni tributate al divismo⁵, non solo rispetto a quel peculiare periodo, chiamano sempre in causa i legami fra attrici e spettatrici, ponendo in relazione le esistenze delle une e delle altre. Penso prima di tutto, riandando ai ragionamenti, ormai classici, di Edgar Morin, alla speciale sostanza di cui son fatte le Star, imprendibili abitatri di un’altra dimensione ma capaci di segnarne le immagini-soglia, di incarnare i transiti del desiderio e di mediare, per il pubblico, la frontiera fra possibile e impossibile. Sulle riviste, sono le parole delle giornaliste a far balenare lo stesso ondivago orizzonte di desiderio, illuminando anfratti e territori ritenuti inaccessibili, allestendo narrazioni che prospettano altri destini rispetto a quelli tradizionali. Inoltre, sempre per cogliere la vicinanza fra attrici e scrittrici, possiamo ricordare le identità stratificate e l’idea stessa di palinsesto, che sta alla base della Star persona elaborata da Richard Dyer. Esse si attagliano perfettamente ai profili, anch’essi composti e risonanti, di alcune scrittrici, apparentandole strettamente e misteriosamente alle attrici, basti pensare alla disinvoltura con la quale mutano i loro pseudonimi e alla capacità di trasformare il proprio stile nei diversi contesti narrativi o finzionali. Insomma per tutte loro, al

³ M. Cesarini, 1. *Le dive del cinema*, «Film», 31, 3 agosto 1940, p. 3.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Nella ampia e variegata bibliografia tributata al divismo, per questo studio mi sono stati particolarmente utili: E. Morin, *Les Stars*, Éditions du Seuil, Paris 1957 (trad. it. a cura di T. Guiducci, *Le star*, Edizioni Olivares, Milano 1995); R. Dyer, *Stars*, British Film Institute, London 1979 (trad. it. a cura di C. Capetta, D. Paggiaro, A. Verze, *Star*, Kaplan, Torino 2009); F. Pitassio, *Attore/divo*, Il Castoro, Milano 2003; C. Jandelli, *Le dive del cinema muto*, L’Epos, Palermo 2006 (nuova edizione: Cue Press, Imola 2019); Ead., *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 2007; M. Landy, *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2008; S. Gundel, *Mussolini’s Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy*, Berghahn Books, New York 2013; C. Tognolotti (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, Edizioni ETS, Pisa 2020.

di qua e al di là della tela dello schermo, seguendo vie e percorsi differenti, vita reale e fantasticata si fondono e si confondono, al pari delle maschere e dei travestimenti identitari, concorrendo a rimescolare le carte e a mettere, continuamente, tutto in discussione. Sotto lo sguardo attento e partecipe delle spettatrici – che nella giostra di quei rivolgimenti fruiti per il momento soltanto con gli occhi sentono forse di essere comunque coinvolte – attrici e scrittrici si scoprono quanto mai vicine: per le esistenze fragorose, per le inclinazioni romanzesche, per il profluvio dei *nom des plume*, per la precoce obsolescenza cui vanno incontro, e per molto altro. È a loro, donne di carta e di celluloidi, parimenti attratte dalla macchina da presa, sebbene con raggi d'azione non sovrapponibili, che intendo guardare per tentare di rintracciare una storia differente e ancora non pienamente messa a fuoco, che chiama in causa loro e, a gradi di intensità variabili, le italiane – il pubblico delle spettatrici e lettrici – di quel torno d'anni.

Tutto accade nel paesaggio contraddittorio, insieme bonario e tracotante, del cinema di regime, con le sue trame prevedibili e rassicuranti, con le sue vicende di mascheramenti e di scambi di persona, con la magnificenza scenografica, antica o moderna, delle sue ambientazioni variamente *déco*⁶. Come sappiamo, sugli schermi si alternano storie molto diverse: di scolaresche, di giovani amorosi, di grandi magazzini, di avventure leggiadramente salgariane o ferocemente coloniali, di racconti ‘storici’ scintillanti di broccati, di trame da sartoria, di cappa e spada o di splendori raffinatamente calligrafici⁷. Sono i film girati a Cinecittà o a Tirrenia, nei teatri di posa nazionali, che guardano, con ingenuità e un filo di protervia paesana, ai modelli hollywoodiani, inseguendone l'inarrivabile fascino. Le voci dei protagonisti, fautori e fautori del cosiddetto secondo cinema italiano, sono quelle che risuonano nelle

