



*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



uniss
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI

*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

Il presente PDF con ISBN 978-884677496-5 è in licenza **CC BY-NC**



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. Prodigii 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

Capitolo V

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

Capitolo VI

Dentro la storia	165
1. Scenari di regime	165
2. Giovani italiane	169
3. La dama nera	174
4. Stelle al fronte	180

Capitolo VII

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 strutturati, 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, *Camiciette Nere: le donne nel Ventennio fascista*, «El Futuro del Passado», 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 ricreative 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 fabbricanti 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 ribollente, 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, imprevedibili abitatrici di un'altra dimensione ma capaci di segnare 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 compositi 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. Gundle, *Mussolini's Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy*, Berghahn Books, New York 2013; C. Tognolotti (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmaleone. 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 fautrici 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 compiono 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 brevi 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. Zagarrò, *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), *Schermi 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. Gundle, *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. Me-reu 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. Gundle (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 personaggio 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 tratteggia 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 inebriandosene, «le evoluzioni amatorie del divo preferito»¹¹.

Da un lato, brillantissime 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 rinvencono 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, fruscianti, 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 pubbliciste attive in quella concitatissima stagione, in modi e tempi differenti, si sono misurate con l'anelito di narrare il mondo di celluloido: 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 «scritture 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-divografie 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 esplorato 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), *Divografie. Ovvero delle attrici che scrivono*, «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019, pp. 54-58, http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/Smarginature_Divografie_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 celluloidoide 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 addenterà ancora più profondamente nella oscurità che alligna in esistenze a prima vista brillantissime, 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, aprendo 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 pionieri, 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 sposterà 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 inchiostrate, 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 Masecchia, 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 colleghe 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 colleghe, 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 colleghe, 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 Cadoni, Antonella Camarda, Michele Cuccu, Lorenzo Devilla, Antonio Ibba, Stefania Idini, Maura Masia, Giampaolo Mele, Federico Rotondo, Anna Paola Sanna, Roberto Sanna, Marina Sechi Nuvolesse, Alessio Tola, Andrea Vargiu e Chiara Zanolla.

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

Capitolo I

Parole che volano

1. Scritture allo specchio

Nello scenario della nascente industria culturale, l'incontro fra attrici e scrittrici, o aspiranti tali, avviene sulle colonne delle riviste illustrate e talvolta sulle pagine dei romanzi per signorine, specialmente quando le trame si svolgono in ambiente cinematografico. La carta e la tela sono certamente materiali semplici, forse persino grezzi, ma si dispiegano in campiture accoglienti, dove i sogni delle une e delle altre si possono toccare e in qualche modo inverare.

Peraltro è il cinema stesso ad attestare la vicinanza e, se si vuole, la osmotica solidarietà fra lo schermo e la stampa: basti pensare alla incantevole apertura di *Gli uomini che mascalzoni...* (M. Camerini, 1932), dove il risveglio della città, Milano, viene restituito in una sorta di sinfonia urbana in sedicesimo e all'italiana, per così dire, con l'aggiunta di un ricercato effetto-sipario ottenuto attraverso la serranda di un'edicola che si alza; ed è appena il caso di ricordare come l'incontro fra Mariuccia (Lia Franca) e Bruno (Vittorio De Sica), avvenga proprio nei pressi di un chiosco, dove lei acquista una copia di «Piccola», la rivista diretta da Cesare Zavattini. Dissimulata da una timidezza d'ordinanza, la giovane sale sul tram e, fingendosi immersa nelle pagine illustrate, occhieggia il suo intrepido e goffo corteggiatore che la insegue in bicicletta per poi capitolare a terra travolgendo un netturbino. Insomma, i film e le storie sembrano darsi appuntamento in edicola, come racconta, meglio di tutti, *Il signor Max* (M. Camerini, 1937), ossia Gianni (ancora De Sica), un camaleontico giornalista che mette a punto le sue funamboliche trasformazioni, nella cornice vivace della sua rivendita romana, posta nel bel mezzo del gaio traffico urbano, ergendosi in guisa di camerino o *Wunderkammer* prodiga di artifici. Ebbene, basterebbe quest'ultimo, celeberrimo, film di Mario Camerini a descrivere, con un tratto di macchina da presa, la silenziosa onda d'urto dell'industria culturale sulle spettatrici e gli spettatori di quegli anni, sospinti a ridisegnare le loro identità e i loro stili di vita a partire dalle immagini e dalle narrazioni promosse da periodici e settimanali (e naturalmente dalle pellicole).

È un momento cruciale per lo sviluppo dell'editoria popolare che, come è noto, con la diffusione della tecnologia del rotocalco registra un incremento frenetico, destinato a perdurare fino al dopoguerra¹. In questo rutilante panorama, lo schermo cinematografico imprime un segno deciso – grazie soprattutto alle ammalianti immagini delle dive – e corrobora la domanda di narrazioni adatte a un pubblico caloroso, devoto e perlopiù incolto. Accanto alle fotografie di grande formato e di indubbia attrattiva, le colonne si infittiscono e chiedono di essere riempite di testi, di storie, di parole. Ad approfittare di questa vertiginosa apertura sono in particolare le donne, che intuiscono nel ruggito meccanico delle rotative inchiostrate la possibilità concreta di lavorare con la scrittura, dando seguito a un disegno covato da tempo. Così, il nutrito manipolo delle letterate – percepite dagli intellettuali nostrani, fin dai primi decenni del Novecento, come un pericoloso e roseo esercito di «amazzone con la penna» dal quale guardarsi² – guadagna spazi d'azione impensati, lontani dal prestigio della cultura alta, ma pronti a recepire il loro desiderio di raccontare e di mettersi alla prova con i mestieri della editoria.

Dal punto di vista della storia sociale, l'incipiente sviluppo di questo genere di stampa ha consentito a non poche italiane di accedere alle professioni dell'industria culturale, in particolare, ricorda Victoria De Grazia, durante il Ventennio il numero delle giornaliste censite fra i liberi professionisti è considerevole, anche se non massiccio³. Si tratta di un fenomeno

¹ Sulla diffusione del rotocalco nella giovane industria culturale italiana e sui rapporti con il cinema, esiste una ampia bibliografia all'interno della quale raccomando: R. De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano 2000; S. Salvatici, *Il rotocalco femminile: una presenza nuova negli anni del fascismo*, in S. Franchini, S. Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Franco Angeli, Milano 2004, pp. 110-126; D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007; R. De Berti, I. Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Cisalpino, Milano 2009; M. Guerra, S. Martin (a cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, Il Mulino, Bologna 2020. Sugli intrecci fra film, moda e consumi a partire dalle pagine di rotocalchi femminili, cfr. M.A. Pellizzari, *Make-believe: fashion and Cinelandia in Rizzoli's Lei (1933-38)*, «Journal of Modern Italian Studies», 1, 2015, pp. 34-52; e S. Vacirca, *Fashioning submission. Documenting fashion, taste and identity in WWII Italy through «Bellezza» magazine*, Mimesis, Milano 2023.

² Cfr. M. De Giorgio, *Le italiane dall'Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 395-396.

³ «Nell'Italia fascista le donne non superarono mai il 10% dei 108.293 liberi professionisti. [...] Le donne [...] tra gli avvocati praticanti erano 60, 30 tra i dentisti, 13 tra gli architetti, 297 tra i medici, 500 erano [...] le scrittrici e giornaliste. Le donne superavano gli uomini solo tra gli addetti alle biblioteche, gli infermieri, gli assistenti sociali e gli insegnanti» (V. De Grazia, *How Fascism Ruled Women. Italy, 1922-1945*, cit., pp. 264-265). Occorre almeno di passaggio notare che il computo delle giornaliste varia considerevolmente a seconda dei censimenti: 382 nel 1921, 991 nel 1931 e 939 nel 1951 (*Ivi*, p. 266), ma che resta in ogni caso un fenomeno ragguardevole. Sull'ingresso delle italiane nelle professioni della scrittura, cfr. E. Mondello, *La nuova italiana. La donna*

certamente significativo ma che in larga misura resta enigmatico, sia perché poco indagato, sia perché le autrici che adoperano pseudonimi sono molte e talvolta, specialmente a distanza di tempo, è arduo ricondurle a una biografia o anche soltanto ad una identità anagrafica sicura. Per avere un'idea dell'atmosfera e dell'entusiasmo di quegli anni, mancando ancora studi sistematici, è utile ricorrere alle testimonianze delle scrittrici stesse, in particolare alle riflessioni autobiografiche che alcune di loro retrospettivamente maturano, riferendo dei propri inizi e tracciando vivaci bozzetti del lavoro nell'editoria italiana tra gli anni Trenta e Quaranta.

2. Lo sguardo delle scrittrici

A lasciarne uno schizzo assai brillante, proprio come era lei, è Irene Brin, per cominciare con uno dei nomi più noti dello scenario italiano⁴. In realtà, come sappiamo, questo non è propriamente un nome, o lo è addirittura in maniera rafforzata. Difatti Irene Brin è la firma più celebre, nel gran paese di nomignoli e identità cifrate, che Maria Vittoria Rossi ha utilizzato per sé nella sua straordinaria carriera di giornalista e acuta osservatrice. Per dirla in breve, la giovane si forma nella fucina di «Omnibus», dove Leo Longanesi propriamente la inventa, come scriverà l'autrice stessa molti anni più tardi⁵, trovandole un nome e una fisionomia adatta ad abitare le stanze

nella stampa e nella cultura del Ventennio, Editori Riuniti, Roma 1987; S. Franchini, S. Soldani, (a cura di), *Donne e giornalismo*, cit.; infine mi permetto di segnalare L. Cardone, *Lo schermo della frivolezza. Giornaliste e scrittrici nel vortice dell'editoria popolare*, in M. Guerra, S. Martin (a cura di), *Culture del film*, cit., pp. 115-138.

⁴ Irene Brin (Roma 1911 - Bordighera 1969), caduta nella dimenticanza dopo la sua prematura scomparsa, nell'ultimo decennio ha riscosso un rinnovato interesse presso le studiose e gli studiosi, pertanto la bibliografia che la riguarda è abbastanza ampia. Si veda dunque per un informato e ricco profilo biografico, C. Fusani, *Mille Mariù. Vita di Irene Brin*, Lit Edizioni, Roma 2012; per il rapporto con il mondo delle arti, il catalogo della omonima mostra V.C. Caratozzolo, I. Schiaffini, C. Zambianchi (a cura di), *Irene Brin, Gasparo del Corso e la Galleria L'Obelisco*, Drago, Roma 2018; per i legami con il cinema, E. Mosconi, *Irene, Luciana, Mura e le altre. La cronacamondana e di costume*, in R. De Berti, I. Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano*, cit., pp. 443-467; T. Mozziati, *Irene Brin e il cinema. Dagli anni Trenta alla Liberazione*, «Antologia Viesseux», 65, maggio-agosto 2016, pp. 89-112; per una riflessione sulla celere dimenticanza, F. Merlanti, *L'«armonia bianca e perduta». Testimonianza ed esorcismo della scrittura nell'opera di Irene Brin*, in F. De Nicola, P.A. Zannoni (a cura di), *La fama e il silenzio. Scrittrici dimenticate del primo Novecento*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 65-82; e infine mi sia consentito di rimandare a L. Cardone, *Spalle allo schermo. Irene Brin spettatrice di spettatori*, in M. Comand, A. Mariani, *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, cit., pp. 90-112; e Ead., *Le fiabe cinematografiche di Irene Brin. Il racconto delle attrici dagli anni Trenta al '68*, in C. Tognolotti (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmalione*, cit., pp. 39-50.

⁵ «Io sono un'invenzione di Longanesi, come molte altre persone che ebbero la fortuna di passargli accanto [...]. C'è un verbo inglese divenuto [...] popolare anche in altre lingue, to rewrite,

eleganti e un po' fatue dei rotocalchi internazionali. La sua attività di pubblicista è amplissima: scrive per una miriade di testate, cambiando nome come altre si cambiano d'abito, per occuparsi degli argomenti più disparati, fra cui risaltano il cinema e la moda. Il suo percorso di scrittrice è folto di titoli e di parole, giacché in poco più di un trentennio pubblica un numero cospicuo, difficilmente circoscrivibile, di articoli, reportage, recensioni di film e di romanzi, di rubriche di consigli vari e poi novelle e racconti; inoltre, specialmente nei frangenti economicamente più impervi, come durante l'occupazione, traduce circa centocinquanta romanzi⁶. *Arbitra elegantiarum* è fra le figure chiave per l'invenzione e il successo globale del glamour Made in Italy. In aggiunta, per riempire la misura già colma, fonda a Roma assieme al marito, Gasparo del Corso, «L'Obelisco», una delle prime e più audaci gallerie d'arte nate nel secondo dopoguerra.

Insomma, lei è un astro di prima grandezza, ed è davvero una stella luminosissima; eppure, appena sopraggiunta, prematuramente, la morte, la sua luce si spegne del tutto e viene lungamente dimenticata. Anche a cagione di tanto celere oblio, ciò che lei ricorda in prima persona dei suoi inizi e in generale della sua esperienza appare particolarmente rilevante. Difatti, Irene Brin ripercorre i suoi esordi nel giornalismo tratteggiando l'immagine di una se stessa ragazzina, «miope, con le gambe lunghe», dotata di «una curiosità inesauribile» e della sventata determinazione a mettersi alla prova ad ogni costo; è disposta persino, e gioiosamente, a dedicarsi ai «cani schiacciati»⁷, come li chiama lei, ossia agli articoli di costume, votati all'inessenziale e alle sciocchezze, nei quali il cinema e le attrici costituiscono il principale e più scintillante fulcro. Argomenti talmente trascurabili, evidenzia l'autrice, che «nessun redattore vero» si sarebbe piegato ad affrontare e che dunque vengono volentieri lasciati alle cure di quel nugolo di nuove colleghe giova-

che i francesi scrivono *revriter* [...]. In ogni redazione sta [...] uno [...] incaricato a lisciare o levigare il materiale inviato dai diversi autori [...] Longanesi riscrisse non solo i nostri scritti, ma i nostri cervelli. [...] Certamente, trovò il modo di riscrivere me, sempre, anche durante gli anni in cui fummo divisi» (I. Brin, *Un nome inventato*, «Il Borghese», 41, 10 ottobre 1957, pp. 588-589).

⁶ Cfr. infra, cap. VII, prg. 4.

⁷ I. Brin, *L'Italia esplode. Diario dell'anno 1952*, a cura di C. Palma, Viella, Roma 2014, p. 38. In seguito al conferimento, nel febbraio del 2000, di una consistente parte delle carte di Brin presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma, è stato rinvenuto e poi opportunamente pubblicato questo interessantissimo ed inedito romanzo-saggio in forma di diario pubblico, scritto dalla autrice nel 1968. A proposito della definizione di «cani schiacciati» vorrei sottolineare che essa non è affatto corrente nel gergo italiano, ma richiama invece un uso francofono e un autore, Georges Simenon, attivo nel giornalismo di cronaca prima che nella letteratura gialla. È difatti il creatore del commissario Maigret che aveva iniziato la sua carriera, appena sedicenne, firmando sulle colonne della «Gazette de Liège» una rubrica di cronaca locale, incentrata su fatti del tutto trascurabili, alla quale ironicamente si riferiva, per l'appunto, con l'espressione «Chiens écrasés».

nissime, «di collegiali liguri (o lombarde)»⁸ appena arrivate nelle redazioni.

La stessa aria di collegio spira nella memoria di Luciana Peverelli, un'altra figura rimarchevole nel panorama della nascente editoria popolare italiana⁹. Nata a Milano in una famiglia piuttosto anticonformista, lei cresce e si forma in una atmosfera eccezionalmente libera – se considerata nella cornice dei primi decenni del Novecento – dove fin da piccina viene incoraggiata a trovare da sé la sua strada. Seguendo forse le ispirazioni del padre, Gino, intellettuale e appassionato critico musicale, all'inizio, poco più che adolescente, tenta la stesura e la messa in scena di testi per il teatro, ma il successo non le arride, così si dedica alla scrittura romanzesca e giornalistica, guardando probabilmente alla professione della madre, Ernesta Monzini, animatrice di riviste¹⁰, oltre che insegnante. Principia giovanissima, dando subito misura di sé con *Cuore garibaldino*, un fluviale *feuilleton* che le commissionano gli intraprendenti fratelli Del Duca, coi quali collaborerà per tutta la vita, esplorando gli spazi più avventurosi del gusto popolare. Nella sua lunga e operosa esistenza, Peverelli pubblica oltre quattrocento romanzi, soprattutto rosa e gialli, ed è una giornalista instancabile, fondatrice e direttrice di riviste, nonché autrice di fumetti e fotoromanzi. Anche lei, come Brin e molte altre, utilizza diversi *nom des plume* (Greta Gaynor, Anna Luce tra gli altri) e dà alle stampe una messe innumerevole di novelle, articoli di moda, di costume, di attualità, recensioni di film e così via. In aggiunta lavora pure come traduttrice e, dalla fine degli anni Trenta, collabora con profitto (e divertimento) alla scrittura di molti soggetti e sceneggiature per

⁸ I. Brin, *L'Italia esplode*, cit., p. 38.

⁹ Luciana Peverelli (Milano 1902-1986) è una delle figure più importanti per la nascita e l'affermazione della industria culturale italiana, ma ciò nonostante sono pochi gli studi a lei dedicati. In simile scarsità, è ancora più preziosa la autobiografia recentemente ritrovata e pubblicata in antologia: L. Peverelli, *Autobiografia*, in R. Verdirame, *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla contessa Lara a Luciana Peverelli. Con testi e documenti inediti*, Libreria universitaria, Milano 2009, pp. 273-325. Fra i lavori oggi disponibili segnalo: E. Roccella, *La letteratura rosa*, Editori Riuniti, Roma 1998, pp. 77-81; E. Mosconi, *Irene, Luciana, Mura e le altre*, cit.; R. Verdirame, *Narratrici e lettrici (1850-1950)*, cit., pp. 173-273; N. Rondello, *La scrittura di Luciana Peverelli tra cinema e mélo e L. Bocchiddi, Luciana Peverelli e il cinematografo: la visione del sogno*, entrambi in L. Cardone, S. Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Iacobelli editore, Albano Laziale 2011, pp. 119-141 e pp. 142-165; per una interessante analisi dalla prospettiva linguistica cfr. R. Fresu, *L'infinito pulviscolo. Tipologia linguistica della (para)letteratura femminile in Italia tra Otto e Novecento*, Franco Angeli, Milano 2016, pp. 131-148; per un approfondimento della sua figura specialmente nella cornice della guerra e del dopoguerra, cfr. R. Raineri, *I «romanzi partigiani» di Luciana Peverelli*, in Ead., *Verde bianco e rosa. Il romanzo 'femminile' e l'educazione sentimentale delle italiane (1911-1946)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Palermo, a.a. 2018-2019, tutor M. Di Gesù, pp. 193-244.

¹⁰ Le sue prime novelle vengono infatti pubblicate, firmate con svariati pseudonimi, su «Trionfo d'amore», una rivista diretta dalla madre. Cfr. R. Raineri, *I «romanzi partigiani» di Luciana Peverelli*, cit., p. 193.

il cinema. Fra le pellicole realizzate a partire da storie ideate da lei, ricordo *Violette nei capelli* (C.L. Bragaglia, 1941), tratto dal suo omonimo romanzo, e *Signorinette* (L. Zampa, 1942), che proviene invece dalla penna di Wanda Bontà, altra scrittrice rosa, fecondissima e dimenticata, alla quale era legata da una profonda amicizia. Pare impossibile che figure come queste possano così velocemente eclissarsi e che, una volta scomparse, delle loro carriere, ricche fino all'opulenza, resti soltanto l'eco magra di qualche titolo.

Per fortuna, però, nel caso di Peverelli, una smilza, inedita e persino gustosa autobiografia è arrivata fino a noi, ed è utile per illuminare la sua vita e, per prossimità, quella delle redazioni che, al principio degli anni Trenta, andavano popolandosi di scrittrici giovinette, proprio come lei. Così, con leggerezza e allegria, scegliendo la terza persona – che la distanzia (per sicurezza o ironia, o per entrambe) dal suo vissuto – ricorda la sua prima esperienza nella industriosa fucina di Cino Del Duca e dei suoi fratelli. È un luogo di spumeggianti attività, dove il patron mostra di apprezzare grandemente il suo lavoro, ma non le perdona il capriccio di quel 'the' delle cinque al quale lei, che forse ancora sente i morsi della fame da crescita, non può proprio rinunciare:

Era una sua debolezza, l'abitudine infantile della merenda e siccome non c'era un bar nelle vicinanze si portava in redazione un fornello a spirito, la teiera e la tazza. Ma quel 'the' era sempre un gran pasticcio [...] e sempre capitava un guaio: [...] inciampava e rovesciava l'acqua bollente, o camminava sulla scatola dei biscotti, oppure, cercando delle fotografie metteva la mano nel vasetto della marmellata¹¹.

Prendendo alla lettera queste due testimonianze di Irene e di Luciana, entrambe calibrate sull'*understatement*, sarebbero quindi l'inesperienza, la fresca e precaria scolarizzazione e i legami ancora potenti con il mondo della fanciullezza a caratterizzare i primi passi di queste autrici nello spazio dell'editoria di massa. In realtà, guardando ai profili biografici, sebbene non ancora perfettamente messi a fuoco, di Brin e di Peverelli – ma è una piegatura che si riscontra anche in diverse altre – colpisce prima di tutto la maturità e la consapevolezza con le quali si accingono a svolgere una enorme mole di lavoro, producendosi in una scrittura a getto continuo, ma sempre curata, scorrevole, se non preziosa, e perfettamente a tempo con il ritmo delle rotative; emerge poi la qualità della loro formazione, piuttosto libera, avvenuta per lo più al di fuori dei percorsi istituzionali; e infine spiccano l'anticonformismo e il cosmopolitismo delle famiglie d'origine, che sovente hanno abituato le figlie a soggiorni o visite all'estero, in altri paesi e città, allenandole alle lingue straniere, alle curiosità per il mondo, alla propensione per gli spostamenti. Del resto, agli albori della stampa popolare, in Italia, si

¹¹ L. Peverelli, *Autobiografia*, cit., p. 299.

sono distinte figure di pubbliciste legate in qualche modo al viaggio, come Mura¹², che oltre ad esser stata l'autentica regina del rosa trasgressivo e il nome di punta dell'editore Sonzogno per più di vent'anni (che peraltro coincidono con la parabola del regime), ha dedicato numerosissimi articoli e vari testi al suo girovagare per l'Europa, l'Asia e le Americhe. Considerato il suo rilievo e il peculiare, strettissimo, rapporto con il cinema, vorrei, su di lei, soffermarmi succintamente.

Mura è un diminutivo, affettuoso e quasi infantile, col quale viene chiamata la temibile contessa Tarnowska in *Circe*, un romanzo che oggi definiremmo forse un *instant book*, dedicato da Annie Vivanti¹³ alla famigerata nobildonna russa di cui assai morbosamente si discuteva all'inizio del secolo. Processata per assassinio nel 1910, a Venezia, con alto strepito e inces-

¹² Mura (Bologna 1892 - Stromboli 1940) ha conosciuto nella sua breve vita un successo enorme ma, come accade di frequente alle scrittrici immerse nell'industria culturale, dopo la morte è stata quasi del tutto ignorata (cfr. F. De Nicola, P.A. Zannoni, a cura di, *La fama e il silenzio*, cit.). Nonostante l'indubbio rilievo della scrittrice, testimoniato anche dall'interesse giornalistico che ancora suscita (cfr. M. Sorgi, *Mura. La scrittrice che sfidò Mussolini*, Marsilio, Venezia 2022), gli studi che ne approfondiscono la figura sono invero limitati. Oltre alle pagine a lei dedicate in E. Roccella, *La letteratura rosa*, cit., pp. 35-49 e in R. Verdirame, *Narratrici e lettrici (1850-1950)*, cit., pp. 157-162; desidero soprattutto raccomandare: R. Oldrini, *Mura, ovvero Maria Volpi Nannipieri. L'eclittismo di una scrittrice non solo «rosa»*, «Otto/Novecento», 3, 2006, pp. 57-83; A. Folli, *Scrittrici del lago. Tra Annie Vivanti e Liala c'è Maria Volpi detta Mura*, in A.L. Giannone, M. Cantelmo (a cura di), *In un concerto di voci amiche. Studi di letteratura italiana dell'Otto e Novecento in onore di Donato Valli*, tomo I, Congedo, Lecce 2008, pp. 415-431; R. Raineri, *Amori dell'altro mondo. Il rosa di Mura e il Duce furioso*, in Ead., *Verde bianco e rosa. Il romanzo 'femminile' e l'educazione sentimentale delle italiane (1911-1946)*, cit., pp. 155-191; per i legami col cinema rimando nuovamente a E. Mosconi, *Irene, Luciana, Mura e le altre*, cit. e mi permetto di segnalare L. Cardone, *Mura (1892-1940), straniera dappertutto. Spostamenti trasgressivi fra letteratura, cinema e industria culturale*, in G. Lavarone, F. Polato (a cura di), *Viandanze. Donne in viaggio e in movimento nel cinema e negli audiovisivi*, Edizioni ETS, Pisa 2025, pp. 245-253.

¹³ Annie Vivanti (Norwood 1866 - Torino 1942) è una autrice cosmopolita, felicemente in bilico fra la lingua italiana e quella inglese, che narra le passioni più dirompenti dei primi decenni del Novecento. Alla sua penna si devono decine di novelle, articoli e romanzi molto amati da lettori e lettrici, nonché *pièces* teatrali e soggetti cinematografici piuttosto originali. Tuttavia il suo nome è legato soprattutto al clamore di uno scandalo, ossia alla *liaison* che la stringe, appena ventenne, all'anziano e influente Giosue Carducci. La sua subitanea apparizione nei versi del poeta, che recando un «ramicello di fiori glauci ed azzurri» bussa alla sua «chiusa imposta» (*Ad Annie*, 1890), resta forse oggi l'immagine più nota della scrittrice, a dispetto della sua lunga, autonoma e soddisfacente carriera. Vivanti è una figura di respiro internazionale, che vive fra l'Italia, l'Inghilterra e gli Stati Uniti. Nei vari Paesi, il suo successo letterario, mondano e intellettuale è fragoroso, ma dopo la sua morte, l'eco fino ad allora risonante del suo nome scompare completamente. Cfr. M. Serri, *Annie Vivanti ragazza sventata*, in F. De Nicola, P.A. Zannoni (a cura di), *La fama e il silenzio*, cit., pp. 13-18; C. Caporossi, *Per rileggere Annie Vivanti a sessant'anni dalla morte*, «Nuova Antologia», 2221, 2002, pp. 269-292; sui legami con il mondo dello spettacolo cfr. B. Manetti, *La scrittura (e la vita) sulla scena*; e C. Jandelli, *Annie Vivanti e il cinema delle dive*, entrambi ricompresi nel dossier *Nel turbine della cinematografia. Annie Vivanti e lo schermo*, «Bianco e nero», 574, settembre-dicembre 2012, rispettivamente pp. 13-21 e pp. 22-33.

sante mugghio del gran mondo, di lei, della tetra e febbrile Contessa, tanto e malamente aveva scritto la stampa di tutta Europa¹⁴. Invero la cronaca romanzesca di Vivanti, in qualche modo, si discosta dal coro di condanna unanime e senza appello, cercando di rintracciare nella atroce *femme fatale* l'eco di un'infanzia e di una giovinezza malvissute, e accampando per lei, forse, flebili attenuanti. Ecco, quindi, da dove viene lo strano, laconico e all'epoca popolarissimo *nom de plume* Mura. Due brevi e musicali sillabe, infatti, compongono l'esotico pseudonimo, venato di passionalità, tenerezza ed erotismo, scelto per sé da Maria Volpi Nannipieri. È forse appena un sussurro, il doppio soffio delle vocali toniche, ma basta, tuttavia, a porre la giovane autrice in una discendenza scabrosa, lievemente impura e spregiudicata. Oggi quasi nessuno si ricorda di lei, e quel nome rapido, sibillino, risuona a vuoto.

Eppure, a cominciare dal 1919, dopo aver consegnato alle stampe una serie di libri per l'infanzia, Mura conquista un tonante successo grazie alla pubblicazione del suo primo romanzo rosa, *Perfidie*¹⁵. La sua fiammeggiante parabola continua a crescere fino alla prematura morte, avvenuta nel cielo di Stromboli nel marzo del 1940, quando l'aereo che la stava riportando in patria si schianta, abbattuto da una tempesta. La dimensione del viaggio attraversa per intero la sua vita, non solo nella tragica circostanza della fine, ma soprattutto perché fin dal suo primo impiego presso il Touring Club Italiano, ne ha scritto continuamente, affiancando i suoi spostamenti per il globo terraqueo, a bordo dei nuovi lussuosi transatlantici della Marina mercantile italiana, con puntuali descrizioni e con sapidi racconti centrati sugli usi e i costumi degli altri Paesi.

Provocatrice fino allo scandalo, Mura, che irrompe nel cosiddetto romanzo per signorine con una storia lesbica (il citato *Perfidie*), propone nei suoi scritti anche una sorta di 'viaggio nel desiderio femminile', come ho avuto modo di osservare altrove¹⁶, un territorio che lei indaga fin nelle zone più perigliose e disagevoli, toccando i temi dell'amore interrazziale, dell'adulterio senza pensieri, della sessualità fluida e così via. La sua vicenda letteraria coincide quasi per intero col ventennio fascista, come ho scritto poco più su, ed anche per questo la sua biografia merita una attenzione appro-

¹⁴ La scelta di questo pseudonimo meriterebbe puntuali osservazioni, che però qui risulterebbero eccentriche o fuori luogo. Vorrei solamente sottolineare che Volpi Nannipieri posizionandosi in quelle due brevi sillabe si pone nella discendenza erotica e scandalosa della Contessa, guardandola però attraverso il romanzo (*Circe*, edito da Quintieri, a Milano, nel 1912) che le dedica Annie Vivanti, scrittrice libera e anticonvenzionale nella quale, credo, la più giovane Mura potesse riconoscere un modello.

¹⁵ Mura, *Perfidie*, Sonzogno, Milano 1919.

¹⁶ Mi sia a questo proposito consentito il rimando a L. Cardone, *Sconfinamenti di genere. "La carovana dell'amore" (1934) romanzo cinematografico di Mura*, «Immagine», 22, 2020, pp. 75-94.

fondita e speciale per chi intenda provare a comprendere a fondo il sentire e l'aria dell'epoca.

Autrice di circa sessanta romanzi, di un imprecisabile numero di racconti e novelle, di articoli e di elzeviri, oltre che curatrice di rubriche di Posta dei lettori molto seguite, Mura si è sovente incontrata, nelle sue scritture, anche col cinema. Ha infatti pubblicato interviste e biografie di attrici, reportage dai set e da Hollywood, articoli dedicati agli abiti, ai costumi delle dive, nonché romanzi cinematografici e persino sceneggiature. Anche per lei, come accade di frequente alle scrittrici immerse nell'industria culturale – lo abbiamo già osservato – alla roboante fama che la ha accompagnata lungo la sua vita è seguito un subitaneo e quasi assoluto silenzio. E questo succede nonostante che, assieme a Mura, nei medesimi anni e nei successivi, non poche altre si siano impegnate e continuino ad impegnarsi con energia ed efficacia nei mestieri dell'editoria, dimostrandosi abilissime in una vasta gamma di mansioni.

Difatti, rispetto ai clichés delle letterate della generazione precedente, segnate dall'eccesso di una ispirazione incandescente¹⁷, le donne che si gettano nell'agone mediale in questo periodo appaiono motivate da una spinta più spiccia, che ha a che fare con le pratiche concrete, professionali, più che con una insopprimibile e passionale vocazione. Ad esempio, la confidenza con l'inglese, il francese e talvolta col tedesco, ha consentito a molte di loro di reinventarsi nella traduzione e di sbarcare il lunario, anche in periodi di ristrettezza economica, grazie a questo lavoro ulteriore e per così dire laterale o parallelo rispetto alla scrittura autonoma¹⁸. Con ciò intendo sostenere che la loro fervidissima immaginazione, connessa ad altre capacità di ordine pragmatico, di servizio per così dire, come appunto la trasposizione in italiano di testi stranieri, fa di loro delle fulminee, indispensabili operatrici in grado di giocare ruoli fondamentali, sebbene non riconosciuti, nello sviluppo dell'industria culturale italiana. All'interno di un circuito che cerca di fare sistema e di mettere il più possibile a frutto i suoi prodotti, le azioni di queste intellettuali salariate sono importantissime, poiché definiscono uno spazio continuo fra periodici e letteratura di consumo, fra il discorso amo-

¹⁷ M. De Giorgio, *Le italiane dall'Unità a oggi*, cit., pp. 391-397.

¹⁸ Spazio quasi esclusivamente maschile, l'editoria, soprattutto in questo periodo segnato dall'espansione delle pubblicazioni popolari, lascia sovente alle donne impieghi in settori 'di servizio', quali la traduzione ad esempio. Si aprono così nuove prospettive di carriera, pur nella invisibilità, per le donne. Difatti, se da un lato la traduzione appariva come un lavoro perfettamente «femminile», poiché si poteva svolgere sotto traccia e spesso nell'intimità e nella privacy della casa; dall'altro lato molte di loro lo utilizzarono «per ritagliarsi uno spazio di vita pubblica, di indipendenza e di libertà, [...] [selezionando] i testi da tradurre e [...] [proporre] agli editori». A. Ferrando, *Donne oltre i confini. La traduzione come percorso di emancipazione durante il fascismo*, «Italia Contemporanea», 294, dicembre 2020, pp. 205-234 (il brano citato è a p. 206); cfr. Ead. (a cura di), *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*, Franco Angeli, Milano 2019.

roso del rosa popolare e i reami della frivolezza, quali il cinema, il costume, la moda, l'attualità mondana (insomma quei «cani schiacciati» di cui parlava Irene Brin).

In altre parole, grazie a loro, un robusto e inesauribile filone di scrittura femminile tiene insieme romanzi sentimentali e rotocalchi, ponendo in diretta connessione il *loveworld*¹⁹ delle «Collane per signorine» con i sogni e i volti dello schermo²⁰. Qui, all'incrocio fra giornalismo, spettacolo e letteratura d'appendice, si muove un non piccolo gruppo di 'operaie della macchina da scrivere', lavoratrici indefesse, in gran parte sconosciute o misconosciute, capaci di assemblare un romanzo in una settimana, e di consegnare in un giorno quattro o cinque articoli²¹. Ben presto la presenza nelle redazioni di giornali e periodici di tali instancabili scrittrici comincia ad esser percepita, dai colleghi uomini, come ingombrate e persino molesta, sicuramente non desiderabile, se consideriamo alla stregua di sintomo la polemica innescata da Giuseppe Marotta contro Luciana Peverelli²². Difatti, il letterato partenopeo, nella sua rubrica pubblicata su «Film», *Strettamente confidenziale*, si esprime in maniera tranciante e ingenerosa a proposito dell'ultimo romanzo di lei, ambientato in Irlanda, e aggiunge appuntiti strali sull'enorme mole di pagine licenziate quotidianamente dall'autrice:

Ah Peverelli, sai che ti voglio bene, ma che cos'è questa storia dell'erica fiammeggiante, delle rocce e dei marosi d'Irlanda? Un romanzo come *Cime tempestose* può averti colpito, Luciana, [...] tu sai però che non fu scritto né in sei mesi, né contemporaneamente ad altri quattro romanzi [...] e questo sia detto indipendentemente dal tuo genere letterario²³.

¹⁹ Con questo termine si intende definire quello spazio separato, quel mondo di emozioni dove i sentimenti possono dispiegarsi in tutte le loro immaginabili sfumature. «È tutto l'universo amoroso che viene recepito come in sé positivo e di segno appunto femminile e pertanto destinato a scontrarsi con il sistema sociale stabilito, di segno prevalentemente maschile. [Alla base del rosa c'è il desiderio di un amore assoluto] un *loveworld* di sogno – in cui la donna sarebbe libera di espandere la sua potenzialità amorosa, unico ambito in cui è dominatrice – che è invece annientato dal mondo reale, maschile, intessuto di divieti e tabù» (A. Arslan, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Edizioni Guerini, Milano 1998, pp. 30-31).

²⁰ Cfr. S. Salvatici, *Il rotocalco femminile: una presenza nuova negli anni del fascismo*, cit.

²¹ Tra le numerose testimonianze della enorme attività svolta dalle pubbliciste in quel torno d'anni, spicca quella che proviene dalla viva voce delle *Scrittrici rosa*, convocate nel radio documentario realizzato da Pia Moretti nel 1953 e fruibile nel sito delle Teche Rai: <http://www.teche.rai.it/1953/02/scrittrici-in-rosa/>

²² Invero, la polemica e l'ironica malevolenza è per Marotta un esercizio piuttosto consueto, e lo testimonia, fra gli altri, Indro Montanelli, che leggiadramente se ne lagna, pur senza lagnarsi, nel suo *I rapaci in cortile*. Da questo punto di vista, dunque, l'essere oggetto degli strali dello scrittore napoletano può essere considerato una sorta di riconoscimento: la sanzione definitiva del successo ottenuto. Cfr. I. Montanelli, *Giuseppe Marotta*, in Id., *I rapaci in cortile. Incontri*, vol. III, Longanesi, Milano 1952, pp. 67-78.

²³ G. Marotta, *Strettamente confidenziale*, «Film», 36, 6 settembre 1941, p. 6.

Ma l'interessata ribatte al «Caro Marottino» – è così che lo apostrofa nella sua risposta – con una brillante lettera aperta stampata sullo stesso rotocalco, sottraendosi a quella sorta di «coscienza infelice»²⁴ del proprio lavoro, quella insoddisfazione di fondo, accompagnata da una insopprimibile sensazione di inadeguatezza, tanto diffusa fra le scrittrici del rosa popolare, che le tramuta nelle prime detrattrici di sé stesse. Al contrario, senza falsa modestia, Peverelli con ironia difende ciò che ha fatto e continua a fare:

In quanto all'accusa che, da più di una volta, tu mi lanci, e cioè quella di scrivere quattro romanzi alla volta [...] ti dirò che è falsa: contemporaneamente ai quattro romanzi, io scrivo soggetti di film, sceneggiature dei medesimi, novelle, articoli cinematografici, e miriadi di quelle storielle per bambini, illustrate a quadretti e in cui le parole escono a nuvolette dalle bocche dei protagonisti. [...] Ma ti dirò anche che trovo pure il tempo di giocare al golf, di cadere da cavallo, di ricamare tendine per le mie finestre, di comperare cappellini e di frequentare il secondo liceo scientifico con mio nipote²⁵.

Fuor di polemica, lo scambio è indicativo della varietà e dell'intensità dell'attivismo della scrittrice, che appare armoniosamente integrata nell'industria culturale, lanciata in una sorta di danza che la sospende, leggiadra, fra i diversi ambiti e generi; e lei balla con tutti: cinema, letteratura, fumetto, romanzo a dispense, persino. Senza dubbio il caso di Peverelli è eccezionale per l'ampiezza della sua produzione e per il suo impegno di giornalista, di direttrice di testate, di sceneggiatrice e anche di traduttrice. Ebbene, come abbiamo visto, la sua non è la traiettoria isolata di una rilucente quanto fugace e solitaria meteora. Al contrario: accanto a lei si assiepano numerose scrittrici, più o meno celebri, più o meno note, e talvolta finanche ignote del tutto.

Penso, a fianco delle appena tratteggiate Mura e Brin, a Wanda Bontà²⁶, anche lei milanese, già nominata, coetanea e, come s'è detto, strettissima amica della inarrestabile Luciana. Le loro biografie, pur con differente cominciamento, si somigliano, non solo perché entrambe hanno scritto moltissimo e hanno conosciuto un enorme successo in vita, per cadere poi presto nella dimenticanza (destino comune praticamente a tutte); ma per la totale immer-

²⁴ Siffatta persistente e auto-sabotante malinconia è stata giustamente rilevata dalle studiose del rosa: cfr. A. Arslan, M.P. Pozzato, *Il rosa*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, Einaudi, Torino 1989, vol. III, pp. 1027-1046.

²⁵ L. Peverelli, *Muro del pianto*, «Film», 39, 27 settembre 1941, p. 5.

²⁶ Wanda Bontà (Milano 1902-1986) è una figura davvero di primo piano nello scenario dell'industria culturale italiana, ma è purtroppo trascurata dagli studi. Fra i contributi utili per ricostruirne la biografia si vedano: P. Meldini, *Le pentole del diavolo. Cibo, eros, violenza e corruzione*, Camunia, Milano 1989, pp. 101-111; R. Farina (a cura di), *Dizionario biografico delle donne lombarde (568-1968)*, Baldini & Castoldi, Milano 1995, pp. 191-92; E. Roccella, *La letteratura rosa*, cit., pp. 82-90; e F. Sani, *Wanda Bontà: «L'Intrepido» et Signorinette. Aux origines de la «littérature rose» pédagogique*, «Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche», 21, 2014, pp. 69-77.

sione nei meccanismi dell'industria culturale, dove stanno vicine e appaiono in qualche misura solidali. Invero la povera Wanda, diversamente da Peverelli, è precocemente orfana e dunque i suoi primi anni, trascorsi passando da un istituto all'altro, sono molto duri. Da autodidatta, riesce ad ottenere il diploma di maestra e poi inventa per sé una girandola di lavori, prima di rivelarsi nel romanzo con il parzialmente autobiografico *La fatica di vivere* (1928) ed affermarsi definitivamente nell'editoria popolare. Publica infatti numerosissimi testi sia nell'ambito della letteratura rosa, sia in quello dei libri per l'infanzia. Come Luciana, collabora con vari rotocalchi di grande tiratura, fra i quali «L'intrepido» (che dirige per oltre un lustro) e, nel dopoguerra, «Grand Hôtel». Il suo *Signorinette* (1938) – che come sappiamo diventa pure un film – è una sorta di *Piccole donne* all'italiana, al quale l'autrice qualche anno più tardi darà un seguito di pari successo (*Le signorinette nella vita*, 1942)²⁷.

Un percorso analogo è quello della già citata Elisa Trapani, pure lei attivissima nei generi popolari, nativa di Marsala, in Sicilia, ma milanese di adozione; nel capoluogo meneghino, divenuto epicentrico per l'editoria e in particolare per la stampa a rotocalco²⁸, scrive fittamente su tante riviste e periodici, oltre a proseguire, senza soluzione di continuità, la fervente attività di fautrice di libri rosa e per ragazzi. Alla sua lussureggiante vena narrativa si devono circa settanta romanzi e un imprecisabile numero di novelle, fra cui diverse di argomento o ambiente cinematografico. L'interesse e il legame di Trapani per lo schermo è peraltro testimoniato dalle sue rubriche e inchieste su «Film» e su altri giornali specializzati e, prima ancora, da un corso per corrispondenza in cinematografia al quale, nel frastagliato disegno della sua formazione poco disciplinata ma vivacissima, si era iscritta.

Cinema e letteratura si intrecciano anche nella silhouette di un tipo lievemente differente di scrittrice e giornalista che, nello stesso periodo, si getta da protagonista nell'industria culturale, vale a dire Paola Ojetti²⁹. Seppure

²⁷ Cfr. W. Bontà, *Signorinette*, Edizioni Mani di Fata, Milano 1938 e Ead., *Le signorinette nella vita*, Edizioni Mani di Fata, Milano 1942.

²⁸ Cfr. R. De Berti, I. Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano*, cit. Su Elisa Trapani, cfr. D. Torrechiara, *Una storia rosa antico. Alla riscoperta di Elisa Trapani, una scrittrice del Novecento*, «Caffè Michelangelo», 3, settembre-dicembre 2008, pp. 34-43.

²⁹ Paola Ojetti (Firenze 1911-1978) figura relevantissima nel panorama intellettuale italiano sia negli anni del fascismo, sia nel dopoguerra, solo recentemente ha suscitato il giusto interesse degli studi accademici ai quali volentieri rimando. Si vedano: S. Scabelli, *Il salotto del Salviatino tra anni Trenta e Quaranta: Paola Ojetti e la rete di scrittrici e giornaliste*, in L. Cardone, A. Masecchia, F. Polato, B. Seligardi, G. Simi (a cura di), «Ho ucciso l'angelo del focolare». *Lo spazio domestico e la libertà ritrovata*, «Arabeschi», 21, 2023, <http://www.arabeschi.it/il-salotto-del-salviatino-tra-anni-trenta-e-quaranta-paola-ojetti-la-rete-di-scrittrici-giornaliste/>; M. Guarneri, S. Scabelli, *Paola Ojetti and Maria Basaglia: Two Women Workers in Fascist Italy's Cultural Sector*, «Comunicazioni sociali», 1, 2023, pp. 13-27; M. Juan, S. Scabelli, *A Tale of Two Women in Two Countries: Suzanne Chantal and Paola Ojetti's Professional Careers in the Film Press (1930's- mid 1940's)*, «Cinergie», 23, 2023, pp. 5-24; cfr. anche

a prevalere siano le somiglianze col coro delle altre, la sua figura si distingue per nascita, se vogliamo dire così. Difatti Paola è figlia di Ugo, letterato e Accademico d'Italia, ed ha salde radici in una famiglia benestante, marcata da una robusta impronta intellettuale, in seno alla quale lei persegue fin da giovanissima interessi letterari, musicali e teatrali. Sulle orme del padre e con l'assidua complicità della madre, Fernanda Gobba, detentrica di un raffinato salotto, la giovane futura letterata, fin da piccola, ha confidenza con artisti ed eminenti personalità della scena culturale internazionale: basti pensare che di lei giovinetta restano due ritratti scultorei di Marino Marini (1927) e di Libero Andreotti (1932). Insomma, grazie anche a questa rete relazionale, intrecciata con dovizia, Ogetti agilmente arriva a scrivere per riviste e giornali, dedicandosi in particolare alla musica e al cinema. Peraltro, con Vittorio Sampieri e Mino Doletti, fonda nel 1938 il rotocalco «Film», la rivista che ho citato già molte volte e che, in quegli anni, è popolare e al contempo piuttosto innovativa. Difficilmente eguagliabile, poi, è la sua attività di traduttrice, che le ha consentito non soltanto di confrontarsi con autori sommi, uno per tutti Shakespeare; ma le ha permesso anche di volgersi al doppiaggio cinematografico, ambito nel quale possiamo dirla pioniera. Peraltro, sul versante dei film ha lavorato con passione, accettando le sfide della sceneggiatura, della revisione dei dialoghi e delle varie scritture tecniche, sia prima che dopo la guerra. Eppure anche per lei, nonostante tutto, alla fine dei giochi è prevalso il silenzio.

In qualche modo, la storia continua a tacitare queste scrittrici e a non prenderle in considerazione, tuttavia, al principio degli anni Trenta, è impossibile non vederle, poiché sono in tante ad aggirarsi fra le pagine e lo schermo. Difatti molti altri nomi si affacciano accanto a quelli appena pronunciati: Vera Rossi Lodomez³⁰ e Carola Prosperi³¹, per esempio; o anche

L. Melosi, *Profili di donne, dai fondi dell'Archivio contemporaneo*, Gabinetto G.P. Vieusseux, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2001, pp. 93-99; e L. Melosi, C. Sisi (a cura di), *12 donne in Toscana tra '800 e '900*, Centro di Firenze per la Moda italiana e Pitti Immagine, Firenze 2002, pp. 70-73.

³⁰ Vera Rossi Lodomez (La Spezia 1902 - Milano 1988) si è dedicata soprattutto alla moda e alla cucina, ed ha collaborato con numerose riviste, fra le quali «Film», «Grazia», «ABC», «Domus», «Bellezza», «Vogue» e «Lidel». I suoi consigli culinari sono stati raccolti e pubblicati nel volume *Annabella in cucina* (Rizzoli 1955), ed alle sue cure si deve un caposaldo della letteratura gastronomica, *Il cucchiaino d'argento* (Domus 1952). Ancorché sia censita fra i giornalisti italiani fin dal 1933, le notizie su di lei sono lacunose e contraddittorie. Nella scheda che le dedica, Paola Pallottino tratteggia Vera come una donna colta e cosmopolita, dotata di molti talenti. Figura misteriosa e interessante, possiede un'ampia inventiva professionale e la capacità di misurarsi negli ambiti contigui e comunicanti dell'industria culturale; difatti è una raffinata disegnatrice grafica che «scrive e illustra articoli d'arte e di moda, con eleganti composizioni nelle quali sottili *mannequins* e sofisticati bambini presentano le ultime novità, in geniali impaginati rigorosamente Déco [...] l'eclettismo delle sue attività la vedrà impegnata con la Elizabeth Arden, per la quale allestirà vetrine per diversi anni», P. Pallottino, *Le figure per dirlo. Storia delle illustratrici italiane*, Treccani, Roma 2019, p. 75.

³¹ Carola Prosperi (Torino 1883-1981) è nota soprattutto come giornalista e autrice di romanzi

la quasi completamente sconosciuta, misteriosissima, Clara Franchetti³²; e il catalogo potrebbe ben proseguire, allargandosi a profili ancor più oscuri, dissimulati da pseudonimi tanto criptici e cifrati che è impossibile sciogliere. Metterle a fuoco singolarmente è arduo, ma nell'insieme si intravede una densa nebulosa di scrittrici, spesso famosissime e assai amate nel giro d'anni delle loro vite, capaci di raggiungere una notorietà stellare, paragonabile a quella delle dive dello schermo. Certo, sappiamo poco delle loro esistenze, repentinamente passate, all'indomani della loro scomparsa, dalla fama al silenzio³³.

Riassorbite nel corpo grande e molle delle loro scritture, sono figure che, per varie ragioni, continuano a sfuggire. In qualche modo, certo obliquo, somigliano alle enigmatiche passanti tratteggiate da Proust, alle fiorenti *jeunes filles* in transito, appena vedute e subito irrimediabilmente mancate, delle quali il Narratore *du temps perdu* continua a innamorarsi. Ecco, mi pare che la «petite bande» delle pubbliciste, proprio come il vivace stuolo delle attrici di regime, partecipi, senza averne ovviamente la complessità, della stessa erratica, imprevedibile sostanza, di quel pulviscolo di modernità che abita la *Recherche*.

Credo che, forse, proprio attraverso il cinema, e segnatamente mirando alle narrazioni tributate alle Star, sia possibile avvicinare queste inafferrabili giovinette, soprattutto ponendo in relazione le loro «scritture a perdere» con altre parole pronte a sparir presto, ossia con i racconti di sé pubblicati dalle attrici. Pertanto, senza pretese di completezza né tanto meno di esaustività, nei capitoli che seguono tenterò di far dialogare le autobiografie delle dive del Ventennio con i testi – articoli, romanzi, recensioni – di Mura, Luciana Peverelli e Irene Brin, stelle luccicanti, a loro modo, nel cielo stretto dell'industria culturale nata sotto il fascismo.

rosa, novelle e fiabe per l'infanzia. Difatti, dopo il diploma magistrale e l'impiego come insegnante ottenuti per corrispondere alle aspettative familiari, Prosperi esordisce nell'editoria pubblicando una serie di storie per bambini. Grazie all'interessamento di Edmondo De Amicis, che l'aveva in grande stima, viene assunta al quotidiano «La Stampa», con il quale collaborerà tutta la vita, firmando sulle sue colonne oltre mille contributi. Per uno sguardo d'insieme sulla sua figura e i suoi scritti si veda Aa.Vv., *Carola Prosperi. Una scrittrice non «femminista»*, Atti della Giornata di studio, 3 aprile 1993, Università di Torino, Leo S. Olschki, Firenze 1995.

³² Nome ritornante sulle pagine di «Cine Illustrato» e «Cine Romanzo», Clara Franchetti è per il resto sconosciuta. Certamente è stata una specialista in novellizzazioni, pubblicate in rivista e in volume, come testimoniano i titoli della collana «Cinemabiblioteca» edita a Milano da Bietti: *Casta diva* nel 1935 e *Ginevra degli Almieri* nel 1936, ma di lei non si conosce altro.

³³ Cfr. F. De Nicola, P.A. Zannoni (a cura di), *La fama e il silenzio*, cit.

3. *Dalla penna delle attrici*

Il divismo autarchico, in fondo casto e acerbo, sembra disporre le attrici in un grazioso bouquet dalla bellezza vaga, fluttuante e provvisoria, sicché è arduo oggi, e forse in parte lo era anche in passato, distinguere l'una dall'altra quelle che ho appena chiamato le *jeunes filles en fleurs* degli schermi italiani. E davvero dovevano profondere una armoniosa ma unitaria aria di casa, di bucato e di merende, se diamo retta all'aneddoto riferito dal già menzionato Cesarini, che manca di riconoscere nella giovinetta incontrata in una piscina cittadina e in difficoltà, per giunta, coi laccioli del suo costume da bagno, un astro già brillantissimo del nostro cinema: «la meteora non [...] [lo] aveva neppure sfiorato»³⁴. La fanciulla è così simile a tante altre creature della quotidianità che, commenta il giornalista, «sembrava proprio una ragazza di famiglia, magari appena un poco [...] più abile a mettere in mostra le grazie di cui la natura [...] l'aveva dotata»³⁵. A questa sensazione di sparpagliata, stordente e confondente beltà casalinga, concorrono di sicuro le pellicole coeve che disperdono i tratti personali delle singole attrici riassumendole tutte, quasi indiscriminatamente, in una sorta di omologante «maschera di giovinezza»³⁶. È ciò che accade nella cornice garrula della commedia, con le sue schiere di commesse e sartine; negli androni geometrici dei film collegiali, percorsi da frotte di adolescenti in grembiule; e negli spazi ristretti, per l'*agency* dei personaggi femminili, del filone storico-avventuroso, ingombri di pizzi spumeggianti e rigide crinoline. *La fabbrica delle attrici*³⁷ auspicata dalla stampa dell'epoca con l'intento di contrapporre alle Star d'oltreoceano il domestico luccichio della beltà italiana, «intesa come bene nazionale»³⁸, produce insomma una esuberante e disordinata fioritura. Pare impossibile isolare e riconoscere – nel fluire dei sorrisi, nel brillio degli occhi e nella grazia di lineamenti che sembrano fondersi in una suadente sovrimpressione – i profili individuali di ciascuna. A restituirne gli accenti distintivi sono le scritture, i singoli ritratti offerti dalla stampa coeva, ed anche, più di tutto, i testi autobiografici pubblicati da alcune di loro.

Orbene, senza addentrarmi in questioni teoriche specifiche e non pro-

³⁴ M. Cesarini, 1. *Le dive del cinema*, cit.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Cfr. G. Grignaffini, *Il volto e la divisa. Luoghi del femminile nel cinema italiano degli anni Trenta*, in Ead., *La scena madre. Scritti sul cinema*, Bononia University Press, Bologna 2002, pp. 239-255.

³⁷ Cfr. F. Callari, *La fabbrica delle attrici*, «Film», 11, 18 marzo 1939, p. 9.

³⁸ G.P. Brunetta, *Luci e polvere di stelle*, in I. Moscati (a cura di), *Clara Calamai. L'ossessione di essere diva*, Marsilio, Venezia 1996, p. 21.

priamente radicate nel mio campo si studi, prima di presentare in una panoramica panoramica i testi cui farò riferimento, desidero guardare alle scritture del sé prodotte dalle attrici nel loro complesso, cercando di evidenziarne i caratteri ritornati e le questioni in qualche modo problematiche. Anzi tutto, se si prova ad utilizzare la nota definizione proposta da Philippe Lejeune, ci si accorge che per la più parte le nostre auto-divagrafie le corrispondono, giacché sono racconti «in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, [...] [mettendo] l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità»³⁹. Emergono, certo, alcuni casi particolari o spuri, come ha ben chiarito Federica Piana⁴⁰, ma per lo più gli scritti con i quali abbiamo a che fare sono autobiografie classiche, pubblicate dalle attrici a consuntivo delle loro carriere, quasi tutte in età matura se non avanzata. Ma subito ci si accorge che il canone e la rispondenza al «patto autobiografico» non bastano per comprendere la segreta midolla delle divagrafie, la loro brillante ambivalenza, il loro sospendersi e oscillare sul piano della realtà e della Storia.

In molti dei loro scritti, la memoria tende talvolta a scivolare, forse, e a inciampare nella mancata coerenza di alcune circostanze fattuali, poiché a guidare i singoli affondi nel passato è uno sguardo emozionale e affettivo, dove più che gli avvenimenti, a incidere è il sentire di chi scrive. I film, i colleghi e le colleghe, le date, i titoli, così come gli eventi storici in cui si inseriscono, appaiono nei racconti delle attrici in modo vivido, sicuramente, ma spesso impreciso, sfocato, impastato d'altro. Alcune rimembrano i dettagli più sottili dei loro outfit, riportando puntualmente le toilette, i tessuti e persino i profumi scelti in determinate occasioni, e confondono invece il resto: i giorni, gli anni, gli accadimenti, il mondo all'intorno. Doris Duranti⁴¹, per citare un caso fra i molti possibili, descrive finanche le minutaglie dei vestiti che ha indossato nelle circostanze più importanti della sua esistenza. Ad esempio si sofferma, nel narrare della

³⁹ Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, cit., p. 12.

⁴⁰ Cfr. F. Piana, *Vite di carta e pellicola*, cit.

⁴¹ Anche il curatore del volume, Gian Franco Venè, cui si deve la coerenza perlomeno dei dati relativi alla filmografia di Duranti, sottolinea come per il resto la memoria dell'attrice vaghi libera e irriducibile a qualsivoglia aggiustamento fattuale. «Nello scartafaccio tenuto insieme da un nastro di pizzo rosa che Doris Duranti mi affidò [...] c'era una sola data plausibile: quella della sua nascita. Il resto era un rimescolio di avventure private e storici eventi che si rincorrevano e si sopravanzavano come in un sogno. [...] Mi resi conto che questo insulto costante alla cronologia era un tratto caratteristico, forse caratteriale, dell'attrice: [...] l'indifferenza non solo per il giudizio altrui ma anche per quel minimo di ordine ragionevole nel quale la storia ha disposto i fatti». Nel tentare di riordinare lo «scartafaccio», il giornalista si rende conto che ciò che più importa è «salvare quella verità soggettiva»; e questo senz'altro gli fa onore. Cfr. G.F. Venè, *Doris la libertina*, in Duranti 1987, pp. 7-11 (le citazioni sono a pp. 7-8).

conquista di Alessandro Pavolini, il potente capo del MinCulPop⁴², sulla vertiginosa scollatura del suo magnifico abito di seta, lungo e stretto «a imbuto sulle caviglie» tanto da costringerla «a camminare ondeggiando come una cutrettola»⁴³. E guardando altrove, molto lontano invero, nelle pagine delle divagrafie, incontriamo gli oggetti capricciosi e infingardi che guidano i ricordi di Monica Vitti: la poltroncina chiara della sua infanzia, con la «tappezzeria scolorita», sulla quale ha cominciato la sua prima «piccola rivoluzione», ribellandosi alla ingiustizia familiare grazie proprio all'abbraccio avvolgente e rassicurante di quella piccola seduta, che «era molto di più di una poltroncina, era una protezione, era anche una barca»⁴⁴; o l'oca di legno, quella «eccezionale sculturina [...] con il corpo di donna e la testa di oca, particolarmente simpatica»⁴⁵ che le somigliava tanto e che precipita, andando in frantumi, insieme a una miriade di altre cose, dalla mensola più alta della sua libreria. Il bizzarro legame con con gli oggetti⁴⁶ – che sembrano dispettosamente caderle dalle mani – struttura la «autobiografia involontaria», come la definisce lei nel sottotitolo, di Vitti; mentre il filo memoriale di Duranti si dipana a partire dall'armadio, dall'ampio baule con le sue gonne, i corpetti, le camice, gli scialli, le pellicce e i cappellini che via via ha sfoggiato. Entrambe, pur provenendo da un cinema, da un'epoca e da un vissuto del tutto differenti e incomparabili, rispetto alle dinamiche memoriali sembrano assumere il medesimo atteggiamento, sostenendo che i fatti sono meno interessanti dei loro punti di vista: la cronaca esatta degli accadimenti viene lasciata ad altri, mentre le due attrici rivendicano la libera e piena soggettività del loro raccontare. «Della storia ufficiale non mi importa più di tanto [...] vorrei descrivere me»⁴⁷ afferma l'autrice di *Il romanzo della mia vita*; «io [...] parlo di stati d'animo, i fatti sono secondari, sono il sipario [...] l'emozione è dietro»⁴⁸, sembra farle eco Vitti in *Sette sottane*, ammettendo

⁴² Del legame con Pavolini, delle tattiche e della strategia di affermazione di sé di Doris Duranti e dei risvolti in molti sensi politici della sua autobiografia dirò più avanti. Cfr. infra, cap. IV, prg. 5 e cap. VI, prg. 3.

⁴³ Duranti 1987, p. 125.

⁴⁴ M. Vitti, *Sette sottane. Un'autobiografia involontaria*, Sperling & Kupfer, Milano 1993, pp. 89-90.

⁴⁵ *Ivi*, p. 59.

⁴⁶ Su questa complessa e affascinante questione, che chiama in causa sia le arti sia la memoria, cfr. G. Simi, *Un gabbiano sul tetto di fronte: oggetti, spazio domestico e tentativi di libertà in Sette sottane di Monica Vitti*, in M.E. D'Amelio, L. Gorgolini (a cura di), *Media and Gender. History, Representation, Reception*, Bologna University Press, Bologna 2023, pp. 109-116 (<https://buponline.com/wp-content/uploads/wpforms/6916-9b39439a22a5005be69f2d3acad35b37/d-2-312-dame-ligio-gorgolini-media-and-gender-16fc614b5b2c2b94b3af7ebf6e8f92ad.pdf>)

⁴⁷ Duranti 1987, p. 177.

⁴⁸ M. Vitti, *Sette sottane*, cit., p. 43.

poi di scombinare spesso anche quelli che la riguardano, cambiandoli di «posto, cassetto, epoca»⁴⁹; e siccome «i fatti sono presuntuosi, pesanti, invadenti», lei preferisce tenersi alle emozioni, che le ballano attorno «leggera e indipendente [...] pronte a distrarsi al primo colore»⁵⁰. Sulla stessa lunghezza d'onda, Francesca Bertini, col suo incedere regale e l'eloquio definitivo, stabilisce già dal titolo – in lettere maiuscole, sulla copertina, appena sopra l'immagine del bel volto di lei, elegantissima – che *Il resto non conta*.

Invero è una postura condivisa da molte attrici che scrivono al punto che, con le debite differenze di toni e di stili, le loro autobiografie si dispongono sempre, prima di tutto, come esercizi di soggettività nei quali il sentire, le impressioni, la 'vita percepita' attraverso la membrana dell'epidermide, per dir così, prevale su tutto: sulla materialità del mondo, sulla implacabilità delle cronache, sull'ordine e sulla durata del tempo. Ciò non toglie il portato testimoniale delle loro scritture, che permane e addirittura in qualche modo si rafforza restituendo la potenza di un resoconto veramente dall'interno, capace di cogliere il fluire del lavoro e delle tensioni nei dintorni del set o della sala di proiezione, così come il dipanarsi delle dinamiche sociali, le pressioni e gli urti del circostante, ben oltre la cornice dello schermo. Le loro osservazioni sono precise, affilate fino alla sottigliezza, anche se sono palesemente spostate, orientate, tirate dalla loro parte.

In questa prospettiva mi pare che le attrici, nell'accedere alla scrittura del sé, compiano un gesto estremamente significativo, ribaltando rapporti di forza e di potere ritenuti immutabili, e inserendosi, in una maniera peculiare, nell'ampio filone e nelle consuetudini delle autobiografie femminili, con tutto ciò che comporta. Gli studi, a partire dalla critica femminista⁵¹,

⁴⁹ *Ivi*, p. 82.

⁵⁰ *Ivi*, p. 195.

⁵¹ Gli studi femministi dedicati alla autobiografia sono assai corposi poiché da un lato questo genere complesso e ambivalente, lungamente sottovalutato e ritenuto ai margini della produzione propriamente letteraria, ha consentito alle donne di accedere alla scrittura; e dall'altro perché, con la sua sfuggevolezza e con i complicati rapporti col piano della realtà, ha saputo innescare riflessioni dirompenti sul carattere, che per brevità mi limiterò a definire 'imprevisto', della soggettività femminile. Fra i riferimenti che mi son stati più preziosi per questo studio vorrei segnalare: D. Stanton (ed.), *The Female Autograph*, University of Chicago Press, Chicago-London 1984; S. Smith, *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Indiana University Press, Bloomington 1988; C.G. Heilbrun, *Writing a Woman's Life*, cit.; L. Mattesini (a cura di), *Scrivere di sé: una rassegna critica sull'autobiografia femminile*, «DWF», 2-3, 1993; R. Baccolini, M.G. Fabi, V. Fortunati, R. Monticelli (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, CLUEB, Bologna 1997; B. Mapelli, *Soggetti di storie. Donne, uomini e scritture di sé*, Guerini, Milano 2008; S. Ulivieri, I. Biemmi (a cura di), *Storie di donne. Autobiografie al femminile e narrazione identitaria*, Guerini, Milano 2011; A. Cagnolati, C. Covato (a cura di), *La scoperta del genere tra autobiografia e storie di vita*, Benilde Ediciones, Siviglia 2016; S. Ulivieri (a cura di), *Le donne si raccontano. Autobiografia, genere e formazione del sé*, Edizioni ETS, Pisa 2023.

hanno dimostrato quanto la presa di parola delle donne su di sé sia liberatoria e scardinante, per chi scrive ma anche per coloro che leggono, giacché rompe con un ordine simbolico radicato nei secoli, e con il convincimento secondo il quale l'autobiografia sarebbe un genere automaticamente maschile, esclusivamente androcentrico⁵². Difatti a lungo, solo le esistenze degli uomini sono state ritenute degne di essere raccontate, e solo a loro erano riconosciute le capacità di narrare le proprie vite. Pertanto, l'appello alla scrittura e alla scrittura del sé che le pensatrici femministe rivolgono alle donne assume un valore immediatamente politico, come spiega chiaramente Hélène Cixous, motivando il suo posizionamento in un celebre testo-manifesto:

Parlerò della scrittura femminile: di quello che farà. Le donne devono scrivere se stesse: le donne devono scrivere delle donne e portare le donne alla scrittura, dalla quale sono state tenute lontane con la stessa violenza con cui sono state tenute lontane dai loro corpi; per le stesse ragioni, per la stessa legge, con lo stesso scopo mortale. Le donne devono arrivare al testo – come al mondo e alla storia – di propria iniziativa⁵³.

Ecco, per le donne scrivere e scrivere di sé significa rimettersi al mondo, come sappiamo fin dalle pagine illuminanti di Virginia Woolf, la prima che ha cominciato a rivalutare e a trarre fuori dall'insignificanza le autobiografie femminili⁵⁴. Con loro, guadagnano il primo piano le esperienze personali e quotidiane, quelle briciole di vissuto considerate sovente come indegne di nota, e che divengono invece parte integrante di quel processo di autoentografia – che Domna Stanton ha definito *autogynography*⁵⁵ – innescato dalle donne che narrano di sé. Esse, in un gioco di riflessi e di rivolgimenti, finiscono per proporsi quali «modelli di microstoria»⁵⁶, portando nello spazio della scena e dei discorsi pubblici «la condizione locale di esistenza e di presenza»⁵⁷ di soggetti imprevisi, di comportamenti segreti o invisibilizzati, di quei «gesti nell'aria come quelli degli equilibristi, gesti fatti di aria»⁵⁸. È il lavoro impercettibile delle donne evocato da

⁵² Cfr. S. Smith, *A Poetics of Women's Autobiography*, cit., p. 52.

⁵³ H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, «L'Arc», 61, 1975, pp. 39-54; trad. it. *Il riso della Medusa*, in R. Baccolini, M.G. Fabi, V. Fortunati, R. Monticelli (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, cit., pp. 221-246 (il brano citato è a p. 221).

⁵⁴ Il riferimento, ovviamente, è a V. Woolf, *A Room of One's Own*, Hogarth Press, Richmond 1929; trad. it. a cura di M.A. Saracino, *Una stanza tutta per sé*, Einaudi, Torino 1997.

⁵⁵ D. Stanton, *Autogynography: Is the Subject Different?*, in Ead., *The Female Autograph*, cit., pp. 3-20.

⁵⁶ F. Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 29.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ C. Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1978, p. 767.

Carla Lonzi, intessuto di «azioni che non diventano un prodotto ma solo un accadire»⁵⁹ silenzioso che, non visto, tiene in piedi il mondo. Ebbene nelle autobiografie femminili prende corpo proprio questo intenso, minuto fermento e finalmente acquista valore ciò che era stato da sempre considerato ancillare, intimo, inconsistente e privo di rilievo. Così, rivelando la concretezza e il peso di schegge esperienziali condivise, diffuse ma fino ad allora sfuggite e non prese in considerazione, scrivendo le loro autobiografie le donne hanno scombinato le carte, guardando sé stesse e il circostante da angolazioni desuete. Hanno iniziato a mettere al centro, come abbiamo visto anche nei casi delle attrici su ricordate, le emozioni e il sentire, la parzialità del proprio punto di vista, le faccende individuali, personali e minuscole. I loro sono passi obliqui, laterali, e a volte sembrano andare a ritroso o prendere direzioni contorte, forse sbagliate; eppure nonostante questo, o forse proprio per questo, sono passi capaci di affrancarle dalla dittatura dei fatti, se possiamo dire così, da quei «concetti di obiettività e distacco presupposti dai paradigmi tradizionali»⁶⁰, che con la loro nettezza erano riusciti a tacitarle. Tale postura – che non è a solo appannaggio delle donne, ma è riscontrabile in una miriade di soggetti che tentano di uscire dal silenzio e dalla invisibilità – può essere considerata quale ricorsiva e caratterizzante del «codice femminile [...] perché il codice ufficiale [...] ha poi privilegiato la sistematizzazione e la teorizzazione tipica di un pensiero logico-dimostrativo»⁶¹. Insomma, la ritornante frammentarietà dei racconti autobiografici delle donne, il loro sguardo in tralice, fuori asse e divergente dalla norma tradizionale, costituisce «un passaggio necessario, anche se arduo» per ripensarsi e ridisegnare «la figurazione complessa, molteplice di quello che è una donna, non più detta, ma che si appropria della parola su di sé»⁶².

La questione si complica maggiormente quando a scrivere la propria vita e a delineare se stessa è una attrice, ossia una donna iper visibile e iper narrata dalle parole altrui⁶³. Mi pare che per le protagoniste dello

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ I. Biemmi, *Metodo narrativo e ricerca di genere*, in A. Cagnolati, C. Covato (a cura di), *La scoperta del genere tra autobiografia e storie di vita*, cit., pp. 179-196 (il brano citato è a p. 186).

⁶¹ F. Pulvirenti, *Autobiografia e narrazione di genere*, in S. Olivieri, I. Biemmi (a cura di), *Storie di donne*, cit., pp. 45-59 (il brano citato è alle pp. 51-52).

⁶² B. Mapelli, *Soggetti di storie*, cit., p. 98.

⁶³ Gli studi dedicati a questo genere di testi hanno rilevato come le autobiografie delle celebrità siano più complesse e pongano ulteriori questioni, principalmente rispetto alla autenticità, alla reale *agency*, al controllo della propria immagine e alle aspettative del pubblico. Ciò in questi casi è ambivalente in massima misura, essendo legato alla «polisemia strutturata» della *Star persona*. Cfr. R. Dyer, *Stars*, cit., p. 89; e V. Gardner, *By Herself. The Actress and Autobiography (1755-1939)*, in M.B. Gale, J. Stokes (eds.), *The Cambridge Companion to The Actress*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 174-175.

schermo i pregiudizi svalutativi che vigono per le altre si ispessiscano e addirittura incrudeliscano, talvolta, a cagione della difficoltà di ammettere capacità di pensiero e di riflessione in un corpo che è percepito quale mero oggetto di sguardo. In questo senso, l'attrice che scrive incarna una sorta di ossimoro o di contraddizione vivente, poiché nei discorsi correnti alimentati, senza averne l'aria né forse la coscienza, dal patriarcato, è duro accettare che la avvenenza della diva possa coesistere con qualsivoglia attività intellettuale da prendere sul serio. «Lei è bella e stupida. Non ha da soffrire queste cose» afferma l'aiuto regista di *Storia di una donna bella* rivolgendosi alla protagonista, Elena – alter ego dell'autrice, Elsa de' Giorgi – che ha da esser «stupida [...] perché la bellezza è stupida»⁶⁴. Più avanti, l'attrice continua a ragionare e a tormentarsi su cosa sia la bellezza, cosa significhi meritarsela, ad esempio, e soprattutto cosa voglia dire, per lei, essere bella:

Sentirsi dire che era bella, l'avrebbe [...] dovuta mortificare come una menomazione. Qualcosa, in quel modo d'essere giudicata bella, la relegava, come già nel cinema, a funzionare da oggetto vuoto, che altri riempivano di significati a lei ignoti [...]⁶⁵.

Ebbene, il romanzo di de' Giorgi coglie il punto con precisione e sembra confermare il mio convincimento che le mancanze contestate alle donne che scrivono, ben individuate da Joanna Russ⁶⁶, per le attrici risultino addirittura potenziate, proprio a causa del loro corpo-spettacolo, della presunta vocazione alla oggettualità connaturata al mestiere di performer cinematografica, e alla rete di sguardi e di potere nella quale sono imbrigliate. Arduo se non impossibile riconoscere la saldezza di una personalità autonoma, capace di un pensiero complesso, a colei che è pura scaturigine di piacere visivo, per dirla con Laura Mulvey⁶⁷. Que-

⁶⁴ E. de' Giorgi, *Storia di una donna bella*, Samonà e Savelli, Roma 1970. D'ora in avanti sarà segnalato come de' Giorgi 1970 (le citazioni sono a p. 18 e a p. 27).

⁶⁵ *Ivi*, p. 53.

⁶⁶ La scrittrice statunitense espone con lucidità e ironia i più triti (eppure tutt'ora correnti) pregiudizi svalutanti delle scritture delle donne. Essi oscillano dal mancato riconoscimento (non può averlo scritto una donna), alla puntuale *diminutio* (è privo di qualità e di interesse), dalla censura (son argomenti scabrosi, non avrebbero dovuto esser scritti) alla negazione vera e propria del talento femminile, persino al cospetto di opere accolte generalmente quali capolavori (lo ha scritto una donna eccezionale, non fa testo). Recentemente i suoi «patterns in suppression of women's writing» sono stati tradotti in italiano: cfr. J. Russ, *How to suppress Women's Writing*, University of Texas Press, Austin 1983; trad. it. a cura di D. Calgaro, C. Reali, *Vietato scrivere. Come soffocare la scrittura delle donne*, Enciclopedia delle Donne, Milano 2021.

⁶⁷ Mi riferisco a L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», 3, 1975, pp. 6-18, che come è noto fonda la 'Gaze Theory' nell'ambito degli studi femministi americani. Da quell'articolo, sovente per criticarlo, discendono numerose e importanti riflessioni, e la stessa Mulvey vi

sta dimensione soggettiva diminuita, ritenuta fragile e dubbia, viene ulteriormente a restringersi a causa della moltiplicazione delle identità cui sono sottoposte le attrici, anch'essa dovuta alla pratica della recitazione. Le impronte dei personaggi interpretati sullo schermo, infatti, finirebbero per depotenziare o annichilire tutto il resto, lasciando spazio soltanto ai caratteri esteriori, artificiali, riconducibili alla maschera divistica. Rimane, insomma, la concrezione stratificata di una soggettività fittizia, che è centrale per comprendere il complesso fenomeno dello *Stardom*, in bilico fra pubblico e privato, realtà effettuale, vissuta, raccontata da rotocalchi e riviste, e favola finzionale, agita sul set. In definitiva, è un gioco di sovrapposizioni a somma zero, che tiene insieme la persona reale e i personaggi interpretati, evocandoli continuamente, e dà origine a un soggetto ibrido, evanescente e inadeguato per qualsivoglia coscienza di sé e della sua propria storia. In questi casi, il confine fra biografia e plot, fra ritratto autentico e posa si fa poroso, indecidibile, poiché rende conto della natura anfibia delle creature che recitano sullo schermo, che sono, se diamo credito a Morin, mutanti, nate dall'incrocio di attrici e personaggi, esseri ibridi «che partecipa[no] di entrambi, li comprendo[no] entrambi»⁶⁸.

Ciò detto, la natura sospesa delle Star, il loro dimorare in spazi altri, lontanissimi dalla sfera delle spettatrici e degli spettatori e accessibili per loro soltanto attraverso lo sguardo, consente alle attrici, come abbiamo già osservato e come si vedrà più concretamente nei capitoli successivi⁶⁹, di varcare spazi e agire comportamenti impensati, vietati o socialmente non raccomandabili per le altre donne. Per questo, pur bistrattate come meri testi autopromozionali, lungamente trascurate e di fatto non prese in considerazione se non in tempi recenti⁷⁰, le autobiografie delle attrici si rivelano quali materiali preziosi per la storia delle donne, delle costrizioni da loro patite e subite; ma anche dei diritti, della cittadinanza e

ritorna, quasi quindici anni più tardi, rivedendo alcune posizioni (cfr. L. Mulvey, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's 'Duel in the Sun'*, in Ead., *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*, Palgrave Macmillan, London 1989, pp. 29-38). Al di là dei limiti e di una certa rigidità schematica imputabile alla 'Gaze Theory', il contributo di Mulvey è senza dubbio uno dei più fecondi per quanto concerne gli intrecci fra soggettività, sguardo, potere e piacere; pertanto evoco qui *Visual Pleasure* come una sorta di luogo originario al quale, pur tenendo conto degli sviluppi successivi, è ancora utile continuare a guardare.

⁶⁸ E. Morin, *Les Stars*, cit., p. 55.

⁶⁹ Cfr. *infra* Capitolo V.

⁷⁰ Prima delle ricerche legate al citato progetto DaMA, e prima della intuizione di Maria Rizzarelli (*L'attrice che scrive, la scrittrice che recita*, cit.), nonostante l'appello di Ruth Amossy nel suo pionieristico saggio dedicato alle autobiografie delle Star, i testi prodotti dalle attrici non sono stati presi in considerazione, né dagli studi di ambito letterario né da quelli di area cinematografica. Cfr. R. Amossy, *Autobiographies of Movie Stars: Presentation of Self and its Strategies*, «Poetics Today», 4, 1986, pp. 673-703.

delle libertà che si son prese (o per cui continuano a lottare). Inoltre, le divagrafie si offrono come punto di osservazione strategico e prezioso per chi voglia comprendere la storia del cinema a partire dalle pratiche materiali, concrete del teatro di posa, e dalle dinamiche di potere in atto sui luoghi di lavoro, segnatamente nello spazio peculiare della industria filmica.

Qui, nello specifico, le autodivagrafie sono convocate per mettere a fuoco il ventennio fascista, un periodo terribile e però cruciale per una miriade di questioni, a cominciare dalla nascita, affermazione e radicamento della moderna industria culturale, e dai suoi legami – come minimo oscuri – con il potere politico. Il cinema, l'editoria popolare, il divismo autarchico, i sogni e gli incubi delle italiane e degli italiani in quegli anni cupi e contraddittori; il trauma della guerra e la ferita profondissima dell'occupazione; la maturazione di una coscienza politica, o perlomeno l'interrogarsi sulla tragedia del presente e sugli enigmi dell'avvenire; ecco, fra un set e l'altro, passando da una pellicola collegiale a un film di cappa e spada, le nostre attrici, scrivendo delle loro vite, raccontano anche tutto questo.

A dire di sé, per prima, è Isa Miranda⁷¹, preceduta, nella seconda metà degli anni Trenta, dalle storie di vita, pubblicate su «Il dramma» e «Film»

⁷¹ Isa Miranda (Milano 1905 - Roma 1982) ha esordito con piccoli ruoli nel cinema italiano dei primi anni Trenta, in seguito, con la interpretazione di *La signora di tutti* (M. Ophüls, 1934), diviene una Star internazionale. Lavora pertanto sui set tedeschi e francesi, prima di raggiungere, nel 1938, gli Studios di Hollywood. Rientrata in patria alla vigilia della guerra, stenta a reinserirsi nella produzione nazionale e, alla fine del conflitto, la sua carriera prosegue, fra alti e bassi, sia in Italia sia in Europa. Alla forte vocazione attoriale, affianca una tenace inclinazione per la scrittura, che frequenta soprattutto dalla parte della autobiografia, come vedremo, concedendosi però alcune divagazioni in altri generi, fra quali la poesia (cfr. I. Miranda, *Una formica in ginocchio*, Cappelli, Bologna 1957). Fra gli studi che le sono tributati segnalò: O. Caldiron, M. Hochkofler, *Isa Miranda*, Gremese, Roma 1978; E. Mosconi, *Isa Miranda. Light from a Star*, Persico, Cremona 2003; Ead., *La signora di tutti (i media). Isa Miranda diva italiana*, in Ead., *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Vita e pensiero, Milano 2006, pp. 189-207; G. Muscio, «I Am not Greta Garbo. I Am not Marlene Dietrich. I Am Isa Miranda», in T. Soila (ed.), *Stellar Encounters. Stardom in Popular European Cinema*, John Libbey, New Barnett 2009, pp. 90-98; S. Gundle, *The National Star. Isa Miranda*, in Id., *Mussolini's Dream Factory*, cit., pp. 123-143; C. Tognolotti, «Signore di casa» e «Signore di tutti»: ritratti al femminile nella commedia degli anni Trenta, in L. Cardone, M. Fanchi (a cura di), *Genere e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano*, «Comunicazioni sociali», 2, maggio-agosto 2007, pp. 223-227; Ead., *La signora scompare: l'astrazione della donna e la macchina cinema in La signora di tutti* (M. Ophüls, 1934), in L. Cardone, S. Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili*, cit., pp. 219-226; Ead., «Quella fata vestita da sera». Il motivo della femme fatale nelle configurazioni divistiche 'migranti' di Isa Miranda, in G. Cicali, E. Mazzoleni, A.M. Testaverde (a cura di), *Migrazioni teatrali e artistiche tra Europa e Americhe*, Bulzoni, Roma 2024, pp. 257-271; A. Palmieri, «We are not calling her Italian»: Narratives and images of ethnic incorporation in Isa Miranda's American persona, «Celebrity Studies», 10, 3, 2019, pp. 346-363.

da Marta Abba⁷² e Francesca Bertini⁷³, stelle di altri cieli⁷⁴, dei palcoscenici internazionali e del film muto, chiamate qui a dialogare con le interpreti della generazione successiva, a partire dall'eterea diva meneghina che firma su «Star» (1945) e «Film d'oggi» (1946) due diverse autobiografie a puntate. Nella prima offre una riflessione incentrata sul rapporto e sui modi di lavorare dei «suoi» registi; e ripercorre poi, nella seconda rivista, le tappe,

⁷² Marta Abba (Milano 1900-1988), capocomico e grandattrice del teatro italiano e internazionale, legata come è noto alla carismatica figura di Pirandello, si misura, fuggevolmente, anche con il cinema, interpretando *Il caso Haller* (A. Blasetti, 1933) e *Teresa Confalonieri* (G. Brignone, 1934). Ne rende conto sulle colonne di «Il dramma», nel 1936, in una piccola autobiografia in tre puntate, nella quale ovviamente prevale l'esperienza del palcoscenico, ma il mestiere d'attrice, con le sue problematiche tensioni, si lega strettamente con le dinamiche dello schermo. Cfr. M. Abba, *La mia vita di attrice*, «Il Drame», nn. 237-239, 1 luglio - 1 agosto 1936. D'ora in avanti sarà segnalato come Abba 1936. Per approfondire la figura dell'attrice, rimando alla voce a lei dedicata scritta nel 2014 da Alessandro Tinterri, *Abba Marta*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/marta-abba_\(Dizionario-Biografico\)/?search=ABBA,Marta/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marta-abba_(Dizionario-Biografico)/?search=ABBA,Marta/); cfr. anche la nota che accompagna la ripubblicazione della autobiografia di Abba in un volume dedicato a lei integralmente, cui pure si rimanda: D. Saponaro, L. Torsello, *Luigi Pirandello Editor d'eccezione per Marta Abba. Il caso de La mia vita d'attrice*, in Ead. (a cura di), *L'attrice ideale. Marta Abba nella vita e nell'arte di Luigi Pirandello*, De Luca, Roma 2019, pp. 10-22.

⁷³ Francesca Bertini (Firenze 1892-Roma 1985), diva del cinema muto per eccellenza, dà alle stampe una prima riflessione autobiografica, succintissima e assai precoce, nel 1918, quando ha appena ventisei anni, scegliendo di pubblicarla in una manciata di pagine su «In penombra». Vent'anni più tardi, nel 1938, affida invece alla rivista «Film» una più articolata biografia, che viene pubblicata in quindici puntate sul settimanale diretto da Doletti. Bertini scrive e riscrive la sua storia in una sorta di sceneggiatura in divenire, propriamente mettendosi in scena, accordando la sua figura, già brillantissima, con il circostante, con gli scenari mutanti del cinema e del Paese, curando con mirabile intelligenza il mito di se stessa che non smette mai di costruire. Così, propriamente, inventa e seguita a inventare Francesca Bertini, tanto nei primi scritti quanto nel volume edito da Giardini nel 1969, *Il resto non conta*, dove l'attrice continua ad occultare le circostanze della sua nascita in un quadro familiare e borghese lontanissimo dalla realtà. Cfr. F. Bertini, *Sensazioni e ricordi. La prima posa*, «In penombra», 1, 1918, pp. 22-25; Ead., *Arte e vita di Francesca Bertini*, «Film», nn. 28-42, 6 agosto - 12 novembre 1938; Ead., *Il resto non conta*, Giardini, Pisa 1969. D'ora in avanti saranno segnalate rispettivamente come Bertini 1918, Bertini 1938 e Bertini 1969. Nella nutrita bibliografia a lei dedicata, si segnalano: A. Bernardini, V. Martinelli, *Francesca Bertini 1892-1985*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 1985; G. Mingozzi (a cura di), *Francesca Bertini*, Le Mani-Cineteca di Bologna, Genova-Bologna 2003; C. Jandelli, *Francesca Bertini*, in Ead., *Le dive italiane del cinema muto*, L'Epos, Palermo, 2006, pp. 27-91 (nuova edizione Cue Press, Imola 2019); M. Dall'Asta, *Il singolare multiplo: Francesca Bertini attrice e regista*, in Ead. (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008, pp. 61-80; Ead., *Francesca Bertini. Ritratto dell'attrice da regista*, in A. Faccioli, E. Mosconi (a cura di), *Divine. Nuove prospettive sul cinema muto italiano*, Mimesis, Milano 2022, pp. 11-32; sulle immagini più recenti e sull'aging della diva, cfr. M. Lento, *Soltanto qualche ruga in più. L'ultima diva e la messa in scena del corpo senile femminile*, «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», 2, 2017, pp. 245-262. Accanto a questa nutrita messe di testi, vorrei citare anche il documentario a lei tributato: *L'ultima diva* (G. Mingozzi, 1982).

⁷⁴ Le autobiografie di Abba e Bertini, sebbene marginali rispetto al periodo in esame e non inerenti al cinema del Ventennio, sono testi di grande interesse ai quali si farà riferimento, per puntuali confronti, nel prosieguo del saggio.

sovente dolorose, del suo divenire ed essere attrice. Proseguendo in ordine cronologico, accanto, ma con tutt'altro rilievo, alle prime scritture di Miranda – che successivamente l'attrice rielaborerà ancora nel volume romanzesco «*La piccinina*» di Milano (1965)⁷⁵ – appaiono i testi di Elsa de' Giorgi⁷⁶: il fiammeggiante e già ricordato *I coetanei* (1955)⁷⁷, edito da Einaudi, insignito del Premio Viareggio e di una prefazione in forma di lettera firmata da Gaetano Salvemini; il sorprendente e già citato *Storia di una donna bella* (1970), nel quale l'autrice ricorre alla sua esperienza personale nei dintorni del set per ordire una trama finzionale veramente avvincente; e l'appassionato memoriale dedicato a *L'eredità Contini Bonacossi* (1988)⁷⁸, nel quale è ancora la biografia dell'autrice a tenere il centro. L'inclinazione per la scrittura è in lei straordinariamente felice e la conduce, di fatto, a una seconda, più durevole carriera, ponendo de' Giorgi, forte di questo suo ulteriore talento, quale figura non trascurabile (ma purtroppo trascurata) nel panorama della letteratura e dell'intellettualità italiana del secondo dopoguerra⁷⁹.

⁷⁵ Cfr. I. Miranda, *Ricordi di Isa Miranda. I miei registi*, «Star», nn. 14-22, 28 aprile - 16 giugno 1945; Ead., *Isa Miranda si racconta*, «Film d'oggi», nn. 12-25, 23 marzo - 22 giugno 1946; Ead., *La «Piccinina» di Milano*, Gastaldi, Milano 1965. D'ora in avanti saranno segnalate rispettivamente come Miranda 1945, Miranda 1946 e Miranda 1965.

⁷⁶ Elsa de' Giorgi (Pesaro 1914 - Roma 1997), nata Elsa Giorgi Alberti, discende da una «antichissima e generosa stirpe umbra», come si legge sulla lapide del padre, nella tomba di famiglia presso il camposanto di Bevagna, dove si trovano anche le sue spoglie. Attiva e brillantissima in vari ambiti dell'arte e del sapere, de' Giorgi è stata una delle figure più straordinarie dello scenario culturale del nostro Novecento. Attrice di cinema e poi di teatro, scrittrice, e ancora regista per la scena (ma anche scultrice), la sua esistenza è stata toccata da molteplici talenti. La profondità del suo pensiero e l'acume della sua intelligenza sono perfettamente evidenti nei numerosi suoi scritti, sia in quelli di genere romanzesco, sia in quelli di impostazione storico-critica, teorico-artistica o memoriale. Il fatto che de' Giorgi, nonostante i pregevoli recenti studi che le son stati dedicati, rimanga una figura misconosciuta e, generalmente, fraintesa, inconsiderata e sottovalutata dimostra quanto ancora potente e accecante sia la prospettiva patriarcale dell'accademia e dell'intellettualità italiana. Fra i lavori più significativi che studiosi e studiosi le hanno tributato, è utile ricordare: A. Cambria, *Elsa de' Giorgi*, in E. Roccella, L. Scaraffia (a cura di), *Italiane*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per le Pari Opportunità, Roma 2003, pp. 85-88; V. Zileri Dal Verme, *Elsa de' Giorgi e il Circeo*, De Luca, Roma 2021; M. Comand, *Elsa de' Giorgi. Storia, discorsi e memorie del cinema*, Mimesis, Milano 2022; C. Pontillo, «*L'immagine di me*». *La scrittura di Elsa de' Giorgi fra autobiografia e attorialità*, Kaplan, Torino 2024; M. Rizzarelli, *Teorie letterarie e Stardom Studies. Il caso di Elsa de' Giorgi e le divagrafie*, «Narrativa», 46, 2024, pp. 79-91; <https://journals.openedition.org/narrativa/2984?lang=it#ftn22>.

⁷⁷ E. de' Giorgi, *I coetanei*, cit., d'ora in avanti sarà segnalato come de' Giorgi 1955.

⁷⁸ E. de' Giorgi, *L'eredità Contini Bonacossi*, Mondadori, Milano 1988.

⁷⁹ Per una analisi della produzione letteraria e della figura di intellettuale di Elsa de' Giorgi rimando volentieri al recente C. Pontillo, «*L'immagine di me*», cit. Ricordo poi che l'intuizione dei talenti doppi, o multipli, discende dagli studi di Michele Cometa, ai quali si fa riferimento: cfr. M. Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*, in Id., D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 47-78.

Tornando invece alle divagrafie legate in modo esclusivo e totalizzante al cinema sotto il fascismo, spiccano i casi di Doris Duranti che, dalle esotiche lontananze di Santo Domingo, dove si è stabilita dopo una mirabolante serie di vicissitudini, pubblica *Il romanzo della mia vita* (1987)⁸⁰; e di Maria Denis⁸¹, narratrice della sua biografia in *Il gioco della verità* (1995)⁸², un agile volumetto in cui mette a fuoco, in particolare, il legame con Luchino Visconti e il terribile *affaire* giudiziario che la investe nell'immediato dopoguerra con l'infamante accusa di collaborazionismo. Di molti anni successivi sono, infine, i testi di Lilia Silvi⁸³, che pubblica *Una diva racconta se*

⁸⁰ Doris Duranti (Livorno 1917 - Santo Domingo 1995) è una attrice strettamente legata al fascismo e, dalla seconda metà degli anni Trenta e fino alla caduta del regime, ha avuto una fama risonante e un potere cospicuo, legando le sue sorti al cosiddetto cinema dell'Impero. Sullo schermo – e anche nella vita, se vogliamo dare ascolto a ciò che scrive nella sua autobiografia – ha interpretato ruoli di donne fatali, spregiudicate, dotate di irresistibili attrattive erotiche e disposte a lanciarsi in avventure trasgressive. Alla vigilia della Liberazione, temendo le terribili vendette che avrebbero potuto colpirla in quanto amante ufficiale di Alessandro Pavolini, il potentissimo Ministro e gerarca fascista, fugge in Svizzera, dove conosce il carcere e il manicomio; poi riesce a scappare ancora più lontano, imbarcandosi, al fianco di un utile marito elvetico (presto liquidato), per il Sud America. La sua parabola rocambolesca, di migrante e transfuga, prosegue per molti anni, nel Caribe, dove vivrà a lungo, rifuggendo via via le rivoluzioni comuniste che sembrano perseguitarla come una sorta di ironica nemesi; e dove morirà alla metà degli anni Novanta. Non sono numerosi, purtroppo, gli studi a lei dedicati, e dunque vorrei ricordare: la voce *Doris Duranti*, in S. Masi, E. Lancia, *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, Gremese, Roma 1994, pp. 68-73; e chiedo inoltre di poter rimandare a L. Cardone, *Doris Duranti, autobiografia di una diva. Eros, potere e costruzione di sé*, in C. Jandelli, C. Tognolotti (a cura di), *Le tenebrose. Figure di femme fatale nel cinema e nei media europei fra mito e contemporaneità*, Edizioni ETS, Pisa 2024, pp. 77-89. Ricordo infine che dalla autobiografia di Duranti è stata tratta una miniserie televisiva, in due puntate, andata in onda sui canali Rai: *Doris una diva del regime* (A. Giannetti, 1991).

⁸¹ Maria Denis (Buenos Aires 1916 - Roma 2004) nata Maria Ester Beomonte, in Argentina, ma da genitori italiani, è una figura di cui oggi si son persi i tratti, ancorché sia stata una attrice davvero popolare nell'ambito dei film del Ventennio. Come vedremo seguendo il filo della sua autobiografia, Denis arriva al cinema per caso e si forma dunque sul set, da autodidatta. È legata a doppio filo ai personaggi di ragazza buona e ingenua, un po' sfortunata, come testimonia la *nuance* splendente ma immalinconita del suo incarnato, e come confermano i plot che si trova ad interpretare. Segnalo volentieri i non numerosi contributi a lei dedicati: la voce *Maria Denis* in S. Masi, E. Lancia, *Stelle d'Italia*, cit., pp. 27-31; la postfazione alla sua autobiografia, M. Scaglione, *Maria Denis, la diva dei telefoni bianchi*, in M. Denis 1995, pp. 130-46; M. Nicoletto, *Maria Denis: icona dell'estetica del sacrificio*, in Ead., *Donne nel cinema di regime*, cit., pp. 356-366; e infine mi sia consentito di ricordare L. Cardone, *Un'attrice che scrive. Maria Denis e Luchino Visconti in Il gioco della verità*, in M.E. D'Amelio, L. Gorgolini (a cura di), *Media and Gender*, cit., pp. 103-110.

⁸² M. Denis, *Il gioco della verità*, a cura di M. Grassi, Baldini & Castoldi, Milano 1995. D'ora in avanti sarà segnalato come Denis 1995.

⁸³ Lilia Silvi (Roma 1921 - Nettuno 2013) è il nome scelto da Silvana Musitelli per trasformarsi in attrice cinematografica. La sua attività si è concentrata nel cinema del Ventennio, all'interno del quale ha interpretato per lo più giovani vivacissime, incontrollabili e scolare esagitata capaci di portare enorme sconvolgimento nelle aule e negli Istituti di ogni ordine e grado. Ragazza terremoto, sugli schermi e anche in famiglia, se vogliamo dar credito a quanto racconta nella sua autobiografia, Silvi conosce una ampia fama in quel torno d'anni, ma nel dopoguerra la Stella delle pellicole collegiali

stessa e il suo cinema (2005)⁸⁴, *memoir* tardivo, un po' confusionario, turbino e impreciso – perfetto compendio alle figure di scolara vivacissima e incontenibile interpretate dall'autrice sugli schermi del cinema *déco* – ma comunque degno di nota e non privo di forza testimoniale; e di Valentina Cortese⁸⁵, che a consuntivo, per dir così, di una esistenza eccezionale ne lascia una luminosa traccia in *Quanti sono i domani passati* (2012)⁸⁶, una

d'un tratto si eclissa e smette di brillare. La sua bizzarra parabola conosce poi alcune impennate, giacché in tempi molto recenti, dopo la pubblicazione del suo *memoir*, torna sullo schermo diretta da Gianni Di Gregorio, nel suo *Gianni e le donne* (2011), che a ben vedere, per la strana combriccola di signore che tiene insieme, appare quale una sorta di 'collegiale senescente'; inoltre, l'anno successivo, le viene tributato un assai ben informato documentario, dal titolo *In arte Lilia Silvi* (M. Verdesca, 2012), che merita di essere ricordato fra le fonti per lo studio dell'attrice. Per il resto, i lavori a lei dedicati sono piuttosto scarsi nel numero, rimando pertanto a: la voce *Lilia Silvi*, in S. Masi, E. Lancia, *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, cit., pp. 97-100; M. Nicoletto, *Il fenomeno 'Lilia Silvi'*, in Ead., *Donne nel cinema di regime*, cit., pp. 248-264; alla voce *Musitelli Silvana* scritta nel 2018 da Enrico Lancia per il *Dizionario biografico degli Italiani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/silvana-musitelli> (Dizionario-Biografico); e P. Zeni, *Lilia Silvi*, in Ead., *Donne, attrici, dive*, cit., pp. 169-218; Infine, segnalo il fondo «Lilia Silvi» recentemente acquisito dal Centro Sperimentale di Cinematografia, che contiene documenti molto utili per la ricerca (e desidero ringraziare qui Laura Pompei, responsabile dei Fondi archivistici della Biblioteca Luigi Chiarini, per avermi guidata, con la competenza e la gentilezza che le sono consuete, nella consultazione dei materiali).

⁸⁴ L. Silvi, *Lilia Silvi. Una diva racconta se stessa e il suo cinema*, Aida, Firenze 2005. D'ora in avanti sarà segnalato come Silvi 2005.

⁸⁵ Valentina Cortese (Milano 1923-2019) è una figura straordinaria nella storia dello spettacolo italiano del Novecento. Fin da piccina, come racconta lei stessa, sognava di fare teatro e di essere attrice, ed è giovanissima, poco più che adolescente, quando debutta sui set di Cinecittà. Si getta nel cinema del Ventennio e, per una manciata d'anni e di titoli, interpreta piccoli ruoli, talvolta in pellicole importanti, e impara l'arte di recitare per la cinepresa. Le assi del palcoscenico teatrale restano però, per lei, luogo d'elezione e luogo dell'anima. Alla caduta del regime, Cortese continua a impegnarsi nel cinema del dopoguerra, volgendosi verso esperienze autoriali e guardando anche agli scenari internazionali. Lavora a lungo e con discreto successo a Hollywood e in diversi Paesi europei, cercando però sempre di continuare a recitare per il teatro, e in particolare per il teatro di ricerca. Nella sua lunga vita, diviene una icona televisiva, soprattutto negli ultimi anni, e la sua figura, elegantissima di raffinatezze di seta, con l'immane foulard a coprirle il capo, è divenuta familiare per una ampia schiera di italiane e di italiani che, probabilmente, non conoscono affatto i film di regime girati nei primi anni Quaranta. Fra gli studi a lei dedicati, vorrei ricordare: A. Baldi, *Le nove vite di Valentina Cortese*, Edizioni ETS, Pisa 2013; M. Pierini, *L'ultima attrice. In ricordo di Valentina Cortese*, «Fata Morgana web», 15 luglio 2019 (<https://www.fatamorganaweb.it/ultima-attrice/>); C. Formenti (a cura di), *Valentina Cortese. Un'attrice intermediale*, Mimesis, Milano 2019; F. Mazzocchi, M. Pierini, *Domani passati, mancati, omessi. Sull'autobiografia di Valentina Cortese*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, cit., pp. 59-66 ([http://www.arabeschi.it/23-domani-passati-mancati-omessi-sullautobiografia-di-valentina-cortese/](http://www.arabeschi.it/23-domani-passati-mancati-omessi-sullautobiografia-di-valentina-cortese-/)). A testimoniare il non sopito interesse per questa straordinaria figura, desidero segnalare *Diva!* (F. Patierno, 2017), il film tratto dalla autobiografia di Valentina Cortese che, sullo schermo, è interpretata da otto differenti attrici.

⁸⁶ V. Cortese, *Quanti sono i domani passati. Autobiografia*, Mondadori, Milano 2012. D'ora in avanti sarà segnalato come Cortese 2012. Pur debuttando, appena diciassettenne, nel cinema di regime, Cortese lega la sua celebrità ad altri ambiti produttivi, alle pellicole della modernità e a

sorta di partitura per voce sola, quasi la promessa di un recital autobiografico pronto per risuonare sulle assi di un palcoscenico.

La laconica illustrazione dei titoli è in sé bastevole a sottolineare le differenze – di contesto, di spessore, di motivazioni, di generi, di pregio letterario – di questi testi, prodotti peraltro in periodi lontani fra loro e remoti rispetto alle esperienze di celebrità cui fanno riferimento. Ciò che hanno in comune è che gli anni vissuti nel cinema tengono saldamente il centro delle narrazioni di sé, nonostante la grande distanza cronologica che li divide dalle stesure delle memorie. Forse proprio in ragione della tenacia a rammemorare se stesse nel contraddittorio, lucente e oscuro turbinio della produzione filmica, gli scritti delle dive autarchiche, colti nel loro insieme e posti in relazione con il lavoro delle pubbliciste attive nel Ventennio, aprono prospettive originali sull'Italia, sul cinema sotto il fascismo, e sullo scenario ancora conflittuale, incandescente e largamente irrisolto del lungo dopoguerra. Confrontando dunque le loro parole e i loro particolari punti di vista, vorrei comporre una sorta di sequenza di montaggio per provare a restituire l'aria del tempo, i movimenti, i sogni e le esperienze che si agitano nei dintorni dello schermo e si riversano nella penombra delle sale.

quelle hollywoodiane, ma soprattutto sono i palcoscenici teatrali il suo più autentico spazio d'azione. Il suo scritto, dunque, in questo contesto, offre soltanto alcuni spunti di riflessione e si presta al più per qualche riferimento obliquo e passante.

Capitolo II

L'invenzione di sé

1. *Stelle nascenti*

Nell'attraversare i temi che ritornano negli scritti, così distanti, delle nostre attrici, vorrei cominciare dal principio, ossia dalle immagini che loro stesse scelgono per mettere sulla pagina la loro venuta al mondo. Gli scenari di nascita e ancor più di vocazione, variamente articolata, al mestiere d'attrice punteggiano tutte le autobiografie, con l'eccezione di Elsa de' Giorgi, che intraprende il suo racconto quando è già una diva, e addirittura «l'unica diva», mentre «tutte le altre sono 'divazze'»¹, come osserva la Nanna, doppio letterario di Anna Magnani, nell'incipit di *I coetanei*. Invero, il *memoir* pubblicato da Einaudi si distingue per molte ragioni dal restante corpus delle divografie, compreso il ritmo di questo inizio per così dire *in medias res*, pervaso dell'aria salsa, frizzante e già in qualche modo guerresca di «quella bella e fresca mattina [...] [del] 9 giugno del 1940»² trascorsa in riva al mare. Si tratta per l'appunto di una scelta isolata e riconducibile al carattere peculiare e alla straordinarietà di *I coetanei*, così vicino all'afflato del romanzo resistenziale³, e riferibile soprattutto alla personalità di de' Giorgi, alla sua intensa attività intellettuale e artistica, che lei racconta ponendo l'esperienza del cinema come periferica e quasi residuale, attribuendone gli inizi al caso e alla volontà altrui, come vedremo, e distaccandosi sensibilmente dalle consuetudini delle autodivografie.

Queste ultime, invece, non mancano di rammentare gli esordi delle protagoniste narratrici, né di soffermarsi sui loro primissimi anni di vita, individuando, come spesso accade nelle biografie e specialmente in quelle fem-

¹ de' Giorgi 1955, p. 8.

² *Ivi*, p. 17.

³ Corinne Pontillo offre un sapiente affondo sulle forme espressive e narrative portate avanti da de' Giorgi nella redazione del romanzo, anche rispetto al canone resistenziale, cfr. C. Pontillo, *L'immagine di me'*, cit., pp. 45-48. Sul rapporto fra letteratura e Resistenza, cfr. I. Calvino, *La letteratura italiana sulla Resistenza*, «Il movimento di liberazione in Italia. Rassegna bimestrale di studi e di documenti», 1, luglio 1949; ora disponibile al link https://www.reteparri.it/wp-content/uploads/ic/RAV0068570_1949_1-3_06.pdf.

minili⁴, nell'infanzia e nella più fresca giovinezza, finanche nei suoi crucci, le premesse di un un avvenire fuori dal comune. Da questo punto di vista, le scritture delle attrici si discostano da quella «retorica dell'incertezza» tipica delle autobiografie delle donne, nelle quali il successo e il riconoscimento del talento sono sovente registrati quali paradossi, e talvolta accolti con stupefatta indifferenza da parte delle autrici; qui le dive mostrano di possedere una spiccata «consapevolezza dell'unicità della propria storia»⁵. Emblematico in tal senso appare il caso di Francesca Bertini, che inaugura la sua narrazione nel segno della fiaba, raccontando di sé al figlioletto, Giovanni, durante un tumultuoso rientro in Italia, nella lussuosa automobile guidata dal marito, il Conte Paolo Cartier, che solca il buio a grande velocità:

C'era una volta una stella piccina piccina che, nella notte calda d'agosto, andò a cadere proprio nella villa del Cucù, al Viale dei Colli, a Firenze. Quella notte nasceva una bambina, una cara piccola bambina [...]. La bambina che nacque [...] doveva un giorno chiamarsi Francesca Bertini. Il suo nome e la sua immagine, ripetuti milioni di volte sugli schermi di tutto il mondo, erano destinati alla più clamorosa celebrità. La stella che era caduta, rigando il cielo di una scia luminosa, era quella della mia fortuna di donna e di artista⁶.

Rielaborata nel volume del 1969, la venuta al mondo di quella straordinaria bambina cambia leggermente, rinunciando al cielo d'agosto e al luminoso sciame delle stelle cadenti per un rigido ma altrettanto splendente gennaio, foriero anch'esso, però, di quell'aura di toscana alterigia e d'antichità:

Non vi è dubbio [...] che sono nata in un certo modo, con una terribile sensibilità, con una grande vocazione e sotto ottimi auspici. Sono nata in una delle più belle città del mondo: Firenze, il 5 gennaio 1892. E sono stata battezzata in una delle più belle chiese del mondo: Santa Maria Novella, tra gli affreschi del Ghirlandaio, di Paolo Uccello, del Boninsegna e di Masaccio. [...] Erano altri tempi e anche i sentimenti erano diversi. I legami delle famiglie avevano solennità, c'era fiducia in qualcosa di trascendente; anche quel rituale tipicamente borghese, che oggi farebbe forse sorridere, era sentito⁷.

Siffatta insistenza sui fiabeschi natali è solo in parte motivata dall'intento, apertamente enunciato dall'autrice, di «sceneggiare il film della [...] [sua] vita»⁸, ma si indovinano ragioni più profonde per favoleggiare, nella cornice aulica e nobilitante della villa fiorentina, le circostanze delle origini della futura attrice. Difatti, come ha dimostrato Cristina Jandelli, Bertini na-

⁴ Cfr. C.G. Heilbrun, *Writing a woman's life*, cit.

⁵ L. Mattesini, *Scrivere di sé: una rassegna critica sull'autobiografia femminile*, cit., p. 33.

⁶ Bertini 1938, prima puntata, «Film», 28, 6 agosto, p. 11.

⁷ Bertini 1969, pp. 5-6.

⁸ Bertini 1938, prima puntata, cit.

sce come figlia illegittima e viene affidata al Regio Ospedale degli Innocenti, dove le impongono il nome di Elena Taddei, ricorrendo a uno dei numerosi cognomi assegnati ai neonati affidati all'orfanotrofio cittadino. Trascorrono due anni prima che venga riconosciuta da Adelina Di Venanzio Fratiglioni, e soltanto nel 1910, a diciotto anni, grazie al matrimonio della madre, l'attrice acquisisce un padre legittimo, Arturo Salvatore Vitiello, trovarobe napoletano, che peraltro la sosterrà lungo la sua carriera, accompagnandola sui set, negli uffici dei produttori e consigliandola sugli ingaggi⁹. Nell'accingersi a scrivere la storia della sua vita, Francesca Bertini si risolve quindi a inventare del tutto, e per ben due volte, la scena della sua venuta al mondo, mostrando una fragilità interiore assai lontana dalla spavalderia adamantina di cui solitamente si fregia. Pertanto, sceglie di allestire per sé un cominciamento affatto diverso da quello reale, e sicuramente più adatto all'avvenire che l'attendeva: un inizio solenne, toccato dall'eco visiva sontuosa e al tempo stesso scabra, di pittura Quattrocentesca, che è già cinema, promessa di schermo e di storie, di esposizione e, insieme, di nascondimento.

2. *Cenerentole lombarde*

Simile ma di segno inverso e forse ancor più fantasioso, è il racconto d'infanzia di Valentina Cortese che, proprio nel groviglio oscuro delle sue origini, affonda le sue radici più profonde e salde. Figlia naturale di una giovane pianista milanese di buona famiglia, che non può riconoscerla poiché è nubile e timorosa di uno scandalo, la futura attrice viene affidata, neonata, a una dolce balia, che impara presto a chiamare «mamma», crescendo nella cornice gelida, disagiata eppure dolcemente tenera della campagna lombarda:

Raggomitolata in un fiocco di neve sono nata a Milano, il primo gennaio, nell'ora del tramonto. Dopo una lunga discesa dal cielo, scivolai in un camino e giù mi trovai tra le braccia amorevoli e dolci di una contadina lombarda che mi diede subito un po' del suo latte [...]. Questa brava contadina che avrei imparato a chiamare «mamma Rina» disse a mia madre che si sarebbe presa cura di me. [...]

– Ma la mia vera mamma dov'è?

– La tua vera mamma, dopo averti posata tra le mie braccia, si è richiusa velocemente nel suo fiocco di neve ed è fuggita lontano [...]. Nessuno doveva sapere che lei era la tua mamma [...].

– Mamma Rina, cosa sono queste goccioline d'acqua che mi scendono dagli occhi?

– Dolore¹⁰.

⁹ Cfr. C. Jandelli, *Francesca Bertini*, in Ead., *Le dive italiane del cinema muto*, cit.

¹⁰ Cortese 2012, pp. 7-8.

La ferita del rifiuto materno, che percorre la autobiografia di Cortese brillando in lampi di straziante e a tratti grottesco *mélo*, pur blandita dalle attenzioni affettuose della nonna e di altre figure accudenti, costituisce, mi pare, l'alfabeto sentimentale al quale l'attrice ricorre per affinare i suoi strumenti interpretativi, per essere se stessa e per impersonare un'altra, per misurare gesti e posture, non soltanto sul palcoscenico. È in fondo quel primo lancinante abbandono a liberare Cortese dalle convenzioni costrittive e dalle norme sociali. Difatti credo che questo suo essere al di fuori della regolarità familiare – anche quando viene accolta dalla affettuosissima nonna, la sua non è una sistemazione per così dire canonica – autorizzi di fatto il suo allontanamento da casa, appena diciassettenne, per inseguire un grande amore e gettarsi nel mondo dello spettacolo. Del resto, gli echi della primissima infanzia, impastati di dialetto, di sogni teatrali e di un vago sentore d'orfanità, torneranno con forza ad animare la vocazione alla recitazione della protagonista, avvezza fin da bambina alle strategie di mascheramento, a inventarsi continuamente, a mettersi in scena e, in un certo senso, a rimettersi al mondo obbedendo a copioni differenti.

Dalla stessa umile e laboriosa terra lombarda si diparte la fiaba di un'altra Cenerentola, Isa Miranda, che riconosce nella estrema povertà della sua famiglia e nelle durezza di un grigio caseggiato milanese il seme amaro della sua splendente esistenza e la forza del suo impegno professionale, quale instancabile lavoratrice memore di una discendenza crudamente proletaria. Così, la protagonista della sua autobiografia romanzesca¹¹, *La «piccinina» di Milano*, emette il suo primo vagito durante un terribile nubifragio, in un fragoroso pomeriggio di luglio, premonitore di fatiche e lotte tempestose:

Quel giorno il vento sbatteva le finestre delle cinque stanze che erano allineate sul ballatoio destro del terzo piano di un'enorme casa popolare di Porta Genova. Sopra una finestra, la terza, la grondaia lacerata ad un gomito vomitava acqua a flotti. L'acqua precipitava sul davanzale, si rialzava, si aggrappava ai vetri, scivolava dalle fessure della finestra chiusa. Fra un fulmine e un tuono la bambina nacque in una di queste cinque stanze. [...] Per l'avvenimento accorsero tutte le donne del ballatoio. Accorrevano sempre dove vi era la morte, la nascita, il matrimonio, il battesimo, una disgrazia, una lite violenta. Formavano una piccola «società di mutuo soccorso». Al suo apparire la neonata non provocò esclamazioni di giubilo o grida di piacevole sorpresa. [...] Le donne in piedi intorno al letto si passavano rapide occhiate con sguardi di compassione e con strani mugolii di disappunto. [...] Avevano

¹¹ Il caso di *La «piccinina» di Milano* è complesso dal punto di vista del rapporto con la autobiografia, poiché la forma è quella del romanzo, ma la vicenda è impastata inestricabilmente con il vissuto reale di Miranda. Se è vero, come afferma al principio del suo saggio Heilbrun, che fra i vari modi che una donna ha di scrivere la sua vita essa può «raccontarla chiamandola narrativa», mi pare che qui l'attrice abbia scelto esattamente questa strada (cfr. C.G. Heilbrun, *Writing a Woman's Life*, cit., p. 5).

ragione di non entusiasmarsi: la bambina di profilo assomigliava ad una scimmia, di fronte ad un ranocchio. Un volto piccolo, più piccolo di un pugno, gli occhi chiusi o smisuratamente aperti, un corpo magro secco e nudo, nudo sotto la pelle. Insomma, una piccola cosa brutta che pesava novecento grammi¹².

È una «piccola cosa brutta», venuta al mondo senza grandi aspettative in un livido giorno d'estate, incupito dai colpi secchi della grandine e da quelli spaventosi dei tuoni. La giovanissima madre è esausta, devastata dopo aver sgravato per la prima volta, e il coro delle popolane che affolla la stanza del parto formula cattivi auspici per la sopravvivenza della neonata; eppure, nonostante tutto, la gracile creatura non morrà e riuscirà invece a trasformarsi in una attrice bellissima e ammirata, dimostrando di possedere tenacia e risorse vitali insospettabili in quel corpicino avvolto di fasce sfilacciate e pannolini lisi, «che erano già stati adoperati per due bambini nati nella stanza della quarta finestra»¹³. L'ombra sottile di una congenita e insopprimibile scontentezza, segno distintivo della *Star persona* di Miranda¹⁴, trova la sua scaturigine in questa scena aurorale, corrusca e drammatica: è per affrancarsi dallo squallore del caseggiato popolare che, fanciulletta, comincerà il suo cammino nel mondo, come «piccinina» di sartoria, operaia in uno scatolificio, e poi dattilografa, modella per pittori e cartoline illustrate, indossatrice e infine stella del cinema. E non per caso, mi sembra, è proprio aggirandosi con mestizia fra le macerie del palazzone di Porta Genova, distrutto da un bombardamento, che l'attrice sente per la prima volta il desiderio di raccontarsi al di là della sfera professionale, di oltrepassare e insieme di rinsaldare la sua maschera divistica. «Le mura che erano state testimoni della [...] [sua] triste, tormentata giovinezza» sono ridotte a «una montagna di travi contorte, di pietre frantumate»¹⁵. Non restano che calcinacci e rovine della *Casa della melanconia*, come la chiama nella poesia che accompagna la prima puntata della sua autobiografia su «Film d'oggi», nel 1946, assieme alle fotografie di lei che cammina attonita nella devastazione del quartiere. Sicché, per ritrovare «consistenza [...] ad un'epoca e ad un mondo» per lei sorpassati, destinati a perdersi nei frantumi della Storia, nel pietrisco e nella polvere di quei calcinacci sparsi a terra, occorre scrivere, affidarsi alla materialità della carta, alla liquida vitalità dell'inchiostro, per ricostruire il

¹² Miranda 1965, pp. 9-11.

¹³ *Ivi*, p. 10.

¹⁴ Il segno di una ostinata, sottile ma insopprimibile malinconia permane lungo l'intera parabola biografica di Miranda, e balugina persino nei momenti di più vasto e risonante successo. Su questa particolare caratteristica della diva milanese cfr. C. Tognolotti, «Tu, casa della mia melanconia». *Stanze vuote e macerie nelle divagazioni di Isa Miranda*, in L. Cardone, A. Masecchia, F. Polato, B. Seligardi, G. Simi (a cura di), «Ho ucciso l'angelo del focolare», cit., <http://www.arabeschi.it/tucasa-della-mia-melanconia-stanze-vuote-e-macerie-nelle-divagazioni-di-isa-miranda/>.