⁶ Definire la produzione filmica nazionale di questi anni attraverso la categoria del ‘cinema *déco*’ significa da un lato sgombrare il campo dalla banalizzante e in fondo poco efficace etichetta dei ‘Telefoni bianchi’ e dall’altra riconnettere l’industria creativa italiana con il contesto europeo e con le linee estetiche e narrative di una koinè modernista e cosmopolita condivisa. Questa felice intuizione si deve a G.P. Brunetta, *Le comete e le lucciole: grandi e piccoli sogni luminosi di quarant'anni di cinema*, in P. Hulten, G. Celant (a cura di), *Arte Italiana. Presenze 1900-1945*, Bompiani, Milano 1989, pp. 189-200; nella sua scia P.M. De Santi, … e l’Italia sogna. *Architettura e design nel cinema déco del fascismo*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L’Europa. Miti, luoghi, divi*, vol. I, Einaudi, Torino 1999, pp. 429-483; A Farassino, *Cosmopolitismo ed esotismo nel cinema europeo fra le due guerre*, in *Ivi*, pp. 485-508.

⁷ L’ovvio riferimento è a quel gruppo di film e di autori raffinati che, nella cornice asfittica e liberticida del cinema di regime, scommettono sulla bellezza della forma. A posteriori, in questa scelta è stata ravvisata una sorta di fronda, una specie di ‘resistenza calligrafica’, una versione cinematografica e «bizantina dell’aristocratico ermetismo letterario» (F. Savio, *Ma l’amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime 1930-1943*, Sonzogno, Milano 1975, p. VIII). Cfr. anche A. Martini, *La bella forma. Poggioli, i calligrafici e dintorni*, Marsilio, Venezia 1992; R. Campari, *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 1994.

interviste collazionate da Francesco Savio e il panorama culturale che compongono è quello ricostruito da numerosi e solidi studi⁸, capaci di mettere in relazione la rinascita dei generi filmici, le istanze della propaganda e, in senso ampio, le politiche persuasive del fascismo. I fotogrammi scorrono a favore di proiettore, nel baluginare incerto della luce, frammista di blandizie e di minacce, rischiarata dalla ‘evasione’, dai piaceri della distrazione e dalle grevi leggerezze di un insistente favoleggiare. Il quadro è piuttosto mosso e accanto alla vivacità della produzione non si può dimenticare di menzionare il pubblico, il popoloso parterre di spettatori che, nelle sale disseminate sull’intero territorio nazionale, accoglie con un certo entusiasmo le pellicole. Del resto, sono i film medesimi che, con una discreta frequenza, parlano di se stessi e mettono in scena le colorite brigate che accorrono a guardarli⁹, rivelando, nella penombra della proiezione, la presenza di molti giovani e di numerose ragazze. Ebbene, vorrei dunque convocare qui la folta schiera di spettatrici appassionate, talvolta fino all’irragionevolezza, che rivendicano un proprio posto nel mondo con energia, come la Andreina (Alida Valli¹⁰) di *Apparizione* (J. De Limour, 1944), capace di difendere al cospetto di un

⁸ Per quanto riguarda il cinema di regime, al quale è dedicata una folta bibliografia, per questo studio i miei principali riferimenti sono stati: F. Savio, *Ma l’amore no*, cit.; Id., *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano*, a cura di T. Kezich, Bulzoni, Roma 1976 (riedito nel 2021 a cura di A. Aprà); A. Aprà, P. Pistagnesi (a cura di), *I favolosi anni Trenta del cinema italiano 1929-1944*, Electa, Roma 1979; J.A. Gili, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Bulzoni, Roma 1981; M. Argentieri (a cura di), *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, Marsilio, Venezia 1991; M. Landy, *The Folklore of Consensus. Theatricality in the Italian Cinema 1930-1943*, State University of New York Press, Albany 1998; Ead., *Stardom Italian Style*, cit.; J. Reich, P. Garofalo (eds.), *Re-viewing Fascism. Italian Cinema 1922-1943*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2002; V. Zagarrow, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia 2004; G.P. Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da La canzone dell’amore a Ossessione (1929-1945)*, Laterza, Roma-Bari 2009; A. Faccioli (a cura di), *Scherzi di regime. Cinema italiano degli anni Trenta: la produzione e i generi*, Marsilio, Venezia 2010; D. Bruni, *Commedia anni Trenta*, Il Castoro, Milano 2013; S. Gundel, *Mussolini’s Dream Factory*, cit; M. Nicoletto, *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*, Falsopiano, Alessandria 2014; M. Casalini (a cura di), *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Sessanta*, Viella, Roma 2016; M. Comand, A. Mariani, *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell’Italia del regime*, Marsilio, Venezia 2020; P. Zeni, *Donne, attrici, dive: Luisa Ferida e Lilia Silvi sugli schermi dell’Italia fascista*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Verona, aa. 2020-2021, tutor A. Scandola; C. Merreu Keating, *Working in the dream factory: gendering women’s film labour under Fascism*, «Modern Italy», 29, 2024, pp. 130-149.

⁹ La piegatura autoreferenziale è abbastanza frequente nel cinema italiano di questi anni, come si evince dal repertorio ragionato proposto in C. Carotti, *Effetto cinema. Repertorio storico critico dei metafile italiani dalle origini al 2000*, «La Rivisteria», 3-5, 2007, pp. 35-63.

¹⁰ Sui legami di Valli con le spettatrici e sull’affetto che l’intera audience le tributa, cfr. F. Vitella, *Lettere ad Alida Valli. Il culto di una diva nell’Italia fascista*, Marsilio, Venezia 2025; più in generale, un contributo ricco, documentato e approfondito sulla figura dell’attrice è il lavoro monografico di M. Comand, S. Gundel (a cura di), *Alida Valli, «Bianco e nero»*, 77, 586, settembre-dicembre 2016.

autentico divo, Amedeo Nazzari, delizioso interprete di sé stesso, il suo diritto ad accarezzare, nel buio ovattato della sala cinematografica, la possibilità di un'altra vita, fuori dai copioni prestabiliti. Poco importa se l'*happy ending* della pellicola, odoroso di fiori d'arancio, segna per la personaggia incarnata da Valli il consueto ritorno all'ordine: ormai il sogno per lei è cominciato e promette di propagarsi nell'immaginazione delle spettatrici popolari, delle oscure abitanti delle province, assidue frequentatrici delle terze visioni, e fedeli lettrici dei giornali illustrati. Sono ragazze che somigliano ad Andreina, o che vorrebbero somigliarle, a rispecchiarsi nelle vicende narrate sugli schermi e sulle pagine fiorite dei rotocalchi. Sono le stesse che trattaggia Elisa Trapani sulle colonne di «Film», «ragazze, ancora ragazze, belline e bruttine», che vanno al cinema in gruppo, compatte e serrate «come una piccola società [...] per sentirsi battere il cuore al dramma dei protagonisti, per copiare la pettinatura della diva» per ammirare, compostamente ma inebriadose, «le evoluzioni amatorie del divo preferito»¹¹.

Da un lato, brilliantissime ma in qualche modo tacitate, si stagliano le attrici, stelle grandi e piccine del divismo autarchico promosso dal regime, nelle quali, dalla platea, è facile immedesimarsi, grazie anche alla misura domestica, quasi confidenziale, come s'è detto più su, che queste 'Star della porta accanto' sembrano autorizzare. Dall'altro, non vedute e talvolta soltanto evocate da misteriosi pseudonimi posti in calce ai loro articoli, baluginano le silhouette delle instancabili giornaliste e scrittrici che di quella mansueta galassia – sideralmente lontana dallo Star System hollywoodiano e toccata forse da quell'intimo, pascoliano, «pigolio di stelle» – raccontano le storie, animando e addirittura sospingendo, con la loro frenetica attività, le rotative dell'editoria di consumo.