¹⁵ Miranda 1946, prima puntata, «Film d'oggi», 12, 23 marzo, p. 6.

suo vissuto tribolato e dolente, per assicurare solide fondamenta a ciò che è diventata.

3. *A dispetto*

Vorrei riprendere un'ultima sequenza di nascita all'interno delle di-vagrafie, prima di esaminare i paesaggi dell'infanzia e della vocazione ai mestieri della recitazione, puntando l'attenzione su Doris Duranti, figura conturbante, trasgressiva e tenebrosa quante altre mai. Anche lei, nella sua autobiografia, compone le peculiari circostanze della sua apparizione sulla scena del mondo in guisa di profezia:

Sono nata a dispetto in una città di gente dispettosa, geniale e ricca di estro: Livorno. Ma nella mia famiglia queste caratteristiche non brillavano. Quando mia madre – bella, dolce, ma scolorita dalla lunga sottomissione al marito – rimase incinta, pensò che dopo tanti anni di matrimonio e con un figlio già adulto, non stava bene esporre al mondo la prova di un rapporto coniugale che ancora si celebrava fisicamente. Mio padre anziano, chiuso nella sua dignità borghese, se ne vergognava ancora di più e, comunque fosse, non voleva fastidi in casa. Nella palazzina dove abitavamo, le zie Isolina ed Evelina avevano in orrore lo scompiglio di una nascita inattesa. [...] La novità che sarei arrivata io a turbare la rassegnazione del tran-tran cui s'erano ridotte aguzzò la loro fantasia assopita. Non dovevo nascere. Presero in mezzo mia madre, [...] [le fecero] ingurgitare una pozione di prezzemolo bollito, del calamelano, un intruglio che faceva abortire le cavalle. Mia madre obbedì, ma io me ne restai attaccata al suo ventre fino al momento giusto¹⁶.

Immaginando se stessa neonata, Duranti già si adorna delle stigmate dello scandalo, giacché testimonia, proprio con la sua esistenza, la pertinace carnalità che ancora, in modo tardivo e indecente, lega i suoi genitori e di cui lei è il frutto importuno. Con tratto ironico e senza infingimenti, l'autrice delinea il subbuglio ingenerato dalla notizia di quella gravidanza sconveniente nel sonnolento *ménage* borghese della sua famiglia, si dilunga sullo scalpore suscitato nelle sue zie nubili, sconvolte al punto di favorire un aborto, pur di liberare la loro casa da quel grumo di vita imprevisto e fuori luogo. Tuttavia, resistente ai decotti delle erbe più varie e alle corse di sua madre su e giù per le scale, nell'aprile del 1917 Doris Duranti viene alla luce: è «l'anno di Caporetto per l'Italia» e lo è anche per la quiete della sua famiglia, turbata per sempre dall'avvento di colei che «l'Italia di Vittorio Veneto», vendicatrice di Caporetto, avrebbe chiamato 'l'attrice del regime di Mussolini'»¹⁷. Fin dal principio, dunque, e forse addirittura prima se consi-

¹⁶ Duranti 1987, pp. 27-28.

¹⁷ *Ivi*, p. 28.

deriamo i tempi del concepimento, l'autrice pone la sua origine negli eccessi incontrollati del desiderio sensuale, dai quali emerge come una dea guerriera, piccola ma volitiva, figlia indomabile di una donna troppo avvezzata all'obbedienza. Al contempo, Duranti misura e riflette la sua biografia in quella della nazione, chiamando subito in causa le energie, anch'esse incontrollabili, del fascismo incipiente, cui si lega con efficacia sibillina a partire dalle circostanze della sua nascita. Eros e potere abitano il tempo aurorale della futura 'stella del cinema dell'Impero' marcandone il tumultuoso destino, e lei provocatoriamente lo rivendica, rintracciando nella misteriosa viscosità del ventre di sua madre le prime, vitali, dispettose cellule a cui risale il suo stare al mondo.

Pur tralasciando la scena del parto, nel racconto della sua vita Lilia Silvi compone una immagine di se stessa bambina che ben si accorda e anticipa, analogamente a quanto accade nei testi delle attrici appena citati, i caratteri della sua *facies* divistica. Così, dopo aver ripercorso la storia del grande amore fra i suoi genitori, tratteggiando una sorta di ramificata discendenza che comprende le generazioni precedenti, l'autrice colloca se stessa in un quadro vivace di piccoli agi borghesi, di vezze e di capricci, nel quale lei si muove come una sorta di vorticiosa *enfant terrible* cui tutto è consentito:

Il 23 dicembre del 1921, a Roma, alle 5 di mattina nacqui io. [...] La mia venuta al mondo fu accolta con molta gioia da tutta la famiglia. Coccolata da tutti, ero la regina della casa. [...] Un ricordo [...] [della nostra] casa riguarda una notte della Befana. Nel piccolo salotto trovai tanti giocattoli, [...] [tra i quali] una bambola vestita di panno lenci, tipo di tessuto molto pregiato. Mi sembra di sentire ancora la morbidezza che al momento mi inteneriva, ma la bambola non sarà durata a lungo, forse l'avrò operata di appendicite come spesso facevo con le malcapitate che venivano in mio possesso¹⁸.

Caparbia e incontenibile persino nell'età più acerba, la 'ragazza terremoto', la scolara discola degli schermi del Ventennio sembra incorporare le sue personagge fin dall'infanzia, quando intraprende prestissimo la strada della recitazione, e ancor prima, quando allena le sue agilità fisiche, di sapore quasi *slapstick*, perseguendo innumerevoli, ma passeggiare, passioni ginniche:

[Il mio gioco preferito] era recitare con un pubblico costituito dai miei amichetti che naturalmente obbligavo ad ascoltarmi in assoluto silenzio e a farsi venire le mani rosse per applaudirmi. [...] I primi spettacoli teatrali li ho cominciati a quattro anni nel piccolo teatro dell'Istituto [...] [che frequentavo]. [...] Incominciai a voler praticare sport. E nella mia famiglia non ci fu nessuna obiezione. Se la mattina mi

¹⁸ Silvi 2005, pp. 14-15.

svegliavo e dicevo: «Voglio andare a cavallo» tutti pronti a comprare gli stivali, kep e tutto il resto. Così fu pure per lo sci, il tennis, il pattinaggio, il nuoto, il giavellotto e persino la box. [...] Il pattinaggio è stato lo sport che più a lungo mi ha interessato [...]. A Catania partecipai ai campionati italiani di corsa. [...] Un altro sport che mi piaceva era lo sci. Andavamo al Terminillo o a Ovindoli dove prenotavamo in questo centro ‘mondano’ attrezzato di ogni comfort. [...] Purtroppo il mio entusiasmo sportivo si spegneva come una candelina per ogni attività che iniziavo¹⁹.

L'inclinazione per le arti performative, al contrario, si rivela durevole, oltre che eccezionalmente precoce, tanto che Silvi viene ammessa come allieva di pianoforte al Conservatorio di Santa Cecilia all'età di otto anni e frequenta poi, per un biennio, dopo una selezione «meticolosissima, [la] scuola di danza del Teatro Reale di Roma»²⁰. Ma è la recitazione a tenere il centro degli interessi di questa *petite fille* non soltanto *terrible*, ma anche *prodige*, se si intende dar credito alle sue memorie, dove situa l'esordio propriamente teatrale, ancorché nel circuito dilettantistico, prima del suo decimo compleanno:

Iniziai in via Santo Stefano del Cacco [...] [al] Teatro dei Fanciulli [...] inaugurato nel 1928 dal cavaliere Gioacchino Flamini. [...] Recitavamo fiabe per bambini. Una di queste era *Il gatto con gli stivali*. Autore della favola Vittorio Metz. [...] Nel cast c'era anche Marisa Merlini e la sorella di Claretta Petacci, Miriam, che in seguito volle intraprendere la carriera cinematografica ma con scarso successo. [...] Facevamo alcune tournées nel Lazio [...] con questa piccola compagnia di bambini. [...] Ormai il ruolo di protagonista era diventato il mio. Recitavamo favole [...] [che] erano le antenate dei musical moderni. Recitavamo, cantavamo e ballavamo.... che bello, che spasso!²¹

L'esperienza con la compagnia dei bambini anticipa quanto accadrà nel periodo immediatamente successivo, quando Silvi, poco più che adolescente, tenterà con successo di espugnare Cinecittà, sfidando, assieme ad altre, non soltanto l'occhiuta sorveglianza del guardiano, ma anche le opache (e proterve) consuetudini dei produttori.

Nel loro complesso, le scene aurorali che le diverse autrici costruiscono – e favoleggiano – per sé si dispongono in guisa di promessa o di cifrato vaticinio rispetto ai loro destini d'esistenza, facendo indovinare, sotto le fattezze di tenere o urlanti neonate, i profili delle attrici che vorranno diventare in futuro.

¹⁹ *Ivi*, pp. 18-21.

²⁰ *Ivi*, p. 23.

²¹ *Ivi*, pp. 23-25.

4. *Promesse d'infanzia: le biografie di Geraldina Tron*

Simili, per la cornice fiabesca e per il rilievo conferito agli anni infantili, sono le biografie delle Star firmate da Geraldina Tron sui rotocalchi italiani, fra gli anni Trenta e Quaranta. Dietro il lieve paravento di questo nome rimbombante si cela la già rammentata figura di Irene Brin. Nella sua prodigiosa carriera, l'autrice si è rivolta costantemente alle attrici cinematografiche, e per loro, come vedremo, ha sempre manifestato una particolare inclinazione. Le osserva e ne scrive in modi differenti, costruendo racconti che via via si accordano con il quadro grande della Storia e con quello minuto delle aspettative che circolano nel sentire sociale, compresa la chimera dello schermo, il sogno coltivato da numerosissime ed entusiaste spettatrici: quello di trasformarsi, come per magia, in dive. Forse anche lei, la sofisticata Irene, ha condiviso, a un tratto, quel desiderio tanto popolare. Possiamo supporlo se diamo ascolto ad una lettera che indirizza alla sua amica Lucia Rodocanachi nel marzo 1939, dove le confida che «forse davvero tradurranno» i suoi «articoli [...] in inglese, perché pare che un giornale americano li comprirebbe»; forse andrà «a scrivere scenari a Hollywood»; o accetterà la proposta che le hanno offerto e diventerà «attrice; o ci sarà la guerra»²². Persino lei, quindi, a un certo punto, come molte sue coetanee, ha fantasticato pensandosi sul set. O forse, e mi pare ancora più probabile, per lei non esiste una differenza tanto pronunciata né una distanza così incolmabile fra chi recita nelle storie di celluloidi e chi quelle storie le inscena sulla carta.

Del resto, la somiglianza tra Brin e le tanto ammirate stelle dello schermo è stringente, come mostra la inarrestabile giostra di nomi che lei sceglie²³ e in qualche modo 'interpreta', proprio come se si trattasse di ruoli cinematografici, sulle pagine dei suoi scritti, che appaiono disparatissimi per

²² La lettera è riportata in C. Fusani, *Mille Mariù*, cit., p. 71.

²³ Solo per ricordarne alcuni, dirò di Mariù, diminutivo familiare (ma con eco cinematografica) col quale esordisce, ragazzina, sulle colonne di «Il Lavoro»; e citerò il più conturbante Marlene, che tiene dalla parte dello schermo; vira verso il letterario, invece, col proustiano, Oriane. È la più casalinga, dolce, Adelina quando sigla «La posta dei timidi» su «Il Secolo illustrato»; e poi, ancora, indossa i panni di Morella, di Ortensia, di Madame d'O. e di Vida, quando si dedica alla moda su «Grazia». Per i consigli di Galateo e di buon vivere opta addirittura per i paramenti nobili della Contessa Clara Rădjanny von Skéwitch, sapidamente messa in caricatura da Franca Valeri nella sua Signorina snob e nella Lady Eva di *Piccola posta* (Steno, 1955); su questa personaggio e sulle sue ricadute ironiche, cfr. G. Simi, *Il fascino discreto dell'ironia: autoetnografia e scritture dell'io nella Signorina Snob di Franca Valeri*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli (a cura di), *Divagazioni, ovvero delle attrici che scrivono*, cit., pp. 67-71, <http://www.arabeschi.it/24-il-fascino-discreto-dell-ironia-autoetnografia-e-scritture-dello-nella-signorina-snob-/>. Infine, non si può mancare di ricordare, fra gli ultimi, lo pseudonimo maschile, l'altisonante e composito Cecil-Wyndham Aldighieri, scelto per una rivista edita dalla Rai negli anni Sessanta. E questo elenco, pur nutrito, è ancora largamente incompleto.

gli argomenti affrontati, ed elegantissimi per lo stile sempre ruscellante e raffinato. Nel suo ritmato carosello di maschere, più che una postura *camp*, che pure è stata avanzata²⁴, mi par di ravvisare l'insopprimibile inclinazione alla mutevolezza, al movimento incessante di chi non sa accontentarsi di una forma univoca, definitiva, stabile. A testimoniarlo, oltre alla scrittura, che è capace di affrontare con grazia cangiante i temi più variegati, è il corpo stesso dell'autrice, la sua fisionomia in continua trasformazione, come osserva Indro Montanelli che la conosce bene e la frequenta fin dai tempi di «Omnibus» e di Longanesi, sicché può chiamarla, familiarmente, Mariù:

Ci sono in giro nei giornali, a sanzione della sua meritatissima celebrità, molte fotografie di Irene Brin. Nessuna somiglia all'altra, ma tutte somigliano all'originale [...]. C'è una Irene Brin bionda, diafana e trasparente come una guaina di cellofan, e ce n'è un'altra bruna, compatta e notturna come un'ala di corvo [...] ce n'è una classicheggiante, rotonda e compiuta come una quaglia; e ce n'è un'altra gotica, sottile e ritorta come un serpente. La Irene bionda parla, si veste e perfino pensa in maniera molto diversa dalla Irene bruna; la Irene rotonda si muove, si pettina e perfino scrive in maniera molto diversa da quella sottile [...] il suo camaleontismo sembra non trovar confini in nessuna legge della natura²⁵.

L'acuto giornalista ricorda ancora come, fin da piccola, Mariù avesse la passione per il travestimento, come passasse con grande gioia dai panni di «Giovanna d'Arco ieri, di Caterina de' Medici oggi, di Madame Récamier domani»²⁶. Mi piace questo ritratto della scrittrice bambina che la penna affettuosa di Montanelli traccia attorno a Irene Brin, poiché anche lei, quando si dedica alle biografie delle attrici, non manca di disegnare per loro un ampio e gustoso paesaggio d'infanzia, nel quale le scene della nascita e dei primi passi altro non sono che profezie di futuro, dei vezzi, delle inclinazioni, dei tic persino, che ne accompagneranno il successo sullo schermo.

Guardando ad esempio ai coinvolgenti racconti che, nelle vesti di Geraldina Tron, tributa ad alcune grandi stelle internazionali²⁷ gli scenari degli inizi colpiscono per la finezza e le ironie, magnificamente perfide, delle ambientazioni che via via compone per loro.

Come abbiamo osservato nei paragrafi precedenti, l'atmosfera fiabesca si insinua in quasi tutti gli incipit dei racconti autobiografici delle nostre

²⁴ Cfr. V.C. Caratozzolo, 1952-1968: *L'Italia esplode. Considerazioni sull'inedito di Irene Brin*, in I. Brin, *L'Italia esplode*, cit., pp. 191-208.

²⁵ I. Montanelli, *Irene Brin*, in Id., *I rapaci in cortile. Incontri*, cit., pp. 38-39.

²⁶ *Ivi*, p. 44.

²⁷ Gli articoli ai quali mi riferisco, tutti firmati Geraldina Tron, sono: *Incontri con Marlene Dietrich*, «Film», 8, 25 febbraio 1939, pp. 1-2; *Incontri con Danielle Darrieux*, «Film», 9, 4 marzo 1939, pp. 1-2; *Incontri con Simone Simon*, «Film», 18, 6 maggio 1939, pp. 3-4; *Incontri con Merle Oberon*, «Film», 19, 13 maggio 1939, p. 5.

attrici, a cominciare da Francesca Bertini e Valentina Cortese. Irene Brin, nel cucire insieme le biografie delle Star si muove sullo stesso registro, ma lo stravolge compiutamente, virando con decisione la curvatura di quei 'C'era una volta' verso l'antifrasi, la litote e il paradosso; al punto che i bonari schemi delle favole vengono svuotati dall'interno, erosi, ridotti a un guscio sottile, levigato con studiata noncuranza. Difatti, la scrittrice immagina per Danielle Darrieux, Simone Simon e Merle Oberon, che sono fra i casi esemplari qui prescelti, un'infanzia di bambine cattive, dispettose o grasse, talvolta disgraziate perché povere e infelici. Ce ne sono alcune private della spensieratezza dell'infanzia, tartassate dalla guerra e dalla Storia, come Marlene Dietrich, che offre a Geraldina Tron, anzi tutto, la possibilità di lumeggiare la capitale tedesca appena uscita dalla guerra:

Berlino. Si scrivevano interi romanzi per spiegare questa città improvvisa, che fino alla vigilia era stata burocratica, e scoppiava, ora, come una girandola, creando, con i suoi frantumi, centomila locali notturni. C'era il tabarin delle donne vestite da uomo, e c'era quello degli uomini vestiti da donne; c'era il bar dove un pianista negro, perpetuamente ubriaco, suonava, distrattamente, il St. Louis Blues [...] Che cosa c'era nell'aria? Miseria e milioni, cinismo e pazzia. Tutti erano terribilmente ricchi o terribilmente poveri. Le milionarie, avidamente, sposavano giovani baroni, ne pagavano il titolo e la bellezza con bottoni di brillanti e orologi montati in platino; i milionari, a loro volta, sposavano indossatrici, comparse cinematografiche, ragazze di strada²⁸.

Sono tempi difficili, fitti di enigmi impossibili da risolvere, come se l'inflazione, oltre a far salire il costo della carne a un milione di marchi per chilo, confondesse e rimescolasse i pensieri, la possibilità di ritrovare un senso. Assieme a una moltitudine di tedeschi sofferenti, Marlene cerca di sopravvivere come può, canta nei locali con la sua voce rauca, magnifica; anche lei tenta di farsi sposare da qualche cliente danaroso, senza riuscirci. È la disperazione a modellare la sua figura, a imprimerle addosso i tratti della sua *Star persona*: «sappiamo bene che è stata proprio la fame a scavarle in faccia quelle due due fosse, sappiamo che fu la vergogna a farle quella bocca amara»²⁹. L'incontro casuale con von Sternberg, in questa cornice dolente, segna per la donna l'inizio di una nuova vita, ed appare quindi come un paesaggio di nascita:

Al momento di entrare in scena fu avvisata che, nella poltrona della seconda fila, stava un regista americano: un certo signor von Sternberg. Marlene afferrò, come una spada, il ventaglio in penne di struzzo di un'amica più fortunata, ed apparve al pubblico così. Si agitò, sorrise, cantò: forse, come a chi è sul punto di morire, quel-

²⁸ G. Tron, *Incontri con Marlene Dietrich*, cit., p. 1.

²⁹ *Ibidem*.

le canzoni le suggerivano il ricordo di altre, folte di maghi, fate e miracoli. Cantò pensando alla sua camera ammobiliata, ai suoi debiti, ai suoi corteggiatori, alla sua fame, alla sua infanzia, al suo vecchio ed al suo nuovo nome: alla fine, inchinandosi, offrì il ventaglio, gli applausi e se stessa al signor von Sternberg. [...] Il signor von Sternberg le fece un cenno, per invitarla a sedergli vicino: nacque così *Lola Lola*³⁰.

Di tutt'altra temperatura sono i racconti dell'infanzia di Darrieux e Simon, caratterizzati non dalla miseria né dalla fame, ma da una innata propensione alla malignità. Son nature così speciali e precoci nel loro manifestarsi che l'età adulta potrà solamente confermare, magari amplificandole, le promesse della fanciullezza. Per averne un saggio basta volgersi al bizzarro, aspro e magistralmente cesellato cameo di Danielle piccina, che compare nel testo dedicato a lei:

Fu una bambina ostinata, con capricci, radi, ma inesorabili, per un fiocco da appuntare sui capelli, o per un paio di scarpette bianche. Dominò il giardino pubblico del suo quartiere, e sul monopattino volò tra i viali, divertendosi a far cadere i birilli delle amiche. I ragazzi, umilmente, le regalavano splendide biglie d'agata, che lei accettava con degnazione: le amiche ne erano gelose, e la temevano. Danielle infatti graffiava benissimo, si può dire che le sue mani siano fatte apposta. Ma per i Grandi, Genitori, Istitutrici, Danielle tornava ad essere un angiolino biondo, e con meravigliosa ipocrisia arrossiva, si dondolava, torceva sulle dita uno dei suoi riccioli. [...] Capace di intrighi, di misteriose ostinazioni: ma sempre pronta a portare i fiori, per l'onomastico della signora Direttrice, un mazzolino rigido, di vaniglia e roselline pompon, di viole del pensiero e mimose: sempre fiori che le somigliavano, leggiadri ed irritanti³¹.

Danielle, fin dagli anni tenerissimi, è presentata dall'autrice quale incline alle macchinazioni, al mantenimento di irreali apparenze e alla menzogna. E quell'aria angiolesca, quella virtù tutta esteriore, perdura nell'attrice adulta. Pertanto la giornalista, prendendo in considerazione i ruoli che le vengono per lo più assegnati, segnala che ostinarsi nel proporre Darrieux in parti di amorevole e lacrimosa eroina significa consegnarsi ad un grossolano *miscasting*. Quanto sarebbe valorizzata la étoile francese se potesse interpretare altri personaggi, più vicini alla intima perfidia del suo temperamento. Danielle potrebbe essere una persuasiva Lucrezia Borgia, ad esempio, ed incarnare con disinvoltura il piccolo stuolo delle «avvelenatrici soavi» che punteggia numerose narrazioni ottocentesche, semplicemente affidandosi alle sue «doti di bellezza e d'ipocrisia», alla sua natura più verace di «falsissimo arcangelo dalle ali vellutate»³². Geraldina afferma addirittura che riuscirebbe forse ad amare Danielle, se si decidesse a recitare Lady Macbeth,

³⁰ *Ivi*, p. 2.

³¹ G. Tron, *Incontri con Danielle Darrieux*, cit., p. 1.

³² *Ivi*, p. 2.

lasciando perdere «l'adorabile inutilità»³³ di figure come Maria, la sacrificale e appassionata protagonista di *Mayerling* (A. Litvak, 1936).

Simile, nel confermare e nel rilanciare le posture dell'infanzia, è la biografia dedicata a Simone Simon, incentrata sul motivo della intensificazione di quei comportamenti selvatici, non emendabili, che l'attrice comincia a manifestare, nella ricostruzione biografica di Geraldina Tron, fin dalla primissima infanzia. La dispettosa Simone, proprio come la città in cui è nata, Marsiglia, reca le impronte sensuali, popolaresche, e clamorose dei porti, di quei luoghi fatalmente loschi, brulicanti, odorosi di «cibi proibiti, [...] zuppa di pesce, [...] frutti di mare, [...] cioccolata a sbarre»³⁴. È una bambina terribile, rissosa e intrattabile fin quasi alla caricatura, capace di arricciare

Convulsamente il piccolo naso grasso, [...] [di] punta[re] i piedini, e grida[re] senza lacrime, con una fragile voce d'argento, certi suoi desideri che [...] [paiono] ordini: la madre, timidamente, tenta[...] senza successo di calmarla, offrendole consolazioni di dolciumi e giocattoli [...] [ma lei] resta [...] inflessibile»³⁵.

Gli anni successivi, trascinandola lungo i percorsi di una famiglia complicata, con le seconde nozze della mamma, portano Simone dal sud della Francia all'esotica isola di Madagascar, dove la sua indole già eccessiva assume proporzioni smodate, senza freni, giacché frequenta pochissimo la scuola, e la sua formazione, compresa l'educazione basilare, è a dir poco manchevole. Naturalmente sapeva leggere e scrivere, annota la giornalista, ma soprattutto aveva imparato benissimo a far di conto, custodendo, evidentemente, in quella sua «piccola fronte tonda e ostinata, immediatamente [...] affollata di cifre»³⁶, l'animo calcolatore di una abile manipolatrice, infallibile nel mercanteggiare. Così, una volta tornata in Europa, è una giovane donna un po' gretta e prepotente, tanto da distinguersi, per la boriosa e in qualche maniera rapace chiassosità, anche quando va ad acquistare il suo cagnolino:

Un pomeriggio d'agosto, mentre visitavamo un allevamento [...], nei pressi di Antibes, vedemmo arrivare una grossa macchina affollata di gente rumorosa e pochissimo vestita. Con le belle spalle nude, le nitide gambe scoperte, una giovanissima donna in abito da spiaggia sembrava dominarli, tutti quanti, per una sua volontà rigida, carezzevole e volgare. Comprò, dopo lunghissime discussioni intorno al prezzo, un pechinese che le somigliava: e poi volle, in dono, un sottile collare su cui fare incidere «Simone». Quando tumultuosamente partirono, la strada e poi la cam-

³³ *Ibidem*.

³⁴ G. Tron, *Incontri con Simone Simon*, cit., p. 3.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

pagna risuonarono a lungo per la sirena della macchina, per i guaiti del pechinese, per le tante voci che gridavano, in toni diversi, *Simone, Simone, Simone*³⁷.

La sfrontatezza di questa bellissima ragazza selvaggia, cresciuta in Africa, ruvida e non si sa come affascinante, la rende – paradossi dello schermo – perfetta per rappresentare «la vera parigina, quella delle tradizioni» e soprattutto per varcare l'oceano e tramutarsi in una risoluta diva internazionale, abbagliando i *directors* americani «con capricci assolutamente stellari» nei quali si potevano riconoscere «le bizzes della sua infanzia, [e] le fantasie della sua giovinezza»³⁸.

Insomma, anche per raccontare Simone, l'autrice fa leva sui primi anni della fanciullezza per dar conto dei comportamenti e dell'intima disposizione ravvisabile nell'attrice adulta. In un modo o nell'altro, le biografie firmate Tron propongono il medesimo schema, nel quale gli anni infantili e le inclinazioni delle Star bambine anticipano con esattezza oracolare quanto si svilupperà nel futuro. Considerate le questioni relative alla origine di Merle Oberon, e preso atto che a quell'altezza cronologica si conoscevano pochi dettagli certi sulle circostanze della sua nascita, giacché lei stessa si impegnava ad occultarne i contorni³⁹, il testo che Brin nei panni di Geraldina le dedica risulta particolarmente interessante. Merle, già adulta e perfettamente abbigliata, appare sulla scena del mondo, precisamente a Scheveningen, in Olanda, davanti agli occhi dell'autrice, intenta a fare «i bagni meridiani in quella ghisa sciolta, fredda e distante che laggiù si chiama mare»⁴⁰. Nella cornice di quel paesaggio vacanziero, l'attrice si distingue per eleganza e antipatia:

In mezzo alla folla raffinatamente perfetta di Scheveningen, una giovane donna raggiungeva una perfezione ancor superiore, esasperata, oseremmo dire, e così continua, sofisticata, intellettuale ed orgogliosa, che non sapevamo se detestarla o ammirarla: dalla negligenza degli abbigliamenti sportivi passava fulminea allo sfoggio delle vesti da ballo, con una sicurezza intrepida, di acrobata geniale. [...] Non era bella: nessun aiuto poteva venirle dalla fronte troppo alta, dalla bocca lagnosa, dal naso irregolare, e la sua figuretta, leggera, esile, era appena un pretesto per i suoi lussuosissimi indumenti⁴¹.

Di lei si diceva che fosse «nata in Tasmania, nel 1911, figlia postuma di un ufficiale inglese», ma a siffatte stentate notizie si aggiungono elementi favolosi e contraddittori, che lei stessa alimenta, con il suo strano accento, il

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 4.

³⁹ Cfr. C. Higham, R. Moseley, *Princess Merle. The Romantic Life of Merle Oberon*, Coward-McCann, New York 1983.

⁴⁰ G. Tron, *Incontri con Merle Oberon*, cit., p. 5.

⁴¹ *Ibidem*.

sorriso e l'aspetto ambiguo di «schiava fuggita da un serraglio»⁴². Che fosse «cinese? Circassa? Non lo sapeva neppure lei, solo evitava le parentele con le boscimane, e parlava, in tono misterioso, di nostalgia e di ritorni»⁴³. Ciò detto, e tenuta nell'ombra fumosa del dubbio la realtà concreta della sua nascita, il momento aurorale, decisivo, che davvero può esser considerato come la sua venuta al mondo coincide con l'incontro con Alexandre Korda. Difatti il celebre regista è percosso, nel vederla, da «un colpo di fulmine, dorato e amoroso»⁴⁴, tanto da far di lei sua moglie, oltre che una stella. Grazie a lui, Merle accede a importanti produzioni dove è, finalmente, la protagonista. Per siffatte interpretazioni lei deve trasformarsi profondamente, in maniera radicale, e abbandonare quella sua aria zingaresca:

Ansiosamente il mondo seguì le modificazioni imposte a quella faccia, a quel corpo: si parlò di interventi chirurgici, di delicatissime operazioni, e finalmente vedemmo riapparire una Merle distante e distinta, corretta e cortese: non aveva più i capelli laccati, ma molli ondulazioni che le celavano la fronte. [...] Per quel singolare mimetismo di cui le donne soltanto sono capaci, Merle stessa si trasformò interamente: volle un guardaroba nuovo, quintessenziato, squisitissimo, ed uno spogliatoio color rosa e argento per contenere gli abiti, ed una casa principesca, per racchiudere lo spogliatoio⁴⁵.

L'ironia antifrastica della biografia prende slancio ulteriore nella chiusa, enfatizzando le inclinazioni assurdamente dispendiose e i lussi principeschi dei quali quella piccola donna di origini oscure, peraltro non bella, comincia a circondarsi in vista del matrimonio con l'ammaliato Korda:

Le sue abitudini sono semplici, dicono le Esperte di Bellezza, adopera latte di cocomero, polvere d'oro profumi da 10.000 dollari al flacone: resta a letto almeno un giorno alla settimana, cibandosi di ananassi, senza vedere gente noiosa. Ama i fiori, dichiarano i fiorai, specialmente il lillà, che fiorisce la sua casa in tutte le stagioni, e certe orchidee uniche al mondo, riservate a lei sola⁴⁶.

In conclusione, guardando nell'insieme le biografie d'attrice vergate da Geraldina Tron, vorrei evidenziare alcuni tratti ritornanti, oltre alla eleganza, vivacissima, del fraseggio spumeggiante. Intanto, i singoli racconti, in modi non sovrapponibili ma piuttosto simili, seguono uno sviluppo a tappe, sul modello delle narrazioni fiabesche, per conchiudersi in un *happy ending* cinematografico, ovvero con la protagonista che guadagna lo schermo e, almeno apparentemente, la felicità e il successo; sono però finali solo par-

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibidem.*

zialmente lieti, poiché i traguardi conseguiti dalle dive vengono puntigliosamente messi alla berlina, derisi o immalinconiti, sicché viene da domandarsi se quella assicurata dallo schermo sia vera gioia, ma tant'è.

Né possiamo fare a meno di osservare che l'autrice si concede questa agile, elastica e splendente cattiveria in pieno ossequio delle direttive di regime, poiché ha a che fare con attrici non italiane e per di più legate a Hollywood. La fabbrica del sogno americano per eccellenza, con i suoi eccessi clamorosi e celebri, è un potente attrattore di critiche e Irene Brin, anche nelle vesti della arguta Geraldina, coglie graziosamente l'occasione per lanciare i suoi appuntiti, raffinatissimi strali. Di sicuro l'ironia e un certo garbato sarcasmo sono sempre presenti nella sua prosa e nel suo estro di scrittrice, ma, come vedremo più avanti⁴⁷, nel volgersi alle stelle nostrane sulle pagine militaresche di «Fronte. Giornale del soldato»⁴⁸, il suo sguardo si scopre più benevolo, e addirittura dolce. Con l'entrata in guerra, Brin si mostra marzialmente rispettosa del divismo e del cinema autarchico, e sembra apprezzare senza imbarazzi l'impegno delle attrici sul cosiddetto fronte interno, lodandone l'amor di patria, la generosità e il carattere eminentemente nazionale, del tutto differente e potremmo dire persino dissonante rispetto alle Star d'oltreoceano.

Ma prima di seguire Irene e le giovani protagoniste del cinema del Ventennio sulle pagine dei rotocalchi confezionati per le truppe italiane, proseguiamo nell'analisi delle divagrazie, concentrando l'attenzione sui passaggi in cui si descrivono le differenti vocazioni verso lo schermo e verso i mestieri della recitazione.

⁴⁷ Cfr. infra, cap. VI, prg. 4.

⁴⁸ «Fronte. Giornale del soldato», per citarlo con il titolo per esteso, è un settimanale a rotocalco, edito a Roma da Tuminelli a partire dal settembre del 1940, che segue l'evolversi del conflitto fino all'agosto del 1943, quando cessa le pubblicazioni. Finanziata dal MinCulPop e destinata precipuamente alle truppe italiane e alle loro famiglie, la rivista è nominalmente diretta da Paolo Cesarini ma viene ideata e realizzata da Leo Longanesi (cfr. P. Albonetti, C. Fanti, a cura di, *Longanesi e gli italiani*, EDIT, Faenza 1997, p. 37). Su queste pagine guerresche, Brin tiene una ampia rubrica cinematografica dedicata alle attrici e al loro impegno bellico, sulla quale mi soffermerò più avanti.

Capitolo III

Attrici si diventa

1. *Storie di vocazione*

Svolgendo il filo delle narrazioni autobiografiche, a seguire gli icastici scenari di nascita sono sempre le circostanze – specialissime, bizzarre, spesso perigliose – che hanno portato le protagoniste a compiere i primi passi sui palcoscenici o sui set cinematografici. Ad accomunare i percorsi, per ciascuna diversi, è anzi tutto la determinazione di queste giovani donne, la tenacia, la resistenza e, talvolta, persino la protervia con la quale cercano di perseguire il loro desiderio di recitare, di intraprendere il non facile mestiere dell'attrice. Per riuscire in siffatta impresa non basta il talento, né il pungolo di una ispirazione acuta, repentina e volatile: al contrario, ciò che più conta è la pazienza, l'esercizio continuo, la misura della costanza. Occorrono soprattutto fermezza, assiduità, disponibilità al sacrificio, sprezzo delle convenzioni; e occorre anche il coraggio di fronteggiare i giudizi e le opposizioni altrui, a partire dalla famiglia, con i suoi divieti affettuosi, protettivi e prevaricatori; e dalle consuetudini cui obbediscono i percorsi educativi e formativi destinati alle fanciulle, con i loro regolamenti rigidi, che non ammettono deroghe.

Inferisce inoltre sulle acerbe aspiranti attrici – con una crudeltà di cui soltanto retrospettivamente, nella piega morbida degli anni, comprenderanno la dolcezza – una tirannia per così dire anagrafica, dovuta ad un eccesso di giovinezza che tortura le loro tenere membra goccia a goccia, nell'implacabile stillicidio di attimi, di settimane, di stagioni, di giorni ripidissimi, «montuosi e disagiati, la cui salita richiede un tempo infinito»¹. Pertanto qualcosa di pertinace ed eroico anima tutti i racconti degli inizi che, variamente, con tinte leggiadre o solenni, si dispiegano sotto il segno di una estenuante, lunghissima, marcia di conquista. Così risuonano, in guisa di premonizione, i passi decisi verso le tavole del palcoscenico delle dive della generazione precedente, quelli di Marta Abba che a soli quattordici anni si

¹ M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris 1919; trad. it. a cura di N. Ginzburg, *La strada di Swann*, Einaudi, Torino 1978, p. 415.

presenta alle audizioni della Accademia del Teatro dei Filodrammatici di Milano e viene respinta, giacché non ha l'età prescritta per l'ammissione (sedici anni). Ritorna a casa «delusa e triste, dopo quel gentile ma fermo diniego»², eppure non si arrende e con piglio guerriero ingaggia presto una nuova carica, sfidando l'ingiusta e inaccettabile lentezza che ha il tempo nel risalire la china dell'adolescenza:

L'anno dopo, come se avessi già raggiunto quell'età, col viso più fermo, bussai ancora a quella porta; e, di fronte a tanta buona e appassionata volontà, ecco il primo strappo ai regolamenti, alle date, ai principi, alle consuetudini³.

Del resto l'intera impostazione del racconto biografico di Abba sceglie una attitudine battagliera, di aperta sfida alle regole, disegnando la protagonista come una autentica combattente, pronta al supremo sacrificio di sé per il teatro e segnatamente per il teatro italiano⁴. Fin dal principio sottolinea la precocità della sua vocazione, avvertita in acerbissima età, ed espone prima le difficoltà e poi le soddisfazioni raccolte negli anni della formazione. Il periodo iniziale è punteggiato di ostacoli e di divieti, nonché dalla opposizione della famiglia, e persino del suo ammirato e raffinatissimo maestro, Enrico Reinach, che ne sconsiglia la entrata in arte, ritenendo che per una giovinetta, peraltro già fidanzata, fosse più opportuno misurarsi con «le cure di una casa, anziché [...] [con] le incertezze e le instabilità di un palcoscenico», e che in ogni caso il teatro «è meglio vederlo dalla poltrona»⁵. Le proibizioni e i freni si acuiscono ed esasperano l'aspirante attrice, che attende con impazienza il raggiungimento della maggiore età per imporre il suo punto di vista, ma il momento arriva prima, grazie all'intervento di Sabatino Lopez, allora direttore del Teatro del Popolo di Milano, che persuade i genitori di Marta con la sua autorità e con l'assicurazione «che trattandosi di teatro stabile con sede nella stessa città [...] [lei] potev[a] far l'attrice non allontanando[si] da casa»⁶.

La contrapposizione fra spazio domestico e spazio dello spettacolo ricor-

² Abba 1936, prima puntata, «Il dramma», 237, 1 luglio, p. 2.

³ *Ibidem*.

⁴ La disposizione alla lotta, il richiamo continuo alla patria, dove pare impossibile raccogliere il giusto successo, lo strenuo impegno richiesto dall'arte, rimandano senza dubbio alcuno al suo mentore, al 'Maestro', a quel Pirandello indebolito dagli acciacchi e peregrinante per palcoscenici d'Europa che alla morte chiede soltanto che gli «salti addosso all'improvviso» e lo finisca senza costringerlo «a letto o su una poltrona con un contagocce in una mano e nell'altra un bicchiere tremante» (M. Abba, *Dieci anni di teatro con Luigi Pirandello*, «Il dramma», XLII, 362-363, novembre-dicembre 1966, pp. 45-58; cit. a p. 58). A testimoniare questo sodalizio nella lotta, per così dire, è più tutto la corrispondenza fra i due, ormai ampiamente disponibile (cfr. L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Mondadori, Milano 1995).

⁵ Abba 1936, prima puntata, cit., pp. 2-3.

⁶ *Ivi*, p. 4.

re in molte vicende e talvolta è la fragilità della famiglia ad aprire la strada della recitazione, come racconta Francesca Bertini, che ad appena dodici anni, a causa di un rovescio di fortuna dovuto alle improvvise speculazioni del padre, si getta nell'agone del teatro dialettale:

Fino a quel momento la vita era stata per me un susseguirsi di ore liete. [...] Nell'ora grigia non mi perdetti d'animo. Coraggiosamente mi presentai al direttore [...] [della compagnia] che recitava al Teatro Nuovo e gli esposi il mio dramma. Non fu tanto l'efficacia del mio racconto, quanto la mia precoce bellezza a procurarmi una modesta scrittura per le parti secondarie. Compariva così, per la prima volta nella mia vita, il teatro: quell'aborrito teatro di cui mamma [...] non voleva nemmeno sentire parlare. Quante lacrime pianse [...] quando mio padre le annunciò che avrei recitato in napoletano. La mia assunzione alla... dignità di attricetta provocò [...] una autentica rivoluzione [...]. Le speciali circostanze in cui era venuta a trovarsi la mia famiglia non mi accordavano, d'altra parte, un troppo esteso diritto di scelta. E mi parve di agire da buona figliola provvedendo in qualche modo ai miei genitori⁷.

Oggi sappiamo quanta parte abbia avuto l'invenzione nel racconto del suo cominciamnto teatrale, costruito a partire dal cliché di una famiglia all'antica e tradizionalmente avversa alla vita del palcoscenico, che soltanto a causa di un investimento disgraziato o di uno scherzo del destino aveva infine concesso alla fanciulla di intraprendere quella carriera. Forse più vicino a un dato di realtà, eppure sontuosamente avvolto nel mito, è il ricordo della sua prima posa a favore di obiettivo, dato alle stampe nel 1918, sulle pagine di «In penombra», accompagnato da grandi e magnifiche fotografie di scena. È quindi al 1908 e a una circostanza quasi casuale che Bertini riconduce il suo vero esordio recitativo. Ai prodigi tecnologici del cinema, se prestiamo fede a ciò che scrive, giunge grazie all'ispirazione felice di Salvatore Di Giacomo, che la sceglie per girare un suo piccolo film amatoriale, *La dea del mare* (1908), favorendo il primigenio e fatale contatto fra la diva e la cinepresa. Lei ricorda così quegli attimi magici, agitati dalle brezze salse, frizzanti, e rischiarati dai barbagli blu delle piccole onde:

Ero vestita di veli seminati di conchiglie marine che avevano al sole strani riflessi. Nessuno sgomento dinanzi a quella macchina che vedevo per la prima volta – ma la ferma volontà di riuscire – aprivo smisuratamente gli occhi e agivo spinta non so da quale forza oscura. Un vento leggero mi passava tra i capelli e agitava i miei veli silenziosamente come il mio respiro. L'incantesimo del giorno e dell'ora erano tanto forti che il mio gracile corpo di bambina tremò di gioia. Sorridevo di tutto, beata, eppure tante cose non comprendevo e mi sforzavo di capire⁸.

⁷ Bertini 1938, prima puntata, cit.

⁸ Bertini 1918, p. 22.

Nella breve riflessione centrata sui suoi precocissimi inizi, la diva racconta la magia di un incontro quasi poetico con la macchina da presa, come abbiamo appena visto, stabilendo una intesa perfetta, muta ma eloquentissima, fra il corpo vivo, guizzante, della giovane e l'occhio meccanico, vitreo, dell'obiettivo. È una sorta di colpo di fulmine definitivo, che pronostica la fama perdurante di quella Dea del mare appena sedicenne, fluttuante nelle acque di Capri come una sirena antichissima, primordiale, ma che sa gettarsi nel futuro.

Infine, nella ultima e più ponderata autobiografia, *Il resto non conta*, Bertini ripercorre le vicende dei suoi inizi in maniera ancora differente, legando il suo debutto non al bisogno economico e ai cattivi affari del padre, ma al suo irrefrenabile desiderio di esibirsi e di ricevere il plauso del pubblico⁹. Ad ogni modo, seppure contornato da scenari divergenti, in tutte le sue scritture autobiografiche il divenire attrice è raccontato nei termini assoluti di una autentica vocazione, che ne soppianta un'altra di segno ancor più netto: quella verso la vita monastica.

Da bambina volevo fare la monaca. Sarei rientrata nella tradizione di famiglia. Due sorelle della nonna materna erano religiose pressoché di clausura e in casa, oltre alle due monache, c'era un monsignore¹⁰.

Da tempo esse [le monache] ventilavano l'idea di consacrare a Dio la mia vita. Né io avevo fatto, o detto, qualcosa per dissuaderle dal loro proposito: ero [...] religiosissima e biascicavo continuamente preghiere¹¹.

Di sicuro sarebbe stata «la più bella monaca del mondo»¹² se gli accadimenti e lo slancio incontenibile della sua volontà non avessero mutato i piani iniziali, facendola balzare «dal progettato velo monacale alla profana realtà delle tavole del palcoscenico»¹³.

2. *Sacrifici e trasformazioni*

In tale tripudio di tuniche e di incensi, ben si armonizza la figura di Rosa, la «piccina di Milano» nonché alter ego di Isa Miranda, che dopo i successi e gli eccessi della sua vita d'attrice si rifugia in un lindo e austero convento in Toscana, dove accudisce un nugolo infinito di orfani, tentando forse di lenire il senso di colpa che la attanaglia, legato a una maternità mancata e perduta. Ma al di là dello sfondo religioso che accomuna le narrazioni, a

⁹ Cfr. Bertini 1969, pp. 11-15.

¹⁰ *Ivi*, p. 5.

¹¹ Bertini 1938, prima puntata, cit.

¹² Bertini 1969, p. 5.

¹³ Bertini 1938, prima puntata, cit.

colpire nei suoi scritti autobiografici è la tenacia di una determinazione che non conosce soste, non teme le fatiche e non si arresta di fronte alle umiliazioni. La sua è la storia di una adolescente di estrazione proletaria¹⁴ che lavora moltissimo – come piccola aiutante di sartoria, come scatolaia in una fabbrica, come dattilografa e impiegata in svariati uffici, come *mannequin* e l'elenco potrebbe ancora continuare – e al contempo studia alle scuole serali, riuscendo poi finalmente ad essere ammessa alla Accademia Drammatica del Teatro dei Filodrammatici di Milano. Più che la bellezza del suo corpo sottile e splendidamente dolente, che attrae gli sguardi degli uomini e che si rivelerà ancor più splendido di fronte alla macchina da presa, lei punta sulle sue capacità di impegnarsi senza risparmio, di affrontare ogni sacrificio poiché lì, nella ferrea morsa di una volontà inarrendevole, risiede la sua forza e il suo «orgoglio, l'unica dote che [...] [può] offrire»¹⁵. I primi tempi per lei sono terribili, sebbene abbia conseguito il diploma all'Accademia, con ragguardevoli onori, ed abbia sporadicamente raggiunto, con piccole parti, il palcoscenico. Certamente il teatro non basta, e addirittura, con i costi del vestiario, è fonte di spesa più che di sostentamento, tanto che è costretta a lavorare a tempo pieno in un ufficio e ciò nonostante, dal punto di vista materiale, la sua è una vita di stenti:

La paga non bastava, le privazioni erano ben lungi dal diminuire, il futuro si annunciava tutt'altro che roseo. [...] Peregrinavo amaramente per i teatri di Milano in cerca di una scrittura. [...] Trovai un posto di steno-dattilografa da un avvocato, guadagnavo la vita piegando la schiena al mio Destino. [...] Ero stata sul palcoscenico, bene o male avevo fatto del teatro ed ora mi sentivo dominata dal desiderio, dal bisogno di tornare a vivere in quel mondo che per un attimo era balenato dinnanzi ai miei occhi come un miraggio lontano, fantastico e meraviglioso¹⁶.

Ad aumentare smisuratamente il carico, si aggiunge la morte del padre, con la responsabilità di provvedere alla famiglia che comincia a gravare sulle «esili spalle» della aspirante attrice e instancabile dattilografa. La sua è una esistenza in bilico, divisa fra gli incartamenti impiegatizi e le pagine dei copioni, compulsati nottetempo nella sua stanza solitaria; e poi, al principio degli anni Trenta, comincia a spostarsi fra Milano e Roma, dove si reca con

¹⁴ Miranda riconduce in numerose interviste la sua scelta di divenire attrice alla necessità di riscattarsi da una condizione familiare umile, forse non di «miseria, ma certamente bisognosa». Così, ad esempio, dichiara a Francesco Savio nel luglio del 1974: «Quando ho cominciato a conoscere che cos'è la vita dell'operaia [...] non mi sono accontentata. Ambizione? Sì. [...] Di giorno andavo a fare l'impiegata da un avvocato e alla sera andavo a imparare a scrivere a macchina o a stenografia o [...] a imparare a recitare e agli esercizi di dizione. Due corsi nei quali ho preso due premi». Cfr. *Isa Miranda*, in F. Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., voll. II, pp. 784-810 (il brano citato è a p. 784).

¹⁵ Miranda 1946, prima puntata, «Film d'oggi», 12, 23 marzo, p. 6.

¹⁶ *Ibidem*.

costanza, appena racimolati i denari per un biglietto ferroviario di infima classe, per cercare di ottenere un ruolo alla Cines, cui aveva inviato una serie di fotografie assai apprezzate. Quegli scatti, realizzati presso un studio milanese e frutto del suo apprendistato di modella, le procurano vari provini, tanto che per nove volte viaggia avanti e indietro verso la Capitale, ritornando faticosamente in giornata, prima di essere scelta per una piccola parte in un film:

Solo il mio stomaco potrebbe dire per quante sere ha ospitato solo una tazza di latte per potermi permettere di acquistare diciotto biglietti ferroviari per i relativi viaggi di cui sopra. E ogni volta, sempre entro il periodo di validità del biglietto a riduzione, tornavo a salire le dure scale delle Case Cinematografiche, dei direttori di produzione. [...] E ogni volta rientravo nella mia stanzetta di Milano col cuore sempre più stretto dalle preoccupazioni e dalle delusioni. Finalmente il regista Palermi mi offrì un modesto debutto in una partecina di donna perduta nel film *Creature della notte* [A. Palermi, 1934] con Tatiana Pavlova e Isa Pola¹⁷.

È l'inizio di una carriera costruita grazie a una caparbietà decisamente fuori dal comune, un gradino alla volta, salendo la ripida ed irta scala delle produzioni cinematografiche, sopportando gli affanni e le invidie, fino ad arrivare a *La signora di tutti* (1934), dove impersona la protagonista, la affascinantissima Gaby, una *femme fatale* delicata e inconsapevole quanto magnetica. E se la macchina da presa di Max Ophüls la muta d'un tratto in una stella dalla *allure* internazionale, Miranda certo non dimentica mai da dove viene, tanto che molti anni più tardi, in una illuminante conversazione con Oriana Fallaci, ritrae se stessa in geometrica contrapposizione con le figure sofisticate interpretate sullo schermo, con quelle devastatrici di cuori avvolte in vesti preziose e armate di lunghi bocchini fumanti, nei quali ardono tabacchi preziosi. L'immagine che offre di sé è quella di una giovane proletaria che desidera diventare attrice spinta anzi tutto dalla fame, dagli effluvi dell'arrostato annusato negli anni dell'infanzia, quando era «piccinina» di sartoria e consegnava enormi scatole di abiti nelle ben riscaldate case borghesi. Ripercorrendo le tappe della sua esistenza, nel dialogo con Fallaci, Miranda non manca di ricordare che, seppure divenuta ormai una diva, continuava a farsi «da mangiare da sé perché le piaceva il mestiere di cuoca, e si cuciva certi vestiti da sé perché sapeva cucire»; persino le circostanze del primo contatto diretto con la stampa situano l'origine della sua *Star persona* nello spazio domestico, nel raggio d'azione di una umile ma combattiva Cenerentola, tanto che il giornalista inviato a intervistarla la coglie a lavare per terra «in sottoveste, tutta sudata, nella [...] [sua] casa di Milano»¹⁸.

¹⁷ Miranda 1946, seconda puntata, «Film d'oggi», 13, 30 marzo, p. 10.

¹⁸ O. Fallaci, *Bentornata Signora. Isa Miranda*, in Ead., *Intervista con il mito*, Rizzoli edizione digitale, Milano 2010.

3. Scegliere per sé

Di tutt'altro segno, ma parimenti guidata da una granitica volontà, appare Doris Duranti che, in aperta opposizione con le aspettative dei suoi cari, immagina e dichiara, sul limitare fra infanzia e adolescenza, senza timori di sorta e con piglio provocatorio, il suo futuro d'attrice. La precoce vocazione alla recitazione, accompagnata dalla inscalfibile decisione di tentare la via dell'arte, è raccontata dalla protagonista in netto contrasto con la cornice borghese da cui proviene, attraverso un topos ricorrente nelle narrazioni melodrammatiche – quello «del banchetto violato»¹⁹ – che lei declina però in senso ironico, avvolgendo la pomposa severità del fratello maggiore in una cortina di ridicolo:

Eravamo a tavola il giorno che dissi: «Farò l'attrice». Udiì il rumore della posata che mio fratello Dino lasciò cadere nel piatto. «Mai. Mai, ricordalo. E se per disgrazia succedesse, ti proibisco di continuare a chiamarti Duranti» Dino minacciò²⁰.

L'interdetto familiare sembra insuperabile, eppure viene presto sbaragliato dalla ribellione della audace giovinetta, che non rinuncia né al suo sogno né al suo nome; al contrario, si prende il rischio e la libertà di inseguire le chimere del cinema e, forse anche per disobbedire punto per punto al divieto del fratello, rifiuta e rifiuterà sempre di adottare un nome diverso da Doris Duranti. È ben consapevole delle difficoltà del cammino intrapreso e sa che dovrà ingegnarsi e brigare nel torbido per ottenere ciò che desidera. Per cominciare, diviene maestra di menzogne e abile scassinatrice, capace di compiere piccoli furti domestici pur di racimolare i denari necessari per farsi ritrarre da un professionista e inviare le sue fotografie alla Cines:

La vittima fu zia Evelina. Sapevo che nel cassetto del comò nascondeva un cofanetto di malacca viola zeppo di risparmi e che la chiave la portava sempre con sé, in un anello d'avorio. Fabbricai un grimaldello con un ago da calza. Non mi si chieda come ci riuscii: la forza di volontà unita alla pazienza e a un po' d'acume riescono a far saltare qualsiasi serratura: certo non fu facile, ma i soldi per pagare il miglior fotografo di Livorno, Miniati, ormai li avevo²¹.

Anche l'acquisto del biglietto ferroviario avviene grazie alla inconsapevole generosità della medesima zia. Così, con tortuose macchinazioni, nessun senso di colpa e neppure l'ombra di un'inquietudine, Duranti sale su

¹⁹ P. Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven-London 1976; la citazione è tratta dall'edizione italiana a cura di F. Orabona, *L'immaginazione melodrammatica secondo Peter Brooks. Per una costante della visione estetica nei tempi moderni*, Cuem, Milano 2004, p. 50.

²⁰ Duranti 1987, p. 35.

²¹ *Ivi*, p. 48.

un treno e fugge da casa, intraprendendo il viaggio verso l'avvenire che ha programmato per sé. Naturalmente vuole raggiungere Roma, dove la attende la possibilità di un provino cinematografico, ma il suo cammino verso la Capitale segue il «passo del gambero», come lo definisce lei, difatti la giovane raggiunge un maturo e ricco amante, a Milano, sperando nel suo appoggio. Verrà però riacciuffata dalla famiglia e dovrà fuggire una seconda volta per approdare infine nell'Urbe, abbandonando con decisa leggerezza la casa paterna e la sua vita precedente:

Addio al passato, senza rimpianti. Sfilavano davanti al finestrino le rocce della costa, le pinete marittime, e non avvertivo alcuna nostalgia. Io stessa ero meravigliata della serenità con la quale fuggivo di casa, esperienza che tante giovani hanno fatto ma, ne sono sicura, sempre con un brivido d'angoscia. Non io²².

Comincia così la personale 'Marcia su Roma' di Doris Duranti, che esercita il suo sguardo sui paesaggi che le scorrono accanto e scivolano via, in un vorticoso e sferragliante carosello ferroviario, risonante anticipatore dei successi a venire, che la viaggiatrice fuggiasca è già capace di presentire, fondendo se stessa con i trionfi, la sicumera e la magnificenza di quella città tanto fantasticata, antica e nuovissima, rimodernata dal regime:

Roma imperiale. Roma fascista. Roma di Palazzo Venezia, delle carrozzelle, di Nino Besozzi e della Cines. Roma del mio destino. Il treno filava tra gli abbracciamenti della periferia ma io già vedevo le gloriose rovine dei Cesari riportate alla luce da Mussolini; ed ecco i primi palazzi rosa e gialli dell'edilizia fascista, ben squadriti, con bei finestrini, e le case coloniche attraversate dalle celebri frasi del duce e le case del fascio con la torretta che ricordava proprio il fascio littorio²³.

Il vagheggiato successo giungerà piuttosto presto, ma i primi tempi sono davvero provanti e vedono la giovane alloggiare in una misera pensione fuori mano, lontanissima dai teatri di posa che è costretta a raggiungere a piedi, perché il tram non ci arriva, «col rischio di spezzare i tacchi sui sampietrini»²⁴. Duranti racconta le fatiche degli esordi rimarcando la rigidissima disciplina che si era imposta, l'assiduità e l'assoluta dedizione tributata alle esigenze del set e delle produzioni. In aggiunta, lo sguardo memoriale non manca di porre in rilievo la precoce accortezza riservata alla costruzione della propria immagine pubblica. Difatti, per perseguire il suo trasgressivo progetto di vita, completamente estraneo agli orizzonti prospettati a una fanciulla perbene, deve imparare a recitare non soltanto per la macchina da presa, ma nel teatro del mondo, per così dire, fingendosi

²² *Ivi*, p. 51.

²³ *Ivi*, p. 54.

²⁴ *Ivi*, p. 57.

nelle occasioni sociali intimidita, dimessa, interamente assorbita dai doveri professionali e persino pudicamente riservata. Egualmente ammirata per la bellezza e per la totale abnegazione al lavoro, di lei si dice che pensi «al cinema come una sacerdotessa al fuoco di Vesta»²⁵, e in apparenza doveva esser proprio così, se vogliamo dar credito a quanto scrive Pietro Osso in un fascicolo monografico tributato alla nascente stella labronica. Astro isolato e rilucente, Duranti spicca per i magnifici «occhi e capelli nerissimi», per il «carattere schivo», addirittura malinconico, tanto da farle scegliere di vivere «con la mamma in completa solitudine, fuggendo i chiassi cittadini e i ritrovi mondani»²⁶. In realtà è un'abile messa in scena, un mascheramento di sé efficace e funzionale ad una precisa strategia, enunciata senza infingimenti in *Il romanzo della mia vita*:

Il programma della mia esistenza era più che mai amore-denaro-piacere; ma per realizzarlo ad alto livello dovevo contenermi, fingermi ritrosa e umile, insinuarmi negli ambienti di successo senza strepitare davanti alle porte dei potenti per entrare.

[...] Non volevo abbagliare nessuno; al contrario, volevo distinguermi nel mondo del cinema come ragazza casa e lavoro, mordendomi le labbra per reprimere le tentazioni²⁷.

Occorre vincersi per vincere, pertanto vietato cedere alla sua sfrenata passionalità di «nata a dispetto» e vietato strepitare. Eppure è proprio grazie ad uno strepito che l'attrice supera il primo vero provino di fronte alla cinepresa, di cui ancora ricorda il carico emotivo, la sensazione di giocarsi il tutto per tutto, di scommettere la sua intera esistenza in una manciata di secondi. La scena che deve interpretare, difatti, prevede che la giovane emetta uno strillo fortissimo; e lei strilla, strilla tutte le volte che glielo chiedono. Il suo è un urlo che risuona a lungo, memore dei volitivi capricci dell'infanzia e proteso verso i desideri di un avvenire tanto agognato. Dalle profondità del petto le sgorga un suono acutissimo, lancinante, che si propaga nel circostante e che segna, come il pianto del neonato, la venuta al mondo di Duranti nel cinema:

Lo strillo con il quale avevo assordato operatori, elettricisti, attori e regista sul set di *Ginevra degli Almieri* [G. Brignone, 1935] echeggiò abbastanza a lungo negli ambienti della Cines, s'infilò in golfi di Napoli di cartapesta, attraversò oasi di stoffa, cammelli di pelouche a grandezza naturale oscillanti su specie di dondoli, toccò i timpani del regista di *Vivere!* [1936], Guido Brignone, che mi offrì una partecipazione al film. [...] Ebbi un contratto più consistente per girare *Amazzoni bianche* [1936] di Gennaro Righelli²⁸.