Del filo tenace che tiene insieme le pagine e lo schermo le dive sono ben consapevoli, e rinvengono nell'attenzione mediale una incontrovertibile prova del loro successo. Così, Doris Duranti ricorda, nella sua autobiografia, di aver sentito una gioia inattesa, fortissima e rivelatrice nel vedere esposta in edicola la rivista «Film» con la sua fotografia: quella «prima copertina tutta per sé, accompagnata da una didascalia incoraggiante – «L'attrice livornese ha già dato eccellenti prove»¹² – viene salutata come una autentica conquista, come il segno flagrante della sua definitiva affermazione. In qualche modo, sulle pagine dei rotocalchi si svolge una specie di sequenza di montaggio parallela, differita e solidale rispetto alle proiezioni in sala, incentrata sui film ma soprattutto sulle attrici, che sfilano a favore di pubblico nelle inquadrature di carta, frusianti, vicine a chi le guarda negli spazi fa-

¹¹ E. Trapani, *Perché le donne vanno al cinema?*, «Film», 37, 18 settembre 1943, p. 8.

¹² D. Duranti, *Il romanzo della mia vita*, a cura di G.F. Venè, Mondadori, Milano 1987, p. 85. D'ora in avanti il volume sarà segnalato come Duranti 1987.

miliari della propria stanza, e disponibili finanche al tocco. Il cinema si apre dunque ad una dimensione di prossimità e di fruizione addomesticata, che è destinata a propagarsi vigorosamente nel decennio successivo con l'invenzione delle novellizzazioni fotoromanzesche¹³, alimentando e rinfocolando sempre più il desiderio di conoscere intimamente le esistenze delle dive e le passioni che si agitano nel backstage, un desiderio già tanto vivo e palpitante nelle platee degli anni Trenta.

Del resto, e lo studio delle divagrafie¹⁴ lo ha confermato, attrici e pubbliche attive in quella concitatissima stagione, in modi e tempi differenti, si sono misurate con l'anelito di narrare il mondo di celluloide: le prime prendendo parola soprattutto a partire dal dopoguerra, pubblicando volumi variamente autobiografici¹⁵, per raccontare di sé, dei dintorni del set e

¹³ Con l'affermazione sempre più ampia della stampa a rotocalco, si assiste alla invenzione di nuove forme di novellizzazione nelle quali le figure, comprese quelle di grandi dimensioni, acquistano un rilievo crescente e quasi inarginabile. Così cominciano a diffondersi alcuni cineromanzi in cui la sequenza delle immagini fotografiche tratte dalle pellicole, accompagnate da succinte didascalie, restituisce per intero la trama del film. Si tratta di una nuova frontiera, più raccolta, quasi personale, domestica e prossima del cinema, che propriamente entra nelle abitazioni e nelle camerette delle italiane e degli italiani. Successivamente, nell'immediato dopoguerra, si realizzano dei racconti ad immagini, che prendono il nome di fotoromanzi, con soggetti originali e 'girati' con 'attori' ingaggiati per quegli specifici set. Della grande popolarità di questo genere di prodotti è testimone per primo il cinema, come mostrano ad esempio il cortometraggio documentario *L'amorosa menzogna* (M. Antonioni, 1949) e *Lo sceicco bianco* (F. Fellini, 1951). Su questi oggetti mediali e sui discorsi che generano cfr. A. Bravo, *Il fotoromanzo*, Il Mulino, Bologna 2004; E. Morreale (a cura di), *Gianni Amelio presenta lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Museo Nazionale del Cinema - Il Castoro, Torino-Milano 2007.

¹⁴ Lo studio delle divagrafie ha prodotto molteplici risultati dei quali questo mio studio si è ampiamente nutrito. Fra i principali esiti, desidero segnalare, oltre alle annotazioni dei testi fruibili sulla già citata piattaforma <https://www.damadivagrafie.org/>: M. Rizzarelli, *Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie"*, «Cahiers d'études italiennes», 32, 2021, pp. 1-19, nel quale si illuminano i legami fra performance e scrittura, leggendo la produzione letteraria delle attrici nella prospettiva del doppio talento; F. Piana, *Vite di carta e pellicola. La produzione autobiografica delle attrici italiane*, Edizioni ETS, Pisa 2023, che propone una mappatura, per tipologia, delle scritture delle attrici, inserendole nell'ampio panorama delle narrazioni del sé e nella complessa riflessione innescata dal paradigma autobiografico; e il fascicolo monografico L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli (a cura di), *Parola di DaMA. Caratteri e talenti delle attrici che scrivono*, «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», numero speciale 2024, che raccoglie una selezione di affondi significativi e diversificati nella metodologia di indagine dedicati a diversi studi di caso.