²⁵ *Ivi*, p. 62.

²⁶ P. Osso, *Doris Duranti*, Albore editrice, Milano 1942, p. 16.

²⁷ Duranti 1987, p. 61 e p. 75.

²⁸ *Ivi*, pp. 60-61.

Al principio, per lei ci sono soltanto piccole o piccolissime parti in film di generi differenti²⁹, tuttavia l'esperienza dei primordi, marchiata da una tenacia fuori dal comune, non si può tralasciare, perché il suo nome comincia a figurare nei titoli di testa e «perché [questo periodo] ha avuto la massima importanza nella formazione del [suo] carattere [...] come accade quando si fa vita dura e senza soddisfazioni»³⁰. Tutto cambia a partire dal sodalizio professionale con Eugenio Fontana³¹, abile *producer* che scommette sulle fortune del nascente cinema coloniale e sulla esordiente bellezza toscana; e poi tutto cambia ancor di più quando la giovane diviene l'amante del maturo Armando Leoni, «socio della Scalera Film»³², eminente distributore nonché concessionario esclusivo per il noleggio della casa di produzione romana. È lui ad aprirle definitivamente le porte del cinema italiano. Domenico Mèccoli saluta con parole mirabili la trasformazione della leggiadra e spumeggiante beltà di ragazza provinciale nella impalpabile saldezza di una autentica attrice, capace di stagliarsi negli incerti, ma monumentali, scenari africani della produzione di regime:

Spuntò come un fiore esotico. Le tinsero il viso, le alzarono le sopracciglia, la caricarono di monili: fu una somala chiusa, scontroso e piena d'orgoglio. La recitazione era ancora grezza, svelava istinto, temperamento e la tendenza verso la maniera. [...] Ancora esotismo: un vampireggiare in terre lontane, un pericolo pubblico dichiarato là dove fosse apparso il suo viso denso e teso, dal naso fine, le labbra d'una strana carnosità, gli occhi scaltri³³.

Duranti impiega tutte le sue energie per raggiungere questo traguardo: si impegna in ogni ruolo, persino in quelli minori, e sceglie accuratamente a chi legarsi, giocando una partita nella quale intreccia, proprio come nei film che interpreta, eros e potere. Muove i suoi numerosi spasimanti come altrettante pedine su una affollata e perigliosa scacchiera dove lei, regina altera e spavalda, è il pezzo più forte. Sfolgiando la sua autobiografia, ci si imbatte in

²⁹ A partire dal collegiale-poliziesco (e purtroppo perduto) *Il serpente a sonagli* (R. Matarazzo, 1935), passando per il curioso e sperimentale-militaresco *Aldebaran* (A. Blasetti, 1935), fino al musicale *Vivere!* (G. Brignone, 1936), Durante compare in quasi una decina di pellicole, in ruoli decisamente minori ma che pure le consentono di essere notata. È con *Sentinelle di bronzo* (R. Marcellini, 1937), nel quale interpreta il ruolo di una sensuale fanciulla africana, che comincia la sua ascesa di autentica diva.

³⁰ D. Mèccoli, *Doris Durante*, «Primi piani», 1, gennaio 1942, p. 64.

³¹ Amico di una vita e figura familiare, quasi paterna per Durante, Eugenio Fontana, direttore e organizzatore di numerosissime pellicole, è il fautore del successo dell'attrice, che lancia come stella del cinema coloniale e che, alla caduta del fascismo, accompagnerà in giro per il mondo. Il legame fra i due è affettuoso e assai stretto, tanto che Fontana è sepolto nella tomba di Doris Durante, a Santo Domingo (cfr. Durante 1987, p. 303).

³² Durante 1987 p. 89.

³³ D. Mèccoli, *Doris Durante*, cit.

una ragguardevole sequela di relazioni, puntualmente annotate dall'autrice, che poco o nulla hanno a che fare con le passioni amorose o col godimento dei sensi, ma che sono invece finalizzate al raggiungimento di obiettivi fissati con lucidità e scientemente calcolati. Tornerò più avanti, nel guardare oltre lo schermo, al contesto propriamente politico in cui lei si muove, a riflettere sulle strategie ordite dall'attrice per affermare se stessa e per assicurarsi gli agi e i privilegi che sente di meritare. Qui è sufficiente osservare come gli inganni, i piccoli furti commessi da ragazzina ai danni della zia, le macchinazioni e gli espedienti posti in atto per fuggire (due volte) di casa; la solerzia infaticabile, il rigore sul set, e l'affettazione di modestia, assieme alla accorta amministrazione del suo potenziale erotico, sostengano il desiderio di Doris Duranti e le consentano di ottenere ciò che veramente vuole: diventare una attrice, e la più potente. Anche per lei, questa spinta – sorta di vocazione del tutto laica, terragna e niente affatto spirituale – è essenziale, giacché le assicura l'energia necessaria per cominciare e, infine, per coronare i suoi progettati successi.

4. *Prodigi e capricci*

Di diverso tenore, ma invero abitata dalla stessa rutilante spavalderia appare Lilia Silvi, che non ha bisogno di contrapporsi alla sua famiglia, di cui è l'autentica e vezzeggiatissima sovrana, per tentare la carriera della recitazione. Altri sono gli ostacoli da superare, a cominciare dagli invalicabili cancelli della città del cinema, che lei ricorda nella sua autobiografia con accenti scanzonati e fiabeschi. Così, saltellando qua e là, Silvi ripercorre nella memoria la sua prima volta a Cinecittà, un luogo bislacco e affascinante, dove si potevano incontrare attori noti e comparse abbigliate nei costumi più fantasiosi. Ne emerge una atmosfera da favola teatrale che subito la conquista, e fa sentire la giovanissima Lilia a casa:

Mi presentai alla porta di Cinecittà, custodita dal ferocissimo portiere [...] che, con estrema severità e durezza, sbarrava il passo agli sconosciuti. Ma la mia caparbia, unita a disarmanti sorrisi, conquistò il cerbero portiere e riuscii a entrare per la prima volta nel fatato mondo del cinema: si avverava il mio sogno più grande! Camminare lungo i viali del mondo della celluloida, incontrare qua e là attori noti, vedere i set dove si giravano i film, mi emozionò tantissimo, ma nonostante la mia eccitazione mi sentivo sicura e già appartenente a questo mondo tanto desiderato [...] mi sentivo come «Alice nel paese delle meraviglie»³⁴.

³⁴ Silvi 2005, p. 26.

L'eco immaginifica della prima escursione nella cittadella del cinema preannuncia i sicuri successi di questa irrefrenabile Alice, che sembra farsi largo a passi di danza, con leggiadria, su sentieri del suo personale 'paese delle meraviglie', che sono invero assai irti, cosparsi più di spine che di rose. Difatti, seppure ammessa nel cerchio magico dei teatri di posa sospinta da un semplice ma evidentemente irresistibile sorriso, anche per lei i primi tempi sono difficili e richiedono una dedizione e un impegno totali. Grazie a una tetragona ostinazione, dunque, e al suo carattere deciso se non prevaricante, Silvi riesce a ottenere piccole o piccolissime parti in alcuni film, fra i quali vorrei segnalare in particolare il già citato *Il Signor Max*, dove impersona la fioraia appena adolescente che propone all'adorabile mistificatore, il Max del titolo, appunto, l'acquisto di una costosissima orchidea. Pronuncia una sola, fulminea e cinguettante battuta, ma nel suo *memoir* quello scambio brilla come un traguardo raggiunto, giacché le ha consentito di intrecciare la sua voce con quella di Vittorio De Sica, un attore straordinario, di talento squisito, tanto che il solo «sentirlo parlare era una musica piena di spontaneità e professionalità»³⁵. Il racconto degli inizi è punteggiato di incontri cruciali, fra i quali spicca quello, stupefacente, con Amedeo Nazzari, destinato a interpretare al fianco di Silvi numerose, spumeggianti pellicole. Al pari di una Cenerentola sui generis, vestita di un lussuoso abito realizzato da «Schuberth, il sarto delle dive», la giovinetta partecipa «a una bellissima festa all'hotel De Russie in via del Babbuino», organizzata dalla casa di produzione, ed ha occasione di danzare con l'aitante Amedeo in un lungo, delizioso giro di valzer: «mi sentivo in paradiso fra le braccia di Nazzari», annota l'attrice molti anni più tardi, «non potevo credere che una cosa così straordinaria stesse accadendo a me!»³⁶.

Altre figure si avvicinano sul cammino dell'esordiente diva-discola, e non sempre in maniera amabile come negli episodi appena rammentati; lo scambio con Elsa Merlini, ad esempio, che si consuma al cospetto di Sergio Amidei, appare piuttosto burrascoso e origina una scenetta alla *Eva contro Eva* in salsa italiana. Del resto, i rapporti fra le attrici vengono spesso narrati in termini di conflitto, se non di aperta ostilità:

Nell'ora della pausa, entrai nel ristorante di Cinecittà e vidi a un tavolo Amidei in compagnia della [Elsa] Merlini la quale gli chiese: «Chi è quella ragazza?» e Amidei rispose con il suo sarcasmo: «Si chiama Lilia Silvi e si dice che prenderà il tuo posto». La reazione dell'attrice fu istintiva: si alzò dal tavolo e gettò delle briciole di pane nella mia direzione³⁷.

³⁵ *Ivi*, p. 27.

³⁶ *Ivi*, p. 28.

³⁷ *Ivi*, p. 27.

Rivalità, piccole lotte, e rapide apparizioni sullo schermo caratterizzano questo primo periodo, quando finalmente, proprio grazie all'appoggio dello sceneggiatore triestino, arriva il vero debutto, con *Assenza ingiustificata* (M. Neufeld, 1939), accanto a Valli e Nazzari, la coppia d'oro del cinema del Ventennio. È Amidei – sostiene Silvi nel suo scritto autobiografico – a persuadere la produzione a scritturare, per il ruolo dell'amica della protagonista, la giovane, vivacissima attrice, che non ha ancora avuto esperienze significative ma è certamente dotata del temperamento e del fisico giusto per muoversi con brio nella cornice fanciullesca del film collegiale. Le atmosfere scolastiche le sono subito congeniali, tuttavia l'impatto con l'apparato produttivo non è dei migliori, sicché al momento della firma del contratto, rispondendo a una pesante *avance* da parte dell'addetto alle scritture, Silvi chiude la faccenda con una «solenne sberla»³⁸ delle sue, uno di quei gesti irrefrenabili che riescono a togliere dall'imbarazzo la 'ragazza terremoto' dentro e fuori dallo schermo. A ben vedere, la narrazione dell'attrice sembra perfettamente corrispondere alla *verve* delle personaggi che ha incarnato nella finzione cinematografica, al punto che in non pochi frangenti, più che una autobiografia classica, il testo si avvicina all'autofiction³⁹ per la puntuale somiglianza di postura e di atteggiamenti ordita dall'autrice rispetto alle parti recitate sui set. Per lei, almeno nel racconto memoriale, i confini fra cinema e vita, e fra vivere e recitare sono davvero assai labili, del tutto permeabili, quasi osmotici. Ne è una dimostrazione persuasiva l'ingaggio ottenuto per *Dopo divorzieremo* (N. Malasomma, 1940), una commedia di ambientazione fantasiosamente americana, con un nugolo di commesse-collegiali alloggiate in un avveniristico grattacielo ultramodernista, costruito negli stabilimenti Safa al Palatino, dallo scenografo Piero Filippone⁴⁰. La pellicola avrebbe dovuto essere realizzata in doppia versione, e alla domanda della produzione circa le sue capacità di esprimersi in spagnolo, Silvi risponde, mentendo con baldanzosa spudoratezza, di parlare fluentemente l'idioma dei toreri. Tutto sembra andare avanti senza ostacoli, finché la Mi-

³⁸ *Ivi*, p. 28.

³⁹ Nell'ambito delle autobiografie delle attrici, sempre in bilico fra messa in scena del sé attraverso le maschere divistiche e racconto che pretende di darsi come autentico, la definizione di autofiction, già complicata, acquista ulteriori stratificazioni. Il termine difatti definisce un testo ambivalente, il cui autore o autrice fa intendere ad un tempo che quel testo è effettivamente la sua autobiografia ma «nel contempo fa capire attraverso strategie paratestuali e testuali che la [...] storia che si racconta è da interpretarsi come *falsa*, cioè non corrispondente alla realtà dei fatti avvenuti» (L. Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa, 2014, p. 40). Tale ambivalenza si intensifica smisuratamente per le attrici che scrivono di sé, giacché continuamente mescolano persona 'reale', *Star persona* e personaggi interpretati sullo schermo. Sullo statuto peculiare e complesso delle autobiografie delle attrici, rimando nuovamente a F. Piana, *Vite di carta e di pellicola*, cit.

⁴⁰ Cfr. F. Savio, *Ma l'amore no*, cit., pp. 112-113.

nerva Film non la convoca per una verifica linguistica, e l'attrice si trova a dover improvvisare davanti a

Uno dei produttori [...] il quale [...] parlava perfettamente spagnolo. [...] Che fare? Il contratto dipendeva da questo esame. [...] Un attimo di panico. C'era di mezzo il mio futuro. Lampo di genio. Inscenai uno svenimento. Tutti intorno a me con i sali, parole di incoraggiamento, visi preoccupati. Piano, piano 'rinvenni'. «Come si sente signorina? L'accompagniamo subito a casa». Invece io, con una notevole faccia di bronzo e con un filo di voce dissi: «No prima devo parlare con il commendatore [...] per il colloquio» e loro: «Non si preoccupi [...] adesso deve rimettersi». [...] Il mattino seguente mi chiamarono per la firma del contratto. Di spagnolo non se ne parlò più. [...] Appena cominciai a girare il film dissi: «Io non parlo una parola di spagnolo», potete immaginare lo sgomento, e non solo, di tutta la produzione⁴¹.

Al pari delle personaggi interpretate sullo schermo, studentesse indisciplinate o irrequiete *working girls* che scalpitano e mal resistono a stare al proprio posto, anche nel turbine della sua esistenza Silvi non si ferma davanti a nulla: aggiusta la realtà secondo i suoi disegni, inventa bugie, finge mancamenti, scombussola tutte le consuetudini, sovverte i regolamenti, arriva perfino a menar le mani, quando ce n'è bisogno. Sfogliando le pagine del suo *memoir*, che si struttura come una super-sceneggiatura, una trama a maglie strette capace di tenere insieme cinema e vita, seguiamo la protagonista mentre compie ogni sforzo, si impegna senza temere né il peso della fatica, né l'ingombro dei giudizi altrui, impiegando una ingentissima quantità di energia, e parimenti ignorando le buone maniere, per realizzare il suo progetto più ambizioso: quello di diventare attrice.

5. Per caso e per amore

Il desiderio di trasformare se stesse radicalmente, involandosi nelle magie della recitazione, sembra accomunare tutte o quasi tutte le giovani debuttanti in quel torno d'anni, compresa l'altera Elsa de' Giorgi, seppure in molti suoi scritti, come si è già accennato, sostenga di essere arrivata allo schermo non per sua scelta, ma per caso, grazie all'intraprendenza di un fotografo che avrebbe inviato alla Cines alcuni suoi scatti. Né si può dimenticare che un analogo destino, plasmato dall'ammirazione fotogenica degli altri, è riservato a Elena, l'eroina di *Storia di una donna bella*, l'avvincente e già citato romanzo cinematografico, immerso nell'autobiografia, firmato dall'attrice molti anni più tardi. Lo stesso motivo riecheggia inoltre sulla

⁴¹ Silvi 2005, pp. 29-30.

stampa coeva, come attesta una delicata cronachetta apparsa sulla rivista «Stelle», che racconta in guisa di favola cinematografica il 'C'era una volta' della sua carriera:

Un giorno il padre la condusse dal fotografo Salvini [...] di Firenze [...]. La bimba doveva iscriversi all'Università. L'aspirante matricola aveva un volto da medaglia, capelli fantasiosi e occhi da *Cantico dei Cantici* [...]. Salvini sviluppò le lastre della studentessa e le inviò [al concorso fotografico]⁴².

Lei stessa, sulle colonne di «Illustrazione del Popolo», riporta le circostanze del suo strabiliante cominciamento, sottolineando ancora lo spirito d'iniziativa del fotografo e il suo grazioso acconsentire di fanciulla acerba, implume ma ben educata:

Uscivo come un pulcino senza piume da un concorso involontario e da un'aula di scuola; la faccenda può sembrare strana, ma è andata esattamente così. Per iscrivermi all'università mio padre mi condusse dal fotografo Salvini di Firenze per 'fare la tessera'; il fotografo – dopo avermi guardata nello smeriglio della sua macchina, col panno nero sulla testa – invece di adoperare una lastra ne utilizzò diverse per suo piacere. Ebbi la tessera e non seppi mai più nulla delle altre pose, fino a quando un certo concorso [...] non portò sulla tavola di quella commissione le foto che [...] Salvini aveva inviato. Si era servito delle mie 'pose' e fra centinaia di fotografie premiarono le mie, o meglio quelle di Salvini. [...] E venne Camerini a propormi di fare un film⁴³.

Tuttavia sui rotocalchi del tempo si delinea subito un'altra versione dei fatti. Così, sulle pagine di «Cinema Illustrazione», nel breve articolo di presentazione delle vincitrici di quel fatidico concorso, balugina un vivido ritratto della giovane, che pare incarnare il sinuoso *trait d'union* tra le scultrici beltà del primo Rinascimento toscano e le grazie mobili, ardimentose e volitive di una scattante *new woman* pronta a gettarsi nell'avvenire che l'attende:

La bella Elsa ha diciotto anni. È bionda, è arguta, è colta, elegantissima, attraente di un fascino e di una signorilità rare. Intelligentissima, essa fa persino del giornalismo. Collabora a «L'Impero», il dinamico quotidiano romano e compone versi armoniosissimi. Sportiva nell'anima, guida follemente, ma sicuramente, l'automobile. Né si arresta nel pericolo, ma risolve le difficoltà con preziosa presenza di spirito. Aspira al cinematografo perché è nel suo temperamento e perché si sente perfettamente intonata al ritmo del sonoro. È decisa a tutto, anche a studiare, pur di riuscire. Non c'è difficoltà che la spaventi o la allarmi. Quale film vuole interpretare?

⁴² E. de' Giorgi, *Confessioni di Elsa de' Giorgi*, «Stelle», 37, 1934, p. 10.

⁴³ E. de' Giorgi, *Quando il regista lo chiamavo 'Signor Direttore'*, «Illustrazione del Popolo», 11, 17 dicembre 1938; ritaglio incollato nello *scrapbook* personale dell'attrice: cfr. M. Comand, *Elsa de' Giorgi. Storia, discorsi e memorie del cinema*, Mimesis, Milano 2022, p. 250.

Una bella fiaba trecentesca fiorentina oppure una trama sportiva che potrebbe essere intitolata *Tempo record sui colli di Firenze*⁴⁴.

In realtà, come ha sottolineato Mariapia Comand, i numerosi provini fotografici conservati presso la Biblioteca dell'Attore di Genova, nei quali la futura interprete di *T'amerò sempre* (M. Camerini, 1933) posa in costume da bagno, in primo piano e in svariati atteggiamenti che promettono il gesto recitativo, testimoniano la sua precisa decisione e la «chiara volontà di intraprendere la carriera artistica»⁴⁵.

In aggiunta, accanto ai dati della storia, si può ben ricordare l'inclinazione, forse più esistenziale che concreta ma senza dubbio fortissima, espressa fin dall'infanzia dalla protagonista di *Storia di una donna bella*, Elena, alter ego letterario di Elsa, quando per far fronte alla malattia della madre e alle atroci sofferenze della quotidianità si rifugia nell'orizzonte chimérico della recitazione:

Era di allora il sogno di fare l'attrice. Dimenticare tutto quello che le struggeva il cuore e la fantasia. [...] Essere attrice significava trasformarsi non solo nei sentimenti, ma perfino nelle cose, alberi, e animali che piacevano a lei e alla mamma. Questo pensava quando era ancora sui dieci anni. Da quel tempo, segretamente, si introdusse nell'audacia di quel suo gioco allucinante: trasferirsi sempre in qualcosa di diverso da sé⁴⁶.

Essere attrice significa quindi, anche per lei, come per altre dopo di lei, imparare le arti della trasformazione, della continua costruzione di sé, ponendosi nel divenire incessante delle creature in evoluzione, non solo «in movimento, ma in cambiamento, come i bambini [...] che sono ancora nell'età dello sviluppo»⁴⁷.

La sottile, intelligente e sofisticata de' Giorgi ha del resto covato una precoce passione per il cinematografo, ed è stata negli anni della adolescenza una accesissima fan, prima di riuscire a oltrepassare la membrana trasparente della quarta parete e raggiungere il centro della scena. Il suo personale *scrapbook*, rinvenuto e analizzato con acume da Comand⁴⁸, è intessuto di ritagli, composto con solerte acribia, e si offre quale primitivo sostrato, ancor memore delle posture di spettatrice, per le più complesse e meditate narrazioni di sé che l'attrice allestirà negli anni successivi. In altre parole, mi pare che questi fantasiosi e sognanti collage costituiscano le fondamenta,

⁴⁴ Anonimo, *Presentiamo le vincitrici del Concorso dei fotogenici (bandito dalla Federazione dell'Artigianato)*, «Cinema Illustrazione», 19, 1932, p. 10.

⁴⁵ M. Comand, *Elsa de' Giorgi*, cit., p. 15.

⁴⁶ de' Giorgi 1970, p. 31.

⁴⁷ Monica Vitti, *Sette sottane*, cit., p. 86.

⁴⁸ M. Comand, *Elsa de' Giorgi*, cit., pp. 138-256.

salde e in qualche misura interrate, radicate come sono nelle profondità del suo sentire, dell'immagine di sé ordita dall'attrice nel tempo. In un certo senso, quelle pagine amorosamente e ingenuamente incollate sono il *pat-tern* segreto della *facies* di diva intellettuale costruita da de' Giorgi strato su strato. Nella curva degli anni, l'autrice ha maturato una non comune consapevolezza dei processi culturali, delle tensioni produttive e dei meccanismi comunicativi che innervano la 'macchina cinema', senza però mai dimenticare le emozioni dello schermo, i primigeni piaceri dello sguardo, le potenti attrattive della visione. L'autrice di *I coetanei* e di *L'eredità Contini Bonacossi* ha compiuto un lungo percorso per trovare se stessa, per precisare la sua silhouette e il suo raggio d'azione nello spazio della creatività, del pensiero e della riflessione attorno alle arti performative; eppure, anche per lei, tutto è principiato dal desiderio di diventare attrice, di entrare da protagonista nei territori dello schermo. Insomma, mi pare che i ritagli armoniosamente composti nel suo personalissimo album di spettatrice costituiscano una prova incontestabile, e per giunta squisita, del suo profondo desiderio di diventare attrice. Non il caso, né l'iniziativa di un fotografo di provincia, ma la forza di un sogno lungamente sognato spinge Elsa de' Giorgi, assieme alle altre rammentate fin qui, di fronte alla cinepresa.

Le uniche a staccarsi da questo gruppo, le sole a perseguire, almeno in parte, progetti differenti, sono Valentina Cortese e Maria Denis. La prima, animata da una fortissima vocazione all'attorialità, intende iscriversi all'Accademia d'Arte Drammatica, e pertanto decide di trasferirsi a Roma dove, in attesa che aprano le audizioni per la prestigiosa scuola di teatro, comincia a fare cinema. Nella sua autobiografia, narra l'arrivo nella Capitale e l'ingresso a Cinecittà in parallelo alla travolgente storia d'amore con Victor de Sabata, il celebre direttore d'orchestra, molto più anziano di lei, già sposato e con figli, cui la lega una passione smisurata.

Dissi alla nonna che avrei lasciato il liceo per andare all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, ma non era certo una sprovveduta e capì subito che la mia scelta era nata dal desiderio di stare vicino a Victor [de Sabata] [...] «Non farmi la guerra o scappo!» le dissi. Non poteva immaginare che una ragazzina, e per di più sua nipote, diventasse la donna di un uomo maturo [...] lo scandalo scoppiò, ma a noi importava ben poco. Eravamo felici e vivevamo il nostro amore liberi da ogni pettegolezzo⁴⁹.

È la radicalità dirompente di questo sentimento che occupa il centro del racconto memoriale di Cortese, sicché l'arrivo nella città del cinema viene riferito come una *sine cura*, un tragitto senza intralci, quasi una passeggiata di salute per la vivace diciassettenne lombarda che si prepara ad affermarsi

⁴⁹ Cortese 2012, p. 24.

come interprete di piccoli ruoli. L'imponente cancello rammentato da numerose aspiranti attrici le procura una certa emozione, ma tutto si dispone intorno a lei ad accoglierla senza preoccupazioni di sorta, a cominciare da Guido Salvini, il regista incontrato in montagna l'estate precedente, assieme a de Sabata, e che immediatamente la riconosce e la scrittura:

Ci fecero accomodare su sedie di paglia per assistere alle riprese [...] Salvini [...] ricordando i giorni di Stresa [...] mi disse subito che stava cercando una ragazzina come me per il ruolo della giovane nipote di Ermete Zacconi e mi chiese se avessi voglia di farlo io. Pazza di gioia dissi subito di sì. Andai al trucco tenendo strette le due pagine con le battute che dovevo imparare a memoria. Mi truccò Alberto De Rossi, uno dei più grandi truccatori dell'epoca. [...] Successe tutto così in fretta che andai in scena dimenticandomi persino di avere paura, mi immersi nel personaggio con la verità rara di chi non capisce ciò che gli sta succedendo. Avrei voluto che quella scena non finisse mai tanto ero a mio agio, la feci durare due o tre minuti in più del previsto ma non calcai la mano: filtrai le parole, i silenzi, i sospiri attraverso la sensibilità del mio cuore, che in quel momento era quello della nipote del personaggio interpretato da Zacconi. Mi applaudirono tutti⁵⁰.

La carriera cinematografica di Valentina Cortese comincia nei primi anni Quaranta e, almeno al principio, inversamente alle altre esordienti, non trova ostacoli né particolari difficoltà, se diamo credito a quanto lei stessa scrive, guardando alla lunga e brillante carriera nel mondo dello spettacolo, nel suo accattivante *memoir*. Al debutto, il cinema, pur tenendole in serbo per il futuro non poche frustrazioni, è per lei uno spazio d'azione professionale piuttosto piano, senza eccessive scosse, forse perché il luogo al quale pretende tutta se stessa non è il set cinematografico ma il palcoscenico teatrale. È sulle tavole risonanti del proscenio che dispiega al massimo la determinazione del suo desiderio più incandescente: diventare attrice.

Anche Maria Denis, in *Il gioco della verità*, ripensando a se stessa e alle sue aspirazioni di ragazzina, rammenta come il sogno più grande della sua adolescenza non fosse la carriera cinematografica ma, diversamente da tutte le altre, continuare a studiare, assimilare l'arte dei colori e dei pennelli e intraprendere il mestiere di pittrice. È soltanto il caso, la luce di una bella giornata in un parco romano e l'ambizione materna a sospingerla verso una tela più grande, quella dello schermo:

Un giorno, frequentavo la quinta ginnasio, venni catapultata, come Alice, in un nuovo Paese delle meraviglie: il cinema. Certo, il cinema mi piaceva, [...] ma non avrei mai immaginato di finire un giorno davanti a una macchina da presa. Avevo altre aspirazioni. [...] avevo una spiccata attitudine per la matematica [...] e la storia dell'arte. Volevo diventare pittrice. Fu un signore gentile e simpatico, il regista Piero

⁵⁰ Cortese 2012, pp. 51-53.

Francisci, a fermare me e mia madre mentre passeggiavamo a Villa Borghese. Stava cercando dei giovanissimi [...] per un film sperimentale [...]. La proposta mi turbò, non la gradii molto, ero preoccupata. La mamma invece accettò con entusiasmo. [...] Malgrado l'avversione di mio padre per la mia carriera cinematografica, era sempre mia madre a vincere⁵¹.

L'aneddoto viene ripreso fedelmente da una intervista firmata da Anassimandro e pubblicata su «Film» nel 1938, con l'aggiunta di un ingombrante vaticinio che pone Denis nella discendenza o per lo meno nella traiettoria di sguardo di Francesca Bertini, alla quale molti anni prima la madre aveva saputo opporsi, negandole il permesso di far posare Maria bambina di fronte alla macchina da presa. È l'attrice stessa a ricostruire quell'incontro mitico e sibillino:

A quattro anni incontrai Francesca Bertini presso la fontana dei Cavalli Marini, a Villa Umberto. La grande attrice mi guardò fissamente; poi, rivolgendosi a mia madre disse:

- Volete darmi la bambina per una ripresa cinematografica?
- Non sia mai – rispose mia madre.
- Se non la volete lasciare a me, verranno altri a prenderla.
- Perché, cosa ha fatto di male?
- Nulla di male, ma quello della «piccinina» è un viso che non potrà non finire sullo schermo.

E scomparve, col suo largo cappello alonato di penne di struzzo⁵².

La madre, evidentemente, ha avuto modo di mutar parere sostenendo con vigore l'esordio cinematografico della figlioletta divenuta nel frattempo una soave *teenager* da spronare di fronte all'obiettivo della cinepresa. Maria Denis però, anche nell'arioso colloquio con Anassimandro, continua ad esprimere un certo disagio nei riguardi della produzione filmica e dei modi che le sono connessi. È palese, infatti, che mal sopporta l'agitazione, le approssimazioni, gli espedienti promozionali e gli intoppi che caratterizzano le riprese.

Non si sent[e] affatto proclive a quel genere di fatica che [...] [ha] bombardato la sua ordinata giornata di studentessa casalinga e diligente. Dal [...] giorno in cui venne alla luce [...] non aveva mai saltato un pasto, non aveva mai ricevuto i rimbrotti di un estraneo [...], non aveva mai dovuto stringere i denti per resistere alla morsa di uno sforzo troppo crudo. «La cosa che più mi indispetti[sce] [...] [è] che mi fa[nno] alzare al mattino alle cinque per essere allo stabilimento alle sette; e sapete quando si comincia a girare? Non prima delle undici! [...] I giornali scrivevano che Francisci aveva dovuto inseguirmi per delle ore, nel rezzo verde del Pincio, per conquistarmi

⁵¹ Denis 1995, pp. 11-12.

⁵² Anassimandro, *Quaderno delle dive. Maria Denis*, «Film», 39, 1938, p. 6.

alla cinematografia. [...] Si scrisse pure che, approfittando della complicità di una scena, schioccai un solenne ceffone ad una attrice rivale. Credetemi, non ero abituata a queste cose. [...] Le trovate pubblicitarie non rientrano nel mio giro di idee. Semplicità, dicono gli altri; intenzione di non far ridere la gente, dico io»⁵³.

Del resto, fin dal primo incontro con la macchina da presa, Denis sente il peso dell'obiettivo, la forzatura di quell'occhio meccanico che la riduce «a una marionetta assolutamente incapace di parlare»⁵⁴, ponendola per intero in balia di uno sguardo gelido e giudicante. Insomma, la prova cui è chiamata sgomenta la giovane Maria, e ad atterrirla è soprattutto la distanza che lei avverte chiaramente fra il mondo del cinema e quello della 'sua' gente, della gente 'perbene', normale o ancor meglio onestamente piccolo-borghese, senza grilli per la testa, timorata di Dio e governata da una moralità solida, inalterabile. Ben diverso e inconciliabile con le buone abitudini coltivate fin dall'infanzia è lo stile di vita di coloro che frequentano i teatri di posa, che si muovono con agio nelle finzioni di cartapesta e sono avvezzi, per lunga consuetudine, alle menzogne e agli inganni. Molti anni più tardi, riandando con la memoria a quel passaggio cruciale della sua esistenza, l'attrice ricorderà il trauma patito e la necessità di far fronte, con strumenti per lei nuovi e impensabili, alle insidie di quel «Paese delle meraviglie» brillante ma pernicioso. «Dovetti mutare radicalmente la mia visione della vita», afferma Denis, imparare a «distinguere i valori sui quali non si transige dalle regole puramente formali [...] a individuare i pericoli, a difendermi con fermezza gentile»⁵⁵.

Ad ogni modo, se non è il desiderio di diventare attrice a guidare i suoi passi, la dolce interprete delle malinconiche eroine *déco* sceglie con puntiglio di rimanere sul set, di mettere alla prova le sue capacità in un ambiente per lei tanto ostico, respingente e finanche straniero, pur di non arrendersi di fronte all'asprezza di alcune critiche mosse alle sue primissime interpretazioni. Così decide di cogliere la sfida del cinema e si impegna strenuamente per comprendere e padroneggiare, benché da autodidatta, i segreti della recitazione. Il suo apprendistato è rigoroso, improntato su un approccio istintivamente anti accademico; è una felice intuizione che la porta a ricercare prima di tutto la spontaneità, la semplicità del gesto, la fluidità dell'incedere, la non affettazione del sentimento:

La mia unica preoccupazione fu imparare a recitare con naturalezza. Accettai con umiltà piccole comparsate. Severa con me stessa, imparai sui testi teatrali, studiando molto e duramente, senza maestri o modelli, senza seguire tecniche speciali,

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Anonimo, *Primo incontro con la macchina da presa*, «Cinema Illustrazione», 8, 1939, p. 3.

⁵⁵ Denis 1995, p. 12.

né impostare la voce in maniera accademica. Recitavo con maggiore semplicità e verità possibili. [...] Di film in film, con modestia, tenacia e una grandissima volontà, divenni un'attrice assai stimata e popolare. Forse, con Alida Valli, la più popolare. Mai una vamp⁵⁶.

Denis si racconta come una autentica antidiva, ossia come una sorta di salariata del set che con molto lavoro e irriducibile caparbia costruisce il suo successo giorno per giorno, diventando celebre senza mai atteggiarsi a capricciosa Star, restando fedele a se stessa e, in qualche modo, agli ideali familiari che sente ancora profondamente suoi. Del resto, come si vedrà più avanti, anche le personaggi che incarna sugli schermi del Ventennio sono brave figlie, delicate, mollemente afflitte, assai sfortunate ma sempre incantevoli.

Se le storie che interpreta la confinano in simili ruoli⁵⁷, plasmati su una sorridente e tetragona passività, la sua esistenza nelle stanze del cinema è di tutt'altro segno, giacché dopo gli inciampi degli inizi, è al cospetto di scaltri produttori e nelle stesure dei contratti che dimostra di possedere una forza rara, accompagnata da una vasta consapevolezza di sé e del suo valore. Così, rievocando le bizzarre vicende di *Scrollina*, un film che di fatto non viene realizzato per avvantaggiarne un altro più vicino alle linee di regime, Denis si sofferma sulle questioni contrattuali. Ha un accordo ben preciso e pretende che le venga corrisposto quanto concordato, poiché è la produzione a venir meno ai patti e a mandare a monte la pellicola, lei non ne ha alcuna responsabilità. Qui, come in altre circostanze, dimostra di essere una donna capace di farsi valere e di rivendicare ciò che le spetta, limitandosi a recitare sul set la parte dell'ingenua sprovveduta, giacché quando si tratta di discutere le condizioni di ingaggio, la languida Dorina di *Addio giovinezza!* (F.M. Poggioli, 1941) si tramuta in una manager implacabile, tanto da divenire in questo frangente, anche per altri colleghi, compresi quelli più esperti e maturi, un punto di riferimento e una alleata preziosa:

Mai e poi mai [...] avrei rinunciato al mio compenso, perché avevo un contratto e almeno la parte finanziaria doveva essere rispettata. [...] Luigi Freddi volle accomodare la vertenza fra me e la casa cinematografica Ici. Il proprietario era il conte Giannuzzi. [...] Domandò: «La signorina Denis manda il suo legale?». Gli fu risposto: «La signorina Denis non ha legali; è qui di persona». [...] L'incontro [...]

⁵⁶ *Ivi*, pp. 13-14.

⁵⁷ Rispetto al limite dei ruoli di ingenua e di ragazza buona e malinconica che il cinema italiano le ha proposto sempre, Denis riflette anche nella intervista rilasciata a Francesco Savio nel 1973, sottolineando sorprendentemente che accanto a tante mestizie avrebbe desiderato interpretare anche qualche personaggio scanzonato e divertente, da Screwball Comedy: «Il genere comico-brillante l'avrei sentito molto di più». Cfr. *Maria Denis*, in F. Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., voll. II, pp. 459-469 (il brano citato è a p. 469).

fu cruento, ma mi vide vincitrice. Forse per la mia naturale domestichezza con la matematica, che si era affinata a contatto con produttori imbroglioni, ero piuttosto brava negli affari. Non ho mai avuto un avvocato e non sono stata mai più truffata. Mi feci presto la fama di «donna in gamba», tanto che Poggioli, così sprovveduto, incaricava sempre me di rivedere i suoi contratti; ero io che lo istruivo e «caricavo» prima degli incontri con la produzione. In pochi anni ero riuscita a farmi rispettare in quel mondo così difficile⁵⁸.

In conclusione, per Denis, come per le altre, il cinema è uno spazio di lavoro molto concreto, nel quale pesano i rapporti di forza, le capacità professionali, il successo personale, e svariate strategie di mediazione. In siffatto scenario, attrici non si nasce: lo si diventa. Per tramutarsi in realtà, il sogno sognato da molte, da moltissime ragazze, deve essere sostenuto da una volontà adamantina, da ineffabile pazienza, da sacrifici feroci e da una dedizione quotidiana e assoluta. A sortire gli esiti più felici non è, se non in casi eccezionali, il lampo geniale del talento che si manifesta all'improvviso, illuminando il cielo come un fuoco di bengala; ma la lenta, opaca e a tratti noiosa applicazione alla stravagante routine richiesta dal mestiere di interprete cinematografica.

Come vedremo fra poco⁵⁹, la dimensione faticosa, spossante, infinitamente ripetitiva e frammentata del lavoro del set percorre, in maniere differenti ma armoniosamente risonanti, tutte le autobiografie delle dive italiane. Pertanto, colti nel loro insieme questi scritti mostrano, con intensità e livelli di consapevolezza mutevoli, il rovescio della medaglia, il cono d'ombra, gli inimmaginabili sforzi necessari alla costruzione di quel magnifico artificio, il vorticoso ripetersi di movimenti incessanti, talvolta massacranti, destinati a scomparire, come una sprezzatura, nell'immagine levigata e splendente della diva di successo.

6. *Sogni e delusioni: attrici raccontate*

Diffuso quant'altri mai, il sogno di diventare attrici ha abitato da lunghissimo tempo, con costanza, gli schermi e le pagine popolari. Citerò per primo, ma è solo uno dei numerosi esempi possibili, l'aurorale *Stella del cinema* (M. Almirante, 1931), per i film, con la sua trama scontata di vamp e brave figliuole, che solo apparentemente sono interscambiabili; e per la letteratura, *Agazür innamorata*, un breve romanzo scritto da Mura tra 1926 e il 1928, al centro del quale si muove Mara, una giovane modella che compren-

⁵⁸ Denis 1995, p. 23.

⁵⁹ Cfr. infra Capitolo IV.

de ben presto la contiguità fra il mondo dell'arte e quello dello schermo: «in fondo, posare per un pittore o posare per il cinematografo è la stessa cosa... o quasi»⁶⁰. La Settima arte, invero, condivide con le altre, con quelle venute prima, il «dolce margine», ossia quello spazio a parte, nel quale pittori, modelle, ma anche registi e attrici possono agire con tollerata libertà le loro relazioni, giacché «non sanno adattarsi alle norme comuni della comune esistenza»⁶¹. Oltre agli agi, alle ricchezze, al benessere materiale che il successo sullo schermo può portare, è anche l'opportunità di accedere a quel «dolce margine», dove il desiderio può spaziare liberamente, a far sognare le fanciulle, lettrici e spettatrici appassionate di trame romantiche e clamorosi *happy ending*.

Ebbene, con pochissime eccezioni, appena sotto la patina narrativa, tutte le narrazioni che prendono in carico questo sogno, covato con discrezione da numerosissime giovani donne, tendono a sgonfiarlo, a trovarne i temibili difetti, le pecche e le debolezze, nel tentativo di sospingere le ragazze verso felicità e destini più prossimi, comuni, e accettabili. Si palesano, del resto, enormi ostacoli tirati in ballo per scoraggiare le aspiranti stelle, a cominciare dai rischi di un mestiere ambiguo, se lo si guarda dal punto di vista della morale corrente; e in aggiunta di una professione difficilissima, giacché richiede, come punto di partenza, la bellezza perfetta, la sicurezza di sé, il talento più fine ed anche una certa disponibilità di denari. Così, la libertina Mura, che sembra di per sé incline ai piaceri vagamente trasgressivi di quel «dolce margine», nel suo *Tentazioni*⁶² – arguto volumetto che raccoglie brevi, in un certo senso perentorie, ancorché ironiche indicazioni per conquistare il successo e la contentezza nel mondo – è piuttosto lapidaria con coloro che credono di poter recitare per mestiere:

Se senti in te il sacro fuoco dell'arte, ed aspiri ad essere una grande attrice drammatica, o una grande Star cinematografica [...] spegni immediatamente il «sacro fuoco» e mettiti dinnanzi allo specchio nuda. Se hai belle gambe, belle spalle, bel seno, bel volto, bei capelli, grandi occhi, delicatissime mani, piedi di fata, comincia a credere nella tua vocazione, altrimenti rinuncia di buon grado all'arte e alle ambizioni: non sei nata per questo⁶³.

Il confronto, solitario e impietoso, con lo specchio è il primo necessario passaggio per poter comprendere le proprie reali possibilità. Né si può cedere a trucchi di sorta o all'autoinganno, ma al contrario occorre essere, con la propria immagine riflessa, severissime, implacabili. E ciò ancora non

⁶⁰ Mura, *Agazur innamorata*, Sonzogno, Milano 1928, p. 170.

⁶¹ *Ivi*, p. 112.

⁶² Mura, *Tentazioni. Consigli alle signore e suggerimenti agli uomini*, Sonzogno, Milano 1927.

⁶³ *Ivi*, p. 235.

basta, poiché per risolversi a intraprendere un gioco tanto rischioso occorre valutare a fondo, in tutti i sensi, la propria situazione e posizione, come spiega l'autrice nel successivo passaggio:

E se tutto di te risponde alle necessità artistiche di oggi, fai bene i conti di cassa prima di avventurarti nei sentieri spinosi che conducono alla celebrità: non fare il primo passo se non ti sei garantita le spalle con un buon capitale in una banca⁶⁴.

Bellezza, sicurezza di sé e ricchezza sono indispensabili dunque per coloro che intendono cimentarsi nella carriera d'attrice, altrimenti si rischia di perdersi, per non più ritrovarsi, nella triste folla delle giovani illuse che attorniano *Isabella Gluck*⁶⁵, la protagonista di un altro romanzo di Mura, anch'esso di ambientazione cinematografica, che segue la ondivaga strada di una aspirante attrice. Il destino della protagonista è determinato dalla sua eccezionale somiglianza con una affermatissima diva, che la giovane esordiente dovrà, per contratto, interpretare sui set e nella vita. Alla fine, dopo una serie di indicibili peripezie, la tenace Isabella troverà la sua strada. Non così, invece, le sue compagne degli inizi, le fanciulle come lei, le *taxi-girls*, ossia le ballerine a pagamento, che volteggiano ogni sera sulla pista del *Roxy-Bar*, un locale notturno nei pressi di Hollywood, sperando, prima o poi, di avere la propria *chance*:

Scritturate [...] per vestire con eleganza e danzare con leggerezza, [...] erano danzatrici di lusso, taxi-girls senza scontrino e senza uniforme, ma da quelle, nell'essenza, poco diverse. Appartenevano quasi tutte a famiglie borghesi, conoscevano e parlavano almeno due lingue straniere, oltre l'inglese, e non ignoravano il segreto di intrattenere con spirito [...] una clientela cosmopolita e quasi sempre annoiata. Ma soprattutto erano ragazze che speravano di venire un giorno notate e scoperte da uno dei grandi produttori cinematografici, ragazze che nonostante le delusioni [...] non volevano confondersi con le «comparse» per non affogare nel mare dell'anonimato e riuscivano a vivere in una dorata miseria, rinunciando a qualche pasto per avere sempre freschi, eleganti e all'ultima moda, due abiti: uno da pomeriggio e uno da sera⁶⁶.

Quando al termine della storia, nella sequenza che preannuncia il finale, Isabella si reca di nuovo al *Roxy-Bar* per incontrare le compagne dell'inizio e condividere con loro, almeno in parte, la sua stravagante avventura nei

⁶⁴ *Ivi*, pp. 235-236.

⁶⁵ Pubblicato a puntate su «Cinema Illustrazione» nel 1937 e poi raccolto in volume due anni più tardi, *Isabella Gluck* è un romanzo di ambientazione cinematografica, che segue le curiose vicende della protagonista nel bizzarro e pericoloso mondo hollywoodiano. Cfr. Mura, *Isabella Gluck*, Sonzogno, Milano 1939.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 6-7.

teatri di posa, le trova del tutto trasformate: quelle che avevano avuto fortuna erano divenute «comparse fisse» in una casa cinematografica; un'altra, Mary, la più «dispettosa e forse un po' cattiva, era all'ospedale, malata di tifo»⁶⁷; mentre Gip, la più in gamba di tutte, ma timida e poco fortunata, era rimasta impigliata in quei balli a pagamento, senza riuscire a trovare una occupazione migliore.

Isabella, invece, con una serie di sorridenti giravolte volute in qualche modo dal fato, è riuscita a costruire per sé una salda e valida prospettiva di carriera. Ciò nonostante, la protagonista è tentata dalla normalità, dalla possibilità di vivere una vita meno eccezionale, lontana dalle luci e dal clamore dello schermo. Così, sebbene sia pronta a spiccare il grande salto e a cominciare a recitare col suo proprio nome, si sorprende a pensare tra sé e sé:

Voglio ritornare a casa da mia madre. Voglio vivere un'esistenza meno fittizia, più sicura. Non amo la celebrità ora che l'ho conosciuta. E non sono ambiziosa. Una piccola piantagione di chinino, di tè, di ananas... ecco il mio sogno⁶⁸.

Orunque, anche se non riuscirà a sottrarsi per davvero al vortice del cinematografo, la riflessione finale di Isabella Gluck segna un punto fondamentale ed estremamente rilevante. Difatti sancisce ciò che da più parti viene affermato con veemenza, ovvero che il mestiere d'attrice è inconciliabile con l'orizzonte affettivo, onestamente familiare e, specialmente, con le attese dell'amore coniugale. Pertanto, anche coloro che riescono ad ottenere il successo e l'affermazione sullo schermo non si liberano di una scontentezza di fondo, poiché resta impossibile condurre una esistenza percepita come 'normale' nel quadro tumultuoso del lavoro per i film. Quanto accade nella novella *Perdere il treno*, raccolta da Mura in *Uscita di collegio*, ne fornisce una coincisa e inoppugnabile dimostrazione⁶⁹. Graziella Gragnani, la protagonista, è calata a Milano dal suo borgo nell'*hinterland* per un provino cinematografico, poiché da sempre sogna di fare l'attrice ed è, come assicura lei stessa, «una ragazza capace di agire»⁷⁰. Siccome ha perso il treno e la notte invernale è molto fredda, si è rifugiata nell'automobile, trovata vuota e parcheggiata in luogo discreto, di un gentile, posato e corretto uomo d'affari, Marco Oldani. A lui, quando finalmente risale sul veicolo, confida i suoi piani e i bizzarri avvenimenti che l'hanno condotta lì, a intrizzire nel buio di un abitacolo sconosciuto. Per spiegar tutto, muove non solo dal suo desiderio, ma anche dal convincimento di esser molto simile ad una non meglio precisata attrice cinematografica:

⁶⁷ *Ivi*, p. 295.

⁶⁸ *Ivi*, p. 268.

⁶⁹ Mura, *Perdere il treno*, in Ead., *Uscita di collegio*, Sonzogno, Milano 1935, pp. 139-165.

⁷⁰ *Ivi*, p. 147.

– Non assomiglio veramente e precisamente a nessuna. Ma posso, se voglio, rassomigliare a tutte. [...] Tutti mi dicono che rassomiglio ad una diva [...] e alla fine non ho più potuto resistere al desiderio [...] di presentarmi ad una Casa Cinematografica. [...] Ho tanto insistito che hanno finito per farmi girare qualche metro di pellicola. Cinque minuti di posa: ho recitato, ballato, riso, pianto. Credo che se mi avessero suggerito di camminare sulle mani con i piedi in aria non me lo sarei fatto ripetere due volte. Mi sentivo capace di qualunque miracolo⁷¹.

Nell'attesa che il provino sia sviluppato e poi giudicato dalla Casa Cinematografica, Graziella sa di essere in grossi guai, giacché sarà impossibile per lei giustificarsi coi genitori e spiegare il come e il perché abbia trascorso una notte intera, non accompagnata e senza permesso, a Milano; e sa anche di non possedere un autentico talento nella recitazione, sebbene abbia passato moltissime ore a «leggere ad alta voce libri interi, spiccando bene le parole», evitando di parlare «in dialetto», divorando «tutti i volumi della biblioteca municipale e quelli del Prevosto»⁷². Per Graziella, diventare attrice significa dunque, prima di tutto, allenare la voce e allenarsi alle storie, ai soggetti, a tutto quanto possa riscattarla da quella sua paesanità, che avverte come un primario ostacolo.

Colpito dalla tenacia e dall'ingenuità della fanciulla, Marco decide di aiutarla: la fa condurre a casa, risparmiandole l'onta del pernottamento fuori dalla dimora familiare, e le promette di seguire lui stesso le vicende del suo provino, e di avvisarla dei risultati tempestivamente. La pellicola impressionata dà presto il suo verdetto dolce e amaro, sicché da un lato non consente a Graziella di coronare il suo sogno e di diventare attrice, ma dall'altro, le consegna le chiavi della vera felicità. Difatti, vedendola sullo schermo, Marco è irresistibilmente intenerito da quella buffa goffaggine, e non può impedirsi di innamorarsi di lei:

Lo fecero sedere nella sala di proiezione dinanzi allo schermo [...]. Quando la figura di Graziella apparve sulla tela bianca egli non la riconobbe subito: la truccatura svisava la sua freschezza di ragazza ingenua e intelligente e la faceva rassomigliare ad una bambola d'oltre oceano senza carattere e senza personalità. Quando udì la sua voce il cuore gli si mise a battere forte⁷³.

Alla fine, considerato tutto, Graziella si risolve ad abbandonare il sogno del cinema e a scegliere, con coraggiosa, direi addirittura audace, consapevolezza di sé e del mondo, di sposare Marco, al quale, di fatto, scrive per lettera una proposta di matrimonio esplicita, avendone ascoltata da lui, la settimana precedente, una cifrata e assai generica. Quindi, diversamente

⁷¹ *Ivi*, pp. 147-148.

⁷² *Ivi*, p. 149.

⁷³ *Ivi*, p. 156.

da quanto previsto da regolamenti e protocolli, è la fanciulla a farsi avanti, confermando di essere, come aveva detto fin dal principio, capace d'azione. Scrive infatti a quel solerte e compito uomo d'affari:

Gentilissimo signore,

Ho riflettuto più di quanto pensassi di sapere e poter riflettere [...]. La mia decisione è molto semplice: [...] mi sposerò. [...] Mi guarderò intorno e invece di pensare all'arte cinematografica penserò ad interrogare ogni palpito del mio cuore ed ogni sguardo di giovanotto. [...] Non ho eccessive pretese, ma voglio che il mio futuro sposo mi ami almeno come lo amerò io; che sia sano, intelligente e in una buona posizione economica affinché possa permettermi di avere almeno due bambini senza troppe privazioni. [...] Non voglio un marito troppo giovane; lo sono già abbastanza io. Mi piacerebbe un tipo come lei [...]. Mi dica se ho sbagliato anche questa volta⁷⁴.

Certo Graziella abbandona i suoi sogni e archivia per sempre il progetto di trasformarsi in una attrice, ma a ben vedere è stato comunque il cinematografo – attraverso il provino e l'avventurosa scesa a Milano e l'incontro imprevedibile con Marco – a portarle la felicità, una felicità più modesta, sicuramente, ma solida e duratura, come si conviene a «una ragazza senza dote, non brutta, ma nemmeno bella»⁷⁵, capace di apprezzare la normalità degli agi piccolo-borghesi.

A ben guardare, le ragazze di provincia come lei «sono più pericolose di quelle cittadine [...] perché credono ancora nei loro sogni»⁷⁶, ma sanno essere concrete, e sono capaci di intelligenza e giudizio sottile, quando occorre. Oltre alla risoluta Graziella narrata da Mura, lo dimostra, con acume e indicibile leggerezza, un'altra provinciale, di cui scrive Irene Brin in un argutissimo articolo pubblicato su «Omnibus», dal titolo *Il Ciac sulla spiaggia*⁷⁷. Il breve scritto sceglie la prima persona e racconta di Maria⁷⁸, una amica dell'autrice, che medita da lunghissimo tempo il sogno del cinema, il desiderio fortissimo di diventare attrice:

La mia amica Maria, pur essendo un'educata signorina di provincia, ha intorno al cinematografo idee larghe e precise. Il suo sogno è Deanna Durbin, o forse anche Bonita Granville. È molto gentile con me, e così mi confida i suoi piani, la sua decisione di darsi al cinema, appena potrà convincere i suoi genitori, gente

⁷⁴ *Ivi*, pp. 161-162.

⁷⁵ *Ivi*, p. 161.

⁷⁶ *Ivi*, p. 149.

⁷⁷ I. Brin, *Il ciac sulla spiaggia*, «Omnibus», 30, 23 luglio 1938, p. 5.

⁷⁸ È appena il caso di osservare che la aspirante attrice di cui si scrive nell'articolo condivide con la giornalista il nome, giacché come s'è visto era stata battezzata Maria Vittoria e in famiglia veniva chiamata Mariù. Forse, dunque, davvero, anche la sofisticata Irene Brin aveva sognato, in anni giovanili e provinciali, di trasformarsi in una stella del cinema.

all'antica, dell'importanza di una simile carriera. Io le do sempre ragione, quasi ossequiosamente⁷⁹.

Appena si sparge la voce, nella sonnacchiosa cittadina affacciata sul Tirreno, che al porto si girerà una importante pellicola, un imparruccato film in costume al quale prenderanno parte una squisita diva, un celeberrimo primo attore, un regista con pretese di intelligenza, e persino un direttore della fotografia americano e geniale, le due fanciulle non resistono e si precipitano in quel set improvvisato. Tutta la cittadinanza è coinvolta e in tanti hanno avuto «ruoli di comparse, e sfoggia[...]no colbacchi, parrucconi o maglie a righe»⁸⁰; un motopeschereccio è camuffato per metà – la metà necessaria al *tournage* – in nave d'altri tempi e l'operosa, ciarlieria ciurma cinematografica si agita all'intorno, dedicandosi a complicate e misteriose macchinazioni tecniche. In quel brulichio, le due giovani scorgono un singolare gruppo di personaggi malvestiti, e si soffermano ad osservarli poiché comprendono subito di esser al cospetto degli «intellettuali del cinema», specie quanto mai notevole e interessante. Maria e la sua amica suppongono che tra quella gente debba essere in corso una qualche gara di negligenze, di sciatte, di sudicio persino e di trascuratezze veramente artistiche:

Maria indicò il «regista», che indossava con modestia pantaloni, maglietta e berrettino, ma il suo «aiuto» aveva un vasto cappellaccio di paglia, un altro pantaloni tirolesi, sandali e calzettine crema, un quarto pareva il «tipo originale di Miami» dei giornali illustrati; ma il più importante era un uomo non grasso, con pancia molle, brillantemente sporco, che ci fu spiegato essere il famoso fotografo americano. Uomo allegro, del resto; ogni tanto, con grandi risate, diceva due o tre parole in un italiano incomprensibile, poi due o tre in un inglese che veniva capito ancora meno, infine si metteva nel naso grosse dita gialle di nicotina⁸¹.

A un certo momento arriva la bellissima diva, giustamente abbigliata in modo informale, ma di prammatica, con «pantalonacci blu, giubbino bianco e fazzoletto rosso»,⁸² come è d'uopo per una visita sul set, quando si vanno a veder lavorare i compagni, e a farsi graziosamente vedere. Faceva meraviglia che una stella così recente avesse imparato tanto bene il mestiere e le abitudini di contorno, alle quali prontamente si accinge:

Camminava languida, agitava un ditino, diceva all'americano: «Hello, darling!». Lui le fece un lungo discorso, sputando con energia, lei non ne capì nulla, ed un signor Giorgi, educatamente, faceva l'interprete⁸³.

⁷⁹ I. Brin, *Il ciac sulla spiaggia*, cit.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

Passa ancora molto tempo, sotto il sole cocente, prima che da una enorme automobile scenda il Grande Attore, indicato da Brin con tutte le maiuscole del caso. È un po' imbronciato, tiene stretta una sigaretta fra le labbra, mentre pronuncia frasi secche e, quando gli fanno notare che è sudato oltre il trucco, lui dice che «Fa bello» e chiede perfino un bicchierino. C'è ancora un gran viavai, una confusione somma, un caldo infernale, quando una buona volta viene chiamato il «Silenzio!» e tutti sembrano pronti a girare:

Finalmente la prova parve avviata, ma [...] si notò che le spilline di un ufficiale non erano lustre, poi che mancavano certe balle di cotone; l'americano, tranquillissimo in mezzo al disordine generale, si puliva le orecchie. Un attore cominciò a leggere un plico, dove si annunciava che Napoleone era fuggito dall'Isola d'Elba, e il Grande Attore, buttando via la sigaretta, si gettò su di lui con pugni minacciosi. [...] Siccome Errol Flynn è popolarissimo, qui da noi, anche le sue scene di zuffe o fughe lo sono, perciò dalla folla partirono consigli veramente ottimi, che i registi seguirono senza parere. [...] Apparve l'operaio con il cartello: era il momento, disse Maria, del ciac. Momento importantissimo perché, perché dà a ciascuno il senso di far sul serio, di essere veramente notevole, di appartenere ad un mondo particolare, folto di complicazioni e di gloria. L'americano, che di quel mondo appariva, in un certo senso, dominatore e rappresentante, cominciò a parlare con un suo amico, un tipo di boxeur con denti d'oro, e si disinteressò della faccenda⁸⁴.

Ma il ciac s'è rotto, non funziona, e l'operaio prova a battere le mani, segnando un punto assai basso e impoetico del lavoro nel cinematografo. Così le ragazze, che non hanno il coraggio di confessar l'una all'altra la propria delusione, decidono di tornare silenziosamente a casa, proprio mentre il Grande Attore, avvolto in una improbabile e svolazzante vestaglietta glauca, avvinghia una giovanissima fanciulla, la ghermisce mormorandole all'orecchio chissà cosa: forse qualche promessa di futura celebrità. A quel punto, Maria, la giovane provinciale che per tanto tempo ha sognato di diventare attrice, è scossa da una sorta di rivelazione, o di epifania in *déshabillé* verde:

«Sai», disse improvvisamente [...], «credo che mia mamma, dopo tutto, abbia ragione: non farò mai del cinema, sposerò mio cugino Alessandro»⁸⁵.

L'articolo di Irene Brin si chiude così, con la lapidaria saggezza di una equilibrata ragazza borghese, che ama moltissimo il cinema, ma che, dopo aver veduto da vicino il set e la mal assortita e poco piacente banda dei cinematografari in azione, ha capito l'antifona. E sì, davvero, ha ragione sua madre e aveva ragione Enrico Reinach, il raffinato maestro di Marta Abba: certi spettacoli una signorina per bene deve guardarli dalla giusta distanza, dalla poltrona nella sala di proiezione, e non certo recitare nei teatri di posa.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

L'excurus nelle novelle cinematografiche tributate alle illusioni dello schermo potrebbe lungamente e gustosamente proseguire, ma mi fermo qui, sull'immagine ilare e ariosa tratteggiata da Irene Brin, che con un sorriso divertito, non già amaro, mette in guardia le giovani spettatrici provinciali dal pericoloso sogno di diventare attrici.

Capitolo IV

Memorie dal set

1. *Il cinema come lavoro*

Guardate nel loro insieme, le autobiografie delle attrici italiane riservano al cinema uno spazio straordinario, come se aver abitato il centro o i dintorni dello schermo, anche soltanto per uno stretto pugno d'anni (è il caso di alcune 'Star' del Ventennio), costituisse di per sé una esperienza ineguagliabile, intensissima e assolutamente non dimenticabile: impossibile archivarla accanto agli altri, pur significativi, accadimenti della vita. A leggere oggi i loro scritti appare evidente come il contatto con il mondo di celluloido imprima in ciascuna un calco indelebile, una sorta di marchio che, nel bene e nel male, le segna per sempre. Ciò non implica la rimozione della dimensione concreta, della fatica e dell'impegno estenuante richiesto dalla professione e dalle esigenze, talvolta bizzarrissime e quasi disumane, del set. Al contrario, le attrici esercitano una continua attenzione ai minuti dettagli, ai piccoli accidenti, agli automatismi e alle consuetudini di quell'impiego tanto peculiare. Così, nelle pagine delle divagazioni, le protagoniste brillano come stelle scintillanti, ma appaiono al contempo quali 'salarie della pellicola', giacché sono chiamate a lavorare senza soste, per seguire i mutamenti favorevoli della luce o per qualche inesplicabile circostanza legata alle riprese, o imperscrutabilmente determinata da esigenze superiori della produzione.

Del resto, la fatica del lavoro di attrice, seppure fortemente desiderato e molto amato, è un tema ricorrente e stabile, come la cadenza ritmica di un basso continuo, nelle partiture delle loro autobiografie. Inoltre, volgendoci alle dive della generazione precedente, all'epoca ancora più eroica e pionieristica del cinema muto, emerge una linea di continuità che lega le loro memorie e i loro sguardi sulla gravosità della costruzione dell'artificio. È rilevante sottolineare come, sebbene l'orizzonte della tecnica sia mutevole, il punto di vista delle attrici ci consegni, negli anni del muto come dopo l'avvento del sonoro, una atmosfera analoga, accomunata dalla stessa aria surriscaldata, per così dire, dall'incessante murmure delle macchine, dai diversi ticchettii delle apparecchiature, e dalla pressione delle scadenze. Come frequentemente accade, sono i film stessi, per primi, a raccontare con

vivacità le circostanze, vieppiù romanzesche, del loro farsi, ed è sufficiente rammentare l'inarrestabile giostra del già ricordato *Stella del cinema* – pellicola realizzata negli anni del passaggio al suono sincronizzato e ancora in bilico, fluttuante sul limitare delle due epoche – per percepire le turbinose ed elettriche correnti dei teatri di posa, le opportunità ma anche gli imprevisti, i possibili inciampi e le insidie celate fra i segreti di quell'artigianato di celluloidi. Iniziamo dunque con la testimonianza di Francesca Bertini, che appare al contempo regina e schiava delle pose cinematografiche.

2. *Fatiche regali*

Le memorie del primo cinema ritraggono sovente l'ambiente del set come un terreno pericoloso, attraversato da cavi e ingombranti proiettori dai quali sgorga una luce intensissima, incandescente e abbagliante. Non meraviglia, dunque, la presenza fastidiosa e nociva di questi marchingegni tecnologici negli scritti autobiografici di Francesca Bertini. L'attrice si getta con entusiasmo nello scenario della nuovissima Settima arte, la passione, unita alla lucida fiducia nel successo di questo spettacolo rutilante, confuso di modernità, motiva i suoi sforzi di giovanissima promessa dello schermo. Così, come abbiamo visto poco sopra, annota nel 1918, ripensando al film amatoriale girato con Di Giacomo, «la volontà di riuscire» e l'agio, la sensazione di brillante pienezza provata di fronte alla cinepresa¹. Tuttavia non appena la relazione con l'obiettivo diviene professionale, Bertini percepisce l'impatto scioccante di quello strano strumento di lavoro, e avverte sulla sua pelle e fin nelle viscere la presenza fredda e il respiro meccanico della cinepresa, che prende un'aria minacciosa, inquietante, come scrive lei stessa nel testo pubblicato su «Film» nel 1938:

Tutto mi turbò all'inizio della carriera cinematografica. E se ripenso all'impaccio della prima scena recitata davanti alla macchina da presa, il cuore riprende, come allora, a battermi violentemente².

Di certo la precarietà dello spazio e la particolare architettura dei teatri di posa, luoghi che le paiono misteriosi, enigmatici e insieme squalidi, specie di enormi capannoni fatti «di vetro e ferraglie», simili a gigantesche serre «priv[e] di fiori»³, dove si soffoca per il gran caldo, non la rassicura. Molti decenni più tardi, con un'ombra, appena, di civetteria, ammette:

¹ Cfr. Bertini 1918, p. 22.

² Bertini 1938, , «Film», 30, 20 agosto, p. 5.

³ Bertini 1969, pp. 33-34.

Devo dire, per la verità, che quel teatro mi parve molto brutto: sembrava un «hangar». [...] In quel teatro faceva un caldo terribile, quasi soffocante. [...] Quello era il cinema: il paradiso immaginario, come alcuni lo chiamavano, proibito a tante ragazze e forse il sogno di tante altre! Ne fui così sgomenta che avrei voluto andarmene, fuggire⁴.

Bertini però, nonostante il turbinio delle emozioni, sente subito che quello è il suo posto, e pur essendo novizia intende imprimere un indirizzo preciso, intuito e presentito, al suo percorso artistico. Così cominciano i suoi cosiddetti capricci, che muovono dal fermo rifiuto a «infagottare il [...] [suo] corpo [...] [nei] goffi vestiti» dei film storici, gravi, inutilmente voluminosi e inadatti a valorizzarla, giacché «ne alteravano la linea»⁵. Non si tratta dell'impuntatura di una ragazzina vanitosa, ma dello sguardo lungo della futura attrice, che comprende come lo scenario dinamico e vivido di storie più contemporanee possa offrirle uno spazio ben più confacente per poter risplendere e per creare qualcosa di nuovo, di diverso rispetto alla pur feconda via del Kolossal inaugurata dalla nascente industria italiana. Il suo istinto e il desiderio di cimentarsi in pellicole moderne, di abbandonare l'ampollosa, ingessata vetustà delle trame all'antica, la conducono sulla strada giusta: quella della naturalezza e della stilizzazione dei movimenti, della asciutta sinuosità nel dar corpo alle passioni, che da lì a poco diverranno i segni inconfondibili della Star Bertini, nonché i tratti portanti di un florido filone produttivo, il diva-film⁶. Fin dalle più acerbe esperienze, se vogliamo dare ascolto a quanto scrive a proposito della sua prima posa sulle pagine di «In penombra», la giovane diva comprende, o forse indovina soltanto, il carattere stilizzato e ritmico che la recitazione deve trovare di fronte all'obiettivo, poiché

Il fine essenziale dell'arte cinematografica è l'espressione dei sentimenti per mezzo dei gesti naturali ed è per l'appunto il valore e la virtù espressiva dei gesti che ci riportano all'arte antica soprattutto alla danza greca, la quale fu costituita essenzialmente dall'armonia del gesto e del ritmo. Io cerco con studio profondo di ravvivare secondo la legge dell'euritmia ellenica [...] una pittura che sorrida bellezza e renda nei movimenti le forme misteriose della gioia, del dolore, dell'amore⁷.

⁴ Ivi, pp. 33-34.

⁵ Bertini 1938, terza puntata, cit.

⁶ Su questo filone, di così ampio rilievo per il protagonismo femminile e non soltanto, cfr. C. Jandelli, *Le dive del cinema muto*, cit.; A. Dalle Vacche, *Il movimento femminile. Sulla recitazione della Diva nel cinema muto*, «Bianco e nero», 550-551, settembre 2004 - aprile 2005, pp. 143-150; Ead., *Diva. Passion and Defiance in Early Italian Cinema*, University of Texas Press, Austin 2008; V. Festinese, *Mater dolorosa: estetica masochista e diva film*, in C. Jandelli, L. Cardone (a cura di), *Gesti silenziosi. Presenze femminili nel cinema muto italiano*, «Bianco e nero», 72-570, maggio-agosto 2011, pp. 20-27.

⁷ Bertini 1918, p. 25.

Dunque, ben oltre la tecnica della posa, che pure resta un momento aurorale di consapevolezza di sé e delle potenzialità del mezzo filmico, Bertini è perfettamente addentro ai processi creativi nel loro insieme, cogliendoli nella concretezza del *tournage* e nei significati ulteriori assunti nella rappresentazione visiva. Del resto, come è ormai ben noto, il suo coinvolgimento nella parabola realizzativa travalica di gran lunga la performance recitativa ed investe l'intera vita dell'opera, dalla scelta dei soggetti, al perfezionamento dei copioni; dall'impostazione delle riprese fino al montaggio delle pellicole⁸. Sicché, all'indomani del suo ritorno in patria, sul finire degli anni Trenta, in una intervista con Italia Volpiana pubblicata su «Lo schermo», non esita ad accreditarsi come «l'ideatrice, la sceneggiatrice, la regista»⁹ dei suoi film. Tenendo conto della fluidità dei ruoli professionali caratteristica del primo cinema italiano, dove gli sconfinamenti fra una figura e l'altra erano consueti – sono anni ancora pionieristici, nei quali, spesso, il fare coincide con l'inventare¹⁰ – possiamo dar credito alle rivendicazioni di Bertini, che pone se stessa al centro del nucleo generativo dei film, sottolineando parimenti, del suo impegno personale, sia l'intensa partecipazione intellettuale, sia la spaventosa fatica fisica:

Ho dato veramente tutta me stessa al cinema. È stato effettivamente così. Stavo chiusa, a volte, per settimane intere in un teatro di posa, senza uscirne, se non per correre a casa sfinita. Quante volte avrò rifatto le trame? I films li legavo con queste mie mani. Ci voleva una sveltezza d'occhi enorme. Non c'erano allora i mezzi di oggi. Il cinema era muto: effetti e parole glieli davamo noi, gli attori, con arte nuova

⁸ Sulle ripetute rivendicazioni da parte di Bertini di un suo protagonismo a tutto tondo, comprensivo di ruoli creativi e insieme manageriali, rimando nuovamente agli studi di Monica Dall'Asta, in particolare cfr. Ead., *Francesca Bertini. Ritratto dell'attrice da regista*, in A. Faccioli, E. Mosconi (a cura di), *Divine*, cit., pp. 11-32.

⁹ I. Volpiana, *La donna che rifiutò un milione di dollari dell'America. Intervista con Francesca Bertini*, «Lo schermo», 3, 1938, pp. 17-19; la citazione è a p. 18.

¹⁰ La ricerca sul lavoro e la presenza delle donne sulla scena del primo cinema, avviata oramai da oltre un ventennio, ha portato risultati straordinari, e ancora ne sta portando. Dal punto di vista metodologico, lo studio delle pioniere ha fornito ai Women's Studies di ambito cinematografico, anche oltre il periodo delle origini e gli anni del muto, un importante modello euristico, fondato sulla interdisciplinarietà e su approcci internazionali. Cfr. anzitutto il «Women Film Pioneers Project» (<https://wfpp.columbia.edu/>) della Columbia University (New York), nato nel 1993 da un'idea di Jane M. Gaines che coinvolge ricercatrici e ricercatori in tutto il mondo; M. Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive*, cit.; S. Bull, A. Söderbergh Widding (eds.), *Not so Silent: Women in Cinema Before Sound*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm 2010; C. Jandelli, L. Cardone (a cura di), *Gesti silenziosi*, cit.; M. Dall'Asta, V. Duckett, L. Tralli (eds.), *Researching Women in Silent Cinema. New Findings and Perspectives*, Dipartimento delle Arti - DAR, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Bologna 2013; C. Gledhill, J. Knight (eds.), *Doing Women's Film History. Reframing Cinemas, Past and Future*, University of Illinois Press, Urbana 2015; J.M. Gaines, *Pink-Slipped. What Happened to Women in Silent Film Industries*, University of Illinois Press, Champaign 2018; A. Faccioli, E. Mosconi (a cura di), *Divine*, cit.

e autentica. Esigevo perciò che nessuno toccasse i miei negativi. Soltanto io dovevo montarli. [...] Io, allora, tagliavo i negativi. E non potevo permettere che si facesse qualcosa senza di me. Fingevo persino d'ignorare che esistessero gli stabilimenti di sviluppo e montaggio¹¹.

Certamente lei non si risparmia e affronta con energie inestinguibili il tremendo scorrere delle ore nei teatri di posa, dove si soffoca per il gran caldo, che aumenta a dismisura il patimento e rende l'arte della recitazione, prima di tutto, una prova di resistenza per muscoli, membra e nervi. La narrazione di questa dimensione oscura, umida di sudore, logorante per il corpo e per lo spirito, costituisce il controcanto, per dir così, di quanto sfolgora sullo schermo, delle ricchezze e dei successi connessi al lavoro nel cinema. La diva, capace di sopportare lunghe pose e *tournage* infiniti, per tornare in forze è più volte costretta all'immobilità e al buio, poiché i suoi poveri occhi non vedono più e i medici l'hanno messa in guardia sui rischi dell'accecamento. Le riprese di *Fedora* (G. De Liguoro e G. Serena 1916), ad esempio, la portano allo stremo

Con un lavoro assiduo, sfiante, e sotto un caldo feroce, arrivammo alla scena finale: la morte di Fedora. [...] Ero l'ombra di me stessa, come testimoniano le fotografie ancora esistenti. Non pesavo che cinquanta chili. Avevo dato a quel film tutta me stessa, tutta l'anima mia. Ma proprio nell'ultima scena che pone termine al dramma, accadde un incidente spiacevole. Sopraffatta dalla fatica e dal caldo, nel momento culminante, quando Fedora si avvelena, uno svenimento mi colse e caddi al suolo senza conoscenza. Un dottore, chiamato d'urgenza, consigliò di sospendere il lavoro. Io volevo continuare, ma il dottore fu inflessibile¹².

Sono terribili le prove cui il cinema la sottopone, ma corrispondono ad altrettante soddisfazioni e mete raggiunte, come accade quando gira *La piovra* (E. Bencivenga, 1919)¹³, a fianco di un impareggiabile mattatore: Amleto Novelli. È per lei un periodo di formidabile impegno professionale e l'occasione di poter recitare con un partner tanto talentuoso è al contempo preziosa e temibile, giacché ne percepisce l'eccezionalità e ne sente fortemente il carico. Le riprese cominciano e procedono sottoponendo gli interpreti a prove notevolissime, rese ancor più ardue dalle limitazioni tecniche del tempo, soprattutto nelle pratiche di montaggio, che richiedevano numerose ripetizioni non di singole inquadrature, ma di sequenze complete. Sicché, al culmine di una scena potentemente drammatica, ricorda Bertini

¹¹ Bertini 1969, p. 4.

¹² *Ivi*, p. 101.

¹³ A conferma degli inciampi della memoria, segnalo come sia nella biografia del 1938, sia nel volume edito nel 1969, Bertini attribuisca la regia del film a Roberto Roberti. Cfr. Bertini 1938, nona puntata, «Film», 36, 1 ottobre, p. 4 e Bertini 1969, p. 356.

nella sua prima autobiografia, la lavorazione viene interrotta per essere poi ripincipiata, a partire dallo stesso punto, il giorno successivo:

Quella notte non riuscii a prender sonno, preoccupata com'ero della difficile interpretazione. Mi accadeva spesso, nei periodi di intenso lavoro, di trascorrere intere notti in riflessioni che mi lasciavano esausta. Tornai al teatro di posa alle sette del mattino. Novelli mi aveva preceduta e [...] aveva impressi sul viso tormentato i segni della stanchezza. [...] Il grande silenzio non era rotto che dal ronzio dei riflettori e della macchina da presa. [...] La scena durò esattamente centocinquanta metri. Novelli ed io, sfiniti, dovevamo ricominciare di nuovo tutto in primissimo piano, poiché allora non si faceva una inquadratura alla volta, ma tre riprese [...] [della intera] scena, da tre punti diversi, provvedendo poi, durante il montaggio, ad alternare le inquadrature in primo piano con quelle in campo medio e con quelle in campo lungo. Ci asciugammo il volto madido di sudore (il caldo del teatro era soffocante); non si respirava più e la luce dei riflettori ci perseguitava. Avevamo [...] gli occhi gonfi [...] per aver sopportato le scintille dello scoppietto dei riflettori non schermati [...]. Per il primo piano, l'operatore aggiustava le luci in modo diverso. A un metro da noi c'era un riflettore che m'illuminava la faccia, un 'baby spott' che avevano messo su di uno sgabello e che mi feriva le pupille accecandomi. In queste condizioni spaventose, ricominciammo tutta la scena. Così fino alla sera, fino alla notte. Ma il nostro tormento doveva valerci una scena di una potenza drammatica veramente impressionante¹⁴.

Il racconto autobiografico di Francesca Bertini, pur differenziandosi via via nell'arco lungo della sua esistenza, la ritrae sempre in simili posture, ammantate di eroismo e insieme di pragmatica concretezza. Ne emerge un'immagine possente della diva «fatalissima e [...] ultramoderna», per dirla con le parole di Italia Volpiana¹⁵, che fronteggia le interminabili pose e le riprese ripetute del primo cinema – torride, estenuanti e terribilmente faticose – sostenuta da una fortissima passione e da una non comune consapevolezza dei processi produttivi, vissuti in prima persona, sulla sua stessa pelle.

3. *Il peso della leggerezza*

Le memorie degli anni successivi, come accennavo poco sopra, non si allontanano di molto da quanto sottolineato dalla «Superdiva» Bertini, come la chiamava Roberto Bracco. Creature visibili per eccellenza, strabilianti oggetti di sguardo e di desiderio, le e gli interpreti attivi sugli schermi degli anni Trenta e Quaranta esprimono raramente (e anche questo rende notevole il

¹⁴ Bertini 1938, nona puntata, cit.

¹⁵ Cfr. I. Volpiana, *La donna che rifiutò un milione di dollari dell'America*, cit., pp. 18 e 19.

corpus delle divagazioni) il loro punto di vista sulle pratiche concrete della loro professione. Per lo più tacciono sulle abitudini quotidiane e talvolta opprimenti, sulle disparate *corvée* richieste loro in ragione della celebrità che incarnano, sui complicati rapporti di forza connessi alla produzione straniera. Pertanto i loro racconti, finanche nel contesto finzionale, offrono uno spaccato testimoniale non trascurabile per chi voglia comprendere le dinamiche professionali e fattuali che si giocano nel raggio d'azione della macchina da presa. Ancora una volta, approfittando di nuovo delle voci dello schermo, prima di soffermarmi sugli scritti delle attrici, vorrei riandare ai film e ricordare l'appassionata 'difesa di categoria', concepita per conferire dignità a un mestiere insieme invidiato e disprezzato, pronunciata da Amedeo Nazzari, nel ruolo di se stesso, nel già citato *Apparizione*. Nell'acceso confronto con Franco, il fidanzato della protagonista (Alida Valli), campione di virilità spiccia e proletaria, aitante meccanico impersonato da Massimo Girotti, il divo più celebre del Ventennio fronteggia quel ruvido lavoratore svelandogli le fatiche che stanno dietro la risplendente mascherata cinematografica. Così racconta della infinitamente reiterata e sfibrante sequela delle riprese, della terribilità del trucco, e del carico posticcio e insopportabile dei costumi, delle parrucche, dei 'riccioloni' come li chiama con disprezzo Franco. È uno stillicidio quotidiano di fastidi e di sforzi invisibili a punteggiare il duro nomadismo di una esistenza, quella dell'attore, che chiede insospettabili e severi sacrifici in cambio di compensi cospicui, certo, ma volatili, e di una fama invero fuggevole, del tutto precaria. L'obsolescenza della celebrità di celluloidi si manifesta presto, e inesorabilmente. Le scritture delle attrici, nel loro variegato insieme, rafforzano con esattezza e talvolta con ironia il punto di vista espresso da Nazzari, levandosi in coro, per dir così, per cantare le molte acuminatissime spine occultate nel gran rosaio, a prima vista vellutato e fragrante, del cinematografo.

La sola voce a risuonare di una tonalità diversa, ancora una volta, è quella di Valentina Cortese, per la quale il debutto nel cinema aveva coinciso con l'avvio della vita adulta e con l'inizio della travolgente relazione con Victor de Sabata, come si è già accennato qui sopra. Il lavoro le appare spensierato, lieve come un ricamo, indistinguibile dal sogno d'amore che ha principiato a vivere. Le magnificenze barocche dell'Urbe la abbracciano e lei ne percorre, leggera come una farfalla, quasi danzando, i vicoli ombrosi, le vie di lucida pietra, la discesa di Trinità dei Monti, con la «surreale scalinata in tutta la sua bellezza, in tutta la sua follia»¹⁶ scenografica. Ai suoi occhi di ragazzetta piovuta dalla provincia lombarda, Roma intera si offre come uno stupefacente palcoscenico, pronto ad accogliere le esuberanze e

¹⁶ Cortese 2012, p. 64.

gli alati movimenti del suo sentire. Ebbene, con altrettanta aerea gaiezza si muove fra le quinte di cartapesta di Cinecittà, dove non esita a mettersi alla prova, con la tenera sicumera tipica dell'adolescenza, insistendo per recitare a modo suo, in un certo senso 'nobilmente', senza ricorrere ai trucchi di mestiere che invece sul set le propongono. Così, nel rammentare la piccola parte in *Il Bravo di Venezia* (C. Campogalliani, 1941), rimarca la fresca balanza dei suoi esordi, la bellezza di quegli anni acerbi, e la facile naturalezza con la quale ha imparato a dialogare con la macchina da presa:

Nella scena finale del *Bravo [di Venezia]* il cameraman mi fece un primo piano in cui sono veramente bella, ero bella per davvero. Per farmi scendere una lacrima mi misero negli occhi una goccia di glicerina, ma chiesi di poter fare una ripresa senza: «Vi prego, con quella cosa negli occhi non mi sento a mio agio». Mi concentrai un momento e, immedesimandomi nella parte, pianisi di lacrime naturali... Mi sono molto divertita a girare i miei primi film, erano filmetti ma per me erano grandissimi¹⁷.

Nelle memorie dal teatro di posa di Cortese, quindi, la cifra del gioco prevale su quella della fatica, che proprio non risulta: è obliterata dalle energie della giovinezza o forse, addirittura, non è percepita. Quel periodo, guardato da sì grande distanza, trascolora per lei in una recita gioiosa e ininterrotta, dove si consumano curiosi accadimenti e dove si imbatte in abitudini stravaganti, come avviene nel *tournage* di *La cena delle beffe* (A. Blasetti, 1942). Infatti, in quello che è il primo film importante che si trova a interpretare, in un ruolo minore, ovviamente, si vede tramutata in una sorta di 'gobbo' o cartello di carne, agendo la sua performance in una buffa situazione destinata ad avere, qualche decennio più tardi, una potente e affettuosa eco cinematografica in *Effetto notte* (*La nuit américaine*, F. Truffaut, 1973)¹⁸. Lo possiamo leggere nelle pagine di *Quanti sono i domani passati*, quando l'autrice racconta che i due attori principali, Nazzari e Valenti, «non imparavano mai» il copione, e lei, nei panni della giovane, appassionata Lisabetta, in una scena in cui volge le spalle alla cinepresa, si ritrova «il volto coperto da [...] [dei] piccoli foglietti»¹⁹ sui quali i due divi potevano leggere a loro comodo le proprie battute.

¹⁷ *Ivi*, p. 66.

¹⁸ Ricordando, nella sua autobiografia, il lavoro con Truffaut, nel quale le era richiesta e consentita una inusuale libertà improvvisativa per dar parole e forma alla sua Séverine, è lei stessa a raccontare l'episodio: «mi venne in mente quando, nel lontano 1941 girando *La cena delle beffe*, quei due adorabili sciagurati di Amedeo Nazzari e Osvaldo Valenti scrivevano le battute su dei pezzettini di carta che poi appiccicavano in tutta la scenografia e anche su di me che recitavo di fronte a loro. Ebbi un lampo di genio, pensai: 'Lo faccio fare anche a Séverine!'. Mi scrissi le battute su diversi foglietti e li appiccicai sull'armadio, sulla sedia, sulle spalle di un assistente. Feci finta di dimenticarmi tutte le battute, di sbagliare le porte di uscita, proposi di recitare con i numeri». *Ivi*, p. 159.

¹⁹ *Ivi*, p. 67.

Insomma, per Cortese il lavoro nel cinema nei primi anni Quaranta è un vivace *divertissement* che non richiede sforzi di alcun genere. Ma è soltanto lei a restituirlo in maniera così scherzosa, leggiadra, in un certo senso soffice, quasi una spuma priva di peso. La sua voce canta una nota isolata e garrula che si stacca dalla plumbea linea ritmica dell'orchestra e del coro delle sue colleghe. Difatti tutte le altre attrici non mancano di rimarcare, nelle loro autobiografie, il senso della fatica e della durezza di una attività che non lascia requie.

Alla levità di Cortese si avvicina, pur senza eguagliarla, la scanzonata per eccellenza, Lilia Silvi, che racconta l'agio immediato, naturale, della sua performance di fronte alla cinepresa in *Assenza ingiustificata* (M. Neufeld, 1939), quando per la prima volta si trova ad interpretare quello che sarà il suo ruolo d'elezione, la studentessa discola e incontenibile. Fin dalla prima inquadratura, si sente subito nel personaggio e recita con brio senza farsi impressionare minimamente dall'occhio vitreo dell'obiettivo. In effetti, qui, nel *frame* scolastico, nasce la sua maschera divistica, segnata dal viso arguto e dal corpo mobilissimo della 'ragazza terremoto', irriducibile ad ogni autorità e scatenatissima, che non soltanto interpreterà per il resto della sua carriera ma che travalica i confini del set e marca definitivamente la sua *facies* pubblica. Persino il suo tardivo *memoir*, scritto oltre cinquant'anni più tardi, riverbera quella scattante e irrefrenabile allegrezza e restituisce l'attrice nelle pose del suo personaggio abituale, enfatizzandone l'ironia e la piegatura scherzosa, ben oltre le quinte scenografiche del lontano cinema *déco*.

Ad ogni modo, tornando ai ricordi delle sue interpretazioni, il felice incontro con il mestiere d'attrice continua a portarle gioia e le fa provare un corroborante orgoglio, che tuttavia non basta a farle dimenticare le fatiche del set, tanto che, anche lei, rammenta le ore lunghissime ed estenuanti delle riprese che dovevano sovente essere concluse in tempi incredibilmente stretti, con scadenze improcrastinabili, costringendo la troupe a immani *tour de force*. A darne la esatta misura è, ad esempio, il racconto legato a *Dopo divorzieremo*, la brillante e già citata commedia recitata a fianco di Nazzari che tanta parte ha avuto nel rafforzare la sua maschera divistica e il suo successo personale. Nel ripensare a quei momenti turbinosi Silvi mostra una certa fierezza – invero ai limiti del patriottico, considerati i venti di guerra e il richiamo esplicito alla «nazione» e al fare il «proprio dovere» – insieme alla soddisfazione di chi riesce a portare a termine un compito quasi impossibile:

Arrivati quasi alla fine del film avremmo dovuto consegnare il teatro di posa per cui la produzione ci raccomandò di arrivare al finale al più presto possibile perché altrimenti avrebbe dovuto pagare una forte penale. L'ultimo giorno entrammo alle 7 e uscimmo alle 4 del mattino dopo, tutti noi, attori, regista, operatori e operai,

eravamo sfiniti ma felici di aver terminato in tempo il film. [...] Tutto il mondo cinematografico del 1940 non badava alla stanchezza e ai disagi ma faceva il proprio dovere fino in fondo²⁰.

Silvi e la più parte delle attrici di quegli anni, nel maneggiare la sostanza ondivaga delle loro memorie, si diffonde spesso e variamente sulla serietà, lo sfinimento e la pesantezza del lavoro nei teatri di posa, evidenziando, forse talvolta con ingenuità ma senza dubbio con cognizione, gli sforzi necessari a produrre quegli effetti di leggerezza, di gaia scorrevolezza che appaiono sullo schermo.

4. *Relazioni pericolose*

Una più ragionata, concretissima, consapevolezza spicca nei ricordi di Maria Denis, che offre una prospettiva peculiare, propriamente dall'interno rispetto alle dinamiche del set, descrivendo nei dettagli non soltanto il carico di lavoro imposto alle attrici, che dovevano svegliarsi all'alba e affrontare interminabili ore di riprese; ma sottolineando anche, con piglio quasi rivendicativo, l'assenza di qualsivoglia tutela per quelle professioniste così particolari, che qui davvero appaiono quali 'salarie della catena filmica':

Il lavoro sul set in quegli anni era massacrante per via dei budget ridottissimi: si girava un film in poco più di trenta giorni, avvolti da una enorme quantità di luce, perché la pellicola era poco sensibile, e da un caldo spaventoso. [...] Certe volte, a fine giornata, dopo dodici ore con un solo intervallo, ci venivano richieste due o tre ore straordinarie, non pagate, naturalmente, perché non c'erano sindacati a difenderci²¹.

Molte ore nel teatro di posa, scarse pause e fatiche aggiuntive per le attrici quando si trattava di girare film in costume. Denis, a questo proposito, ripensando ai merletti e alle crinoline d'ordinanza per i vestiti 'storici', ricorda come una specie di tortura il doversi sottoporre a lunghissime sedute di trucco, che culminavano con l'incollatura di pesanti parrucche sulla testa e con l'obbligo di indossare sotto l'abito indumenti contenitivi e rigidamente modellanti, quali strettissime *guêpière* che le consentivano, all'ora di colazione, di «bere solo un po' di latte»²².

Ma per la giovane attrice, che tanto patisce le durezza della costruzione dell'artificio, calcare le scene dei teatri di posa non vuol dire solamente sacrificarsi per fronteggiare i compiti di un mestiere forse mai veramente

²⁰ Silvi 2005, p. 31.

²¹ Denis 1995, p. 13.

²² *Ivi*, p. 14.

desiderato; comprende fin dal principio, infatti, che il set è un luogo speciale, uno straordinario spazio relazionale che occasiona numerosissime conoscenze, incroci d'esistenza imprevisti, a volte definitivi, e poche ma solide amicizie, che sconfinano oltre il tempo concentrato e tirannico delle riprese. Pertanto nel suo *memoir* che è punteggiato, al pari di quello di Silvi e di altre, dei ritratti delle personalità di spicco con cui ha lavorato, ricorda gli incontri più importanti per lei, a cominciare da quello con Alida Valli, «nordica e sportiva, molto estroversa» e «Mariella Lotti, così bella ed elegante, ma nell'intimo sofferente»²³. Giunta al cinema in età tenerissima, come s'è visto poco sopra, ad appena sedici anni, Denis non può contare su alcuna specifica preparazione al mestiere, ma soltanto sulla sua forza di volontà e sulle opportunità di formazione che le offre il set. Così, per lei, il contatto professionale con Vittorio De Sica costituisce una occasione imperdibile per guardare e per tentare di stare al passo col suo straordinario talento, come rammenta, con semplicità, nella autobiografia:

Il solo fatto di recitare con uno bravo come lui costringeva a imparare. Abbiamo fatto coppia in tanti film. Era un giovanotto simpaticissimo, semplice, compagnone, molto seduttivo. Poi, con gli anni e il successo, era cambiato, aveva perduto quella semplicità degli inizi, era diventato pieno di sé²⁴.

Lente che ingrandisce e che rivela, mi pare che per Denis il teatro di posa funzioni come una specie di camera ottica dotata di un sorprendente potere, quasi divinatorio, in grado di far baluginare i riposti segreti del presente e rare schegge di futuro, sicché di Elsa de' Giorgi, della quale fu amica anche al di fuori delle circostanze lavorative, dietro «il viso classico, da medaglione del Quattrocento», può intravedere la «grande scrittrice che sarebbe diventata»²⁵.

Ancora, e più crudelmente, è la condivisione del set a mostrarle in anticipo l'implacabile intransigenza di Luchino Visconti, uomo da lei amatissimo e frainteso, attorno al quale, come si vedrà più avanti, si struttura il racconto di *Il gioco della verità*. Denis non ha mai recitato per lui ma, nel corso della ricerca della protagonista di *Ossessione* (L. Visconti, 1943), decide di sottoporsi a un provino, pur essendo consapevole di non aver alcuna speranza di essere scelta. Le pareva impossibile che l'interprete della timida studentessa di «*Seconda B* [G. Alessandrini, 1934], [del]la servetta di *Sissignora* [F.M. Poggioli, 1941], [del]la triste Conchita di *L'Assedio dell'Alcazar* [A. Genina, 1940]» potesse cimentarsi in «un personaggio torbido, un miscuglio di eroti-

²³ *Ivi*, p. 20.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

smo, inganno, tragedia»²⁶. Conosce bene i limiti della sua maschera divistica ma ancorché sappia di avere magrissime *chance* di incarnare la cupa, sensuallissima Giovanna, sideralmente distante dai ruoli che le venivano assegnati di consueto, si affida all'intuito di Visconti che «non aveva escluso in [...] [lei] queste potenzialità»²⁷. Peraltro, a quell'altezza Denis ha una solida preparazione, e può contare oltre quaranta titoli, fra i quali alcuni ragguardevoli successi, nel suo curriculum d'attrice. Eppure la sua vasta esperienza professionale non basta per contenere le emozioni che il confronto con l'esordiente regista, nonché conte di Modrone, le smuove; né sarà utile l'aiuto 'chimico' che Girotti le propone, come ricorda lei stessa nell'autobiografia:

La presenza di Luchino mi intimoriva. L'idea di quel ruolo, così interessante ma abbastanza lontano dalla mia personalità, mi faceva sentire impacciata, insicura. Confidai a Girotti il mio stato d'animo. «Non ti preoccupare», disse lui gentile, «ti do io una pasticchina che ti farà sentire benissimo!». Fu un vero guaio. Era una simpamina, uno stimolante al quale, avrei scoperto, sono sensibilissima. Mi sentii addosso una corrente elettrica, un nervosismo! Da impacciata diventai febbrile. Esageravo, io solitamente così misurata, e questo ahimè fece crollare la prova. Nella scena del provino c'era un bacio tra me e Massimo Girotti. Dopo, è a lui che Luchino chiese: «Allora, sei rimasto soddisfatto del bacio?». È, insieme a quello di non aver potuto fare teatro, uno dei miei forti rimpianti. [...] Visconti sul set era duro. Terribile. Trattava malissimo tutti: molti attori hanno pianto con lui. Però riusciva a ottenere da loro risultati straordinari, vere e proprie metamorfosi²⁸.

In definitiva, il provino della nostra 'ingenua per eccellenza' naufraga malamente, a cagione o meno della «pasticchina» di Girotti, e la parte di Giovanna sarà assegnata alla conturbante Clara Calamai, ossia a quella magnifica creatura che, in una giornata al mare, aveva sobillato in Denis il vorace tarlo dell'invidia. È un sentimento tanto sconvolgente e tanto limpidamente palesato nelle pagine di *Il gioco della verità* da avvicinare il profilo dell'autrice a quelli, dalla grazia scompigliata e senza malizia, delle giovinette da lei interpretate nelle pellicole del Ventennio, a cominciare dalla Dorina di *Addio giovinezza!*, nel quale è proprio la toscana Clara ad impersonare la donna fatalissima e irresistibile. Così confessa Maria:

Se ci penso, rivivo la terribile gelosia che mi colse appena fummo sulla spiaggia e [...] vidi [Clara Calamai] muoversi in costume da bagno: Clara era già la *femme fatale* che di lì a poco sarebbe esplosa in film come *La cena delle beffe* e pensavo fosse il massimo che un uomo potesse desiderare. Io sentivo di valere meno, come una di quelle ragazze disgraziate che impersonavo sullo schermo²⁹.

²⁶ *Ivi*, p. 30.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 31.

²⁹ *Ivi*, p. 24.

Ancora una volta il set e ciò che avviene nei pressi della macchina da presa, pur nella truccatura della finzione, rappresenta, per Denis, uno spazio di rivelazione e, paradossalmente, le apre uno squarcio sulla verità delle cose, comprese quelle più recondite e oscure. Lungo l'intero suo *memoir* e invero in molte autobiografie delle attrici, i film interpretati si offrono come una sorta di profezia, o di copione scritto in anticipo e dunque capace di decifrare gli accadimenti e i moventi che abitano le loro vite reali. Luogo di relazioni, di conflitti, di incontri, il teatro di posa gioca davvero un ruolo speciale nei loro vissuti, nelle memorie, nelle immagini di sé che costruiscono attraverso le loro scritture e nei discorsi pubblici.

5. *Set e potere*

A confermare e rilanciare il carattere relazionale dello spazio del set più di tutti è, per strade divergenti ma in fondo parallele, *Il romanzo della mia vita* di Doris Duranti, una diva dal temperamento diametralmente opposto rispetto alla modestia e alla timidezza dell'interprete di *La maestrina* (G. Bianchi, 1942). Fin dal primo incontro con la macchina da presa, l'attrice labronica scopre se stessa e si riconosce: è in qualche modo la vicinanza e la complicità con l'obiettivo a convincerla pienamente delle sue possibilità, a spingerla verso le magie che il cinema rende disponibili, con i suoi prodigi di trasformazione. Il set, per Duranti, è uno spazio-talismano, dove tutto può accadere e dove, specialmente, lei può diventare chi vuole davvero essere, ovvero una stupefacente attrice. Glielo conferma il primo faccia a faccia con l'occhio meccanico della macchina da presa:

In quel momento ebbi la rivelazione di tutta l'importanza che ha ogni nostro gesto, ogni nostra parola, ogni atteggiamento del nostro volto. Mi trovavo finalmente dinanzi a qualche cosa che mi avrebbe vista quale sono realmente, non quale sembro agli altri e a me stessa. E mi colse il desiderio impaziente di vedermi sullo schermo, l'indomani, certa che avrei vista una donna diversa da quella che fino allora avevo immaginato di essere³⁰.

Sostenuta dalla forza di un desiderio che nulla teme, Doris si avvicina alla cinepresa pronta a recitare e, se le appare utile, a fingere. Così quando nel 1936 interpreta una delle giovani sciatrici di *Amazzoni bianche* decide di mostrarsi remissiva, poco ambiziosa e addirittura mansueta nei riguardi della protagonista, Paola Barbara, della quale peraltro apprezza tanto la bellezza «delle [...] forme divine», quanto la bontà della sua «anima molto

³⁰ Anonimo, *Primo incontro con la macchina da presa*, cit.

semplice e gentile»³¹. È una strategia di mascheramento che, come abbiamo visto nelle pagine precedenti, l'attrice mette in atto al principio della sua carriera, e che ben presto, una volta affermata la sua statura divistica e forte anche delle sue amicizie politiche e delle salde entrate produttive, abbandonerà prontamente, sfoderando un carattere coriaceo e una capricciosità feroce, autentica e definitiva prova dell'ormai raggiunto potere. Pertanto, ripercorrendo la sua carriera e ripensando alla vita sul set, non manca di raccontare le tensioni e i conflitti che lo innervano e che sovente la pongono in contrasto con le altre attrici. È il caso della baruffa a suon di artigli e grida con Laura Nucci, nel corso del *tournage* di *Diamanti* (C. D'Errico, 1939). Nel film in una scena di festa le due compaiono elegantemente abbigliate e adorne di magnifiche, ma identiche, pellicce. Per Duranti è un affronto inaccettabile, che narra con la sua consueta ironia e schiettezza, soffermandosi come d'abitudine sui dettagli dell'outfit, qui particolarmente significativi:

[...] Lei [Laura Nucci] inguainata in un abito dorato, io in una tunica azzurra e argento. Entrambe portiamo sulle spalle due cappe di volpi bianche, splendide ma identiche, cucite apposta per noi dalla sartoria delle sorelle Fontana di via Veneto. Né io né la Nucci riuscivamo a capire il perché delle pellicce uguali [...]. Il film era abborracciato e sarebbe stato punito dalla critica. Comunque sia, i responsabili dell'errore non vollero saperne di rimediare, lasciando che ce la vedessimo la Nucci e io. Io speravo che la Nucci si lasciasse persuadere dal mio già consistente prestigio e rinunciasse alla pelliccia. Ma anche lei era toscana, di Viareggio, e disse che per privarla della pelliccia avrei dovuto strappargliela di dosso con le mani. Ci provai, fu una gran lite con strilli e contumelie. Fontana ci separò e alla fine recitammo con le pellicce uguali, ma inviperite l'una contro l'altra³².

L'aneddoto corrobora l'immagine di sé che l'attrice propone nella sua autobiografia, ossia quella di una donna volitiva, «nata a dispetto» per usare le sue parole, che si impone con forza e talvolta con prepotenza, senza fermarsi di fronte agli ostacoli, pur di perseguire i suoi desideri, compresi quelli più irragionevoli. Ciò detto, Duranti non è affatto preda delle sue passioni, né è necessariamente nemica delle altre donne; al contrario sa dominarsi ed è capace di coltivare con grazia le amicizie con le altre attrici, soprattutto quando possono irrobustire la sua posizione. Così imperversa per i locali di via Veneto con Carola e Mariella Lotti, costruendo il suo marchio di bellezza invincibile e chic, tanto che il sarto Schubert, «che allora creava soltanto cappellini, ne modella[...] apposta per [...] loro purché li port[ino]» e la pellicceria Gori le «fa[...] indossare i suoi capi per le foto di moda»³³. Ma

³¹ Duranti 1987, p. 60.

³² *Ivi*, p. 84. L'approssimazione storica di Duranti anticipa qui la fondazione della sartoria Fontana, che avverrà soltanto nel 1943.

³³ *Ivi*, p. 85.

non è solamente questione di pellicce ed eleganze. Le relazioni che Duranti intreccia sui set mirano assai oltre, come testimonia la vicinanza con Miria di San Servolo, che in quel torno d'anni tenta la via dello schermo ed è, come si sa, la sorella minore di Claretta Petacci, l'amante del duce.

Tutta Roma conosceva Claretta Petacci e me come le preferite di primissimo piano del regime; io ero stata presentata da poco alla [sua] sorellina [...] quella Miriam che sotto il brutto pseudonimo di San Servolo [...] e con la rinuncia alla «m» finale del nome sacrificata alla purezza della lingua, aveva appena interpretato il film *Le vie del cuore* [C. Mastrocinque, 1942]. Mussolini era paternamente affezionato a Miriam, era stato lui a incoraggiarla verso il cinema e questo, naturalmente, aveva sollevato contro di lei un serpaio di invidie. Ero forse l'unica, tra le attrici di fama, ad avere Miriam in simpatia: ne apprezzavo la puntualità sul set, l'intensità degli occhi celesti, e il suo «voler arrivare» ricordava me stessa in altre stagioni³⁴.

Come si è già osservato, per Duranti il set e in generale il lavoro nel cinema travalica i confini del *tournage* e si distende nell'intera sua esistenza, dispiegandosi in guisa di una scacchiera diplomatica dove lei, indiscussa stratega, muove sapientemente i suoi alfieri e le sue torri. Da abilissima giocatrice è pronta a cogliere, nei dintorni dei teatri di posa, tutte le occasioni che possono avvantaggiarla, contribuendo ad accrescere il suo prestigio di attrice e ad ampliare il suo raggio d'azione di signora e donna influente nei salotti dell'Italia che conta. Invero, il suo speciale potere – fondato sulla sensualità e la bellezza di un corpo vibratile, immediatamente erotico³⁵ – si sprigiona nello spazio del set per poi irradiarsi all'intorno. Le circostanze legate al piccolissimo ruolo interpretato in *Il re si diverte* (M. Bonnard, 1941) evidenziano le dinamiche professionali, le capacità performative e il saldo sentire di sé dell'attrice. La pellicola appare, per certi versi, lambita da un cifrato discorso politico, forse inconsapevole, giacché a partire dalla pièce originale di *Rigoletto*, firmata da Victor Hugo, inscena i garruli ma feroci svaghi di un tiranno, il giovane duca Francesco I, qui impersonato da Rossano Brazzi. A Doris Duranti viene chiesto di interpretare una figura del tutto minore, quella di Margot, una seducentissima ballerina, una sorta di ipnotica odalisca, che incanta (e inganna) il protagonista allestendo per lui una danza irresistibilmente provocante. Bonnard le lascia un ampio margine

³⁴ *Ivi*, pp. 150-151.

³⁵ Duranti è ben consapevole del potenziale della sua Star persona e sa bene quali siano le interpretazioni più adatte al suo tipo, quelle cioè che, oltre ad assicurarle il successo, la divertono. Così nell'intervista rilasciata a Francesco Savio nel 1974, spiega: «Tutti i personaggi che io ho fatto avevano sempre una componente esotica; o africana, o sudafricana, o mongola [...] Facevo sempre il tipo della donna strana, che portava via gli amanti, che portava via i mariti, allora le donne [...] avrebbero voluto essere come me, però mi odiavano». Cfr. *Doris Duranti* in F. Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., voll. II, pp. 497-510 (il brano citato è a p. 498).

di manovra, ed è un ruolo semplicemente perfetto per lei, che ne struttura personalmente, con piena libertà, ogni dettaglio, dalla coreografia ai costumi, come ricorda nella autobiografia:

Non avevo mai frequentato scuole di danza, disponevo soltanto della mia innata carica sensuale. «Io credo che basti» ammise Bonnard; [...] avevo dei dischi che mi sembravano abbastanza sensuali. Ne scelsi uno e cercai di muovermi a cadenza davanti allo specchio della camera da letto. Provai, riprovai, riprovai ancora. Indossai una vestaglia trasparente a gonna larga, aperta sul davanti, mi abbandonai a fantasie erotiche e alla fine dell'ennesima ripetizione del disco mi incoraggiai: «Avanti Doris, ce la fai». Nell'esibirmi davanti allo specchio avevo scoperto i capezzoli, cosa facile con me stessa unica testimone. Avrei potuto rifarlo sul set? Me lo avrebbero concesso? Sapevo che il cuore della seduzione era lì [...]. Dissi a Bonnard che accettavo una prova ma avrei scelto io il costume. Mi feci truccare con cerone color ocre e indossai una tunica di velo e lustrini, scollacciata più che scollata, aperta su un fianco; durante la danza avrei dosato il guizzare delle gambe attraverso lo spacco fino all'ultima movenza³⁶.

Se diamo credito alle memorie dell'attrice, l'idea di mostrare il seno nudo anticiperebbe quindi sia la scopertura agita (o meglio: subita) da Clara Calamai in *La cena delle beffe*, sia la sua in *Carmela* (F. Calzavara, 1942) e risolverebbe la nota e invero piuttosto oziosa *querelle* del primato conteso fra le due attrici³⁷. Ma al di là di questo, il breve frammento della danza, che pure conta pochissimi metri di pellicola e fa appena indovinare, sotto i veli, le forme del petto, merita qualche riflessione. Difatti la fuggevole sequenza filmata da Bonnard mostra come la accuratezza attoriale, la vigorosa, ma sottile, fisicità di Duranti e la sua prorompente soggettività trovino nel quadrante magico, potentemente trasformativo dello schermo uno spazio di impensata *agency*, capace di accogliere questa strabiliante performance del sé.

La scena comincia con una inquadratura ravvicinata e mobile sui fianchi guizzanti di Margot, per raggiungere poi, con un movimento verso l'alto della cinepresa, il primo piano della danzatrice, culminando nell'ovale perfetto, candido, quasi opalescente del volto e con il lampo nero dei suoi occhi rivolti verso l'obiettivo. Le oscillazioni serpentine e sinuose della schiena e delle braccia tracciano nel quadro un agile geroglifico erotico, sottolineato dal dinamismo della camera, restituendo interamente, mi pare, la sua 'firma' d'attrice. Qui Bonnard la sceglie quale pura attrazione spettacolare, giocan-

³⁶ *Ivi*, pp. 100-101.

³⁷ Mi riferisco alla nota *querelle* su quale, fra le due attrici, abbia per prima mostrato il seno nudo sugli schermi italiani, se la bionda Ginevra di *La cena delle beffe*, impersonata da Calamai, o la bruna *Carmela*, interpretata da Duranti. Quest'ultima ritorna sull'argomento a più riprese, in diverse interviste e nelle pagine autobiografiche: non ha dubbi su quale sia in ogni caso «il più bel seno d'Italia»; e naturalmente propende per il suo. Cfr. Duranti 1987, p. 85.

do sul richiamo palesemente autoreferenziale del suo corpo erotico, sicché lei può esibire se stessa e la sua personalità di Star ben oltre il personaggio della danzatrice levantina. A ballare e ad ammaliare è Doris Duranti, non Margot, dunque, ma la sua interprete, che a quest'altezza è pienamente affermata come diva e che può contare, oltre che sul suo talento, sull'appoggio del potentissimo ministro della Cultura Popolare, Alessandro Pavolini³⁸, divenuto nel frattempo il suo amante ufficiale (e su questa relazione tornerò più avanti³⁹). Stupisce quindi solo in parte la sfrontatezza e l'orgoglio che Duranti vanta nelle sue memorie, soffermandosi e via via ritornando su *Il re si diverte*, chiamandolo più volte quale un 'suo' film. Certo, lei vi recita una parte minuscola tanto che Margot somiglia più ad una apparizione che a un personaggio vero e proprio. Eppure non ha torto l'attrice a definirlo 'suo' sebbene baleni in *Il re si diverte* in due rapide scene e per pochissimi minuti, poiché quel breve tratto di pellicola sancisce il suo trionfo definitivo, e non soltanto sullo schermo. Difatti, come ricorda lei stessa in *Il romanzo della mia vita*, la pellicola diretta da Bonnard riscuote l'apprezzamento di Mussolini, che se la fa proiettare a Villa Torlonia per poi dire «a Sandro [Pavolini]: "L'ho vista quella vostra Doris Duranti. Vi capisco"»⁴⁰.

Il fatto che il set sia per l'attrice uno spazio di indiscutibile protagonismo dal quale si dipanano relazioni cruciali non la esime dalle fatiche del teatro di posa, dalle lunghe ore di *tournee* e dalle gravose sedute di trucco. Occorre però riconoscere che Duranti affronta il lavoro del set con disciplina e finanche con gioia, poiché comprende che fa parte di quel magnifico gioco, il cinema, al quale intende non solo partecipare, ma vincere. Così, per esempio, racconta con soavità la sua laboriosissima trasformazione in Dahabo, la principessa africana di *Sentinelle di bronzo* (R. Marcellini, 1937), che marca il suo vero, clamoroso esordio sugli schermi quale brillantissima stella del cinema coloniale italiano⁴¹.

³⁸ Su Alessandro Pavolini, fascista della prima ora, intellettuale finissimo e guerriero, cfr. A. Pettacco, *Il super fascista. Vita e morte di Alessandro Pavolini*, Mondadori, Milano 1999; F.M. Snowden, *Pavolini Alessandro*, in V. de Grazia, S. Luzzatto (a cura di), *Dizionario del fascismo*, voll. II, Einaudi, Torino 2003, pp. 351-354; G. Teodori, *Alessandro Pavolini. La vita, le imprese e la morte dell'uomo che inventò la propaganda fascista*, Castelvocchi, Roma 2011; Id., *Pavolini Alessandro*, in Treccani.it, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2014, [https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-pavolini_\(Dizionario-Biografico\)/?search=PAVOLINI, Alessandro/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-pavolini_(Dizionario-Biografico)/?search=PAVOLINI, Alessandro/); cfr. inoltre il personale *memoir* firmato dal nipote, che senza averlo mai conosciuto tenta di comprendere la controversa figura del nonno: L. Pavolini, *Accanto alla tigre*, Fandango, Roma 2011. A mio parere, i suoi ritratti più efficaci sono quelli che si possono ricavare dalla autobiografia di Duranti (che ne delinea la figura con acume e da una prospettiva del tutto peculiare); e da *I coetanei*, dove de' Giorgi ne restituisce magistralmente il profilo e le ambivalenze (cfr. de' Giorgi 1955, pp. 63-66; e infra, cap. VII, prg. 2).

³⁹ Cfr. infra, cap. VI, prg. 3.

⁴⁰ Duranti 1987, p. 17 e cfr. anche p. 101 e p. 136.

⁴¹ Su *Sentinelle di bronzo* e più in generale sul ruolo dei personaggi femminili nei 'film

Girato nei dintorni di Addis Abeba il film produce una eco straordinaria e la prova di Duranti viene riconosciuta dalla critica nella sua eccezionalità. Da più parti – come sottolinea il già citato articolo di Mèccoli⁴² – si nota il debutto dell'attrice come prima donna, definendolo senza precedenti e sottolineando in particolare l'ingombro e insieme le stupefacenti metamorfosi dovute al *maquillage* cinematografico. In effetti, la pellicola segna una svolta nella carriera dell'interprete, che rimembra le difficoltà del provino, l'eccitazione – e il vano tentativo di celarla – causata dal desiderio di essere accolta quale protagonista in un sontuoso film 'dell'Impero'. Nel suo ricordare, si stagliano le ore di trepidazione trascorse sotto le mani sapienti del truccatore della Cines, un curioso personaggio che sembra destreggiarsi fra stregoneria ed effetti speciali:

Dovevo diventare proprio nera nera [...] mi spalmò sul viso un cerone color cioccolato, mi infilò una tuta aderentissima e mi sistemò in capo una parrucca di capelli ispidi nerissimi. Davanti allo specchio del trucco vedevo Doris Duranti tramutarsi in una splendida fanciulla d'altra razza; ma dentro di me l'aspirante attrice Doris Duranti, giunta alle soglie dell'esame più difficile della sua vita, era sconquassata da ansie e sentimenti assai più forti della speranza di riuscire. Ingoiai due sim-pamine, mi stringevo le mani fino a piantarmi le unghie nelle palme rimaste rosate e per la prima volta, forse, pregevo⁴³.

Il provino riesce perfettamente, forse per via delle sue strane preghiere, o forse per gli strabilianti prodigi di farmaci stimolanti e strati di fondotinta, di certo per la presenza scenica di Duranti, che con impeto e naturalezza compie l'unica azione di cui, in quel momento, si sente capace: camminare, accasciarsi contro una palma di stoffa e piangere dirottamente. Lo fa «così bene che alla fine il trucco color cioccolato» si scioglie in una poltiglia bruna, «una specie di marmellata»⁴⁴, e fra lacrime e scolature di cerone si aggiudica la parte. Da quel momento, i suoi lineamenti sottili e l'arco alto delle sopracciglia, che una sua vecchia fiamma aveva già riconosciuto come simili a quelli di una antica regina d'Egitto, Nefertiti, annunciano il suo destino di diva del 'cinema dell'Impero', nel quale potrà interpretare figure di donne ambivalenti, spesso caratterizzate dalla mescolanza del sangue, dagli incroci di genti antiche ed esotiche.

Così, a partire da *Sentinelle di bronzo* cominciano per Doris Duranti i viaggi in Africa, e le memorie del set – di quelle sequenze girate in luoghi

dell'Impero', cfr. M. Coletti, *Lo spazio coloniale e il corpo femminile, tra esotismo e propaganda. Il tabù del meticcio*, in D. Ricci, M. Veronesi (a cura di), *Visioni del rimosso. Lo sguardo cinematografico sul colonialismo italiano*, Mimesis, Milano-Udine 2024, pp. 83-96.

⁴² Cfr. D. Mèccoli, *Doris Duranti*, cit.

⁴³ Duranti 1987, pp. 64-65.

⁴⁴ *Ivi*, p. 65.

remotissimi, stranieri, e impervi – si avvicinano e si mescolano ai racconti di viaggio. L'avventura principia, per il film di Marcellini, con la partenza della troupe dal porto di Napoli, a bordo di una nave bananiera, salutata dai pianti e dalla preoccupazione della madre della giovane attrice, che è invece sorridente, spavalidamente fiduciosa nel colonialismo italiano, nelle meraviglie del cinema, e soprattutto in se stessa. Il suo resoconto dall'Asmara supera in entusiasmo le parole della propaganda fascista: la città le sembra bella e curata come un giardino, del tutto diversa dalle mestizie portate dagli invasori inglesi. Nella calura, al contrario dei suoi colleghi maschi che sono abbattuti da quel sole implacabile, lei si sente perfettamente a suo agio: si muove a piedi con allegrezza, calzando dei «sandaletti da spiaggia tipo Capri»⁴⁵, avvolta in deliziosi abitini leggeri, a pois, e avendo cura di coprirsi la testa con ariosi foulard di cotone fine. La 'sua' Africa è abitata da «buoni indigeni», da nobili eritrei, «persone degnissime, che conosc[ono] Roma, parla[no] italiano e sa[nno] stare a tavola come noi»⁴⁶.

Ma se Doris l'imperialista si conferma quale strenua paladina del regime a tutte le latitudini, inscrivendo il colonialismo fascista nella cornice del più consumato e falso degli stereotipi – italiani brava gente, per dir così; Doris l'attrice fa balenare nei suoi ricordi, probabilmente senza volerlo, altre immagini, altre atmosfere. Le giornate di *tournage*, infatti, tradiscono le asprezze e la tracotanza dell'occupazione italiana, incrudelita peraltro dalle esigenze della produzione filmica. Così Duranti racconta il suo lavoro, e in particolare ciò che fa per immedesimarsi «nello spirito della negretta Dahabo»⁴⁷, il suo personaggio, che appartiene a un'altra cultura, anzi, come scrive lei, a un'altra «razza». Per impersonarla, deve imparare «come si muove, come ancheggia, come guarda, come sta seduta una ragazza di colore»⁴⁸. Perciò, nello spazio privato e intimo della sua tenda, viene aiutata da una giovane del luogo, incaricata di assisterla e farle da controfigura, con la quale stringe un legame di confidenza e di complicità. Il suo nome è Alina e nelle pagine di *Il romanzo della mia vita* appare in guisa di ancella, una sorta di schiava devota, africana ma battezzata cristiana, attratta dalla bellezza e dalla pelle diafana dell'attrice italiana:

La sera, vicino al fiume dov'era stata costruita una specie di doccia, Alina mi aiutava a struccarmi e a recuperare il mio aspetto di bianca. Benché fosse una faticaccia togliermi di dosso tutto quel cerone nero e sciogliermi le mille treccine ispide che avevo in testa, Alina si divertiva a strigliarmi il corpo e farmi ritornare della mia razza⁴⁹.