¹⁵ Sulla varietà autobiografica delle scritture del sé prodotte dalle attrici – che sono ad un tempo ‘scrittture di categoria’ e di autopromozione e abitano uno spazio davvero scivoloso e ambiguo – rimando volentieri al lavoro di Federica Piana che con raro acume ha classificato i diversi testi in specifiche categorie (cfr. F. Piana, *Vite di carta e pellicola*, cit., pp. 37-49). Vorrei inoltre sottolineare come, pur tenendo fede al «patto autobiografico» e al legame di «fiducia reciproca» che da esso discende, le attrici finiscano per prendersi non poche libertà rispetto alle consuetudini canoniche (cfr. Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris 1975; trad. it. a cura di F. Santini, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986).

delle avventurose e a tratti tragiche esperienze vissute durante il fascismo; le seconde, per così dire, cogliendo la sfida della ‘presa diretta’, offrendo cronache puntuali, ritratti soavemente frivoli, ragionamenti articolati e persino storie finzionali, nella forma della novella e del romanzo, che mettono in scena, sulle pagine, la vita e il lavoro delle interpreti davanti alla cinepresa.

Sono, in entrambi i casi, scritture oblique, ibride, in bilico fra recitazione e letteratura, capaci di svelare punti di vista desueti e talvolta spiazzanti sulle donne, sugli uomini e, in senso ampio, sull’Italia del regime. Eppure sono scritture perdute, o quanto meno dimenticate, proprio in virtù della loro origine spuria, mercantile se non apertamente promozionale, destinata al consumo immediato e a consumarsi immediatamente. Ciò nondimeno, con il loro inarrestabile fluire di parole, continuano a offrire uno scorcio sorprendente e originale sul cinema e sull’Italia di quegli anni, soprattutto se si pongono in dialogo le auto-divagrafie allestite dalle attrici del Ventennio¹⁶ e le narrazioni ordite dalle scrittrici.

Ed è proprio questo l’itinerario che propongo nelle pagine che seguono, dove per cominciare ci volgeremo alle *Parole che volano* (Capitolo I), ovvero agli oggetti d’indagine prescelti: ai testi prodotti dalle giornaliste e scrittrici e a quelli pubblicati dalle attrici. Si cercherà di coglierli tutti insieme, con uno sguardo unitario che sappia tenerli gli uni accanto agli altri. Ciò che più mi sta a cuore è di comprenderne i caratteri, le piegature specifiche, singolari e le pose comuni, solidali o comunque presenti, ancorché variamente declinate, dappertutto, nelle pagine delle une e delle altre. Una interrogazione puntuale ci porterà a tentare di capire le motivazioni che informano i vari testi e i discorsi sociali cui sono connessi. Sarà l’occasione per soffermarsi, pur brevemente, sulle singole autrici, disegnandone i profili all’interno delle scritture, in relazione con le maschere divistiche e la performance, per le une; e con i generi letterari, i contenitori mediali e gli stili personali, per le altre.

Dal capitolo successivo, poi, andremo a ricercare tutta una serie di argomenti ritornanti, a cominciare da *L’invenzione di sé* (Capitolo II) ossia dagli scenari di nascita e dalle memorie dell’infanzia che, in forma di promesse d’avvenire, ciascuna descrive per sé o ipotizza per le altre.

Proseguendo lungo la curva biografica delle protagoniste, verrà esplo- rato con attenzione il tema della vocazione e della tenacia necessarie alle giovani aspiranti stelle, poiché al di là della predisposizione e del talento,

¹⁶ Un primo tentativo di messa in dialogo di alcune autobiografie di dive attive nel cinema del Ventennio lo si deve a P. Zeni, «Forse avevo imparato a recitare». *Le autobiografie delle dive del Ventennio*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019, pp. 54-58, http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/Smarginaline_Divagrafie_14.pdf.

che ovviamente non possono far difetto, *Attrici si diventa* (Capitolo III) ed è un divenire complicato, talvolta addirittura tribolato, come testimoniano le dive stesse e, con loro, romanzescamente o giornalisticamente, le scrittrici.