⁴⁵ *Ivi*, p. 69.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ivi*, p. 71.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

Nella prospettiva delle politiche promulgate dal regime⁵⁰, il colore della pelle fa problema e la trasformazione della candida epidermide di Duranti in una scurissima *nuance* d'ebano diviene un prodigio scandaloso e al contempo potentemente seducente. Lei diventa «la stella nera» delle pellicole coloniali e la sua interpretazione di Dahabo non manca di occasionare, fra gli altri, commenti apertamente razzisti, nei quali trionfa, a partire dal corpo dell'attrice, la superiorità bianca. In questa direzione, l'articolo firmato da Attilio Crepas su «Stampa sera» nel 1938, plaude alla sua performance recitativa, ritenuta sommamente impegnativa, poiché è difficilissimo appropriarsi dell'armoniosa andatura «delle somale e [di] quel loro modo impudico di ridere, di esprimere molte cose più con il riso, con il brillio della chiostra perlacea dei denti, più che con le parole»⁵¹; ma ancora più strabiliante e ammirevole è il sacrificio di Duranti al trucco, dove ha consentito che «il suo corpo [...] fosse studiato punto per punto», fin nei minuti dettagli, interamente manipolato, «dai capelli untati [...] alle unghie dei piedi tinte di verde cupo» per poter figurare sullo schermo non più «bianca bellissima [...] ma bellissima negra»⁵². L'articolista si diffonde specialmente sull'abnegazione richiesta da siffatto trattamento e sullo sforzo aggiuntivo, dopo il lavoro quotidiano, per ritrovare il suo sembiante, perché «è facile indossare qualche toletta [...] ma fare toletta alla pelle, a tutta la pelle, tutti i giorni» è eccezionalmente stancante, tanto che lei, qualche volta, alla sera, «chiusa la porta di tela [della sua tenda] si addormentava – negra – sulla sua brandina da campo»⁵³. La questione della pelle si chiude poi con un aneddoto accaduto al ciarlierio giornalista, che non manca di narrare:

Un giorno ero ospite, in Etiopia, di un Ras [...] che [...] aveva [...] visto l'*Aida* in un teatro parigino. [...] L'aveva colpito la donna che cantava nella parte della principessa etiope [...] truccata perfettamente. I cerimonieri della repubblica si fecero in quattro per soddisfare il desiderio del Ras di vedere da vicino quella finta negra. Finta! Cara Doris, quel Ras mi diceva che per lui l'argomento capitale della

⁵⁰ Come è noto, nell'Italia fascista fin dai primi anni Trenta il termine «razza» acquisisce un riconoscimento giuridico, ma è con le leggi razziali del 1938 che la politica del regime si fa ancora più esplicita e diviene tragicamente operativa. A ciò ha sicuramente contribuito l'espansione coloniale, con la proclamazione dell'Impero e, dal canto suo, il cinema, che ha legittimato e in qualche modo reso visibile, con ragguardevole forza persuasiva, la circolazione di questo genere di idee. Sul ruolo del cinema e dell'industria culturale nelle politiche razziali del fascismo, cfr. G.F. Casula, G. Spagnolletti, A. Triulzi (a cura di), *La conquista dell'Impero e le leggi razziali tra cinema e memoria*, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico - Annali 20, Effigi Edizioni, Roma 2020; L. Cipitelli e S. Frangi (a cura di), *Colonialità e culture visuali in Italia. Percorsi critici tra ricerca artistica, pratiche teoriche e sperimentazioni pedagogiche*, Mimesis, Milano-Udine 2021; D. Ricci, M. Veronesi (a cura di), *Visioni del rimosso. Lo sguardo cinematografico sul colonialismo italiano*, cit.

⁵¹ A. Crepas, *Avventure con Doris Duranti «stella nera»*, «Stampa sera», 7 aprile 1938, p. 2.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

superiorità della razza bianca sulle altre, stava appunto lì. Una donna bianca può truccarsi da negra o da gialla. Una donna di colore non può truccarsi da donna bianca. Ci possono essere delle false negre, delle false cinesi, delle false pellirosse, non ci possono essere delle false bianche. Capito?»⁵⁴

L'ampio pezzo su «Stampa sera» prosegue per la medesima linea e testimonia apertamente, con una chiarezza smaccata e, oggi, imbarazzante, il clima, l'aria mefitica dell'Italia di quegli anni e il ruolo giocato dai film e dal loro farsi nell'affermazione di certa ideologia nei discorsi sociali. Del resto, molta critica enfatizza fra gli elementi notevoli di *Sentinelle di bronzo* la capacità del giovane regista, Marcellini, di far muovere di fronte alla cinepresa «masse enormi di indigeni e di bestiame», e di adoperare per «parecchie parti di primo piano [degli] [...] indigeni che naturalmente, fino ad allora, avevano persino ignorato l'esistenza di un obiettivo»⁵⁵. Qui è il discriminare tecnologico a illuminare i rapporti di potere, anche quando sono mascherati dalle esigenze dell'arte, dalle ipocrisie del progresso o dalla retorica della modernità. Ne dà conto la stessa Duranti nella sua autobiografia, dove gli sforzi della troupe per istruire le comparse locali sono salutati dalle squillanti risate degli africani, che riecheggiano come una specie di controcanto, di resistenza istintiva, di imperscrutabile e garrulo rifiuto rispetto a ciò che gli italiani stanno imponendo loro:

Spiegare a questa gente cosa fosse il cinema fu complicato. Gli interpreti si imbestialivano perché, sul più bello della lezione, c'era sempre qualcuno che esplodeva in una risata inconsulta. Altri, viceversa, ascoltavano impassibili, chiusi in un'espressione severa, come di rimprovero⁵⁶.

Restando poi nel cerchio magico del set, ancora più rivelatore delle forze in campo e della vigente gerarchia di valori, ma decisamente più sconvolgente, è il tragico destino di un aitante giovanotto, Hassan Mohamed, «un negro naturale e abbastanza selvaggio»⁵⁷, scelto per recitare nel film il ruolo di principe nonché fidanzato di Dahabo / Duranti. Lei stessa ne riferisce la toccante e brevissima avventura cinematografica:

Non sapeva cosa fosse un bacio, tantomeno come si desse. L'idea, prima di praticarla, gli faceva ribrezzo. A me pareva di posare le labbra su un pezzo di legno. Così, convinta che certe manifestazioni d'affetto possono superare le abitudini razziali e facciano piacere a chiunque, mi arrangiai a baciarlo sul serio [...]. Ripetemmo la scena otto volte e alla fine mi trovai fra le braccia di un baciatore appassionato. Fu allora che il piacere sconfinò nell'orrore perché il mio partner, terminata la ripresa,

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ M. Gromo, *Sentinelle di bronzo*, «Stampa sera», 22 agosto 1937, p. 3.

⁵⁶ Duranti 1987, p. 70.

⁵⁷ *Ivi*, p. 72.

cominciò a tossire a singhiozzo piegato in due. Sputò sangue davanti a tutti, asciugandosi la bocca sul braccio. Nessuno si era accorto che era tisico all'ultimo stadio. Riuscimmo appena a terminare il film, e morì all'ospedale di Asmara⁵⁸.

È una situazione terribile, agghiacciante, tanto da apparire sospesa sul filo dell'immaginazione, originando una sequenza dove il bacio della donna bianca, ancorché camuffata da un totale *blackface*, letteralmente uccide l'uomo nero, quasi a suggellare non solo l'inappropriatezza di quel contatto, ma addirittura la sua possibilità di esistenza. Il ricordo di Duranti mi riporta a un romanzo di Mura, *Sambadù, amore negro* (1934)⁵⁹, nel quale la bionda e chiarissima Silvia si innamora, riamata, del nero del titolo. I due osano persino sposarsi e mettere al mondo un bambino – che ha la pelle chiara, ma che è comunque un 'mezzosangue'. Tuttavia a questo punto anche la trasgressiva Mura si ferma e arretra, chiudendo la storia con la rottura del matrimonio e la conseguente sanzione della inattuabilità della coppia interrazziale. Ebbene, nonostante il ritorno all'ordine 'bianco' del finale, a colpire più di tutto è che nell'Italia degli anni Trenta, alla vigilia della campagna d'Africa, una autrice rosa immagini e faccia esistere nella sua scrittura l'amore sensuale e incoercibile fra una donna bianca, sottile, raffinata e un vigoroso, scattante giovane nero. Mura pone l'accento proprio sulla irresistibile attrazione di lei per la pelle, le labbra, e soprattutto l'odore di lui:

Mi piace. Le grosse labbra di Sambadù sono calde e morbide: l'odore della sua pelle è inebriante. È un curioso odore un po' acre, raddolcito appena dai profumi, e riscaldata dalla nicotina e dall'oppio delle sigarette. Questo odore curioso, differente da tutti gli odori dei bianchi, mi attrae sensualmente fino allo stordimento: forse l'attrazione fisica, che provo verso di lui, ha origine in questo suo odore particolare⁶⁰.

Ecco, il piacere del bacio rammentato da Duranti è lambito dalla medesima, non confessabile – eppure provocatoriamente enunciata e messa per iscritto – pulsione. Per entrambe le donne, la separazione da quel corpo

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Pubblicato per la prima volta sulla rivista «Liedel» nel 1930, con il titolo *Niôminkas, amore negro*, e riedito in volume, con alcuni mutamenti, quattro anni più tardi, il romanzo di Mura è stato al centro di una vicenda censoria assai interessante e ancora in parte controversa. Nelle loro documentate ricostruzioni Giorgio Fabre e Guido Bonsaver individuano nel clamore suscitato da *Sambadù*, la scaturigine del nuovo corso della censura del regime, divenuta apertamente preventiva e prescrittiva rispetto alla editoria. Cfr. G. Fabre, *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Silvio Zamorani editore, Torino 1998; G. Bonsaver, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Laterza, Roma-Bari 2013; U. Åkerström, *Sambadù, amore negro di Mura. Censura fascista e sfida alla morale nell'Italia di Mussolini*, «Romance Studies», 3, 2018, pp. 101-110. Si veda inoltre, per una riflessione che intreccia alla questione della razza la prospettiva gender, L. Re, *Women and Censorship in Fascist Italy. From Mura to Paola Masino*, in G. Bonsaver, R.S.C. Gordon, *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, Legenda, Oxford 2005, pp. 64-75.

⁶⁰ Mura, *Sambadù, amore negro*, Sonzogno, Milano 1934, p. 115.

nero deve divenire e diviene definitiva, marcata come è dall'interdetto sociale, e per aggiunta ratificata nell'autobiografia della diva, ancor più che nel romanzo di Mura, dalla radicalità della morte. Il distacco non potrebbe essere più netto, tanto che, poche righe più avanti, l'attrice conclude come la dipartita del suo giovane partner e la pioggia insistente siano stati gli unici «aspetti sgradevoli»⁶¹ di quella sua prima lavorazione in terra d'Africa.

Mi pare che questa chiusa, contraddistinta dal cinismo, dalla cruda verità del set e delle consuetudini dell'industria filmica, restituisca per intero la postura del cinema coloniale italiano, e che davvero non richieda parole ulteriori. Segnalo soltanto quanto risuoni crudelmente grottesco, al cospetto delle memorie di Duranti, il plauso della critica coeva alla presenza scenica quel giovane interprete, strabiliante per la sua perfetta autenticità, che emerge specialmente nella sequenza della sua morte:

Hassan Mohamed è la trovata del film. Il suo sorriso giovanile e comunicativo, il suo gesto scattante e aggraziato, la sua spontaneità cordiale, la sua naturalezza nel dolore (vedete la toccantissima scena della morte) ne hanno fatto il beniamino del pubblico⁶².

Tornerò più avanti su *Sentinelle di bronzo*, ritrovando la pellicola proiettata nella cornice splendente di una sala veneziana, con il pubblico della Mostra Internazionale incantato di fronte a Duranti e al suo principe eburneo, tragicamente scomparso a margine delle riprese.

Vorrei invece qui richiamare un altro luogo, ossia l'Albania, più vicina ma a suo modo selvaggia, terra di conquista del regime. Eugenio Fontana, produttore e alacre sostenitore dei film africani, non si lascia sfuggire l'occasione di girare in quegli impervi paesaggi, dove il quadro della propaganda può arricchirsi di atmosfere levantine e ammantarsi di un folklore genericamente balcanico. L'esile trama di *Il cavaliere di Kruja* (C. Campogalliani, 1940) mescola amore e guerra e pone il personaggio interpretato da Duranti – Eliana, bella e fresca fanciulla albanese della quale un intrepido giornalista italiano (Antonio Centa) s'innamora – sul confine di due culture diverse, che almeno al principio della storia paiono estranee, inconciliabili. L'arco narrativo del film intende programmaticamente riunirle, ed è infatti ciò che accade nel finale, con gran tripudio di spari, di pugnali, di abbracci e con l'esercito italiano che interviene a suggellare l'*happy ending* per i giovani amorosi e per la 'fraterna alleanza' con le genti d'Albania. Gli interni si girano negli stabilimenti della Pisorno a Tirrenia, mentre per gli esterni

⁶¹ Duranti 1987, p. 72.

⁶² La recensione, firmata f.s., è stata pubblicata sul «Corriere della Sera» il 22 agosto 1937; cfr. L. Ellena *et al.* (a cura di), *Film d'Africa. Film italiani prima, durante e dopo l'avventura coloniale*, Archivio nazionale cinematografico della Resistenza, Torino 1999, p. 61.

la produzione si sposta sulle alture nei dintorni di Tirana, come testimonia Duranti, svelando la povertà e il degrado di un Paese che le ripugna, «dove la maggior parte della popolazione vive[...] in tuguri e ozia[...] a fumare davanti a grandi caffettiere piene di un liquido terroso»⁶³. La visione di quei luoghi dove anche l'oro, lavorato finemente dagli artigiani locali, abilissimi nelle decorazioni in filigrana, era venduto «su stuoie allungate sul fango, in baracche penose»⁶⁴, le provoca fastidio e neppure l'ospitalità sontuosa presso le dimore dei più alti dignitari riesce a riconciliarla con quella recente espansione italiana.

Di nuovo, anche in questo frangente, è il lavoro nel cinema a svelarle la realtà di una annessione predatoria, insensata e disastrosa, che sembra preannunciare alla fascistissima Doris l'esito della guerra; difatti le riprese portano la troupe nelle vicinanze di un cimitero, nel quale lei vede avanzarsi un «un corteo di gente salmodiante», composto di donne sconsolate e di bambini tristi, tutti alla ricerca dei loro morti, per deporre sulle misere sepolture «oltre [a]i fiori, pane, focacce, frutta, persino bottiglie di vino»⁶⁵. L'attrice osserva la scarna e lugubre processione, ne ascolta le voci, le «litanie, [le] nenie [cantate] non in coro ma singolarmente», e ne percepisce «la malinconia struggente, disperata»⁶⁶. Il vaticinio del set non potrebbe essere più palese.

6. *Cieli diversi e stelle internazionali*

A parte gli sparuti spostamenti legati del filone coloniale, il ridente gruppo delle attrici del Ventennio sembra saldamente ancorato al suolo patrio, e proprio per questo coloro che recitano anche al di fuori dei confini brillano di una luce particolare e compongono, nelle loro memorie, interessanti confronti sui modi di produzione e sulle pratiche lavorative in uso sui set di altre cinematografie. Gli scritti di de' Giorgi e, ancor più, di Miranda si rivelano, in questa prospettiva, particolarmente significativi. Per un paragone fra le atmosfere nostrane e quelle europee, desidero cominciare dalla prima, che pure soltanto romanzescamente frequenta i teatri di posa europei⁶⁷, nella persona di Elena in *Storia di una donna bella*. Vorrei però partire, ancora una volta, dallo schermo, approfittando di nuovo, quindi, della potente tensione autoriflessiva che si dipana nella produzione filmica nazionale in quel

⁶³ Duranti 1987, p. 94.

⁶⁴ *Ivi*, p. 95.

⁶⁵ *Ivi*, p. 94.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Ricordo che la filmografia di de' Giorgi, in quegli anni, è interamente nazionale.

torno d'anni (e non soltanto). Desidero infatti richiamare *Voce senza volto* (G. Righelli, 1939), una pellicola certamente minore, come minore, almeno per estensione, appare il ruolo dell'attrice. L'incipit mette in scena un 'set nel set', con una ambientazione spagnolescante e danzata in coreografia, di sapore vagamente cosmopolita, ponendoci di fronte ad immagini che solo in un secondo momento, con lo 'stop' dell'operatore e la comparsa della cinepresa montata su un dolly, dichiarano la loro appartenenza al film nel film, ossia a quello che si sta girando nella finzione. Nella pellicola, Elsa de' Giorgi recita una parte di contorno, quella della diva capricciosa, che vediamo in azione, vestita 'alla spagnola', con una gonna chiara dai conturbanti *volants*, in una scena di divistica isteria, nella quale l'attrice, seppure in una manciata di secondi, dà corpo a una notevolissima performance iper dinamica, svelando eccellenti abilità ritmiche e gestuali che sfiorano lo *slapstick*. Sebbene contenuta nella durata, la prova di de' Giorgi in questa bizzarra pellicola musicale non è priva d'interesse e, al contrario, evidenzia come la tipizzazione in ruoli piuttosto rigidi operante nel cinema italiano di quegli anni risulti assolutamente limitante per le interpreti, obbligate alla ripetizione di toni, modi e personaggi sempre uguali, inibendo altre capacità e altri talenti. Pertanto, il numero comico, brioso e convincente, della statuaria attrice rimane davvero isolato, e viene immediatamente dimenticato, dando in qualche modo ragione al titolo del film di Righelli, giacché la sua performance resta *senza voce* e *senza volto*.

Difatti, con qualche sporadica eccezione, la bellezza toscaneggiante di Elsa, di altera impronta pittorica, viene per lo più schierata negli scenari storici delle vicende in costume, ed è a quel filone di 'cappa e spada', che soprattutto si riferisce in *I coetanei* per narrare l'esperienza del set⁶⁸. Così, si sofferma sovente sulle questioni concretissime del mestiere dell'attrice, e descrive con acume e ironia l'operoso manipolo di truccatrici, pettinatrici e assistenti che si occupano di allestire e continuamente riaggiustare il suo armamentario da diva. Il suo sguardo restituisce la febbrile atmosfera in cui si svolgono le riprese, nell'accalcarsi delle figure professionali, sia tecniche sia 'artigianali', per così dire; le temibili ripetizioni e le difficoltà di alcune inquadrature, riconducibili in parte anche all'alea tecnologica, a un carrello che non funziona, a difetti o carenze nella registrazione del sonoro.

⁶⁸ Anche nella conversazione del gennaio 1974 con Francesco Savio, de' Giorgi sottolinea il legame della sua figura divistica in relazione a questo filone, rilevandone già, però, la sottile aria di 'fronda', imparruccata e ironicamente mascherata: «Inaugurai un tipo e un genere che ebbe allora [grande] [...] importanza [...], che fu il film di 'cappa e spada' [...]. [...] Questi film [...] fui io proprio a inaugurarli. Ma erano film che non mi davano alcuna soddisfazione, anche se poi [...] avevano già in seno i germi di quella ironia o di quella distruzione, di quella critica verso il fascismo che, a torto, non viene ricordata». Cfr. *Elsa de' Giorgi*, in F. Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., voll. II, pp. 416-434 (il brano citato è a p. 417).

Sono circostanze legate alla ineffabile sostanza di un mestiere che solo nella dimensione aerea della proiezione ha a che fare col sogno: de' Giorgi ne segnala puntualmente la cruda materialità, riconoscendo il carattere «effimero e duro del lavoro»⁶⁹ nel cinema; e al contempo, l'autrice non manca di cogliere il portato simbolico, negli anni del regime, della costruzione dell'artificio e dell'allestimento di apparati posticci, ingannevoli. Del resto, i numerosi giochi di maschere che punteggiano i titoli di quella stagione sembrano rimandare alle apparenze della realtà, alla persistente truccatura operata dal regime, in un intreccio chiarissimo e insieme oscuro tra immaginazione e accadimenti⁷⁰. Così, ad esempio, riandando al *tournage* di *La maschera di Cesare Borgia* (1941), diretto da Duilio Coletti, de' Giorgi mescola il ricordo dello sfinimento fisico patito con quello della tetra finzione agita dal protagonista, interpretato da Osvaldo Valenti. Aveva cominciato a circolare la voce della condanna a morte di Cesare Balbo, e questo rovescio affatto imprevisto che investiva la figura dell'eroico aviatore metteva tutto in discussione. Lo stesso Valenti ne era turbato, pur atteggiando una beffarda impassibilità. Ma proprio come per il personaggio del titolo, le cortine cominciano a cadere. Così, la rapacità e l'aggressività del Borgia, lo staccarsi della maschera e lo svelamento del suo orrendo volto si configurano come cattive premonizioni gravide di futuro, al pari di enigmatici auspici offerti al tenebroso Osvaldo dalle viscere del cinema. Pertanto, nel rammentare la realizzazione della sequenza dello stupro fallito o interrotto, l'autrice da un lato fa emergere il lavoro del set, con i suoi trucchi, le parrucche, la colla, le luci feroci e tutte le scomodità appiccicose che ne discendono; e dall'altro, nel grottesco tramutarsi, per il Borgia, della prepotenza in vulnerabilità, sembra presentire il destino tragico che attende l'attore.

Stavamo girando con Valenti una scena di selvaggio, tentato possesso da parte di Cesare Borgia su me, che impersonavo la consueta tenera colomba fra le grinfie del nibbio. Il suo viso era nascosto da una maschera che doveva seppellire la turpitudine del male che lo piagava. La scena era stupida, difficile e io ero stanca e distratta:

⁶⁹ de' Giorgi 1955, p. 22.

⁷⁰ Il tema del travestimento, dell'occultamento della propria identità, o dello scambio di persona è fortemente ricorrente nel cinema del Ventennio, soprattutto, ma non esclusivamente, nel genere forte della produzione italiana, vale a dire nella commedia. È da qui che si origina quell'aria «di fronda» evocata da de' Giorgi nel dialogo con Savio, riportato poco sopra, nonché nelle pagine di *I coetanei*. Invero, il motivo della maschera è ravvisabile in numerosi titoli del genere 'cappa e spada', come nel caso rammemorato dall'attrice. Alcuni, come Maurizio Grande, hanno riconosciuto in questa insistita postura diffusa nei film degli anni Trenta una sorta di ossessione per il mutamento, una ossessione provocata e al contempo frustrata dal dover essere imposto dalla dittatura. Da qui «la irrefrenabile pulsione a cambiare faccia, nome, status sociale, che spinge il soggetto verso un continuo stato di clandestinità psicologica e di travestitismo sociale». M. Grande, *La commedia all'italiana*, a cura di O. Caldiron, Bulzoni, Roma 2003, p. 198.

c'era una maledetta carrellata che non andava mai bene e, ogni volta, toccava ripetere la scena per questo o quell'errore tecnico. Intanto giacevo a terra, fra le braccia di Osvaldo, investita dal raggio infuocato dei riflettori, da quello freddo e abbagliante degli archi. [...] Il ciak scoccò sonoro come uno schiaffo [...]. Io spalancai gli occhi in una terrorizzata meraviglia, tentai di divincolarmi dalle braccia di Osvaldo che mi ghermivano scoprendomi una spalla e quando fui ben certa che la macchina era giunta al punto convenuto, mi alzai fino ad inginocchiarmi, difendendomi sempre meglio dall'abbraccio del bieco potente: ma ecco, ora la maschera del Borgia cadeva: coperto di orride piaghe ne appariva il viso. Lungo sguardo di terrore, urlo acutissimo, indi ricadevo svenuta. La candida biondezza dell'eroina allungata per terra si offriva ora intera alla macchina da presa e doveva creare una così intensa impressione di purità, da costringere quel satanasso butterato di Cesare Borgia a ritirarsi, abbandonandola, dopo averla guardata a lungo, là sola, svenuta e intatta. Il silenzio del «Si gira» era carico di tensione. – Aaalt! – gridò il regista senza megafono, – per me è buona. – Anche per me, – disse l'operatore asciugandosi la faccia dal sudore. – Per il suono? – Due colpi di sirena rassicurarono dalla cabina acustica. – Bene, una buona, un'altra probabile. Basta così. [...] Mi alzai, finalmente, sgranchendomi e sollevando la gran sottana del sontuoso costume cinquecentesco a stropicciare le ginocchia intorpidite. Le donne addette alla mia persona si avvicinarono con movimenti rapidi e precisi: la sarta, l'aiuto-sarta, la pettinatrice, la segretaria di edizione e l'aiuto-trucco. Sembrava ripetersi il giuoco di una dama del Rinascimento circondata dalle sue donzelle⁷¹.

Una analoga memoria, fortemente impregnata delle sensazioni e dell'aria del set, con quell'odore di «polvere, di cavi elettrici, riflettori, perfino di mastice e cerone» insomma di «tutti gli odori del cinema»⁷² è presente in *Storia di una donna bella*, dove Elena, alter ego di de' Giorgi, inizialmente descrive la recitazione cinematografica in maniera semplicistica, come una sorta di prova in minore rispetto a quanto richiesto dalle nobili e antiche arti del palcoscenico:

A Elena [...] avevano insegnato che per lo schermo serviva solo una partecipazione minima dei mezzi espressivi. Uno sbarrare d'occhi, per renderli grandi e lucenti fino alle lacrime; l'alzata di un sopracciglio per esprimere meraviglia o felicità. Aggrottarle nelle espressioni dolorose, deglutire prima di parlare per dare il senso della commozione, risultavano effetti più nitidi della verità. E l'avevano ossessionata perché avesse sempre presenti, nel pensiero, i particolari del proprio viso, ogni lineamento, senza dimenticare che in proiezione sarebbero apparsi ingranditi decine di volte e spesso isolati come al microscopio⁷³.

Insomma, pur ridotta a minimi gesti, o forse proprio in ragione di questa rarefazione inclinante alla minuziosità, la performance imposta dalla mac-

⁷¹ de' Giorgi 1955, pp. 38-40.

⁷² de' Giorgi 1970, p. 19.

⁷³ *Ivi*, p. 13.

china da presa è un esercizio di controllo estremo, continuo e faticoso di ogni muscolo del proprio corpo e del viso. Un esercizio al quale si assomma l'incertezza tecnologica, l'essere in balia di marchingegni portentosi ma non infallibili, come microfoni, carrelli, dolly e via dicendo. Così il «Si gira» è soggetto a imprevisti di ogni genere, comprese le intrusioni, sul set, di estranei. Lo spazio, ancorché protetto e sorvegliatissimo, delle riprese, governato dalle voci perentorie del regista e dell'operatore, deve essere scrupolosamente custodito, giacché la creazione della finzione necessita di infinite cure, e di una precisione estrema. Da qui le ripetizioni, che sembrano non aver mai termine, come de' Giorgi racconta nel suo romanzo cinematografico, dove non bastano cinque ciak per girare una inquadratura all'apparenza semplicissima:

Elena, di scena, scollata, in abito da sera, riprese la sua azione: consisteva in una lenta passeggiata fino a un mobile dove sostava prima di girarsi sgomenta. Era la quinta volta che doveva tornare da capo non per sua colpa, ma per inconvenienti tecnici come capita sempre nelle carrellate. Una volta i macchinisti non avevano spinto a tempo il carrello. Un'altra, si era visto il cavo dei riflettori ai suoi piedi; poi era apparso il microfono in campo. Aspettò un attimo il segnale prima di ricominciare. La testa eretta [...], il passo lungo e lento, la titubanza espressa da un minimo gesto delle dita che andavano sfiorando la gonna, ripeteva paziente la sua scena, attenta a sostare nei punti convenuti, a non inciampare nei cavi, nelle cantinelle, a prendere la luce obbligata, avvolta nel gran silenzio del «Si gira». Non la terminò. «Perdio, ma chi è che cammina là dietro! Max butta fuori tutti dal teatro!», urlò il regista inviperito dall'alto come un nume⁷⁴.

A rovinare la ripresa con un inopportuno scalpiccio di passi è un potente gerarca, un insistente (e ancora: inopportuno) ammiratore della diva, che mi pare possa impersonare, nel romanzo, con la sua tracotanza, insistenza e goffaggine, il rapporto del fascismo con la produzione filmica ed anche con le attrici. Sui legami con la politica tornerò più avanti, ma fin d'ora desidero porre in luce quanto le due dimensioni siano fra loro comunicanti, permeabili, e a tratti addirittura sovrapponibili, soprattutto dopo l'entrata in guerra.

Se si intende prestare ascolto a de' Giorgi e dunque si prende per buona la testimonianza di Elena in *Storia di una donna bella*, tutto questo non avviene in Germania, dove nei teatri di posa

Attori e registi non parlavano molto di guerra né si insuperbivano delle vittorie, come la propaganda imponeva di credere. Un amore sincero nel lavoro e una grande umiltà nella sua disciplina li accomunava. [...] Tutto il lavoro seguiva il metodo paziente, meticoloso, della ricerca espressiva. Una operazione scolastica che smorzava la fantasia e accendeva la volontà⁷⁵.

⁷⁴ *Ivi*, p. 41.

⁷⁵ *Ivi*, p. 96.

Peraltro nel meticoloso processo creativo tedesco, cui ci si accinge con alacre e generosa pignoleria, sono coinvolti radicalmente gli interpreti, compresi i «vecchi e gloriosi attori di teatro» che, anche quando vengono chiamati a impersonare piccoli o piccolissimi ruoli, esercitano «tutta la loro autorità nei confronti dei giovani celebri protagonisti», ai quali di frequente, nel provare una scena, impartiscono «vere lezioni di recitazione intervenendo direttamente nel lavoro del regista e col suo rispettoso consenso»⁷⁶. Tutto questo, chiosa la narratrice, «sarebbe stato inconcepibile in Italia e in Francia»⁷⁷. Sulle esperienze compiute all'estero de' Giorgi affida le sue riflessioni alla romanzesca Elena, che è pronta a cogliere le non trascurabili differenze fra i set nazionali e quelli d'oltralpe. Il punto di vista, in tutti i casi, è quello dell'interprete e ciò conferisce un sicuro valore aggiunto, in termini di concretezza e di originalità, alle brevi osservazioni sparse nel testo. Muoversi nei teatri di posa di Parigi segna una decisa svolta nella carriera della protagonista, non soltanto per l'eco internazionale che comincia ad avvolgere il suo nome, ma anche per i modi e le consuetudini produttive di cui saggia la qualità. Prima di tutto annota come gli orari delle riprese siano «rispettosi della fatica cui sottoponeva il lavoro del cinema, ozioso e duro allo stesso tempo»⁷⁸; e poi è fortemente colpita dall'enorme apprezzamento tributato alla «vedette». Fin dal suo ingresso agli studi, dal mattino, è ammirata e vezzeggiata dalla «tenerezza di tutti, dai tecnici alle sarte, ai truccatori» che le usano mille accortezze per farla sentire a suo agio; le corali attenzioni della troupe culminano «con l'ossequio del regista [che], per quanto celebre»⁷⁹ possa essere non manca di omaggiare la giovane attrice. Del resto, le presta ascolto e tiene in gran conto i suoi suggerimenti, come succede ad esempio, sul set letterario di *Storia di una donna bella*, quando la «petite italienne» propone di inserire un gesto nuovo nella sequenza che, fra molte difficoltà, si sta cercando di realizzare. L'idea di Elena si rivela risolutiva e soddisfa a pieno le aspettative del *metteur en scène*:

Subito si tentò la prova, anzi la si girò in diretta. In Francia, saggiamente, non si faceva economia di pellicola. Meglio una prova girata che una bella scena perduta. [...] «Assez» gridò il regista, dopo un lungo momento, in cui la scena poteva dirsi già finita. E applaudì. Tutti applaudirono. [...] [Lo sceneggiatore] andò ad abbracciare Elena ancora ferma in un gesto da statua. [...] «Non capisci – diceva al regista come se questi lo contraddicesse – è quello che volevo ottenere [...]»⁸⁰.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ivi*, p. 64.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ivi*, p. 67.

Al di là della piegatura lievemente enfatica autorizzata dalla cornice narrativa del brano appena citato, che rimarca il raggiungimento della maturità professionale e dello statuto divistico della personaggio, l'autorevolezza, il rispetto e la considerazione che le attrici si vedono accordare o negare, in patria e fuori, rappresenta una questione di rilievo in tutte le loro scritture, giacché circoscrive e definisce chi sono, o meglio chi possono essere, nello spazio del set e in quello del mondo.

Forse anche a cagione della sua vasta esperienza internazionale, Isa Miranda ne offre, più di altre, una visione articolata, complessa e varia, tenendo al centro, sempre, il filtro reattivo del suo sguardo, la membrana del suo corpo sinuoso, ma temprato e resistente; e la sensibilissima cartina di tornasole, nivea e quasi trasparente, della sua epidermide. Prima di addentrarci nelle pagine delle sue divagrazie, volendo cominciare dallo schermo, è impossibile non tornare con la memoria a *La signora di tutti*, dove ottiene il primo ruolo da protagonista e il definitivo riconoscimento nell'empireo senza confini delle Star: in questo magnifico film la mobile macchina da presa di Ophüls restituisce per intero, col tetro splendore delle inquadrature, la ferocia dello show business. Lo testimonia la vicenda di Gaby Doriot, catturata, al pari di una inconsapevole falena, nel gorgo luminoso dell'industria culturale. Essersi tramutata in una diva è un destino che sembra non dipendere da lei, così come slegato dalla sua volontà appare il feroce incantamento gettato dalla sua bellezza sugli uomini, di cui segna melodrammaticamente, eppure con innocenza, la rovina⁸¹. Sicché, quale ipnotico emblema di un trascinarsi irrefrenabile, vediamo nella parte iniziale e, soprattutto, nell'explicit, l'immagine della *Signora di tutti*, ormai spossessata di se stessa, moltiplicata all'infinito, presa nel meccanismo, ripetuta e ritornata, fino ad essere inghiottita e quasi spolpata dall'incessante moto delle rotative a stampa⁸².

Diversamente dalla creatura tragica che interpreta, Isa Miranda non è mossa da ingovernabili passioni e si mostra invece capace di guardare al ruolo professionale, con tutte le contraddizioni e difficoltà che comporta, con solerte e a tratti impiegatezza ragionevole. Temprata dal lavoro, salda nella sua radice proletaria e preparata a sopportare le prove più ardue, la diva meneghina affronta le fatiche del cinema con rispettosa e arrendevole

⁸¹ Di fatti la caratteristica peculiare della protagonista risiede proprio in questa catastrofica inconsapevolezza di sé e degli effetti che suscita. Miranda, da parte sua, la incorpora perfettamente, come nota, tra gli altri, Salvator Gotta, autore del romanzo dal quale il film è stato tratto, che della interpretazione dell'attrice scrive: «ha studiato [...] la fanciulla ignara, viva solo del suo istinto, la donna che tende alla propria luce, soffre il male che fa senza volere, agisce e si determina in base alle illogicità apparenti che la vita le offre, [...] e soprattutto domina eventi e persone, donna per suo destino» (S. Gotta, *Una nuova diva italiana*, «L'Orsa», 7 maggio 1934, p. 7).

⁸² Cfr. C. Tognolotti, *'Signore di casa' e 'Signore di tutti'*, cit.; e il recente Ead., *«Quella fata vestita da sera»*, cit.

grazia. Riconosce e subito ama quella strana mistura che si respira sui set, percepisce «in ogni angolo, con piacere immenso, l'odore di chiuso dei teatri di posa, il tepore delle lampade, il gorgogliare della macchina da presa»⁸³. Allo stesso tempo, nelle già ricordate serie di scritti pubblicate su «Star» nel 1945 e su «Film d'oggi» l'anno successivo, allestisce una puntuale e ironica cronaca memoriale del suo lavoro nei teatri di posa, delle prove che le interpretazioni richiedono, delle speciali cure legate all'estro e alle personali inclinazioni dei diversi registi con i quali ha recitato. Scrutata dal punto di vista dell'interprete, la figura di Gaby Doriot svela i segreti, talvolta terribili, della sua misteriosa apparenza, di quella levità feroce e insieme incolpevole, nella quale lacrime e sorrisi si mischiano. Per ottenerla, Miranda viene sottoposta (e si sottopone) al durissimo *training* allestito da Ophüls, che sfiora la crudeltà. Lei stessa, in più occasioni, pur riconoscendo in *La signora di tutti* il punto di svolta della sua carriera, ricorda le difficoltà della prova, a partire dal dialogo con il celebre autore tedesco, che «conversava perfettamente in inglese», lingua allora ignorata dall'attrice; «si spiegava abbastanza bene in francese», ma lei ne capiva soltanto qualche parola; e doveva quindi ricorrere alla mediazione di un interprete, privandola del contatto diretto col regista e dunque rendendo la costruzione delle scene veramente ardua⁸⁴. Non restava che una comunicazione prelinguistica, per così dire, affidata compiutamente ai corpi, o meglio al corpo di lei, stimolato da «veri piccoli mezzi di tortura» che le avrebbero consentito, a parere di Ophüls, di «rendere più viva e più reale la [...] [sua] sofferenza nelle scene drammatiche»⁸⁵. Fra gli episodi più tremendi, Miranda ne rammenta uno, occasionato da una scena nella quale sarebbe dovuta cadere da una scala:

[Ophüls] fece togliere il tappeto ai piedi della scala stessa; come ciò non bastasse, un attimo prima che si iniziasse il mio movimento si avvicinò a me con una stupenda rosa bianca, il cui gambo però era abbondantemente munito di spine e la infilò nella scollatura del mio abito. «Via» – urlò. La macchina da presa incominciò a girare. [...] Caddi... le spine mi punsero atrocemente. Ophüls, evidentemente soddisfatto del realismo della mia interpretazione, non ritenne necessario ripetere la scena⁸⁶.

Né furono queste le uniche trafitture che dovette subire, giacché per girare la fatale telefonata in cui Gaby apprende che Roberto, il suo primo e unico amore, l'ha di fatto dimenticata ed ha addirittura sposato la sorella di lei, Miranda non riesce a smettere di sorridere, e invero di lacrimare i suoi occhi non ne vogliono sapere:

⁸³ Miranda 1946, undicesima puntata, «Film d'oggi», 22, 1 giugno, p. 9.

⁸⁴ Cfr. Miranda 1945, prima puntata, «Star», 14, 28 aprile, p. 3.

⁸⁵ Cfr. Miranda 1946, terza puntata, «Film d'oggi», 14, 6 aprile, p. 9.

⁸⁶ *Ibidem*.

Non una sola parola di quanto mi raccontava il mio amante nel film mi commuoveva. Non avevo nessuna voglia di soffrire. Caso strano, il regista non urlava, non bestemiava per questa mia allegria che non era affatto all'unisono con l'atmosfera drammatica del momento. Fece uscire dal teatro tutti gli operai e mi trovai così sola con lui e con l'operatore. Dopo parecchie prove [...] le lacrime non venivano. [...] Un diavoletto continuava a solleticarmi il cuore, mi faceva ridere. Ophüls perse la pazienza e cominciò a sbraitare. Aveva ragione. Bisticciammo. [...] Passata la burrasca ricominciammo. Ad un tratto, a carponi sul pavimento, si avvicinò al mio letto e incominciò a punzecchiare le mie cosce con un lungo spillo. L'effetto fu miracoloso⁸⁷.

Forse, lo strano fascino del film dipende in parte anche da questa mescolanza di riso e pianto, di ironia e di malinconia. Ad ogni modo, come ammette la stessa Miranda, è grazie a *La signora di tutti* che lei si trasforma, d'un tratto, da povera aspirante attrice a diva internazionale. Rivedendosi sullo schermo, trova però una certa meccanicità nella sua interpretazione e – severissima critica di se stessa – si ripromette di migliorare, di impegnarsi ancora di più nell'assottigliare la recitazione, nel cercare in sé sola i mezzi per restituire pienamente il personaggio. Altrimenti, conclude, lavorare «con dei registi come Ophüls sarebbe come soggiornare per due mesi in una camera di tortura»⁸⁸ invano.

Di tutt'altro segno ma ugualmente sfibrante è l'esperienza con Mario Camerini, che lei ritrae quale un 'anti Ophüls', un uomo misurato, cordiale, pronto al dialogo e capace di creare sul set una atmosfera amichevole e finanche gioconda. Tuttavia nel dirigerla in *Come le foglie* (1935) si rivela estremamente esigente, sfiorando la pedanteria, guardando alle più lievi e quasi ineffabili sottigliezze d'accento e di tono in materia di interpretazione. La bellezza di Miranda, così felicemente esaltata dall'obiettivo della cinepresa, non basta, e addirittura, nello specifico caso del film tratto da Giacosa, secondo Camerini può essere d'ostacolo nella resa del carattere della protagonista. Pertanto, anzi tutto la spoglia della *allure* fatalissima di *La signora di tutti*, a cominciare dal colore dei capelli (via il biondo platino di Gaby e avanti il castano naturale e 'modesto' di Nennele); poi abbandona, dando precise indicazioni all'operatore, tutti gli accorgimenti di ripresa mirati alla valorizzazione delle straordinarie doti di fotogenia di Miranda; e infine scommette tutto sulle sue qualità di attrice, spronandola incessantemente, con garbo, sorridendo in modo mite, certo, ma non lasciandole scampo. La sua, chiosa la diva, era una gentilezza implacabile, che poteva «diventare persino una forma di crudeltà: senza strilli, senza grandi parole»⁸⁹, non mol-

⁸⁷ Miranda 1945, prima puntata, cit.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Miranda 1945, seconda puntata, «Star», 15, 3 maggio, p. 5.

lava la presa fin tanto che la scena non fosse riuscita esattamente come la aveva prevista. Miranda ricorda, in particolare, la sfiancante messa a punto di una singola, brevissima battuta («Ho capito», doveva laconicamente dire Nennele), che richiese una inimmaginabile fatica e un tempo smisurato:

Mi costrinse a ripetere [...] [la] battuta dalle nove di sera alle tre del mattino! Ogni volta la mia intonazione non gli sembrava quella giusta. Credevo di impazzire per la stanchezza e la confusione che si erano create nel mio cervello. Ma non mi diedi per vinta. Poi qualche santo ebbe pietà di me e la battuta uscì, finalmente, dalle mie labbra come il regista la voleva⁹⁰.

Con ciò, grazie a tanta serafica pignoleria, che davvero ha sottoposto la tenacia e la resistenza di lei a una prova estenuante, l'attrice riconosce di aver trovato nella direzione di Camerini una impareggiabile occasione di crescita professionale e di affinamento delle sue doti performative, maturando una nuova consapevolezza di sé e delle peculiari esigenze della macchina da presa:

Mi ha aiutata a comprendere tutto il valore della recitazione, l'importanza che può assumere, nell'efficacia o nella naturalezza di una battuta, anche una sfumatura di un tono di voce. Con lui ho cominciato a recitare veramente per il cinematografo⁹¹.

In definitiva, per Miranda quello del set è uno spazio sfidante, un luogo nel quale misurare e superare i propri limiti, che è quanto avviene per il *tourage* di *Come le foglie*, nell'appena rammentato gioco al rilancio (e al massacro) che la costringe a dar fondo a tutte le sue risorse di energia e di fermezza, comprese le più riposte e persino a lei incognite. Talvolta, in circostanze particolarmente esposte alla conflittualità, le forze paiono non bastare. Per esempio, i suoi *memoir* rivelano come fosse improbo il lavoro per le versioni multiple, ossia all'interno di quella pratica produttiva piuttosto frequente negli anni immediatamente successivi all'avvento del sonoro e in seguito divenuta desueta, dove due registi di nazionalità e cultura diverse collaborano alla costruzione di un unico (ma doppio) film, con un cast parzialmente mutato, da destinarsi appunto a audience differenti⁹². Pertanto, Miranda nel 1936 è sul serio, come promette il titolo, *Una donna tra due mondi*, sospesa fra due idee della stessa storia molto distanti e fra loro inconciliabili, giacché viene diretta nella parte italiana da Goffredo Alessandrini e in quella tedesca (*Die Liebe des Maharadscha*) da Arthur Maria Rabenalt. Il suo profilo di attrice internazionale si va via via precisando e le sue capa-

⁹⁰ Miranda 1946, quarta puntata, «Film d'oggi», 15, 13 aprile, pp. 10-11.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Sulle problematiche e i modi di produzione delle versioni multiple, cfr. P. Maganzani, *Versioni multiple e rifacimenti. Sulle tracce di 'Una notte con te'*, «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», 1, 2015, pp. 55-66.

cità si affilano nel confronto con lo scenario europeo, che appare come un campo abbastanza largo ma attraversato da vettori contrastanti, da spinte e pressioni che non possono essere trascurate. Ben presto l'attrice comprende di incorporare, in senso proprio, la tensione che si sprigiona fra i due registi e si sente in qualche modo chiamata mediarne gli effetti, a fare esistere contemporaneamente due film e finanche due concezioni del cinema modellando un unico personaggio. Quanto scrive su «Star» è illuminante, sia rispetto al funzionamento dei set adibiti alle versioni multiple, sia per la centralità della performance attoriale in quella peculiare stagione cinematografica:

Dovevo girare una scena in italiano, e subito dopo in tedesco. Ma il guaio si era che i due registi avevano entrambi idee personali e la scena che era andata bene per Alessandrini non piaceva affatto a Rabenalt. Discutevano fino a perdere la voce, ma la conclusione era sempre unica, cioè toccava a me mettere d'accordo i due registi, recitando la scena come la voleva ognuno di loro. Così nascevano contemporaneamente in me due personaggi, uguali in certe cose e diversissimi in certe altre, ed era difficile sorvegliarli, non confonderli, non permettere che si accavallassero e litigasero fra loro. [...] Ora non saprei dire quale dei due avesse ragione, né quale dei due abbia realizzato l'opera migliore. Interpretai il film con molta passione, tuttavia [...] troppe volte la scena risultava frutto d'un compromesso tra le due mentalità, e giudicare da un compromesso è difficile⁹³.

Miranda riconosce quanto possa essere istruttivo e interessante, per una interprete, fronteggiare una simile congiuntura, districarsi in un groviglio di indicazioni contrastanti; eppure, più di tutto, la memoria le ripropone l'immagine di «un parto gemellare», come lo chiama lei, che le era costato molto impegno, una fatica enorme, alla quale, come se non bastasse, s'era aggiunto un grande spavento. Difatti mentre girava *Una donna tra due mondi* le era accaduto un pauroso incidente, che avrebbe potuto avere conseguenze tragiche: esposta alla potentissima luce di una lampada ad arco lasciata senza schermo di protezione, per tre lunghi giorni l'attrice si ritrova completamente cieca. Per fortuna riesce a recuperare la vista e l'entusiasmo, ma certo non saprà dimenticare come il set possa trasformarsi, imprevedibilmente, in un luogo minaccioso, punteggiato da macchinari, cavi, attrezzature che possono sfuggire al controllo ed essere addirittura letali.

A fornirgliene una testimonianza ancora più intensa sono le riprese di *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937), il Kolossal di regime interpretato da Miranda contro voglia, come è noto, e in un certo senso strumentalmente, per poter ottenere il passaporto, lasciare l'Italia e gettarsi nell'avventura americana. Il provino in inglese era piaciuto e le proposte della Paramount e della Fox apparivano decisamente allettanti, ma il rilascio dei documenti

⁹³ Miranda 1945, terza puntata, «Star», 16, 12 maggio, p. 3.

necessari alla firma del contratto e all'espatrio continuavano a tardare; dunque si persuade di corrispondere alle pressioni dell'ENIC e accetta di essere Velia nella monumentale pellicola diretta da Gallone. Per l'attrice è davvero una situazione senza precedenti, un inedito cimento che sconfinava addirittura in un audace e pericoloso esercizio acrobatico, da magnifica *stunt-woman*. Il *tournage* di *Scipione l'Africano* mette a rischio la sua vita «per due volte», come ricorda lei stessa. La prima temibile circostanza è causata dalla confusione del set, dall'enorme dispiego di mezzi, dalla gran folla di comparse, di maestranze, dal gigantesco ingombro delle scenografie e dei marchingegni tecnologici che affollano lo spazio delle riprese. In quella incredibile Babilonia, un grande 'triangolo' di vetro si stacca da un riflettore posto «su un ponte alto sei metri» e precipita a terra, sfiorando il volto dell'attrice; le cade vicinissimo, tanto da fargliene percepire «il calore infuocato; sarebbe bastato uno spostamento di pochi centimetri»⁹⁴ per fracassarle la testa.

La seconda occasione di palpabile pericolo riguarda la realizzazione di una scena per così dire *action*, come racconta, non senza ironia, la protagonista:

Dovevo stare per metà sdraiata su un camioncino, aggrappandomi con le braccia alla criniera d'un cavallo. Camioncino e cavallo dovevano mantenere la stessa andatura per evitare che io cadessi e fossi trascinata via dal più veloce dei due; quando Gallone diede l'«Alt», mi accorsi con terrore che le mie dita non riuscivano più a schiudersi tanto erano avvinghiate al collo del cavallo, che correva malgrado l'ordine del regista. I presenti vennero in mio aiuto, e dopo mezz'ora, in una autolettiga della Croce Rossa, ebbi agio di convincermi che i cavalli, gli elefanti, le armature, i gagliardetti e tutto l'armamentario romano non erano adatti al mio carattere, e che in fondo, avrei preferito interpretare film meno eroici⁹⁵.

Insomma, *Scipione* non faceva proprio per lei, e per portare a termine una simile impresa, occorreva davvero un regista come Carmine Gallone, «dotato di una forza fisica fuori dal comune», di una «voce ecclesiastica e [...] [di] modi da padre galante, simpatico e buono», che gli hanno consentito «in tanto fragor di battaglia»⁹⁶ di dirigere l'attrice recalcitrante e spaurita, e di coordinare tutta la gran massa di interpreti, figuranti, animali, operatori e tecnici d'ogni sorta.

Per Miranda, in quell'incandescente giro d'anni, il fronte della 'battaglia' si sposta finalmente negli Stati Uniti, dove viene accolta come una nuova conturbante Dietrich; del resto la possente macchina pubblicitaria americana la apparenta anche alla statuaria Garbo, e addirittura sussurra il nome e l'aura di Duse, disegnando per lei una genealogia insieme altera, esotica e

⁹⁴ Miranda 1945, quarta puntata, «Star», 17, 19 maggio, pp. 4-5.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

sensualissima. Insomma, sono enormi le aspettative cui l'attrice sente di dover dar seguito e di certo il suo impegno sul set non viene meno. Al contrario, misurandosi con il professionismo efficientista di Hollywood, Miranda sperimenta un modo di fare cinema del tutto dissimile rispetto a quello italiano ed europeo. La cura, persino invasiva, che gli ingranaggi dello Studio System riservano alle Star è senza pari e ogni minuzia, finanche la più lieve sfumatura, viene soppesata e controllata: si tratti della foggia di un cappello o del disegno delle sopracciglia. Di tutto questo la nostra 'diva migrante', prendendosi un piccolo tempo di riflessione, parlerà con Mura, quando la scrittrice nel suo viaggio negli Stati Uniti andrà a farle visita e ad intervistarla nella soave cornice della sua casa californiana, ritraendola poi con 'pennellate' luminose in un paio di articoli pubblicati su «Film»⁹⁷. Miranda invero ha immediata contezza della stringente organizzazione americana, a cominciare dalla collaborazione, assai vagheggiata e presto sfumata, con George Cukor, col quale avrebbe dovuto girare *Zazà* – ma dovrà attendere il ritorno in patria e la direzione di Renato Castellani per dar corpo alla appassionata canzonettista della Belle Époque. Purtroppo, a quell'altezza, con pungente rammarico da parte dell'attrice, la produzione decide diversamente ed assegna il ruolo a Claudette Colbert. Anche se amareggiata da quell'occasione così promettente e subito perduta, Miranda ricorda il provino con il regista, «che si interessava a ogni minimo particolare» che la riguardasse, e riporta l'atmosfera dei teatri di posa americani, dove la Star è l'epicentro di attenzioni e accorgimenti quasi ossessivi, che investono l'intera sua persona, «dall'abbigliamento al trucco, dal gesto delle mani alla più piccola inflessione della voce»⁹⁸.

Sebbene la permanenza a Hollywood – «il miraggio di tutti coloro che si occupano di cinematografo»⁹⁹ – sia piuttosto breve e si risolve nella realizzazione di due titoli soltanto, Miranda entra subito «nei suoi ingranaggi»¹⁰⁰, posa per i fotografi, risponde alle domande dei giornalisti e vede, proprio come era accaduto alla Gaby di *La signora di tutti*, il suo volto moltiplicato all'infinito sulle pagine delle riviste, nelle réclame, dappertutto. Non senza inquietudini – «l'incalzante pubblicità che si faceva sul mio nome e sul mio viso mi turbava»¹⁰¹ – e con disciplina studia l'inglese con gli eccellenti insegnanti che vengono messi a sua disposizione e riesce a superare di slancio l'ostacolo, non banale, di recitare in una nuova lingua. Né sono questi i soli

⁹⁷ Mi soffermerò più avanti sulla squisita casa hollywoodiana di Miranda e sul confronto con una reporter tanto speciale: cfr. infra cap. IV, prg. 7.

⁹⁸ Miranda 1945, quinta puntata, «Star», 18, 26 maggio, p. 5.

⁹⁹ Miranda 1946, sesta puntata, «Film d'oggi», 17, 27 aprile, pp. 9-10.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

mutamenti che gli Studios le impongono: il suo corpo, gli abiti, il trucco vengono rimodellati e in un certo senso rifusi nella *brightness* dell'oro hollywoodiano. Il set la attende poi con un'altra sfida, ancora più preoccupante per lei, quando gira il suo secondo film, *La signora dei diamanti* (*Adventure in Diamonds*, G. Fitzmaurice, 1940). Il regista, gentile ma fermo, le chiede di interpretare il ruolo della protagonista, Felice Falcon, nei modi leggiadri e sbarazzini della commedia sofisticata, attendendo da lei una performance assai lontana dai toni malinconici e straziati dei personaggi che aveva fino ad allora impersonato e che riteneva il suo 'tipo':

Resistetti a lungo a questo suo desiderio e protestavo affermando che il mio temperamento era esclusivamente drammatico e che mi riusciva doppiamente difficile recitare in inglese con i toni spigliati caratteristici delle commedie. Fitzmaurice non si diede per vinto e quando mi buttai a capofitto nella recitazione di una scena brillante [...] il regista mi prese fra le sue redini e, sapientemente, le allentò e le strinse fino a darmi il ritmo voluto¹⁰².

Dunque guardando alla sua breve stagione americana, ben oltre il processo di *glamourization*¹⁰³ cui sono sottoposte tutte le stelle che, da altri cieli, si trovano poi a brillare nella volta hollywoodiana, le fatiche di Miranda si dispiegano soprattutto nel lavoro concreto, nella pratica della recitazione, così diversa da quella europea, e nel confronto con la rigidità, di marca fordista potremmo dire, del modo di produzione della fabbrica dei sogni. Per lei, ancora una volta, si tratta di combattere, e di vincere, giacché nelle sue memorie sovente utilizza il lessico militare riconoscendo nello spazio del set un peculiare campo di battaglia.

7. Scrivere e recitare a Hollywood

È il 1939 quando Mura, forse per trovare conforto al dolore di un lutto terribile, come certe misteriose tracce lasciano supporre¹⁰⁴, parte per uno

¹⁰² Miranda 1945, sesta puntata, «Star», 19, 2 giugno, p. 4.

¹⁰³ Sulla '*glamourization*' e sui processi di trasformazione delle attrici italiane affinché corrispondano agli standard di assoluto splendore e brillantezza hollywoodiana: cfr. S. Gundle, C.T. Castelli, *The Glamour System*, Palgrave Macmillan, New York 2006; e S. Gundle, *Bellissima. Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, New Haven-London 2007; trad. it. a cura di M. Pelaia, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile in Italia dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2007. Sulla avventura americana di Miranda, e sulle fatiche connesse a quello 'splendore obbligatorio', mi sia permesso di rimandare anche al mio L. Cardone, *Cenerentola goes to Hollywood. Attrici italiane negli States fra gli anni Quaranta e Cinquanta*, in G. Altea, A. Camarda (a cura di), *Lo showroom Olivetti a New York. Costantino Nivola e la cultura italiana negli Stati Uniti*, Edizioni Comunità, Roma 2022, pp. 120-133.

¹⁰⁴ Nella corrispondenza di Zavattini, mi sono imbattuta in un laconico biglietto di Mura, ver-

dei suoi lunghi viaggi per mare. Si trova acrobaticamente a suo agio sul ponte del Conte Rosso¹⁰⁵, la grande nave dove persino una scrittrice celeberrima, come è lei, può mimetizzarsi ed essere incognita, libera finanche della sua maschera sociale. Nello sciabordio delle onde e nell'incrociarsi dei venti, sulle quelle assi scivolose, l'autrice può non rispondere a nessuno e trasformarsi finalmente in colei che ha sempre desiderato essere: «una donna che vive, sola, sulla tolda di una nave diretta verso paesi nuovi, sconosciuti, misteriosi»¹⁰⁶. La lunga navigazione la porterà questa volta nelle Americhe, prima nel Sud, in Brasile e in Argentina, e poi finalmente negli Stati Uniti, a New York – «Luci, luci, luci: e un formicolio umano agitato e inquieto sui marciapiedi»¹⁰⁷; poi a Chicago e ancora in California, a Los Angeles. Da molto tempo ha in animo di visitare Hollywood, gli Studios cinematografici,

gato, evidentemente, in risposta a una lettera di condoglianze inviatele dallo scrittore. Vi si legge: «Caro amico, grazie. Saremo in molti a non dimenticarlo facilmente, perché a tutti ha dato qualche cosa di sé, generosamente. Non vi dico della mia solitudine. È famosa». Firmato semplicemente Mura, in minuscolo corsivo, il biglietto risale probabilmente al 1939. Dal momento che della sfera privata della scrittrice, scandalosa e molto chiacchierata in vita, non si hanno notizie certe (ricordo, di passaggio, che il fratello dopo la morte di lei ha bruciato tutte le sue carte personali), è impossibile determinare a chi si riferisca questa perdita. Di sicuro, in alcuni necrologi pubblicati dopo la scomparsa della scrittrice, si mette in relazione il viaggio intrapreso nel 1939 con un «dolore che l'aveva stroncata» e a cui cercava lenimento. Non ho saputo resistere a formulare alcune ipotesi, che sono però talmente campate in aria, talmente 'romanzesche', da non poter trovare spazio in queste pagine. Il biglietto di Mura è conservato presso l'Archivio Cesare Zavattini, alla Biblioteca Panizzi di Reggio nell'Emilia, ed è contrassegnato dalla seguente collocazione: Arch. ZA Corr. M 851; per il citato necrologio, invece, cfr. E. Arnaldi, *La tragica fine di Mura. La donna che parlava al cuore delle donne*, «Stampa sera», 18 marzo 1940, p. 3.

¹⁰⁵ A partire dagli anni Trenta l'intervento del fascismo nel comparto turistico, già avviato nel decennio precedente, diviene più incisivo, giacché vi ravvede la possibilità di ampliare il consenso popolare e propagandare la sua immagine. In questa cornice, il regime favorisce lo sviluppo della navigazione per diporto e l'attività crocieristica di grandi compagnie di navigazione. Da Genova, da Trieste, da Napoli salpano navi molto eleganti e confortevoli, capaci di portare «un lembo d'Italia» in giro per il mondo. Se ne dà notizia sulla stampa specializzata, e si pubblicano persino agili galatei dedicati alla buona educazione in crociera e per mare. Difatti i lussuosi transatlantici costruiti dagli abili artigiani italiani iniziano ad ospitare e ad attrarre non solo viaggiatori agiati, appartenenti alla *upper class* e avvezzi al buon buon vivere; ma anche, nelle cabine di seconda e terza classe, con prezzi calmierati, viaggiatori ed anche viaggiatrici – se si prende per buono quanto scrive Mura – popolari. In questa direzione viene avviata «una fitta rete di agevolazioni e promozioni e il ministero degli affari Esteri, grazie ad accordi vantaggiosi con le compagnie di navigazione, predispo[ne] [...] consistenti sconti [...]». La propaganda del regime stava divenendo sempre più pressante e la nave era utilizzata, alla pari del cinema, come strumento di propaganda». Cfr. A. Di Nucci, *Movimento turistico nel Mediterraneo tra crociere e compagnie di navigazione nel ventennio fascista*, in D. Dell'Orsa, R. Ghezzi, N. Ridolfi (a cura di), *Reti marittime, traffici commerciali e flussi turistici nel Mediterraneo tra età moderna e contemporanea*, Pacini Editore, Pisa 2022, pp. 113-129; il brano citato è a pp. 124-125. Ringrazio Michele M. Comenale Pinto per avermi gentilmente e generosamente orientata nelle questioni 'marittime'.

¹⁰⁶ Mura, *Dal mio taccuino di viaggio*, in Ead., *In giro pel mondo*, Sonzogno, Milano 1941, p. 218.

¹⁰⁷ Mura, *Sono stata a Hollywood*, in Ead., *In giro pel mondo*, cit., p. 26.

la fabbrica dei sogni per eccellenza, ed ha già promesso alla redazione di «Film» di inviare i suoi puntuali resoconti¹⁰⁸ da quei luoghi esotici, lontanissimi eppure familiari. In ossequio alle direttive della propaganda, le cronache da Cinelandia – prima pubblicate sul rotocalco di Doletti e poi raccolte, insieme ad altre, nell'ampio e già rammentato volume dal titolo *In giro pel mondo* – restituiscono una immagine assai severa dello stile di vita e delle abitudini in voga nella *film factory* statunitense. Del resto, fin dalla finzione romanzesca inscenata nel citato *Isabella Gluck*, Hollywood si rivela come un luogo che «soffoca tutti i sentimenti», ed è una autentica città della menzogna, perpetuamente immersa in una notte buia, dove persino le «stelle [sono] troppo fitte» e il «cielo blu cupo [...] [è] così basso che i riflettori [...] [possono] raggiungerlo e [...] spegnere il chiarore degli astri»¹⁰⁹.

Nel suo soggiorno californiano, ben oltre la fantasia, Mura apprende dalle parole di Miranda, che incontra e intervista in varie occasioni, le asperità di quelle morbide colline lungo le quali sorgono gli stabilimenti cinematografici e le linde, lussuose (ma provvisorie) dimore delle Star. Ogni stella possiede una villa e sono dunque numerose e apparentemente deliziose le abitazioni che punteggiano i dintorni degli Studios. Invero, sono proprio queste leggiadre architetture a fornire l'esatta misura della inconsistenza e della debolezza sentimentale, per dir così, delle vite che si svolgono in quei giardini ordinati:

Passando per i viali dove sono allineate le palazzine bianche e rosa, bianche e grigio-perla, col quadratino d'erba verde ben tagliata e ravviata e annaffiata dianzi, con due file di alberelli nani con un fiore per ramo, si ha la sensazione che siano disabitate. [...] Conosco queste case silenziose. Sono piccole, bene arredate, con tutte le comodità: [...] case da bambola. [...] Ma in questo paese dalle belle case, la casa intesa nel senso di focolare non esiste. La casa è solo un luogo dove si va a dormire, e qualche volta è un salotto di ricevimento¹¹⁰.

In siffatto paesaggio, intristito da esistenze tanto fasulle, si staglia la figura di Miranda, graziosamente accomodata nella sua armoniosa casa arredata e concepita con tutt'altro gusto, quasi una scheggia d'Italia nel cuore dell'America. Con quell'aria da dea malinconica e pensosa, la bella Isa, aureolata di biondo, racconta delle sue tribolazioni quotidiane e delle estenuanti fatiche dovute allo studio degli *Script*, alla dizione dell'inglese, e agli sforzi

¹⁰⁸ Parte dei suoi resoconti sono infatti pubblicati su «Film» dall'agosto al dicembre del 1939. Il Settimanale diretto da Mino Doletti non manca di pubblicizzare il reportage di una firma così importante fin dalle copertine, nelle quali campeggia, con enfasi, il rimando interno al nome di Mura. Successivamente, gli scritti relativi a questo viaggio sono stati raccolti nel già ricordato volume, pubblicato postumo, Mura, *In giro pel mondo*, cit.

¹⁰⁹ Mura, *Isabella Gluck*, cit., p. 94 e p. 147.

¹¹⁰ Mura, *Sono stata a Hollywood*, in Ead., *In giro pel mondo*, cit., p. 34.

estremi cui è sottoposta per preparare i suoi personaggi, dei quali deve affinare tutti i dettagli, persino quelli minimi, legati alla acconciatura o alla scelta di un copricapo:

La preparazione di un film, qui, richiede più d'un mese per studiare tutti i particolari, e tutta la Casa di produzione e tutti gli studi e tutti gli artisti, da quelli della penna a quelli dell'ago, sono a mia disposizione¹¹¹.

La diva milanese, forse non dimentica delle sue origini umili, di figlia di tranviere, e di certo avvezza a lunghe sessioni di lavoro, assume nella descrizione di Mura una posa esplicitamente patriottica, dove i gesti professionali dell'attrice risuonano di una nota marziale, che la affranca dall'ombra dell'ambizione individuale, avvertita come inappropriata per le donne, e la iscrive in una dimensione sociale e collettiva, in perfetta sincronia con i modelli di femminilità eroica sostenuti dal regime: «Non è per me soltanto che ho lottato. È anche per l'Italia. [...] Ho resistito: tu puoi vedere come ho vinto»¹¹².

Ancorché, come sappiamo, l'esperienza hollywoodiana abbia nel complesso portato a Miranda più rimpianti e amarezze che vittorie e soddisfazioni, ciò che emerge nel colloquio con la vivace scrittrice rosa è quanto la stella italiana, a questa altezza, sia ben inserita e apprezzata presso la Paramount. Ed è una rarità, non soltanto rispetto alle colleghe come lei straniere, poiché – e lo sottolinea orgogliosamente – sono poche, anche fra le americane, le attrici

Che possono vantare la considerazione nella quale sono tenuta io nella mia casa di produzione. La stima che [...] hanno per me è diversa da quella che hanno per le altre attrici. Io non rappresento per loro soltanto una fonte di guadagno, ma qualcosa di più [...] essi sentono che in me non esiste soltanto l'artista e l'attrice, ma anche la donna con tutte le qualità spirituali, morali e materiali della donna latina. E questa latinità che porto con me è come una corona che incute rispetto¹¹³.

Tale è l'autorevolezza riconosciuta alla «donna latina», afferma Miranda nell'intervista, senza ironie e rispondendo pienamente alle retoriche del tempo. Ad ogni modo, quale che fosse nella realtà, nel gioco letterario allestito dalla giornalista, quella di Isa è una parola che conta, e così Mura non esita a chiederle una raccomandazione per poter fare esperienza, come comparsa, della vita e dell'atmosfera dei set americani. Lei ben saprà contentarsi di calcare «l'ultimo miserabile gradino della cinematografia»¹¹⁴, spiega, con modestia e arguzia, rivolgendo all'amica una insolita preghiera:

¹¹¹ *Ivi*, p. 37.

¹¹² *Ivi*, p. 35.

¹¹³ *Ivi*, pp. 39-40.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 42.

Se puoi fare il mio nome quando occorreranno molti extra, mi farai un grandissimo regalo. Possibilmente fai il nome quando gli extra non hanno che da truccarsi e muoversi in un certo spazio senza far nulla. So camminare su e giù per una strada, per esempio, so entrare in un negozio a comprare un pacchetto di sigarette. Queste sono parti nelle quali mi sento una grande attrice¹¹⁵.

Miranda ride e decide di aiutarla, quindi comincia subito a smuovere le sue conoscenze alla Paramount. Pertanto, sostenuta da sì potente madrina, Mura accede con facilità al set. Nel giro di pochi giorni, viene convocata per telefono, in maniera piuttosto perentoria e rapida, da una una voce autoritaria, che appartiene evidentemente «a una donna che ha poco tempo da perdere»¹¹⁶. Così, senza esitazioni, la famosa scrittrice contornata da una miriade di aspiranti 'extra' – la smunta folla delle illuse che sperano prima o poi di diventare attrici – si presenta agli Studios. L'ingaggio consiste nell'impersonare un gruppo di studenti, e dunque il mattino successivo, immancabilmente alle ore sette, dovranno esser pronte per la truccatura con addosso «vestiti da inverno [...] cappotti e pellicce»¹¹⁷, nonostante le torride temperature della stagione, e l'implacabile sole di Los Angeles.

Grazie alla buona parola della diva italiana, Mura non sarà una semplice comparsa, giacché le viene assegnata una battuta e una azione semplice, ma non brevissima, da compiere di fronte all'obiettivo della macchina da presa. Sebbene sia l'ultima arrivata, come sibila una ragazzetta giovane, ma già triste ed esperta dell'ambiente, quella corta battuta la pone in un ruolo più eminente rispetto alla turba delle altre trasformandola da muta e inerte figurate quasi in una attrice. Difatti ha una sua «parte», limitata e apparentemente facilissima, che invece si rivelerà insidiosa. Il racconto del *tournage* ne dà la misura, attraverso la testimonianza diretta, e assai spassosa, della protagonista:

Debbo avvicinarmi, scostando la folla degli studenti a gomitate, a un carretto sul quale si vendono le salsicce calde, farmene dare una chiusa in un panino tagliato a metà e mettermi a mangiare il panino ripieno. Cominciamo a provare. [...] La difficoltà sta nel poter spalancare la bocca tanto quanto è lo spessore del panino: cinque centimetri almeno. [...] Ordini precisi del regista. Urto coi gomiti nei fianchi di quelli che m'impediscono di passare, raggiungo il carretto, ordino un panino con un gesto, lo afferro, lo addento. Ingoio il primo boccone, il secondo, ma il terzo mi rimane nella strozza. Un fischio acuto mi fa sobbalzare. C'è qualche cosa che non va [...]. Si ricomincia. Alla terza prova mi accorgo che le salsicce nel pane sono disgustose. Alla decima ho la nausea e non riesco più a inghiottire nemmeno il primo boccone. Pausa¹¹⁸.

¹¹⁵ *Ivi*, pp. 41-42.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 64.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 65.

¹¹⁸ *Ivi*, pp. 71-72.

In realtà, non sono soltanto quelle salsicce calde che «si chiamano *hot dog* ‘cane caldo’, anzi ‘caldo cane’», a darle il voltastomaco; è piuttosto l’atmosfera febbrile e morbosa che si respira nei dintorni del set, dove non si fa altro che parlare «di attori e di attrici, pettegoland, invidiando, commiserando, giudicando»¹¹⁹. È questo chiacchiericcio ad alimentare il sogno impossibile di tutte quelle aspiranti Star; sono ragazze coraggiose o forse soltanto avventate, che dalle località più remote del Paese si riversano ai margini della *film factory*, barcamenandosi con lavori precarissimi, umili, e non sempre onesti, aspettando la loro occasione, la *chance* di venire notate e prescelte.

Si respira un’aria simile nelle pagine di *Isabella Gluck*, dove le accolgono persone semplici ma sagge, come madama Poll, che affitta le stanze della sua modesta pensione di Los Angeles. È lei a spiegare quanto crudele e assurdo sia il sobborgo di Hollywood, e quanto faticoso ed estenuante, per chi non sia una Star affermatissima, il lavoro negli stabilimenti. Le parole della assennata *landlady* immaginata nel romanzo lasciano poche speranze:

E pensare che la metà dei giovani nel mondo sogna questa vita [...]. Notte e giorno sotto i riflettori con gli occhi ammalati, lo stomaco indolenzito dai crampi, senza più ore per dormire, per riposare, per vivere... E l’ansia di vedersi sopraffatti dagli altri... Ho visto morire di fatica, di miseria, di etisia e di disperazione tanti giovani quanti il medico non ne ha visti morire in ospedale. [...] Tutti e tutte rischiano la salute e la vita per arrivare alla celebrità¹²⁰.

È un suggello amarissimo quello che Mura, attraverso lo sguardo di madama Poll, imprime sulla città e sui sogni del cinema. Le regole dell’industria statunitense – che al di là della propaganda non è poi così dissimile, se non per dimensioni ed efficacia, allo scenario italiano – si abbattono sulla gran massa delle fanciulle, ingenue e tenaci sognatrici, irragionevolmente disposte a consumare le loro esistenze nell’attesa di una gloria che non verrà mai. Devono imparare presto a dimenticare la delusione di ieri, per poter continuare a credere nella chimera del cinema: «A Hollywood bisognerebbe inventare la gomma che cancella nella memoria: allora, forse, potrebbe diventare un paese divertente»¹²¹, conclude Mura congedandosi dagli Studios. E forse, ricordando le durezze descritte dalle nostre attrici nelle loro autobiografie, potremmo aggiungere che una simile prodigiosa gomma occorrerebbe anche a Cinecittà.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 72 e p. 73.

¹²⁰ Mura, *Isabella Gluck*, cit., pp. 160-161.

¹²¹ Mura, *Sono stata a Hollywood*, in Ead., *In giro pel mondo*, cit., p. 76.

Capitolo V

Schermo, croce e delizia

1. *Specchio delle mie brame*

Raggiungere la tela dello schermo, oltrepassare l'invisibile quarta parete che separa il pubblico dallo spazio delle stelle, è il desiderio che – seppure talvolta, come abbiamo visto, celato o misconosciuto – ha guidato i primi passi delle giovani aspiranti attrici seguite fin qui. L'esperienza di vedersi e di essere viste nella campitura grande della proiezione suscita però, anche nelle più impavide, brividi di timore ed effetti imprevisi. Non a caso, mi pare, in un film potentemente autoreferenziale, *Dora Nelson* (M. Soldati, 1939), l'anziana zia, di ottima famiglia borghese, chiede alla notissima e capricciosa attrice del titolo se sia molto buffo vedersi in un film, intuendo forse in quella mostrazione così ingrandita del volto e del corpo un motivo di imbarazzo e una sensazione di inquietudine per colei che è quel corpo e quel volto. La temibile Dora – impersonata, così come il suo doppio popolare e buono, Pierina, da Assia Noris – risponde con cipiglio sostenuto e malignamente ironico, non prendendo in vera considerazione la domanda della donna. Eppure la questione è bruciante e il confronto con la propria immagine rappresenta una autentica prova di sé per le attrici. Difatti, il quadrato dello schermo è uno specchio impietoso, capace di svelare i minimi difetti, gli impacci, e le posture di cui non si è consapevoli; per non dire della voce, che pure è misteriosamente trasformata e quasi irriconoscibile per colei che si ascolta mediata dagli altoparlanti. La proiezione, con il suo brillio incorporeo, e la banda sonora, con i suoi toni strani, si offrono alle interpreti quali evidenze fattuali, prove inconfutabili, lacerti di sé di cui hanno perso o ceduto il controllo, consegnandole agli sguardi giudicanti degli astanti. Gli occhi più esigenti, peraltro, sono quelli delle protagoniste, chiamate a una sorta di resa dei conti con se stesse, con una loro natura riposta, intima e resa visibile dall'immagine filmata. Valentina Cortese, per esempio, nel dialogo con Francesco Savio, ammette di non riuscire a guardarsi, e anzi di evitare di andare ad assistere alle proiezioni dei suoi film, comprese quelle dei 'giornalieri', giacché osservare se stessa nello spazio grande e implacabile dello schermo le fa provare una indicibile vergogna, quasi un orrore di sé,

pertanto preferisce evitarlo e propriamente rifugge le sale cinematografiche. Ricorda così la prima volta che, improvvidamente, si era trovata al cospetto della sua immagine proiettata nel buio:

Mi sono andata a vedere al cinema. Passavo per Novara e vedo annunciato *Il Bravo di Venezia* e allora avevo il coraggio di andarmi a vedere. Mi sono vista e mi sono fischiata come una pazza. [...] Mi fischio perché mi detesto [...] mi odiavo [...] mi vedevo così ridicola [...] tutte quelle moine, mossette, mossucce. Forse c'era qualcosa di vero, una corda che vibrava in un certo modo c'era fin da allora¹.

Insomma, anche per lei, che pure aveva superato di slancio, con ridanciana leggerezza, il confronto con la macchina da presa – «era stato per me una cosa naturalissima, come se avessi sempre fatto quel mestiere»² – fronteggiare la tela dello schermo è davvero arduo, e si traduce spesso in una esperienza mortificante, che la fa perfino dubitare del buon giudizio espresso dai critici sui suoi talenti recitativi.

Paradigmatico è poi il caso di Isa Miranda, che si sente addirittura avvilita quando si rivede nei numerosi primi piani di *Tenebre* (G. Brignone, 1934), scoprendo di possedere «un curioso volto pieno di pelurie» e una chioma «orribile [...] ricavata, dopo enormi sforzi, dai [...] [suoi] capelli bruciati dalla permanente»³. Anche la voce suona per lei strana e alterata, «deformata dal microfono»⁴ e, per di più, incapace di restituire le sfumature richieste dal carattere del personaggio. Invero, per la diva lombarda, guardarsi ritratta sullo schermo è una esperienza particolarmente crudele, giacché innesca cogenti autocritiche e suscita questioni spinose e sovente inconsiderate. Basti pensare a quanto racconta, molti anni più tardi, a Oriana Fallaci, nella già citata conversazione ora raccolta nel volume *Intervista con il mito*. La sua memoria ritorna al 1934, quando al cinematografo arriva *La signora di tutti*, pellicola decisiva – come si sa – per la sua affermazione, dopo tanti sacrifici e patimenti, quale Star di rilievo globale. Accanto a Miranda, nel buio della sala, siede sua madre; dovrebbe essere per loro una festa, un momento gioioso, allietato dalla certezza di un traguardo finalmente raggiunto, invece ciò che accade è un autentico «disastro», che l'attrice ricorda così:

Il film cominciava con un mio primo piano, sotto la narcosi rantolavo: «Maam-maa, mamma!». La mamma s'era messa a gridare: «Figlia mia! Figlia mia, sono qui!» E, mentre il pubblico sghignazzava, era svenuta, e riavendosi aveva esclamato: «Bambina, quanto devi patire a far questo mestiere!»⁵.

¹ Cfr. *Valentina Cortese*, in F. Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., vol. I, pp. 373-385 (il brano citato è a p. 375).

² *Ivi*, p. 374.

³ Miranda 1946, seconda puntata, cit.

⁴ *Ibidem*.

⁵ O. Fallaci, *Bentornata Signora*, cit.

L'immagine di Gaby / Isa in deliquio, stordita dalla sofferenza, appare tanto vivida e persuasiva da provocare all'ingenua e impressionabile madre un mancamento, per via di quelle emozioni fortissime, ingovernabili, ancorché mediate dal filtro del racconto. Ebbene, anche l'elemento passionale, così coinvolgente e toccante nel cono di luce della proiezione, può causare turbamenti e scompensi, specialmente quando nel pubblico si trovano i genitori delle attrici, che facilmente vengono scossi e finanche feriti dall'apparizione – fuori scala e fuori contesto, identica e al contempo irriconoscibile, straniante proprio laddove sembra più familiare – delle loro figlie.

In questa prospettiva, non si può dimenticare il disappunto e il sentore di irreparabile perdita avvertiti dal severo padre della protagonista di *Storia di una donna bella*, nel quale probabilmente Elsa de' Giorgi riversa le sue ansie rispetto al giudizio genitoriale. Del resto ai quei tempi «il cinema», come ricorderà lei stessa nella ben meditata intervista rilasciata del 1974, «era considerato qualche cosa di assolutamente orgiastico», incompatibile con la buona istruzione e lontano da qualsivoglia «tradizione familiare»⁶. Per lei dunque, come per il suo doppio romanzesco, Elena, discendente da una antica aristocrazia provinciale, tra la nativa Umbria e la Toscana, una simile carriera è addirittura inimmaginabile. Così, nella cornice fantasiosa dell'autofiction, l'autorevole professore entra sovente, a sera, in qualche cinematografato di periferia per guardare nascosto nell'oscurità il volto di sua figlia:

Lo incuriosiva averla di fronte in quegli ambienti popolari e si esercitava a vederla con gli occhi del pubblico, di cui seguiva i commenti, spesso volgari e sciocchi, altre volte sorprendenti. Non lo interessavano i progressi artistici della figlia, né era in grado di valutarli. [...] Trovava assurdo parlare di arte per un lavoro come quello, dove tutto era meccanico. Ma la grazia di quel viso la intendeva. [...] Constatava che il suo apparire sullo schermo provocava oggettivamente quello struggimento che dà l'armonia delle linee, dei suoni, del colore, mai delle creature⁷.

L'uomo avverte l'oscura potenza di quel processo che trasforma tanto profondamente la figura e insieme la sostanza della figlia, di colei che ancora rammemora quale diligente e perspicace studentessa, agitata per un esame imminente, concentrata sulla preparazione della sua tesi, «arrabattata sui libri, la notte»⁸. È quello il futuro che aveva immaginato per lei, e non può che sentirsi deluso dalle scelte di Elena, dalla sua esistenza di diva, di magnifico e inerte fantoccio, annichilita dal potere della sua stessa immagine impudicamente trionfante, «con quel volto immenso da sfinge, che faceva

⁶ Elsa de' Giorgi, in F. Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 416.

⁷ de' Giorgi 1970, p. 58.

⁸ *Ibidem*.

ammutolare i popolani nei cinema di periferia»⁹. La narrazione di de' Giorgi, pur nella piegatura romanzesca, dà conto dei timori e delle ombre che si annidano nell'esposizione di sé nel vasto quadrato di luce sulla tela. Le divografie testimoniano le contrastanti emozioni che discendono da questa peculiare esperienza dello specchio, con le attrici sedute nel buio della sala in attesa della propria apparizione sullo schermo, quella desideratissima ma temuta epifania di sé, un sé frammentato, sconnesso e spietatamente ingigantito nel tremolio della proiezione.

Prima di esplorare le loro scritture, nelle quali il ritrovarsi nelle immagini filmate condensa la gioia del successo acquisito e lo sgomento per le sue conseguenze, vorrei riportare una ulteriore fonte letteraria firmata da Mura, che, pur essendo di qualche anno precedente, ha sorprendenti assonanze con *Dora Nelson*, il film di Soldati citato al principio di questo paragrafo. Difatti, in *Isabella Gluck*, il già ricordato romanzo cinematografico pubblicato a puntate nel 1937, l'eroina del titolo – una giovane che somiglia prodigiosamente a una celebre diva hollywoodiana, Fabia Faber, e che viene scritturata per interpretarla, sui set come nella vita¹⁰ – si trova al cospetto della sua immagine filmica fissata nel provino che sta per esser esaminato, davanti a lei, nell'oscurità di una saletta allestita presso gli Studios. L'impatto con quella se stessa ignota e restituita, senza alcuna empatia, dal tenue e baluginate chiarore della lampada di proiezione la sconvolge nel profondo:

Il quadrato di luce, [...] sulla tela bianca distesa nel mezzo d'una parete, oscillò per qualche istante, poi si immobilizzò. Improvvisamente apparve la figura d'Isabella trasformata in Fabia Faber. Nel buio si udì un grido soffocato che parve un singhiozzo. Ella vide quella copia contraffatta di se stessa agitarsi, muoversi senza grazia e senza leggerezza, con gesti malsicuri ed enormi, moltiplicati e falsati [...]. I pochi passi mossi [...] apparvero precipitosi e ridicoli, e il sorriso [...] era così forzato che pareva una smorfia. Gli occhi, o troppo aperti o troppo chiusi, rivelavano un tale angoscioso sgomento che ella ebbe di sé una profonda pietà¹¹.

Le impressioni di Isabella sono certamente filtrate attraverso la lente colorita del romanzo e dunque possono apparire eccessive, smisurate rispetto all'esperienza reale testimoniata dalle attrici nelle loro memorie. Invero, al di là della ovvia distanza determinata dalla traslazione letteraria, è facile individuare un analogo struggimento, pulsante di angoscia e di preoccupazione, nelle pagine delle divografie. Persino la spavalda Bertini, la diva per eccellenza che nella sapiente gestione della sua immagine pubblica frequen-

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ La vicenda di Isabella Gluck anticipa i meccanismi narrativi, basati sulla strabiliante somiglianza fra una ragazza sconosciuta e una celebre diva, della *Dora Nelson* portata sullo schermo da Mario Soldati, citata al principio di questo capitolo.

¹¹ Mura, *Isabella Gluck*, cit., p. 52.

tava pochissimo i luoghi della mondanità, affidando al suo doppio filmico la sua presenza nel mondo e nel cuore degli spettatori, sembra tremare nel confronto con la proiezione. Quasi sempre abbandona dalla sala prima del termine dello spettacolo, correndo via, scossa da quello che lei stessa definisce «un singolare fenomeno» che, per quanto fosse abituata da tempo agli accadimenti più impensati e straordinari, «accompagnava sempre le prime visioni»¹² dei suoi film. Ad esempio, ricordando la magnifica serata di gala organizzata al teatro delle Quattro Fontane per *La piccola fonte* (R. Roberti, 1917), la protagonista vive una specie di straniante sdoppiamento, osservando quella se stessa fatta di luce e d'ombra muoversi davanti a lei:

La sala sfolgorante di luci accoglieva in quella sera i più bei nomi dell'arte, dell'aristocrazia e del Governo. [...] I primi due atti furono attentamente seguiti [...]. Quando iniziò l'atto terzo, io col cuore in gola ne seguivo lo svolgimento. Guardavo distaccata, quasi estranea, la protagonista del film, come se non ci fosse rapporto alcuno tra me e lei. Ma poi il pubblico divenne attento. Sullo schermo appare una lunga strada nella quale avanza verso di noi una donna: Teresa, la protagonista del film. Ella è sfinita. Indecisa, si arresta, come se non sappia bene dove andare. Non ha più la forza di continuare e si appoggia al muro. Il suo profilo, rischiarato dalla luce lunare, spicca come un bassorilievo sul muro grezzo di quel pezzo di strada. Nella sala l'attenzione del pubblico si fece intensa, il silenzio fu completo. Fra l'artista e gli spettatori si creò un'intimità ansiosa, una comunione di sentimenti e di idee. [...] Intanto io, nascosta nel buio di quel palco, mi struggevo di ansia per l'angoscia di quella donna fragile, tanto esile e tanto disgraziata. [...] In quell'istante in platea vi fu un subbuglio, un grido acutissimo [...] Il pubblico in piedi applaudiva con delirio. [...] Tutti vennero verso di me: erano entusiasti del film¹³.

La cornice sontuosa, le squisite eleganze di quella platea popolata dalle più alte eminenze cittadine e l'esaltante trionfo non bastano però a trattenerla; sa che non riuscirà a sopportare il finale del racconto, lo strazio sublime di Teresa, le emozioni fortissime cui lei stessa ha dato corpo nell'ultimo atto della pellicola. Così, estenuata dalla potenza della sua stessa immagine, Bertini lascia la sala, compiendo un movimento da fuggiasca che sempre, se diamo credito alle sue autobiografie, ha contrassegnato le visioni delle sue interpretazioni:

Decisi di scappare, poiché non avrei potuto assistere ancora al tormento di Teresa, a quel suo doloroso distacco prima del suicidio. Lasciai il teatro delle Quattro Fontane sconvolta, accompagnata da varie persone fino a Palazzo Barberini, dove, dopo lo spettacolo, ci sarebbe stato il ricevimento [...] in mio onore¹⁴.

¹² Bertini 1969, p. 124.

¹³ *Ivi*, pp. 162-163.

¹⁴ *Ivi*, p. 163.

La sala cinematografica rappresenta il luogo della prova suprema, specialmente in quel torno d'anni, quando l'incontro con il film poteva avvenire unicamente nello spazio deputato, specifico, in quel buio compatto e nero solcato dal fascio di luce del proiettore, fra le mura ovattate e le lunghe file di poltrone. È lì che, guardando le mobili figure apparire, muoversi e poi scomparire sulla tela dello schermo, le spettatrici e gli spettatori decidono il successo o la *débâcle* di una pellicola. Il pubblico, come scrive Matilde Serao, è «fatto di migliaia di anime semplici, o che diventano tali, per uno dei miracoli più bizzarri, penetrando [...] lì dentro», anzi nella sala cinematografica le singole individualità si disperdono e si fondono nel flusso indistinto delle sensazioni e delle emozioni condivise, per cui il pubblico è «un'unica anima semplice»¹⁵, che all'unisono si commuove, applaude, ride oppure fischia e grida, quando s'annoia. I cento occhi di quella «unica anima semplice» si appuntano acutamente sulle attrici, ne penetrano i sembianti e in un modo o nell'altro ne sanciscono il valore, sperimentando su di sé la qualità e gli effetti della recitazione, l'agile o la languida grazia dei corpi, la fotogenia, intesa qui in una piegatura colloquiale, quale espressività e bellezza del volto che riluce nell'inquadratura. Francesca Bertini, come testimoniano le sue autobiografie nonché il brano appena citato, ne ha piena contezza: nutre sommo rispetto e trema timorosa – nonostante il grande sentire di sé – al cospetto di quel giudice plurale, imprevedibile e definitivo.

Lo stesso accade alle attrici delle generazioni successive quando affrontano le prime visioni dei loro lavori, comprese le più baldanzose, come Lilia Silvi, che racconta di essere entrata al Capranica quasi di nascosto e pronta a darsela a gambe se *Assenza ingiustificata* avesse fatto fiasco; ma, ovviamente, il verdetto è del tutto favorevole e l'ilarità, le risate scoppiettanti in platea celebrano l'ascesa della vivace stella dei film collegiali:

Quando entrai nella sala [...] ero una perfetta sconosciuta, ma alla fine del primo tempo tutto il pubblico, cercandomi con gli occhi, si alzò in piedi e mi applaudì calorosamente, con enorme entusiasmo¹⁶.

Anche Doris Duranti, priva della sua abituale audacia, si sistema con discrezione, di soppiatto potremmo dire, nelle ultime file della sala per assistere alla prima veneziana di *Sentinelle di bronzo*. Il momento è cruciale, l'attesa e l'agitazione sono insostenibili: lei ha puntato tutto su quel ruolo di seducentissima fanciulla d'Africa e per la serata di gala alla Mostra Internazionale del Cinema si è inguainata in un outfit spettacolare, allestito con gusto sicuro, senza economie e seguendo i sapienti consigli delle sorelle Gori di via Condotti. Che peccato se le sue aspettative fossero andate deluse e che

¹⁵ M. Serao, *Parla una spettatrice*, «L'arte muta», 1, 15 giugno 1916, pp. 32-33.

¹⁶ Silvi 2005, p. 28.

spreco indossare da sconfitta quella stupenda gonna nera sormontata dalla «tunica a grandi rose sfumate», e che dispiacere bagnare di lacrime amare la meravigliosa piccola «giacca di minuscole piume nere»,¹⁷ stretta sulle spalle per coprirle il cuore. A tranquillizzarla è la prospettiva, estrema ma praticabile, della fuga, giacché programma di andarsene non vista, così come era entrata, «al primo segno di scontento da parte del pubblico»¹⁸. Lei, di solito così temeraria, è scossa da onde di autentico terrore, seppure, invero, non ne ha abbia motivo, poiché nell'Italia fascista, sotto i riflettori della visibilità internazionale, nessuna voce critica si sarebbe potuta sollevare contro un film tributato agli «eroi dell'Impero» nei territori d'oltremare. È lei stessa a sottolinearlo in *Il romanzo della mia vita*:

Ammetto che le mie incertezze erano un po' ingenuie: a Venezia, [...] nessuno si sarebbe permesso di fischiare [...]. [Ma ero turbata] non solo per [...] la paura di dover abbandonare il mondo del cinema che avevo appena raggiunto, ma perché non potevo ammettere che il nostro duro lavoro, le pene sopportate nel clima africano, lo spirito patriottico con il quale avevamo creato il primo film imperiale in luoghi così lontani, venissero giudicati alla leggera da gente che se ne stava in poltrona. [...] A questo pensavo mentre mi rivedevo negra sullo schermo e provavo pena per il mio «fidanzato» nero che nel film appariva pieno di vita, mentre da tempo era sepolto chissà dove. Aveva baciato soltanto otto volte in venticinque anni, e soltanto me¹⁹.

I crucci di Duranti, forse persino la malinconica, volatile dolcezza suscitata dal ricordo di Hassan Mohamed, vengono spazzati via dal frastuono degli applausi e delle acclamazioni vigorose che riempiono la sala. Tutti si alzano e si voltano verso il fondo, cercando con gli occhi lei che, rannicchiata nell'ultima fila, viene «sollevata [...] per le ascelle» e mostrata «alla folla come un trofeo»²⁰ da Eugenio Fontana, *producer* e primo fautore della stella del cinema d'Africa. Quella sera, al bar dell'Excelsior, l'audace interprete di Dahabo riceve le lodi di una giornalista americana, pronta a scommettere su Doris, persuasa che «bianca o nera» lei sia «la donna più sexy d'Italia»²¹.

I vertici della Mostra assegnano a *Sentinelle di bronzo* la Coppa del Ministero dell'Africa Orientale per il miglior film di soggetto coloniale, un riconoscimento finanche ovvio; ma è l'entusiasmo della platea a colpire maggiormente Duranti, a darle la esatta misura di quanto l'incontro con il pubblico – sorta di corpo a corpo fra gli spettatori e le immagini proiettate sullo schermo – possa essere decisivo, esiziale o salvifico per un'intera

¹⁷ Duranti 1987, p. 73.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, pp. 73-74.

²⁰ *Ivi*, p. 74.

²¹ *Ibidem*.

carriera. E, se vogliamo dar credito alle memorie di un'altra diva, una sua diretta competitor per così dire nel magro parterre delle *femme fatale* italiane, ossia Miranda, l'agguerrita Doris lo ha davvero compreso fino in fondo, tanto da ordire alle spalle della eterea e delicata Isa un perfido tranello. Alla vigilia della proiezione ufficiale, a Roma, di *Senza cielo* (A. Guarini, 1940), la prima pellicola che interpreta, superando indicibili ostacoli, al suo rientro in patria dopo la deludente avventura hollywoodiana, Miranda apprende che «la favorita di Pavolini [...] stava organizzando [ai suoi danni] una solenne fischiata»²² e che allo scopo aveva acquistato circa un terzo dei biglietti disponibili. L'anno successivo, per la *soirée* milanese di *È caduta una donna* (A. Guarini, 1941), lo schema si ripete efficacemente ed è addirittura il Prefetto del capoluogo lombardo ad informare l'attrice che «i nutriti fischi [...] non dovevano essere attribuiti ai milanesi»²³ ma che avevano una provenienza romana e 'ministeriale'. Certo, lei, che ha lavorato sui set di mezzo mondo, conosce benissimo la voce stridula dell'invidia, risonante in tutti i teatri di posa e nelle sale di proiezione, «da Roma a Hollywood», variando forse «il canto per le differenze linguistiche»²⁴, ma ripetendo sempre la stessa musica.

Miranda non manca di consapevolezza né pecca di ingenuità, eppure le prepotenze di Duranti debbono bruciarle a lungo, se a distanza di vent'anni, nella più volte citata intervista con Fallaci ritorna sul medesimo episodio, sottolineando in aggiunta come, all'epoca, le «amiche dei gerarchi riuscivan quasi sempre a prendersi le parti migliori»²⁵. Né si può darle torto, poiché le ingerenze degli uomini di regime giocano un ruolo preminente nella produzione filmica del periodo, fino a coinvolgere e talvolta a travolgere le attrici, alle quali vengono imposte *corvée* di ogni genere, specialmente in tempo di guerra. Ritorrerò tra poco sui legami – differenti, ambigui, contrastanti ma sempre di notevolissimo interesse – fra le dive del Ventennio e la politica fascista. Prima, però, vorrei guardare alle biografie delle attrici confrontandole con le aspettative tradizionali, con le consuetudini e i comportamenti raccomandati, ossia con i modelli, i copioni stabiliti e imposti alle giovani italiane in quegli anni. E, sì: «È già politica»²⁶.

²² Miranda 1946, decima puntata, «Film d'oggi», 21, 25 maggio 1946, p. 11.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ O. Fallaci, *Bentornata Signora*, cit.

²⁶ Mi riferisco, in maniera cifrata ma invero chiara, al volumetto pubblicato da Carla Lonzi e altre compagne femministe dedicato alla politica delle donne, intesa come pratica del desiderio, valorizzazione delle relazioni e delle esperienze femminili. Cfr. C. Lonzi, M.G. Chinese, M. Lonzi, A. Jaquinta, *È già politica*, Scritti di Rivolta femminile, Milano 1977.

2. *Desideri inconciliabili*

La scelta di diventare attrici, come abbiamo visto, è problematica rispetto alle attese familiari, e per lo più pone le giovani donne che, tenacemente, la perseguono nella postura scomoda delle figlie disobbedienti e, se non 'cattive', perlomeno mal riuscite o inadeguate rispetto al futuro che si era prospettato per loro. Non occorre ricordare di nuovo il subbuglio provocato dall'annuncio dell'adolescente Duranti – «Farò l'attrice» – in quella casa borghese e provinciale d'avvocati; né i tremori della madre proletaria di Miranda, preoccupata per la disgrazia di un mestiere così fuori dal comune; o, tantomeno, la delusione del padre di de' Giorgi, silenziosa eppure percepibile nell'ambiente intellettuale fiorentino, evocata romanzescamente in *Storia di una donna bella* e baluginante nel fondo, con discrezione, negli altri scritti autobiografici dell'autrice. Insomma, qualsiasi sia la loro provenienza sociale, a prescindere dalla agiatezza, dall'eleganza o dal livello culturale delle famiglie d'origine, il lavoro nel cinema crea un fortissimo campo di tensioni, soprattutto quando per le attrici cominciano a profilarsi opzioni matrimoniali. È una vecchia storia, che affonda le sue radici nella tradizione e che, prima delle stelle dello schermo, ha toccato le grandi protagoniste della scena. Così, persino la combattiva Marta Abba, che pure ha bruciato tutta l'anima sua al fuoco sacro del teatro, convola a nozze con un potente industriale americano, Severance Allen Millikin, lasciando l'Italia e il palcoscenico, poiché, come confida a Mura che va a farle visita in California, «non è possibile essere insieme donna e artista»²⁷. Dunque l'amore e la ricerca della felicità coniugale l'hanno costretta a rinunciare all'arte, ma la fervida interprete, musa e collaboratrice di Pirandello, nella sua casa americana «solidamente ricca, tradizionalmente elegante, eccezionalmente accogliente», patisce la mancanza della recitazione e soprattutto ha pungentissima nostalgia per «la bellezza della lotta e la soddisfazione della vittoria»²⁸, che soltanto l'agone del palcoscenico sapeva darle. Lasciare il proprio mondo professionale è un passaggio amarissimo, doloroso, ma è inteso da Abba e da moltissime altre quale punto di svolta necessario ed anche quale inevitabile, sublime, sacrificio richiesto dal nuovo status. Occorre far olocausto di un sé superato e inservibile, centrato sul successo e l'affermazione personale, per dare spazio a un altro sé, nuovo, diverso e interamente votato al marito e al godimento delle piccole gioie della vita borghese.

È la sorte, odorosa di fiori d'arancio e umida di lacrime, che ha investito le dive del muto, costrette ad allontanarsi inderogabilmente dai teatri di

²⁷ Mura, *Sono stata a Hollywood*, in Ead., *In giro pel mondo*, cit., p. 143.

²⁸ *Ibidem*.

posa per avvicinarsi all'altare, dove ad attenderle c'erano uomini variamente nobili, e per lo più assai facoltosi. Ci troviamo di fronte a un *happy ending* davvero comune, e forse persino troppo ovvio. Accade praticamente a tutte²⁹ le magnifiche creature del nostro primo cinema, a partire da Francesca Bertini, che stremata dalle fatiche del set, dal gran carico della celebrità, dal dolore per la malattia del padre e, soprattutto, vinta dall'amore per il suo Paolo Cartier – «l'unico uomo che antepose al mio grande amore: il cinematografo»³⁰ – abbandona la carriera di slancio. E forse, lo slancio, inteso come surplus di energia, sorta di colpo di reni della volontà, le è indispensabile per riuscire ad attuare il taglio netto da quello che era stato il suo mondo, la sua «parola magica», il «campo d'azione» al quale aveva sacrificato tutto, «viaggi, [...], divertimenti, [...] svaghi di ogni genere»³¹. Elegante, altero, ricco, Cartier è il prescelto di Bertini, un banchiere svizzero, che ben presto la deluderà, incapricciandosi di altre donne; nella sua seconda autobiografia, la diva ammette di aver avvertito, nei pressi dell'altare, avvolta nella nube di «raso bianco e pizzo di Bruxelles» del suo stupendo abito, un brivido di incertezza e di terrore, sentendo acutamente la «angoscia segreta nel dover[si] distaccare e per sempre da tutto quello che avev[a] amato»³². Fra gli incensi e la commozione di una cerimonia perfettamente messa in scena, la diva sembra cogliere, retrospettivamente, un presagio di infelicità, preannunciato dall'abbandono di una carriera edificata con tanto impegno e raro talento. Tuttavia per lei, come per numerose attrici delle generazioni successive, l'affermazione nel mondo del cinema si realizza in bruciante tensione, se non in aperta contrapposizione, alla sfera familiare, che la si abiti da figlie vagamente ingratitude e egoiste, come testimonia l'episodio di Miranda; da fidanzate ritenute indegne, per seguire la parabola biografica di Denis; da mogli e madri mal sopportate o accettate con difficoltà, per concludere guardando a Silvi e alla considerazione in cui la tiene, almeno al principio del suo matrimonio, la suocera.

Di certo non stupisce che Isa Miranda, tanto incline anche sullo scher-

²⁹ Fra le eccezioni, vorrei ricordare Diana Karenne, diva intellettuale di origini ucraine ma attiva nei teatri di posa italiani, davanti e dietro la cinepresa, tra gli anni Dieci e Venti. Alla sua parabola professionale ed esistenziale, così diversa da tutte le altre, Cristina Jandelli ha dedicato importanti studi, ai quali rimando volentieri, a partire dalla biografia pubblicata nell'ambito del già citato *Women Film Pioneers project* promosso dalla Columbia University (cfr. C. Jandelli, *Diana Karenne*, in J.M. Gaines, R. Vatsal, M. Dall'Asta, eds., *Women Film Pioneers Project*, Columbia University Libraries, New York 2025 <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/diana-karenne/>). Altrettanto volentieri rimando a Melania Mazzucco, che alla medesima diva ha tributato un lavoro molto informato e persuasivo, scegliendo arditamente, ma con felicità, la forma romanzo per raccontarne la vita reale: cfr. M.G. Mazzucco, *Silenzio. Le sette vite di Diana Karenne*, Einaudi, Torino 2024.

³⁰ Bertini 1938, undicesima puntata, cit.

³¹ Bertini 1969, p. 201.

³² *Ivi*, p. 221.

mo, alle sirene della nostalgia, e alle piegature della mestizia, accusi un forte senso di colpa nei riguardi della madre, sentendo di essere stata una figlia poco presente, distratta, concentrata sul suo lavoro e dimentica di colei che l'ha messa al mondo. In alcuni passaggi delle sue riflessioni autobiografiche, soprattutto nei periodi di maggior scoramento, quando sembra precipitare nel buio della depressione – «un male che non capivo, che sembrava volesse portarsi via tutta la mia vitalità»³³ – l'incremento del suo successo viene posto in diretta relazione con l'ambiente familiare, che pur nella distanza e forse nella sfocatura della disattenzione resta nel cuore dell'attrice:

Tutte le volte che, nelle pause del mio lavoro mi reco a Milano, sento che, per la mia carriera spesso ho trascurato mia madre, i miei cari. Mi sembra [...] di non aver pensato che a me. E mi abbandonano, nelle mie brevi soste in famiglia, per dare sfogo a tutta la piena di dolcezza [...], a manifestazioni di tenerezza³⁴.

Eppure, una volta constatato che la madre e tutte le altre persone care stanno bene, i richiami di quel suo bizzarro mestiere si fanno udire ancora più intensamente, e lei viene di nuovo attratta verso Roma, dove spira quella inconfondibile, a tratti lievemente stantia, aria di cinema, di luci, di polvere e di chiuso: è la fragranza dei teatri di posa. Probabilmente è un'atmosfera malsana, ma è impossibile resisterle una volta che si è respirata, poiché dà un «piacere immenso»³⁵.

Un piacere che forse Maria Denis, se giudichiamo dalle sue memorie, non ha provato fino in fondo, ma che è costretta a pagare per intero, nelle vesti di colei che non può essere accettata dai vertici militari come promessa sposa di un giovane ufficiale. Sfortunata e perseguitata dal fato, proprio come le tenere sarte e istitutrici che interpreta sugli schermi, Denis è costretta a rompere con il suo fidanzato, che presta servizio nei Corazzieri, poiché la sua notorietà di stella del cinema, pur nel domestico luccichio del divismo autarchico, recherebbe danno e disdoro alla carriera di lui, sabotandola e rendendola fragile fin dalle fondazioni. È lei stessa a ricordare come il superiore del giovane avesse posto loro una alternativa ben definita e crudele, dopo che la sua visita in caserma aveva provocato un po' di trambusto, generando «quel miscuglio di ammirazione e curiosità che circonda sempre»³⁶ le creature dello schermo. Forse proprio a causa di questo piccolo e innocuo parapiglia, prosegue Denis nel suo *memoir*,

Il mio compagno fu chiamato dal colonnello che gli ingiunse di scegliere: o lui abbandonava la sua professione [di Corazziere] o io la mia. Un'attrice di fama

³³ Miranda 1946, undicesima puntata, cit..

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Denis 1995, p. 25.

poteva forse gettare un'ombra su un ufficiale dei Corazzieri? [...] La situazione per noi diventò difficile. [...] la sua dignità gli impediva di diventare il «principe consorte» [...]. Continuammo a vederci di nascosto lasciando le cose com'erano. Ma naturalmente avevamo paura [...] di essere scoperti. Furono mesi difficili. Il nostro rapporto si avviliava, perdeva a poco a poco la sua intensità, la gioia di essere vissuto³⁷.

La loro clandestinità è di breve durata, poiché quasi subito decidono di sciogliere la promessa ed annullare il fidanzamento. Per lei è un momento doloroso e davvero triste, ma ciò nonostante, seppure assai innamorata dell'aitante militare, sottolinea e ribadisce come non abbia mai preso neanche in minima considerazione la possibilità di abbandonare il mestiere d'attrice, perché «il desiderio di essere saldamente autonoma si era radicato» in lei fin dagli anni lontanissimi dell'infanzia, ed «era ormai un un elemento strutturale del [...] [suo] carattere»³⁸.

Anche per Lilia Silvi l'orizzonte matrimoniale si giustappone a quello professionale, ma almeno al principio per lei si tratta d'uno scherzo, ed anzi d'una opportunità di rilancio della sua immagine divistica. Difatti, in una intervista del 1940, conservata dall'attrice stessa nel suo album di ritagli³⁹, la scoppiettante studentessa delle pellicole collegiali dichiara che è sua intenzione mettere da parte il cinema e comprare invece «un libro per imparare a fare il timballo di fagiolini e il dolce alla crema»⁴⁰. Ciò che più desidera è deliziare in tutte le maniere il consorte, il calciatore nonché campione olimpico Luigi Scarabello, e per lui, aggiunge con la vivacità che le è consueta, «io non farò più la diva ma la moglie»⁴¹. Invero è proprio la sua maschera filmica a garantire il neo sposo da qualsivoglia gelosia: Silvi ha gioco facile nell'affermare che, per la tranquillità di Scarabello, «non farà altro che parti allegre, innocenti e sbarazzine, tipo *Assenza ingiustificata*», poiché sono esattamente quelli i ruoli che il cinema italiano le richiede, e il suo «Non voglio più fare parti di donna fatale»⁴² suona quasi ironico, giacché non ne ha mai interpretate. Le rimane invece poco per stare allegra quando comprende di essere per i genitori del novello sposo, che pure tentano di riservarle un tenerissimo affetto, una nuora appena tollerabile. Così, specialmente al cospetto della suocera, che è una donna semplice, radicata in un minuscolo

³⁷ *Ivi*, pp. 25-26.

³⁸ Denis 1995, p. 26.

³⁹ L'album è conservato alla Biblioteca Chiarini, Fondo Lilia Silvi, cfr. Omnia. – [1932-1945?]. – 1 album (163 ritagli stampa), collocazione: Fondi 38 1. Ringrazio Laura Pompei per il suo generoso aiuto nel supportarmi all'interno dei vari Fondi archivistici conservati presso la Biblioteca Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia (Roma).

⁴⁰ S. Castellani, *Lilia Silvi e Luigi Scarabello oggi sposi*, «Film», 36, 7 settembre 1940, pp. 3-4.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

paesello, tocca con mano, per davvero, quanto sia arduo essere accolta nel consesso familiare, a causa del suo mestiere:

Si sforzava di essere gentile in quanto non mi aveva assolutamente accettato. La mia professione non era di suo gradimento. Bisognava però capire la sua mentalità. Nata e cresciuta in un piccolissimo centro, era facile capire quanto per lei fosse difficile accettare una nuora che faceva l'attrice. La reputazione del mio ambiente non era certo buona, soprattutto per la gente di campagna per cui sapere il suo unico figlio sposato con una donna appartenente al mondo dello spettacolo non l'entusiasitava di certo!⁴³

Ma Silvi non si arrende e prosegue per la sua strada di moglie e d'attrice; quando poi si trova a girare mentre aspetta un figlio, capisce con chiarezza ancora maggiore come i ruoli cinematografici e quello di madre siano pochissimo conciliabili, e solo a costo di enormi fatiche. Il set è un luogo nel quale la maternità ha scarsa cittadinanza, come testimoniano le difficoltà che incontra nel *tournage* di *Biraghin* (C. Gallone, 1946), nel quale peraltro interpreta una parte davvero complicata. La vivace mattatrice delle pellicole collegiali, infatti, qui doveva impersonare una stella del balletto, riprendendo una sua antica passione di bimba, quella della danza classica, e affrontando una performance attoriale in sé assai impegnativa, alla quale la gravidanza aggiunge ulteriori preoccupazioni. Pertanto, ricorda nelle pagine della sua autobiografia:

Arriva la vera ballerina della Scala, Ria Legnarli, per prepararmi, con le sue lezioni, al ruolo che avrei dovuto interpretare. In sala prove, ogni giorno lavoravamo moltissimo. [...] Un giorno dissi a Ria la mia preoccupazione per il bimbo che avevo in grembo, dato lo sforzo che facevo per apprendere tutto quello che mi insegnava. Lei mi rispose: «Noi ballerine balliamo fino al nono mese». Non calcolò il fatto che io non ero una ballerina di professione... Iniziammo a girare il film. Io ero un po' ingrassata di seno per cui l'operatore aveva un po' di difficoltà nel fare le inquadrature⁴⁴.

Nonostante il corpo gravido faccia problema per l'obiettivo, e nonostante la minaccia di aborto subita pochi giorni più tardi, l'attrice sembra spuntarla ed avere la meglio sia sul versante del cinema sia su quello, ben più spinoso, delle dinamiche materne. Si tratta indubbiamente di un campo di tensioni e di conflitti di ardua risoluzione, poiché al di là dello schermo chiamano in causa i ruoli delle donne, ruoli che a quell'altezza appaiono tracciati una volta per tutte, in maniera netta e non discutibile. Del resto, guardando non soltanto ai film ma anche a certa letteratura, è facile comprendere come sul finire degli anni Trenta e al principio del decennio successivo, in

⁴³ Silvi 2005, p. 37.

⁴⁴ *Ivi*, p. 54.

un Paese ancora arcaico ma già investito da incoercibili flussi di modernizzazione, i progetti di esistenza delle giovani italiane, quando deviano dai sentieri consueti e tradizionali, possano ingenerare ansie, inquietudini e persino fratture profonde, forse ricomposte ma ancora avvertibili, nei recessi del corpo sociale. Mi riferisco al protagonismo e ai mutati stili di vita delle intrepide commesse dei *Grandi magazzini* (M. Camerini, 1939), toccate da novità imprevedute e presto ricondotte all'alveo matrimoniale; ma anche alle studentesse narrate da Alba de Céspedes nel suo celebre romanzo, subito invisato del resto al regime, *Nessuno torna indietro*⁴⁵. Nella cornice collegiale dell'Istituto Grimaldi, che peraltro rimanda immediatamente alla biografia reale dell'autrice, un variegato gruppo di allieve si confronta con diverse idee e sfaccettati desideri di futuro, non sempre autorizzati dalla morale corrente, mettendo a tema la scottante questione della libertà femminile. In queste pagine, la peculiare esperienza del collegio, con la sua vita 'a parte', lontana dal controllo familiare, sospesa, come su ponte, per utilizzare la metafora adottata nel romanzo, ha consentito alle ragazze di disporre di se stesse, di possedere, sebbene provvisoriamente, le chiavi di una loro 'stanza tutta per sé'. È una libertà dalla quale è impossibile tornare indietro, come sottolinea Augusta, la più radicale delle collegiali (e non a caso espulsa dalla trasposizione filmica⁴⁶):

⁴⁵ Cfr. A. de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, Mondadori, Milano 1938. Fin dalla sua pubblicazione, il testo di de Céspedes risuona con grande scalpore nell'Italia fascista e viene subito censurato, sebbene continui a circolare in maniere oblique e variamente clandestine, e venga anche tradotto in varie lingue. Il romanzo mette a tema la libertà delle giovani donne e 'soltanto' in questo frangente può essere definito antifascista. Qualche anno più tardi, lavorando insieme a de Céspedes per la sceneggiatura, Alessandro Blasetti ne trarrà l'omonimo film, portando sullo schermo nel 1943, ancorché edulcorate e stemperate dal fuoco addomesticante del *mélo*, le questioni sollevate dalle collegiali del Grimaldi. Per una analisi di questo particolare caso e per un approfondimento del romanzo e del film, mi sia permesso di rimandare a L. Cardone, *Pelle e pellicola. La scrittura femminile e lo sguardo in Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes e Alessandro Blasetti*, in S. Chemotti (a cura di), *Le graphie della cicogna. La scrittura delle donne come ri-velazione*, Il Poligrafo, Padova 2012, pp. 289-332. Per una disamina del romanzo cfr. L. Fortini, "Nessuno torna indietro" di Alba de Céspedes, in A. Asor Rosa (diretta da), *Letteratura italiana, Le opere, IV, Il Novecento, II*, Einaudi, Torino 1996, pp. 142-145. Segnalo inoltre, per un affondo assai informato e puntuale sull'autrice e sui suoi legami con lo schermo, i recenti S. Rimini, *Un pomeriggio nella stanza dei sogni*, «Doppiozero», 11 settembre 2018, (<https://www.doppiozero.com/un-pomeriggio-nella-stanza-dei-sogni>); G. Ciancamerla, *Alba de Céspedes, una scrittrice prestata al cinema?*, «Oblìo», 46, dicembre 2022, pp. 105-122; e Id., *Scrittrici per il cinema. Un itinerario italiano dalle origini al neorealismo*, Carocci, Roma 2024.

⁴⁶ Dallo scandaloso romanzo di de Céspedes, Blasetti trae l'omonima pellicola (*Nessuno torna indietro*, 1943), nella quale schiera un gran numero di attrici, celebri e meno, trasformando l'incandescenza del racconto d'origine e riducendola alla misura del cinematografo. In questa prospettiva, Augusta non può che cadere. Figura spiazzante ed eccessiva, non bella e già sfiorita, la ragazza proviene dalla Sardegna ed è decisa ad affermarsi come scrittrice. Radicale e «refrattaria ad una traduzione cinematografica», come scriveva Blasetti nella sua relazione al Ministero della Cultura

Non si può più tornare. Se i genitori sapessero questo non ci manderebbero in città. Perché dopo, anche se torniamo, siamo delle cattive figlie, delle cattive mogli. Chi può dimenticare di essere stata padrona di se stessa? E poi, per i nostri paesi, dopo essere state, sole, in città, torniamo con la reputazione di donne perdute. Quelle che sono rimaste, che sono passate dalle mani della madre a quelle del marito, non ci perdonano di aver visto cose nuove, nuove facce, di aver avuto la chiave della nostra stanza, uscire entrare all'ora che si vuole⁴⁷.

Ecco per le attrici del Ventennio, l'esperienza del cinema si pone sullo stesso versante di trasgressione, ma ben oltre, ovviamente, poiché la vita nei dintorni nello schermo è potenziata in estrema misura, rispetto al collegio, dall'aggiunta della visibilità, dell'esposizione dei corpi, della celebrità e delle indicibili licenze che la frequentazione dei set comporta. Dopo aver attraversato quello spazio, di certo è impossibile tornare indietro ed essere incluse, ammesse o lietamente riprese nell'alveo della domesticità, come attestano i racconti di Lilia Silvi, di Maria Denis e a suo modo di Isa Miranda. Tutte insieme, ma singolarmente, in accordo coi loro temperamenti e con le loro inclinazioni – come abbiamo visto – tentano di conciliare i piani e i compiti familiari con quelli professionali, sortendo esiti molti differenti, trovando bizzarri equilibri, talvolta dolorosi e segnati dalla rinuncia, dal ridimensionamento o dalla sconfitta.