Varcare la quarta parete, entrare nello spazio magico della celluloide è un sogno diffuso nell'Italia degli anni Trenta e nei primi Quaranta, e continuerà ad esserlo a lungo anche nei decenni successivi, ma il cinema, oltre le chimere e i desideri trasformativi che suscita, è anche uno spazio professionale, faticoso, e pure molto duro nella sua apparente mollezza; è ciò che viene raccontato nelle *Memorie dal set* (Capitolo IV) dove le voci delle attrici, ancora una volta supportate da quelle delle giornaliste, riecheggiano l'una con l'altra, restituendo uno scenario concreto, decisamente in prosa, per dir così, piuttosto lontano da certa 'poesia del cinema'.

Più avanti, poi, ci si addentrerà ancora più profondamente nella oscurità che alligna in esistenze a prima vista brilliantissime, quasi accecanti, come son quelle delle dive. Pertanto, l'ambito traguardo, sospeso tra desiderio e sacrificio, cui tutte mirano, rivela, come ogni rosa, le sue spine: è lo *Schermo, croce e delizia* (Capitolo V), appunto, per le nostre volenterose protagoniste. In aperto, o segreto, antagonismo con i valori tradizionali della famiglia, il rettangolo della proiezione è attraversato da tensioni brucianti e porta con sé, assieme al successo, un certo carico di frustrazione e finanche di dolore per le ragazze che lo frequentano. Si giocano qui alcune questioni strettamente connesse ai destini femminili e alle aspettative sociali che stringono le italiane di quel torno d'anni in sentieri obbligati, tracciati da altri, per loro, nei secoli. Sono percorsi che intendono votare le ragazze, tutte e per sempre, a un convenzionale *happy ending* nuziale e materno. Le artiste e le donne di spettacolo sono però diverse, più autonome rispetto alle altre e pur risentendo, almeno in parte, delle medesime pressioni, agiscono la loro libertà, mostrando anche alle 'ragazze normali' che altre strade sono possibili¹⁷. Insomma, nonostante tutto, possono esistere scelte e percorsi inediti, sorprendenti. Del resto sono le storie a fornire i modelli e, al di là della effettiva referenzialità biografica, a plasmare le vite, mentre non avviene l'inverso; per questo è così importante disporre di una folta riserva di testi, di narrazioni, capaci di raccontare le esistenze femminili,

¹⁷ Le attrici, vivendo ai margini rispetto a determinati codici sociali, hanno percorso prima delle altre le vie dell'autonomia e della affermazione libera di sé. Guardando alle grandi prime donne del teatro italiano della fine dell'Ottocento, sulla scorta degli studi pionieristici di Laura Mariani, appare chiaro come anche la confidenza con le pratiche della scrittura abbia portato alla propagazione delle loro storie di vita e alla diffusione di biografie impensate. In altre parole, esse, scrivendo di sé, e dunque lasciando una traccia narrata e narrabile delle loro esperienze, hanno finito per fornire dei modelli alternativi, dimostrando come fosse possibile vivere al di fuori dei copioni prestabiliti. Cfr. L. Mariani, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Editoriale Mongolfiera, Bologna 1991.

specialmente quelle ritenute eccezionali, fuori dagli schemi e lontane dalle consuetudini:

Perché possiamo soltanto [...] vivere secondo le storie che abbiamo letto o sentito. Noi viviamo le nostre vite attraverso i testi. Testi che possono essere letti, o cantati, o diffusi elettronicamente oppure ancora [...] [possono giungere] fino a noi con i mormorii delle nostre madri, per dirci quello che le convenzioni impongono. Qualunque sia la forma che assumono o il mezzo che impiegano per essere trasmesse, tali storie ci hanno formato; sono ciò che dobbiamo usare per costruire nuovi romanzi, nuove narrazioni¹⁸.

Dunque, leggendo e apprendendo le vicissitudini di altre, seppure lontane e intangibili, si può immaginare di mutare la propria traiettoria, di spostare il proprio cammino muovendo qualche passo su sentieri non inclusi negli itinerari tradizionali, ma che qualcuna ha già percorso in precedenza, avventurosamente, apprendo in qualche modo la strada. In tal senso, le stelle dello schermo, insieme alle letterate, ai nomi celebri dell'industria culturale, si dispongono quali visibili pioniere, personaggi capaci di incarnare e di interpretare, non solo nelle narrazioni finzionali e nei film ma nei loro vissuti, dei copioni mai visti prima, che loro stesse hanno saputo inventare per sé.

Negli ultimi due capitoli, infine, si cercherà di guardare oltre il riquadro dello schermo, ci si sporgerà fuori della sala ma *Dentro la Storia* (Capitolo VI), per cogliere i profili delle dive nel paesaggio corrusco e drammatico della dittatura, della guerra e dell'occupazione; rinvenendo, per alcune, un itinerario di maturazione politica e di presa di coscienza decisa, che tramuta le stelle di regime in *Attrici contro* (Capitolo VII). È un passaggio delicato, non lineare e addirittura traumatico, che raccoglie in un unico movimento le attrici impavide attive nel cinema e nei dintorni dello schermo e un ampio numero di giovani, donne e uomini, che a quell'altezza hanno poco più di vent'anni e si trovano davanti un mondo capovolto, devastato e tutto da ricostruire.

Qui comincia un'altra storia, quella della nuova Italia, delle speranze e delle delusioni di un lungo e tetro dopoguerra che sembra voler fare a meno di loro, della bella gioventù cresciuta nel ventre del fascismo e che il fascismo ha combattuto e vinto; sono *I coetanei* di cui scrive Elsa de' Giorgi¹⁹, che si scoprono infine deboli, privi di vera autorevolezza e pertanto riconsegnati a un futuro senza mutamenti, dove i potenti di ieri tornano ad occupare le medesime posizioni. A chiudere l'orizzonte sarebbe dunque, ancora una volta, la cornice asfittica, gattopardesca, di un Paese dove tutto cambia perché tutto resti come prima.

¹⁸ C.G. Heilbrun, *Writing a woman's life*, Ballantine, New York 1988; trad. it. a cura di K. Bagnoli, *Scrivere la vita di una donna*, La Tartaruga, Milano 1990, pp. 37-38.

¹⁹ Cfr. E. de' Giorgi, *I coetanei*, Einaudi, Torino 1955.

Ma forse, invece, allargando lo sguardo, ci accorgiamo che in quel giro d'anni, nel tumulto dell'epoca, in maniera inconsulta, a tratti scomposta, leggiadra persino, si sono sparse le sementi di una trasformazione in lento divenire. A gettarle nel vento, approfittando del turbine delle rotative in chiostrate, sono state soprattutto le donne, portatrici di una soggettività imprevista che promette e minaccia lussureggianti fioriture. Perché, sì, mi pare proprio che le scritture delle attrici e delle giornaliste evocate fin qui – e che presto esamineremo più da vicino – anticipino i gesti di libertà dei decenni successivi, con i movimenti femministi a premere il corpo sociale, innescando rivolgimenti potenti e non rimandabili. Poiché a quel punto saranno in molte a voler scrivere da sé il proprio copione.

Ringraziamenti

Ho lavorato a questo libro per molto tempo e sono davvero molte le persone che, in vari modi, mi hanno aiutata. Per prime vorrei ringraziare Sandra e Gloria Borghini, che hanno accolto fra le loro pubblicazioni *Un copione tutto per sé* con la consueta, insuperabile generosità.

Mi hanno supportata nel reperimento di materiali, con utilissime informazioni e con riflessioni puntuali per le quali vorrei dir grazie: David Bruni, Maria Coletti, Michele M. Comenale Pinto, Fiamma Lussana, Laura Pompei (Biblioteca L. Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma) e Martina Zanco.

Le radici di questo studio affondano in ampi terreni di ricerca, a volte complicati ancorché fiorenti, e sono sinceramente grata a coloro che insieme me si son messe sulle tracce delle attrici che scrivono e delle donne attorno alla macchina da presa nell'ambito del progetto DaMA - Drawing a Map of Italian Actresses in Writing (PRIN 2017) e del successivo progetto WoW - WOMen Writing around the camera (PRIN 2022): Anna Masechhia, Laura Pandolfo (PI del progetto WoW), Raffaella Perna, Maria Rizzarelli, Beatrice Seligardi, Giulia Simi, Chiara Tognolotti; e Irene Caravita, Giorgio Corona, Luisa Cutzu, Federica Piana, Corinne Pontillo e Coraline Refort.

Ho avuto modo di discutere delle ‘mie’ attrici e scrittrici in svariati convegni, seminari, conversazioni, ed ho potuto confrontarmi, in scambi per me straordinari, con alcune colleghhe e colleghi ai quali vorrei dire, anche qui, grazie: Fabio Andreazza, Luca Barra, Maria Elena D’Amelio, Michela De Giorgio, Antioco Floris, Beatrice Manetti, Giacomo Manzoli, Nicoletta Marini-Maio, Sara Martin, Elena Mosconi, Paolo Noto, Anna Paparcone, Leonardo Quaresima, Angela Bianca Saponari, Alberto Scandola, Christian Uva e Federico Vitella.

Questo volume ed io ci siamo nutriti del lungo e ininterrotto dialogo con le studiose del Forum FAScinA, che ringrazio di tutto cuore, e con numerose, brillantissime colleghhe, che non esito a chiamare ‘colleghe geniali’: Giulia Carluccio, Mariapia Comand, Mariagrazia Fanchi, Cristina Jandelli, Giulia Lavarone, Sandra Lischi, Laura Mariani, Farah Polato, Stefania Rimini e Rosamaria Salvatore.

Desidero rivolgere uno speciale ringraziamento alle colleghhe, ai colleghi e al personale tecnico amministrativo del Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali dell’Università di Sassari, che in modi differenti, talvolta obliqui e impensati ma sempre fondamentali mi son stati vicini: Carla Bassu, Caterina Bellu, Alessandro Candoni, Antonella Camarda, Michele Cuccu, Lorenzo Devilla, Antonio Ibba, Stefania Idini, Maura Masia, Giampaolo Mele, Federico Rotondo, Anna Paola Sanna, Roberto Sanna, Marina Sechi Nuvole, Alessio Tola, Andrea Vargiu e Chiara Zanolla.

Grazie, infine, a Luca Maria Nucci, per l’amorevole pazienza e il sostegno silenzioso.



FAScinA. Collana del forum delle Studiose di Cinema e Audiovisivi

L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-collana.asp?col=FAScinA>. Collana del forum delle Studiose di Cinema e Audiovisivi



Pubblicazioni recenti

13. Giulia Lavarone, Farah Polato (a cura di), *Viandanze. Donne in viaggio e in movimento nel cinema e negli audiovisivi*, 2025, pp. 448.
12. Lucia Cardone, *Un copione tutto per sé. Attrici e scrittrici nel cinema italiano sotto il fascismo*, 2025, pp. 256.
11. Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti (a cura di), *Le tenebrose. Figure di femme fatale nel cinema e nei media europei fra mito e contemporaneità*, 2024, pp. 264.
10. Federica Piana, *Vite di carta e pellicola. La produzione autobiografica delle attrici italiane*, 2023, pp. 188.
9. Chiara Tognolotti (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, 2021, pp. 204.
8. Elena Marcheschi, Giulia Simi, *Le sperimentalisti. Cinema, videoarte e nuovi media nella prospettiva internazionale dagli anni Venti a oggi* (solo e-book).
7. Luisa Cutzu, *Gabriella Rosaleva. Cineasta del passato-futuro*, 2019, pp. 264.
6. Giulia Simi, *Corpi in rivolta. Maria Klonaris e Katerina Thomadaki tra cinema espanso e femminismo*, 2019, 2020², pp. 144.
5. Giovanna Maina, Chiara Tognolotti (a cura di), *Essere (almeno) due. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, 2018, pp. 188.
4. Susanna Ciucci, *Meetic. Identità, discorsi e desideri delle donne sul web*, 2018, pp. 116.
3. Lucia Cardone, Mariagrazia Fanchi (a cura di), *Genealogie. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, 2017, pp. 76.
2. Lucia Cardone, Chiara Tognolotti (a cura di), *Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, 2016, pp. 328.
1. Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, 2015, pp. 264.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di dicembre 2025