Altre dive, invece, si contrappongono apertamente, con leggerezza e talvolta con baldanza, ai dettami dei *ménage* autorizzati, per intraprendere percorsi più arditi, scandalosi perfino, segnalandosi come vere *outsider*. Approfittando della discrezionalità opaca consentita alle artiste dello schermo, per le quali si tollerano ampie deroghe in ambito sentimentale e relazionale, emergono nel parterre delle attrici-scrittrici attive in quegli anni le figure di Valentina Cortese e di Doris Duranti. Quest'ultima è persino lapidaria e anche un po' crudele, nell'annunciare alla sua timida madre che «non tutte le donne nascono con l'istinto materno» e che di certo lei ne è priva, pertanto non ha intenzione di chiudersi fra quattro mura per accudire figlioli e marito: «il mondo è [...] tanto più grande» e lei vuole «conoscerlo e viverlo»⁴⁸ fino in fondo. Certamente la diva lombarda ha un altro stile ed evita enunciazioni di tal sorta, ma anche lei sceglie di star fuori dai confini della famiglia tradizionale, ed ha in comune con la verace toscana molto più

Popolare, la personaggio viene espunta dalla sceneggiatura del film e la stessa de Céspedes, pur concordando con quella scelta, racconta il suo impaccio nei confronti di Augusta in un articolo di impronta pirandelliana. Cfr. A. de Céspedes, *Nel limbo dei personaggi*, «Film», 1, 2 gennaio 1943, p. 5. Mi sia consentito di ricordare pure L. Cardone, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, in Ead., S. Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili*, cit., pp. 70-92.

⁴⁷ A. de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 162.

⁴⁸ Duranti 1987, pp. 58-59.

di quanto non appaia ad un primo sguardo. Difatti, nessuna delle due tenta di inseguire sogni di coniugalità; al contrario, come si legge nelle loro autobiografie, sono i legami spuri, non istituzionalizzati ad attrarle: le passioni – amorose o in senso lato politiche – determinano i loro posizionamenti.

3. *Isotta outsider*

Valentina Cortese, in questo scenario, sembra incarnare una figura melodrammatica per eccellenza, ossia la creatura dalle bianche mani che suscita il desiderio di Tristano ma che è impossibile da sposare. Così, moderna e scattante Isotta, la vediamo correre verso il suo destino, involarsi nell'avventura romana dell'Accademia d'Arte Drammatica e gettarsi nei teatri di posa di Cinecittà. A spingerla, come si è già sottolineato, è il grande amore per Victor de Sabata, il celebre musicista e geniale direttore d'orchestra, che oltre ad avere una trentina d'anni più di lei, ha anche una moglie e due figli.

Al principio, per l'esuberante ed ingenua esordiente tutto sembra un magico, bellissimo gioco: Roma, con le sue bellezze senza tempo, fatte di luce e di pietra; e il lavoro sul set, con l'enorme privilegio di recitare e di raccogliere i primi successi, rendono la sua vita favolosa ed eccitante. Per lei è «come essere in vacanza», e persino dopo lo scoppio del conflitto mondiale, il *tournage*, grazie al suo «ritmo diverso, più tranquillo e sereno», e l'impegno gioioso delle riprese le consentono di evadere da «quella guerra che incalza[...] sempre più violenta»⁴⁹. Anche quando tutto precipita, quando i colpi dell'artiglieria toccano le città e sconquassano le abitudini quotidiane, il legame con Victor si rinforza e continua in qualche modo a preservare la ardente Valentina, offrendole miracolose vie di salvezza, persino nelle situazioni più terribili, come il bombardamento che ricorda lei stessa, nel buio terrorizzante di un rifugio

Dove a ogni colpo ci cadeva il terriccio addosso. Tutti urlavano e piangevano, avevamo paura. D'un tratto vidi Victor [de Sabata] aprire lo spartito del *Tristano e Isotta*: per lui quello spartito era un oggetto sacro. Lo guardai e gli chiesi incredula come potesse leggerlo in un momento così drammatico. Lui mi sorrise e mi rispose: «Non lo sto leggendo. Lo sto suonando dentro di me». Mi avvicinai a lui e in un certo senso mi sentii avvolta da quella musica; Wagner aveva sostituito le grida, i pianti e la paura e pensai: «Se muoio, muoio insieme a Victor e a Wagner»⁵⁰.

Le note e il soave, robusto fraseggio wagneriano sostengono con inimmaginabile vigore le pareti di quel fragile riparo. Ma ad un tratto la musica

⁴⁹ Cortese 2012, p. 66.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 70-71.

comincia a non bastare e ben presto diviene impossibile sfuggire alla paura, fosse anche soltanto col pensiero, ripiegando su armonie e suoni interiori. Sono tempi orribili, feroci che, oltre alla tragedia della guerra, rivelano con cruda pienezza alla giovane – ricordo che a quell'altezza non ha ancora compiuto vent'anni – quanto atroce possa essere lo stigma dell'amante. Difatti, dopo un pericoloso viaggio alla volta di Bergamo, compiuto in treno, sotto i colpi della mitraglia, per poter invitare a Roma, in una casa vicino al Vaticano e dunque ritenuta sicura, la famiglia di de Sabata, Cortese viene malamente apostrofata dalla moglie del 'suo' Victor e comincia a dubitare di tutto, del loro amore, «della giustezza della [...] [loro] relazione»⁵¹ e a sentire su di sé il peso del giudizio sociale. Qualche anno più tardi l'attrice ne ha una ulteriore e inequivocabile conferma incontrando sua madre, ossia colei che, dopo averla messa al mondo la ha abbandonata, gettandola fra le braccia della balia ed affidandola poi alle cure della nonna, come s'è già ricordato nelle pagine precedenti. Valentina, forte della sua affermazione professionale e della felicità amorosa che più di tutto la supporta, si prepara con trepidazione a quell'appuntamento fatale ed acquista persino un magnifico rubino «da Buccellati, a via Condotti» da donare a quella mamma tardivamente ritrovata, «un po' in segno di perdono, un po' per [...] dimostrarle di essere capace di cavar[sela] bene anche senza di lei»⁵². Ma quando la raggiunge al ristorante, la giovane viene accolta dal gelido giudizio di lei, come ricorderà, moltissimi anni più tardi, nella sua autobiografia, mostrando quanto intensamente la ferita dell'abbandono continui a bruciare:

Dopo che le ebbi dato il pacchettino regalo, disse di sentirsi seccata per il mio innamoramento per Victor de Sabata. Protestava perché mi ero innamorata di un uomo più anziano di me, urlò: «Vergognati!» di fronte al cameriere, un signore che mi conosceva benissimo dato che spesso ero stata ospite in quell'hotel proprio con Victor. Smise di insultarmi solo quando aprì il pacchettino, ma ormai io ero talmente infuriata che le strappai l'anello dalle mani e, ficcandomelo in tasca, me ne andai senza voltarmi. Corsi verso il Tevere, presi il rubino dalla tasca, lo guardai per l'ultima volta e lo gettai nel fiume. Sapevo quello che stavo facendo, era un gesto che sanciva la rottura definitiva con lei. Tornai più volte in quel punto del lungotevere, come si torna sulla tomba di un sentimento sepolto da tempo⁵³.

Persino sua madre, dalla quale, in qualche modo intricato e doloroso, aveva forse imparato a mettere la propria felicità davanti a tutto, e che abbandonandola, infrangendo il più inviolabile dei tabù, quello dell'amore filiale, le aveva indicato una via di radicale libertà; persino quella madre

⁵¹ *Ivi*, p. 73.

⁵² *Ivi*, p. 81.

⁵³ *Ibidem*.

tanto autocentrata, deviante e irriducibile alle norme condanna la sua relazione con de Sabata ritenendola indegna e infamante. La contrapposizione di queste due donne, madre e figlia, che si stagliano nella cornice luminosa del Lungotevere inseguendo con lo sguardo il bagliore rosso della pietra preziosa inghiottita dal fiume limaccioso, offre a Cortese una immagine potente, segnata dall'eccesso della parola melodrammatica e, insieme, dai silenzi della realtà biografica. E mi pare che, nel congedo definitivo dalla radice materna, la protagonista trovi il suo ritmo, individui un suo modo di stare nel mondo accogliendone le contraddizioni, riconoscendo la portata dei suoi desideri, anche di quelli dolorosi, ed inventando inusitati gesti di libertà⁵⁴. Da qui il suo passo deciso, che la porta a peregrinare, dalla fine degli anni Quaranta, fra Hollywood e l'Europa, facendo di lei una figura errante, una creatura delle frontiere e degli sconfinamenti, a suo agio nei palcoscenici raffinati del teatro di ricerca, nel cinema d'autore come nelle produzioni filmiche di genere e, più tardi, nei salotti popolari della tv. A mio modo di vedere, il bizzarro nomadismo di Valentina Cortese, marcato peraltro dalla nota garrula dei suoi celebri foulard – memoria di stoffa che rimanda alle contadine lombarde, cui è legata fin dall'infanzia e segno fruscante di una eleganza personale e fuori dagli schemi – corrisponde a un suo posizionamento libero, trasgressivo rispetto ai dettami tradizionali e alle opzioni consentite alle donne.

4. *Farfalla d'acciaio*

Leggera, imprevedibile, voluttuosamente colorata, sorprendentemente coriacea, e incline al medesimo nomadismo, appare poi Doris Duranti, emblema di seduzioni e di erotismo incontenibile, programmaticamente al di fuori dell'alveo familiare. Valentina Cortese la ricorda come un autentico «diavolo», una donna senza freni inibitori, capace di appuntite perfidie e di squisite gentilezze, come quella di passare a prendere ogni giorno la giovane collega per raggiungere insieme gli Studios della Scalera Film, ben accomodate nell'auto del suo apparentemente invincibile amante, «un gerarca fascista il cui cadavere sarebbe stato appeso a Piazzale Loreto di fianco a quello di Mussolini»⁵⁵. Resta qui non pronunciato il nome di Alessandro Pavolini,

⁵⁴ Il prosieguo della sua lunga parabola biografica conferma le scelte di libertà di Valentina Cortese, che ha vissuto l'intera sua vita senza mai lasciarsi imbrigliare dalle convenzioni sociali. Per i suoi matrimoni, il divorzio, le questioni legate alla gravidanza, la lunga relazione con Giorgio Strehler e gli altri significativi sodalizi che ne hanno punteggiato l'esistenza, rimando ovviamente alla sua autobiografia (Cortese 2012).

⁵⁵ Cortese 2012, p. 67.

figura già citata (e su cui si tornerà) di intellettuale e fascista intransigente, che spicca e guadagna il primo piano, staccandosi dalla ben nutrita schiera dei favoriti di Duranti. Lei, infatti, ha bisogno di disporre di un particolare 'esercito' e di una strategia accuratamente delineata, cui si è già qua e là accennato, per edificare il suo progetto di vita, che la pone decisamente al di fuori delle mura domestiche. Ciò che vuole è un preciso riconoscimento nel mondo che conta, in quella esclusiva élite cui sente di appartenere: in altre parole, desidera conquistare un posto nel ristretto e scintillante numero dei ricchi e dei potenti della Terra. Un disegno, il suo, lontanissimo e addirittura estraneo rispetto ai placidi scenari nuziali tradizionalmente allestiti per le fanciulle come lei, figlie d'avvocati solerti, borghesi e perbene; e a ben guardare l'intendimento di Doris è del tutto alieno anche dalle romanticherie del sogno d'amore e dalle irresistibili pulsioni della sensualità. Ciò che la diva labronica ha in mente per sé è un piano che ha più a che fare con le tattiche, le sottigliezze diplomatiche, o i trabocchetti da spia che con i palpiti di un cuore innamorato.

Pertanto non stupisce che nel ricordare i suoi numerosi amanti in *Il romanzo della mia vita*, l'attrice componga una oculata lista di personaggi notevoli, un suo personale 'catalogo' di uomini utili, per dir così, con i quali ha intrecciato relazioni non prive d'affetto, forse, ma di certo prima di tutto funzionali al raggiungimento dei suoi obiettivi. L'unica eccezione riguarda Alvaro Mancori, un operatore conosciuto sul set di *Calafuria* (F. Calzavara, 1943), al quale la avvince una attrazione puramente erotica, descritta senza infingimenti nella autobiografia. Anche in questo caso però, la passione per sé e per la sua immagine divistica mantiene un ruolo primario nel gioco della seduzione, giacché lui la incanta attraverso il linguaggio del cinema, la conquista magnificandola come Star, esaltando il suo eccezionale corpo d'attrice, la sua fotogenia, il prodigio di come «la luce scivola[...] sulle [...] [sue] forme»⁵⁶. Ma davvero il focoso, selvaggio Alvaro è un caso isolato poiché tutti gli amanti rammentati dalla protagonista, a cominciare dal maturo industriale irretito da giovanissima per la sua prima fuga da casa, sono altrettante servizievoli pedine da muovere nel suo peculiare terreno di gioco. Fra le figure più importanti, vorrei brevemente ritornare, di nuovo, su Armando Leoni, uno dei patron della Scalera Film, che tanta parte ha avuto nell'ascesa di Duranti. Lei ne ricorda la munificenza e la possessività, i doni sontuosi, dal luccichio quasi hollywoodiano, come la scatola che le fa consegnare dopo l'eccellente riuscita di *Cavalleria rusticana* (A. Palmeri, 1939), con le «sei orchidee gialle più una settimana d'oro massiccio con i pistilli di rubini e

⁵⁶ Duranti 1987, p. 145.

di brillanti, un capolavoro del gioielliere Ventrella»⁵⁷; ma da lui riceve anche il primo ceffone della sua vita, scatenato dalla gelosia. Durante si trattiene a fatica dal reagire con violenza, «l'istinto era quello di piantargli le unghie in faccia»⁵⁸, poiché si rende conto che in ballo c'è la sua carriera. Non vuole rischiare, neppure per un comprensibile moto di repulsa, la sua posizione, che è ormai consolidata: sa che deve dominarsi e quindi frenarsi, per poter trionfare definitivamente. È difatti una attrice pienamente affermata e amatissima dal pubblico quando, mentre sta girando *Carmela*, incontra il tetro Pavolini, nei pressi di Tirrenia, mentre contempla il cielo corrusco sopra la sua Livorno appena bombardata. Leoni si ritira di buon grado e Durante dovrà ricorrere al suo vasto e temibile arsenale per far colpo sull'uomo più importante del comparto cinematografico nazionale. Su questa relazione, che chiama direttamente in causa la politica del regime e il legame col fascismo, tornerò nel prossimo capitolo. Vorrei invece qui sottolineare la profonda consapevolezza della giovane Doris rispetto ai privilegi e alle iatture che il ruolo di amante di uomini potenti comporta, giacché davvero lei ne ha piena coscienza. Da un lato ci sono i doni principeschi, i lussi, le influenze e le possibilità di intrigo che quel genere di *liaison* assicura; dall'altro c'è la condanna sociale, la colpevolizzazione cui vanno incontro queste femmine fatali, devastatrici di famiglie e nemiche della comune morale. Sono – le amanti – facili bersagli di invidie e gelosie d'ogni tipo e, per ironico paradosso, è a loro che la Storia mette in conto le nefandezze dei compagni, non alle consorti ufficiali, che vengono risparmiare, assoltte da qual si voglia complicità o connivenza. Durante riflette apertamente su questo paragone fra mogli e amanti e non esita a portare il suo ragionamento a conclusioni logiche ma certamente non convenzionali:

Nei confronti delle legittime mogli interviene sempre una sorta di pietà. Per le amanti no. Perché? Perché Claretta Petacci o la mia amica Luisa Ferida furono trucidate mentre le mani giustiziere risparmiarono le consorti? Si direbbe che i rivoluzionari rispettino più i contratti matrimoniali dei sentimenti spontanei, ed è una ragione di più per dubitare della loro buona fede⁵⁹.

La *verve* polemica dell'attrice rivela qui una non comune lucidità, e conferma la sua inclinazione alla provocazione; ciò che le sta a cuore, però, non è tanto chiedere giustizia per la bistrattata schiera delle amanti, quanto, come sempre nella sua esistenza, agire e muoversi in piena autonomia. È alla libertà alata e fragile della farfalla che pensa, guardando a ritroso nella sua biografia. Difatti è lei a scegliere di non cedere alle lusinghe nuziali, poiché non intende

⁵⁷ *Ivi*, p. 92.

⁵⁸ *Ivi*, p. 97.

⁵⁹ *Ivi*, p. 23.

consegnarsi legalmente ad un unico e definitivo marito-padrone, ma al contrario vuole disporre di sé e del suo potere seduttivo assicurandosi il massimo raggio d'azione. Soltanto dopo la caduta del fascismo e nella disperazione più nera, quando l'intero suo mondo cade a pezzi, si rassegna a sposarsi, per poter fuggire dall'Europa e dalle accuse di collaborazionismo. Così, diviene moglie di un altro uomo utile, Luciano Pagani, ottenendo la cittadinanza elvetica e un biglietto di sola andata per l'America del Sud. È un matrimonio celebrato clandestinamente, con lei che raggiunge la chiesa di Campione d'Italia sul sedile posteriore di un'automobile, nascosta fra i sacchi di iuta, ravvoltolata in un tappeto e, di fronte all'altare, si sorprende a chiedere al sacerdote di spicciarsi, perché ha davvero paura⁶⁰. Deve districarsi in un momento difficilissimo, e viene dunque meno al suo proponimento di non cedere mai alle lusinghe nuziali e ai desideri esclusivi di un solo uomo. Ma è una deroga transitoria, che culmina in una lunga separazione, con gli oceani a dividere i due coniugi, e termina qualche anno più tardi con un divorzio ratificato in Argentina: Pagani si risolve, infine, a concederlo poiché, come gli viene spiegato, «è impossibile sposare una farfalla»⁶¹.

5. *Incantamento: attrici sulla carta*

Su quanto la brillantezza delle esistenze delle attrici sia in realtà portatrice di segrete amarezze e su come il lavoro nei dintorni dei film possa essere aspro e persino spiacevole per le fanciulle, specialmente se 'oneste' e 'buone', son stati versati fiumi di inchiostro. Del resto, come s'è appena visto, la inconciliabilità dell'ambiente filmico con gli orizzonti familiari è un tema assiduamente frequentato dalle attrici che scrivono; e ancora più intensamente, lo si è accennato poco più su⁶², è chiamato in causa dalle letterate, sempre solerti nel segnalare i risvolti oscuri dell'esser celebri, in special modo se si indirizzano a lettrici ritenute eccessivamente entusiaste nelle colonne della Piccola posta. Invero, una analoga prospettiva s'avanza pure nelle novelle o nei romanzi segnati da atmosfere cinematografiche, e non manca nemmeno nelle briose conversazioni, declinate nelle forme del dialogo o dell'intervista, intavolate con le protagoniste dello schermo. Ecco in tutti questi casi, e in realtà anche in altri non menzionati qui, il confronto tra i due spazi giustapposti (talvolta propriamente contrapposti) del cinema e della famiglia genera una fortissima tensione, attorno alla quale, in maniere differenti, si dibattono le attrici.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, pp. 205-206.

⁶¹ *Ivi*, p. 215.

⁶² Cfr. *infra*, cap. III, prg. 6.

A ben vedere, ci troviamo al cospetto di un *topos* ricorrente e quasi invasivo, che abita numerosissime narrazioni di questo genere e che affonda penetranti radici ben oltre il terreno del cinema. Difatti, a venir chiamati in causa sono da un lato il desiderio di autonomia, di libertà e di affermazione di sé delle donne; e dall'altro lato, il loro desiderio di famiglia, di maternità, di condivisione. In altre, semplici e forse trancianti parole, lo schermo – spazio aperto, centrifugo, pubblico e immaginario, imperniato sulla soggettività individuale e sul protagonismo dell'io in azione – sta agli antipodi della casa familiare – spazio chiuso, centripeto, intimo e concreto, scaturigine di una identità più ampia, che disperde l'unità dell'io in un pulviscolare, indistinto 'noi'. Scegliendo di addentrarsi nel terreno dei sentimenti, nel quale le fanciulle sono assolute protagoniste, la letteratura rosa, storicamente⁶³, si è incaricata di governare questa dialettica tutta interna al soggetto femminile, propendendo dalla parte nuziale, familiare, e sostenendo la gioiosa fusione dell'io, nella coppia, quale esaltazione della autentica natura muliebre. Così è l'ampia nebulosa del *loveworld*, con l'intreccio persuasivo, mellifluido, delle sue voci che prova a disciplinare e ad ammansire, in nome d'una superiore felicità, gli scatti di autonomia delle giovani amorose, «con qualche goccia di potente veleno»⁶⁴.

Tuttavia accanto ai sospirosi ed eccitanti volumetti traboccanti d'amore, soprattutto a cominciare dai primi anni Trenta, con l'affermazione della moderna industria culturale, con il successo di prodotti editoriali e medialità fondati sulle immagini, quali il rotocalco e poi il fumetto, il cinema entra potentemente nei medesimi discorsi sociali⁶⁵, innestandosi con decisione anche sullo spinoso versante delle aspirazioni femminili. L'argomento è forse complesso, ma si presta a infinite e affascinanti semplificazioni, facili da trasporre in pellicola con una inedita e seducente 'fotogenia della passione' incisa nei volti e nei corpi delle attrici, capaci di innescare nell'ampia e palpitante platea popolare infallibili meccanismi di identificazione, di commozione persino. Il cinema, quindi, si appropria delle narrazioni del desiderio femminile anzi tutto attraverso i film (penso principalmente ma

⁶³ Su questo tema, che è dirimente per comprendere il genere rosa e le sue implicazioni politiche, cfr. A. Arslan, M.P. Pozzato, *Il rosa*, cit. e E. Roccella, *La letteratura rosa*, cit.

⁶⁴ Cfr. A. Faeti, *Dacci questo veleno*, Emme Edizioni, Milano 1980.

⁶⁵ Come è noto, l'immaginario cinematografico è propagato con vigore dalle rotative inchieste dei rotocalchi e contribuisce grandemente alla affermazione della stampa popolare. In quel periodo, i legami fra schermo e pagine rosa si infittiscono sempre più, giacché si rivolgono, di fatto, alla medesima platea e rispondono ai medesimi desideri. Per la centralità del cinema nella stampa popolare rimando ai già citati lavori di Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta*, cit., e al più recente volume, curato assieme a Irene Piazzoni, *Forme e modelli del rotocalco italiano*, cit.; per i legami con la letteratura femminile, segnalo gli studi di Silvia Salvatici, *Il rotocalco femminile: una presenza nuova negli anni del fascismo*, cit.

non esclusivamente al *mélo*⁶⁶); e poi con le scritture che fioriscono intorno allo schermo, comprese quelle legate alle attrici (e alle spettatrici), che tanto strettamente son connesse alle Biblioteche per Signorine, come abbiamo avuto modo di osservare⁶⁷.

La prova più immediata e convincente della perfetta osmosi fra narrativa sentimentale e pubblicistica cinematografica la forniscono le autrici stesse, che si cimentano senza far distinzioni e senza soluzione di continuità nei diversi ambiti, dedicandosi ora a una novella, ora una recensione; alla biografia di una diva o a un romanzo per fanciulle di collegio; alla stesura di una sceneggiatura, alla revisione dei dialoghi o al soggetto per una storia a fumetti; alla struttura di una novellizzazione o alle didascalie di un cine-romanzo, e via di questo passo. Del resto, la lista delle scritture di servizio – nell'editoria, nel cinema e nelle aeree di confine – affidate principalmente alle letterate, in questo torno d'anni, potrebbe essere ancor più nutrita.

Insomma, in tanta stordente e lussureggiante fioritura di testi, la ricorrenza dei casi in cui il mestiere dell'attrice è narrato in aperto contrasto con l'orizzonte domestico e 'perbene' è davvero frequentissima, pertanto risulta assai difficile individuare un esempio precipuo, fra i numerosi possibili e notevoli, da designare quale migliore degli altri. Ad incoraggiarmi nella scelta di *Incantamento*, il romanzo cinematografico firmato da Luciana Peverelli e pubblicato a puntate su «Film» nel 1940⁶⁸, è l'atmosfera straordinariamente morbosa della storia, che sembra a tratti sporgersi verso le trame gotiche, o *mystery*⁶⁹, che però si riscatta, nella conclusione, con una apertura del tutto impreveduta, non soltanto nella direzione della *agency* femminile, ma anche per questioni inerenti la psicologia e le culture della cura che evidentemente andavano diffondendosi.

⁶⁶ Credo che il melodramma sia, specialmente da questo punto di vista, il genere più disciplinante e al contempo il più trasgressivo (e mi permetto su questo di rimandare a L. Cardone, *Melodramma*, Il Castoro, Milano 2012). Le lievi commedie del cinema *déco*, però, dal canto loro – facendosi attraversare da tutti i venti della modernità, compresi i più scompiglianti, con la circolazione di nuovi desideri, coi lavori extradomestici delle fanciulle e con la loro inedita mobilità – riprendono anch'esse lo schema rosa del veleno e dell'antidoto. Ma proprio come in alcuni romanzi per signorine, talvolta neppure il matrimonio e il più conservativo degli *happy ending* riescono a far dimenticare le attrattive di quelle gocce conturbanti.

⁶⁷ Cfr. S. Salvatici, *Il rotocalco femminile: una presenza nuova negli anni del fascismo*, cit. e infra Capitolo I.

⁶⁸ *Incantamento. Romanzo cinematografico*, appare sulle pagine di «Film» a partire dal fascicolo 27, del 6 luglio 1940 fino al fascicolo 45 del 9 novembre 1940.

⁶⁹ Nella ampia produzione di Peverelli, il genere 'giallo' merita una menzione speciale, subito accanto al rosa, giacché il talento narrativo della scrittrice si è a lungo incanalato in questi due filoni popolari. Sulla assidua frequentazione di questo genere da parte di Peverelli, che si è arrischiata «a calcare la scena del delitto [anche] sulle pagine della rivista mondadoriana 'Il Cerchio Verde'», rimando nuovamente a R. Verdirame, *Narratrici e lettrici (1850-1950)*, cit., pp. 173-178 (segnalo che il volume raccoglie nella parte antologica una ampia selezione di racconti 'gialli' di Peverelli, cfr. pp. 179-325).

La protagonista della vicenda è una diva molto avvenente, giovane e celebre, che si chiama Alide Verzi, un nome d'invenzione che però in certa misura, per iniziali e metrica, richiama evidentemente quello di Alida Valli, riecheggiato poi dalla biondezza dei capelli e dall'armonia dei tratti. È sposata con Leif, figura piuttosto ovvia, se posso dir così, di regista e facoltoso Pigmaliione, preso dai suoi pensieri artistici, intellettuali e creativi, che per l'intero racconto, con l'eccezione della scena risolutiva nella parte finale, modella come creta, senza ascoltarla, la docile moglie. Alide del resto incarna perfettamente le posture e i talenti necessari al mestiere d'attrice (e a ben vedere anche di moglie). Prima di tutto è bella, bellissima per i lineamenti e i colori squisiti che la natura le ha donato; e poi è anche paziente e capace di accettare i fastidi della chirurgia, che ha sopportati fieramente per correggere il suo «piccolo naso [...] sottoposto alle più crudeli operazioni per avere un aspetto greco».⁷⁰ Inoltre, possiede le doti più importanti per la performance interpretativa, vale a dire che sa farsi dirigere, plasmare e manipolare perfino, come l'arte della recitazione impone, pertanto appare «del tutto spoglia di personalità», facilmente e teneramente «malleabile, duttile e nello stesso tempo sfiggente».⁷¹

Dopo il matrimonio con Leif, un marito molto amato, e tenuto per prezioso oltretutto per geniale, qualcosa in lei è profondamente mutato. Non che abbia perduto la sua soave e imbattibile arrendevolezza, ma tuttavia ha cominciato a manifestare delle chiare preferenze rispetto ai ruoli da interpretare. Le sue nuove inclinazioni la avvicinano alla modestia di una consorte borghese, affrancandola, almeno in parte, dal suo essere diva:

Da quando s'era sposata, non desiderava altro che rappresentare fanciulle ingenuie, quasi bimbe, come se rincorresse, almeno nella finzione e nell'illusione, il fantasma della sua adolescenza scintillante⁷².

Peraltro dopo le nozze, lei si sente molto strana, teme di essere vittima dei più terribili malanni, è invasa da una debolezza spossante, e avverte il manifestarsi di una afflizione che, con i ritmi e le regole della sua professione, non può assolutamente permettersi:

La malattia [per una attrice] è il viso che si sciupa o si trasforma; la malattia significa le altre attrici che si impossessano delle sue parti; la malattia vuol dire il mondo che va avanti, il frettoloso, febbricitante mondo cinematografico che lascia indietro tutti e che dimentica rapidamente⁷³.

⁷⁰ L. Peverelli, *Incantamento. Romanzo cinematografico*, seconda puntata, «Film», 28, 13 luglio 1940, p. 5.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² L. Peverelli, *Incantamento. Romanzo cinematografico*, prima puntata, «Film», 27, 6 luglio 1940, p. 5.

⁷³ L. Peverelli, *Incantamento. Romanzo cinematografico*, quinta puntata, «Film», 31, 3 agosto 1940, p. 5.

Vero è che non ci si può ammalare, non si può perdere il passo o il ritmo: per fare il cinema servono corpi forti, anche e forse soprattutto quando s'indossa la maschera della delicatezza e della fragilità, come accade a chi interpreta i ruoli femminili. Ad ogni modo, ben presto, inseguendo complicati calcoli di giorni, di capogiri, di nausea, Alide comprende di non essere affetta da alcuna patologia, ma di aspettare un bambino. La prospettiva della imminente maternità è per lei elettrizzante e già pregusta i commenti che si faranno: «Alide Verzi non era mai stata tanto bella come dopo il primo bambino»⁷⁴. La sua fida cameriera, però, la invita alla prudenza e a tacere la notizia, per un po' almeno, senza comunicarla neppure al marito. Questi, nel frattempo, è totalmente preso dall'assurdo progetto di un film a cui sta lavorando giorno e notte, un intreccio assai cupo e inquietante, legato a una angosciata vicenda accaduta nel passato. Al centro di una trama di passioni fosche, si erge il personaggio di una donna potente e mortifera, Laila Dober, che porta alla distruzione una giovane coppia di innamorati, Oscar e Melinde. Pare che si tratti di una storia ispirata a fatti veramente accaduti e che già molti anni prima aveva sconvolto il padre di Leif, causandogli forse, addirittura, un fatale infarto. Fors'anche per questa piega familiare, il processo di lavorazione della sceneggiatura risucchia le energie e persino la sensibilità del giovane marito e regista, che per le sue ricerche incontra Guta, una magnetica e vagamente stregonesca discendente, probabilmente una nipote, di quella tragica Laila.

Nel lungo svoltolarsi dei colpi di scena⁷⁵, Peverelli sviluppa il racconto in chiave quasi gotica, come dicevo all'inizio, raddoppiando nel presente del regista, della giovane moglie e della inquietante Guta la *liaison* morbosa del film che si sta facendo, in una specie di grottesco *mise en abyme*. Difatti, sia nella sceneggiatura cui il marito lavora incessantemente, sia nella realtà del suo matrimonio con Alide, abbiamo due innamorati che si confrontano con una donna, estremante carismatica, esterna alla coppia ma capace di incidervi segni potenti. Così Leif è completamente soggiogato dalla nipote di Laila, dai suoi occhi verdi, dai suoi modi desueti e stravaganti, che lo tengono rivolto verso il passato e i suoi misteri. Lei esercita una fortissima influenza sul talentuoso regista e sul circostante, poiché come tutte le «donne dalle anime trasigrate [...] ha[...] poteri ipnotici»⁷⁶. Guta, infatti,

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Ho tentato di restituire, nella brevità di queste pagine, il magmatico e traboccante intreccio costruito da Peverelli, ma ammetto di non esserci riuscita se non, davvero, con eccesso di goffaggine e scarsità di chiarezza. Del resto, credo che sia impossibile, o di sicuro difficilissimo, fare il sunto di un *feuilleton*, quale *Incantamento* è, conservandone gli improbabili e delicatissimi incastri causali. A chi voglia recuperare l'integrità della struttura narrativa e riempire le manchevolezze di senso del mio scarso *résumé*, non resta che riandare all'originale pubblicato su «Film».

⁷⁶ L. Peverelli, *Incantamento. Romanzo cinematografico*, diciannovesima puntata, «Film», 45, 9 novembre 1940, p. 10.

è una figura interessantissima, che viene definita una «isterica sventurata [...]», una creatura in cui la vita non può sfociare», una donna che ha «orrore dell'amplesso fisico»⁷⁷; è frigida, le ripugna il contatto con la pelle di Leif, ma crede di esserne innamorata e, di fatto, in maniera neppure troppo cifrata, propone alla giovane coppia una sorta di *ménage à trois*, dove lei si riserva la parte spirituale e intellettuale del rapporto, mentre l'amore fisico, l'incontro materiale dei corpi è affidato ad Alide. Pur essendo per quasi l'intero racconto totalmente in balia dell'anima grande e tumultuosa di Guta, l'attrice, ricorrendo forse alle energie vitali che le provengono dalla gravidanza, rimette tutto a posto e, in una sfolgorante e insieme pacata scena madre, del tutto improvvisata e sorprendente, libera se stessa e l'uomo che ama dal micidiale abbraccio di quella donna squilibrata. Insomma, nel momento più periglioso e difficile della vicenda, quando tutto appare perduto nell'insensatezza e nella morbosità, ecco che proprio la «piccola, cara diva leggiadra e presuntuosa, [...] creatura inafferrabile e vaga, [...] [rivela] il suo cuore forte e fedele e cristallino come il diamante»⁷⁸.

Il finale di *Incantamento* dunque è abitato dall'inedito e avventuroso protagonismo di Alide, che attraverso la sua performance inscena una specie di riscatto per chi, come lei, era considerata con affettuosa condiscendenza «soltanto una diva, una [...] meteora bionda che non dà fastidio a nessuno»⁷⁹. La rivincita delle attrici non potrebbe essere più piena, e Peverelli suggella la chiusura con un ulteriore elemento, forse persino più potente, facendosi carico di una figura ancor più deviante rispetto alla norma. Difatti, Guta, la «frigida», la «mostruosa», si scopre anche una incendiaria cosicché, abbattuta e sconfitta dopo l'azione di Alide, appicca il fuoco allo stabilimento cinematografico. L'incendio divampa ed è un miracolo che, infine, non succeda nulla di irreparabile. La piromane viene subito fermata. Ebbene, a questo punto – nel contesto di una narrazione popolare e mirabolante, considerata peraltro la *nuance* gotica di una storia che porta il cinema in lande infide e magiche, dove il passato non passa e dove si agitano spiriti misteriosi e influenti – ci si aspetterebbe un finale tragico, con «l'isterica sventurata» che in qualche modo, possibilmente spettacolare e magari truculento, muore: cadendo o gettandosi nel fuoco, uccidendosi o venendo uccisa da altri, bruciando nel calore di fiamme altissime. Invece Peverelli dà a Guta una seconda possibilità e scrive per lei un epilogo del tutto diverso e marcatamente moderno. Difatti, dopo la cattura, anziché la morte o una punizione esemplare, ad aspettare la donna è il dottor Frejus, un medico

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ L. Peverelli, *Incantamento. Romanzo cinematografico*, terza puntata, «Film», 29, 20 luglio 1940, p. 5.

sui generis, con un nome risonante, invisibile a molti per i suoi strani metodi, basati più che altro sulla parola e sull'ascolto, che intende curarla. Difatti lui ritiene che la donna non sia una creatura irrimediabilmente malvagia, ma è a suo parere «soltanto malata di un male dal quale si può guarire»⁸⁰. Grazie a questo finale sorprendente, attraverso il personaggio di Guta, molte altre 'irregolari' potranno forse sperare di salvarsi e di avere un'altra *chance*.

In conclusione, nonostante la generosa stravaganza dell'explicit, la visionarietà di quelle cure nuove e il guizzo della diva Alide, *Incantamento* racconta il cinema come un luogo insicuro, attraversato da pulsioni ingovernabili, addirittura sconfinanti nella follia. L'ardua conciliazione del ruolo di moglie e di madre con quello di attrice costituisce l'asse centrale della narrazione, tenendo viva – addirittura vivissima nel bizzarro finale – la dialettica del desiderio femminile.

Lo schermo, quindi, anche dal punto di vista delle scrittrici, è un territorio di conflitti, di contrapposizioni enunciate o taciute, ma in ogni caso attive, uno spazio nel quale il protagonismo delle donne visibili trova la massima potenza, raggiunge il grado più alto, a costo però di enormi sacrifici. Quanto la tela bianca che accoglie e riverbera il fare delle personagge e, in molti sensi, la proiezione della loro libertà, sia connessa al mondo reale, ai dettami della politica, a ciò che accade fuori dalle sale cinematografiche e dalla finzione, solo il confronto con il circostante può dirlo. E in quel giro d'anni, è ben noto, il fascismo si sporge prepotentemente sul cinema, gettando la sua ombra lunga e scura anche sui volti e sui corpi delle attrici: volontarie o comandate, tutte, infine, devono prendere parte alla sfilata di regime e schierarsi, sorridendo il più possibile, sul fronte interno, a favore della cinepresa, e della Patria.

⁸⁰ L. Peverelli, *Incantamento. Romanzo cinematografico*, diciannovesima puntata, cit.

Capitolo VI

Dentro la storia

1. *Scenari di regime*

Che la politica eserciti pressioni sulla produzione filmica e, più in generale, sulle comunicazioni e le attività culturali non stupisce, né tantomeno desta meraviglia l'impegno del regime fascista su questo versante, che è cruciale per la costruzione e il continuo rafforzamento del consenso al governo di Mussolini¹. Le attrici mostrano atteggiamenti differenti al riguardo, a seconda delle loro provenienze ed esperienze, a partire dalla questione anagrafica. Nei giorni della marcia su Roma, alcune sono bambinette, altre appena o non ancora nate e dunque, per loro, il fascismo è naturale ed ovvio quanto il mondo. Difficile immaginare un prima e tantomeno ipotizzare un dopo. Come per altre e altri della stessa generazione, soprattutto quando il contesto familiare d'origine non è marcato da un netto orientamento politico, sarà la guerra svelare il vero volto della dittatura e spesso tale disvelamento non potrà che assumere caratteri tragici. Anche in questo senso, le autobiografie delle attrici appaiono particolarmente significative, giacché testimoniano una preziosa varietà di atteggiamenti e di posture, e compongono l'immagine di un paesaggio non pacificato, arduo da omogeneizzare, multiforme e di sicuro interesse.

Se guardiamo, ad esempio, ai casi delle prime dive, quelle delle generazioni precedenti, ossia di coloro che sono ben mature al principio degli anni Venti, possiamo facilmente constatare sia la calda ed entusiastica adesione alle mosse e alle promesse del duce, sia il prudente e insieme funambolico

¹ All'interno dell'ampia bibliografia dedicata alla costruzione e al mantenimento del consenso da parte del regime fascista, mi son stati particolarmente preziosi per questo studio, accanto al lavoro ormai classico di Philip V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari 1975; l'ampio studio di Ruth Ben-Ghiat, *Fascist Modernities. Italy 1922-1945*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2001; trad. it. a cura di M.L. Bassi, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2004; e il più recente F. Lussana, *Cinema educatore. L'Istituto Luce dal fascismo alla Liberazione (1924-1945)*, Carocci, Roma 2018. Per gli stretti legami, materiali e simbolici, con il sistema della moda, mi pare imprescindibile la riflessione di Eugenia Paulicelli. Rimando pertanto al suo recente *La moda nell'Italia fascista. Non solo nero*, Dario Cimorelli Editore, Milano 2025.

allontanamento degli anni del dopoguerra. Per cominciare, guardiamo alla autobiografia di Marta Abba, che è segnata dal piglio fiero e da un patriottismo incandescente, anche in ragione dei clamorosi successi mietuti dall'attrice all'estero e però ardui da replicare nel suo Paese – esperienza di non pieno riconoscimento e aria pugnace peraltro condivise col suo mentore, il 'Maestro' di Girgenti. Così, appena rientrata da Parigi, accompagnata dalla eco risonante degli applausi francesi, quella «creatura di [...] inalienabile condizione pirandelliana»² desidera solamente rientrare in Italia ed ottenere l'unico vero premio che sente di meritare, ossia l'occasione di avere un colloquio con Mussolini. Nel suo *memoir* si sofferma, palpitante e quasi in estasi, sulla ambita e tanto agognata circostanza:

Era un bisogno quasi fisico [...]. Dopo questa veramente difficile vittoria ottenuta all'estero, io non chiesi a nessuno il riconoscimento di essa, solo volli averne un compenso chiedendo di essere ricevuta dal nostro Duce. [...] Gli avrei detto che, fin da bambina, io m'ero formata a quella scuola di coraggio e di ardimento e di fede, di cui Benito Mussolini dava esempio nelle nostre strade e nelle nostre piazze di Milano. [...] Fui ricevuta in quel solenne salone di Piazza Venezia. [...] Fu ospite squisito: s'interessò delle vicende del teatro francese, mi domandò anche di piccole cose, come della paga da me percepita a Parigi, e volle sapere quando avrei ripreso a recitare in Italia³.

Dopo l'incontro col duce, narrato in maniera commossa e frammista d'orgoglio, l'attrice riprende le sue fatiche sulle scene italiane, inanellando alcuni successi, anche se sente di essere in guerra, una guerra continua, senza requie, con le istituzioni teatrali nazionali. Nello stesso periodo, con l'avvento del sonoro, la «musa viva» di Pirandello tenta, con il consueto passo battagliero e incoraggiata dal 'Maestro', di rilanciare le sue interpretazioni nel vasto palcoscenico di pellicola offerto dal cinema. Si sottopone così, ingaggiando una «lotta tenace e anche umile», a una serie di provini «di voce, di trucco, di fotogenia», che si risolvono però in altrettanti «deludenti sconfitte»⁴. Come è noto, infatti, riuscirà ad interpretare soltanto un paio di film, con esiti non felicissimi, del resto, e forse dimenticabili, se non fosse per il fulmineo e perfido lampeggiare della penna di Leonardo Sciascia che nota della sua *Teresa Confalonieri* (G. Brignone, 1934) «i lineamenti duri, [e il] petulante eloquio»⁵. Invero, altri apprezzano la prova recitativa di Abba, la perfezione fotogenica del suo volto «irradiante» esaltato dai primi piani della macchina da presa, e questa pellicola riscuote un certo successo nelle

² L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, Adelphi, Milano 1989, p. 2.

³ Abba 1936, terza puntata, «Il Dramma», 239, 1 agosto, p. 10.

⁴ L.F. d'Amico, *L'uomo delle contraddizioni. Pirandello visto da vicino*, Sellerio, Palermo 2007, p. 128.

⁵ L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, cit., p. 9.

sale della Mostra Internazionale del cinema. Il dispiacere del non venir più scritturata dopo il consenso veneziano è ancor più insopportabile e pungente per l'attrice, come si legge nel suo sfogo 'a futura memoria' consegnato alle pagine di «Il dramma»:

I più autorevoli critici notarono quale acquisto aveva fatto la cinematografia italiana con me, cioè con una artista che non voleva in nulla e per nulla somigliare le eroine dei films d'oltre oceano, con gesti, modi, e portamento e caratteri suoi propri personali, tali da dare una tipica impronta alla produzione italiana. A chi disse queste cose la critica italiana? Chi le ascoltò? [...] Marta Abba dopo quel successo e dopo la consacrazione della critica non è stata mai chiamata da nessuno⁶.

Il risentito cruccio per l'ingiustizia subita, che traspare con decisione specialmente nelle pagine finali del testo autobiografico, risulta qui forse ancor più intenso poiché nel momento in cui scrive Abba è in procinto di lasciare nuovamente l'Italia alla volta degli Stati Uniti, chiamata per un prestigioso incarico. La partenza e il contratto a Broadway rimarkano il conseguimento di un traguardo ammirevolissimo nella sua già straordinaria carriera, ma colto forse con un retrogusto d'amarrezza, che è già promessa di nostalgia.

Un simile atteggiamento, spirante del medesimo patriottico entusiasmo e ombreggiato di malinconia, è riscontrabile nelle pagine della prima autobiografia di Francesca Bertini. Anche lei, difatti, raccontando del suo ritorno dalla Francia, termina la narrazione 'in gloria', facendo risuonare la nota più alta nell'inquadratura che riprende se stessa, la diva ancora trionfante, ricevuta e lungamente ascoltata proprio da lui, Benito Mussolini, «l'Uomo che guida le sorti dell'Italia»⁷. La quindicesima e ultima puntata del racconto della diva pubblicato su «Film», al quale viene riservata la copertina, annuncia la sua straordinarietà in un occhietto posto sotto il titolo, in grassetto, dichiarando che si tratta di un episodio eccezionale, ossia della «udienza che il Duce accordò alla celebre attrice nel 1928»⁸. Bertini ne è entusiasta, fa sfoggio di maiuscole e buone maniere da consumata diplomatica frequentatrice di ragguardevoli salotti, giacché si rende conto di come le sia stata riservata la «più grande gioia che possa toccare ad un'artista», ed è al contempo consapevole di aver ben meritato quell'onore. Fra le righe, l'attrice racconta il colloquio con Mussolini come un confronto tra pari, dove lui certamente è il capo del governo, ma lei è la regina degli schermi. Si prende quindi la libertà di parlare dell'avvenire del cinema e di confrontarsi con «il Duce dell'Italia Fascista»⁹ a proposito degli sbagli pregressi e

⁶ Abba 1936, terza puntata, cit.

⁷ Bertini 1938, quattordicesima puntata, «Film», 41, 5 novembre, p. 9.

⁸ Bertini 1938, quindicesima puntata, «Film», 42, 12 novembre, p. 1.

⁹ *Ibidem*.

delle nuove opportunità che l'invenzione del sonoro avrebbe potuto portare in futuro. L'emozione è palpabile, come si può leggere nel *memoir*, e la elegante signora delle pellicole viene abbagliata dal piglio energico e dai modi garbati di Mussolini:

Mi venne incontro e mi guidò fino alla Sua scrivania [...] gentilissimo, mi invitò a prendere posto nella poltrona che era di fianco al Suo tavolo. Parlammo a lungo del cinematografo. Volle che gli esponessi le ragioni che avevano determinato il crollo dell'industria cinematografica italiana. Era perfettamente documentato sul problema e mi rivolse alcune obiezioni che mi dimostrarono ancora una volta come nessun particolare della vita italiana sfuggisse alla Sua geniale attenzione¹⁰.

Quando Mussolini le domanda della strabiliante evoluzione tecnica che consente la riproduzione dei suoni, la diva del cinema muto per eccellenza non manca di esprimere, con vivace energia, il suo assoluto entusiasmo per la recentissima tecnologia. Così gli assicura che, all'estero, i film parlati stanno cominciando a dare frutti eccellenti, e quindi, argomenta lei con chiarezza e risolutamente, l'adozione del nuovo procedimento anche «in Italia si rende[...] indispensabile»¹¹. Perfettamente a suo agio in quello scambio al vertice, Bertini racconta il colloquio a Palazzo Chigi ponendo in luce l'autorevolezza che lui, «il Duce dell'Italia Fascista»¹², le riconosce, interrogandola e considerando oculatamente le sue opinioni, anche in merito ai provvedimenti da intraprendere per rilanciare la produzione filmica nazionale. La Star del primo cinema italiano prosegue dunque nella sua cronaca:

Mi ascoltava attentissimo. – Molti problemi travagliano in questo momento l'Italia – esclamò. – Al cinema dedicherò la mia attenzione in un secondo tempo. È un'industria che deve risorgere e che risorgerà. Molti errori sono stati commessi in passato: il Regime Fascista li riparerà in modo radicale e definitivo¹³.

L'incontro, piuttosto breve da ciò che si può intuire, è per la diva un autentico trionfo, e lei stessa lo rimarca definendolo indimenticabile: «Potrei vivere mille anni, ma non dimenticherò [...] [il] Suo [...] sguardo che [...] [pareva] scrutare fino in fondo al mio pensiero»¹⁴. Invece, con spiccato senso dell'opportunità, lo dimenticherà e lo rimuoverà del tutto dalle sue memorie successive. Difatti, prudentemente, la conversazione che tanto l'aveva animata nel 1928, rinfocolando il suo cuore ardente di italiana, viene completamente cancellata dalla autobiografia del 1969, nella quale Bertini

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

ridisegna il suo posizionamento. Espunti tutti i riferimenti, le perifrasi di ammirazione e il gran pavese di maiuscole inalberate per «l'Uomo che aveva rinnovato il [...] Paese»¹⁵, del fascismo, nel volume edito da Giardini, restano gli orrori della guerra, la scarsissima lungimiranza del duce nell'intendere le sorti del conflitto, la paura di prendere parola per esprimere una qualche opinione, e il terrore dei bombardamenti:

Il 10 giugno 1940, triste anniversario, del quale sempre gli Italiani si ricorderanno. [...] Il Duce, dopo i primi successi, s'illuse che la tragedia mondiale potesse aver fine rapida e trionfale. I bombardamenti si susseguivano ovunque in Italia, portando tragedie, sconforto, lutti in tutte le città e i paesi [...]. Gli Italiani erano stanchi di quella guerra insensata. Nessuno però osava parlare, esprimere il proprio pensiero: ma le tombe si spalancavano e i morti ci cascavano dentro. In quel periodo angoscioso e funesto le notizie erano discordi. La radio di Roma e quella di Berlino continuavano a diramare notizie straordinarie: resistenze eroiche su tutti i fronti: fronti che però non esistevano più¹⁶.

La capriola politica di Bertini si chiude con una perfetta acrobazia che come è noto giunge persino ad avocare a sé la primigenia invenzione del neorealismo italiano, sporgendo dunque le sue braccia sinuose e sottili, in modo obliquo ma deciso, verso una poetica di opposto orientamento. Tuttavia, nonostante l'indubbia capacità di ri-posizionarsi e di ri-inventarsi tanto nella Storia quanto nella storia del cinema, in *Il resto non conta* la diva, soffermandosi sui suoi soggiorni e sui clamorosi successi teatrali ottenuti a Madrid e a Barcellona nell'ultima parte della sua carriera, non manca di plaudire al generalissimo Franco, ancora saldamente al governo mentre lei scrive, che ha saputo «sempre conservare il quadro incomparabile del grandioso splendore spagnolo»¹⁷. Orbene, evidentemente il fascino del potere autoritario non smette di far presa sulla diva, avvezza a signoreggiare sulle scene di regime, dove continua a trovare la misura regale, ma obbediente, del suo passo.

2. *Giovani italiane*

Valentina Cortese, classe 1923, esordisce nel cinema del Ventennio poco più che adolescente e, come abbiamo visto, completamente irretita dalla grande passione per de Sabata. In *Quanti sono i domani passati*, composto tanto tempo più tardi, i ricordi della guerra restano vividi, mentre sbiadiscono i contorni del regime, di cui lei praticamente non parla. Il riferimento più

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Bertini 1969, pp. 320-321.

¹⁷ *Ivi*, p. 328.

significativo al duce investe però la sfera familiare e la misteriosa figura del padre dell'attrice, pertanto appare in qualche modo significativo:

Mio padre ha avuto uno spazio minuscolo nella mia vita. È stato poco più di un nome a cui ho potuto tardivamente legare poche informazioni raccolte da racconti reticenti. Si chiamava Napoleone Rossi di Coenzo, era un uomo bellissimo, pieno di fascino, di famiglia ricchissima, proprietaria di grandi terreni vicino a Brescello, a Reggio Emilia. Era molto apprezzato da Mussolini a tal punto che quest'ultimo gli aveva commissionato la costruzione di non so quanti ponti, strade e diverse abitazioni in Libia, lo aveva addirittura nominato conte. Poi finirono per litigare per qualche motivo che nessuno ha mai saputo spiegarmi. Mi raccontarono che durante la guerra venne fatto prigioniero dagli inglesi, che riuscì a ritornare in Italia, ma ormai tutto era cambiato, perciò si ritirò a seguire i suoi affari privati. Di lui non so molto di più, nessun dettaglio sul carattere o le cose che amava¹⁸.

Invero tutto, nell'ampio fluire della scrittura di Cortese, concorre a formare l'arazzo della sua vita e il fascismo ne costituisce solo un misero filo, che va a intrecciarsi, con gli altri, ben più consistenti e brillanti, per colorire il fondo e per conferire uno spessore, pur minimo, alla silhouette del padre perduto. Ha quasi novant'anni quando dà alle stampe il suo *memoir*, quella sorta di 'copione' che forse aveva davvero in animo di portare sul palcoscenico¹⁹, ma volgendosi ai giorni vissuti, soprattutto a quelli così remoti, ritrova lo stupore senza misura del suo sguardo di bimba.

Sempre, ma diversamente, nella piegatura bambinesca e filiale si dispiegano i ricordi di regime Lilia Silvi, ancor fiera, una cinquantina d'anni più tardi, dell'uniforme, delle imprese sportive e delle birbanterie compiute nelle vesti di Piccola e poi di Giovane italiana:

Avevamo una divisa con camicia bianca, gonna ampia sotto il ginocchio e cravatta nera. Le attività delle organizzazioni fasciste [...] entusiasmarono tutte noi. [...] Per diventare caposquadra feci un corso di un mese a Caprarola [...]. Era una specie di collegio piuttosto severo. Uscire da sole era proibito. [...] Una sera sentimmo una deliziosa musica e tante risate di giovani che erano sulla terrazza sottostante il nostro collegio [...] si stavano divertendo: a noi venne un po' di invidia. Che fare? Il silenzio ormai era suonato. A me venne un'idea: prendemmo delle lenzuola e le annodammo e scendemmo unendoci a quella allegria compagna²⁰.

Nel testo di Silvi, come era prevedibile, compaiono numerosi aneddoti immersi nel vitale attivismo della fanciullezza, pervasi da una sorridente

¹⁸ Cortese 2012, p. 29.

¹⁹ Mi riferisco, di nuovo, a quella «voce» che risuona in *Quanti sono i domani passati* che, accogliendo la suggestione di Mazzocchi e Pierini, sembra mutare il volume in un copione pronto per esser performato sul palcoscenico. Cfr. F. Mazzocchi, M. Pierini, *Domani passati, mancati, omessi*, cit.

²⁰ Silvi 2005, p. 21.

inclinazione alla trasgressione e alla disobbedienza, in un continuo rafforzamento e rilancio della sua maschera divistica. Le birichinate della studentessa dispettosa si propagano dagli schermi alla vita senza soluzione di continuità e chiamano in causa le consuetudini dell'educazione di regime. Del resto per lei, venuta al mondo nell'ultimo mese del 1921, la socialità, la scuola e poi le organizzazioni ricreative dello Stato fascista non fanno problema, giacché esistono, dal suo punto di vista, da sempre, immutabili e al di là di ogni giudizio, come il cielo, la terra, l'aria. Silvi, al pari di molte altre, soprattutto di ceto borghese, non si rende minimamente conto di vivere sotto una dittatura. Al contrario, per lei l'Italia del regime è la sola e unica normalità immaginabile. Non stupisce, pertanto, il vivido ricordo della carezza del duce, ricevuta durante una sfilata in divisa al foro Mussolini, che ancora, a distanza di anni e con tutt'altra esperienza, continua a lusingarla:

«Lui» passò davanti a noi ragazze. Arrivato davanti a me, mi fece una carezza. Provai un'emozione grandissima: una carezza del Duce. Il suo grande carisma aveva conquistato tutti noi giovani. Alcuni anni dopo [...] seppi che i suoi film preferiti erano quelli di Greta Garbo e i miei, la cosa mi inorgogli molto²¹.

Con il deflagrare del conflitto mondiale l'inconsapevolezza della garrula Lilia comincia a sgretolarsi, tanto che nel suo racconto autobiografico si susseguono momenti piuttosto penosi, ma la apparente normalità, almeno al principio, sembra mantenere in piedi la routine della giovane attrice:

La guerra [...] scoppiò [...] mentre stavo girando *Scarpe grosse* [D. Falconi, 1940] con Amedeo Nazzari. Nell'aria già si sentiva che stava per apparire questo mostro bellico, ma nonostante ciò, la dichiarazione fatta da Mussolini dal balcone di piazza Venezia lasciò tutti gli italiani con l'angoscia nell'anima. Nonostante la guerra fosse iniziata, noi attori seguitammo tutti a lavorare²².

Tentare di continuare a fare cinema e a frequentare i teatri di posa aiuta a non pensare a quanto sta succedendo, ma con il trascorrere dei mesi le pressioni del circostante non possono più essere scansate e finiscono per prevalere. Così anche Silvi, nella sua quasi stolida leggerezza, descrive l'atmosfera cupa e terribile di quel tempo, quando alla paura costante dei bombardamenti e dell'incertezza del futuro, si aggiungeva la restrizione delle possibilità, comprese quelle legate alla economia bellica, con il razionamento e la penuria di tutti i beni, anche quelli di primissima necessità. Lei stessa osserva:

La guerra era dentro ciascuno di noi. L'incubo dei bombardamenti, l'oscuramento, i fari delle macchine mascherati per nascondere le luci e il futuro del domani

²¹ *Ivi*, p. 22.

²² *Ivi*, p. 48.

nelle mani di Dio. I divertimenti erano limitati. Nei ristoranti si serviva la carne sotto le verdure, perché era concesso mangiarla solamente due volte alla settimana. Esisteva la «carta annonaria» così era chiamata la tessera che permetteva di mangiare le dosi dei cibi concessi dallo Stato²³.

Per le attrici non ci sono soltanto i privilegi legati ai pranzi nei ritrovi di lusso – per quel che ne resta – o al facile ricorso ai costosi traffici della borsa nera, ma si profilano invece compiti assai duri da svolgere, che le dispongono tutte, bellamente schierate, sul cosiddetto fronte interno. Fra le *corvée* più dolorose spiccano, su tutte, le visite ai soldati ricoverati nei nosocomi cittadini, nel corso delle quali le stelle del divismo autarchico sono sovente accompagnate dalla stampa e dagli operatori dei cinegiornali. Silvi rende conto del suo impegno su questo versante – «Tra un film e l'altro [...] facevamo spettacoli per i feriti di guerra»²⁴ – ma in aggiunta, rispetto alle altre sue colleghe, oltre alla pena per i giovani corpi assurdamente mutilati, lei esprime un forte sentimento nazionale che supera l'orrore e addirittura trasfigura in un commosso afflato patriottico quelle carni martoriate:

La vista di quei poveri ragazzi [...] senza gambe o senza mani mi emozionò talmente che ebbi la forza di dire soltanto «Viva l'Italia»! Fu sufficiente perché in queste due parole c'era tutta la gratitudine, l'ammirazione e l'affetto che spettava di diritto a questi eroici marinai²⁵.

In un'altra occasione, con uno slancio ancor più potente, la diva delle scolaresche si sofferma sulle storpiature e sul sacrificio dei soldati – «vidi un sommergibilista completamente paralizzato [...] incontrai un ragazzo a cui avevano amputato tutte e due le gambe»²⁶ – per narrare poi una sorta di miracolo, operato da lei stessa, a beneficio di un ragazzo colpito in modo atroce e, almeno in apparenza, già spacciato. Ma dopo una breve visita di lei, il moribondo sembra prodigiosamente migliorare:

Andai da sola in un ospedale militare [...] Un ragazzo, operato per una grave ferita [...], era semicosciente ma trovò comunque la forza per ringraziarmi della visita [...]. L'onore era mio per aver avuto modo di dare qualche minuto di serenità a lui che era stato al fronte per difendere la mia stessa patria. I medici [...] dissero che c'erano poche speranze di guarigione. Il mattino dopo telefonai per avere notizie e il medico mi disse: «Signora, è successo un miracolo, il ragazzo sta migliorando». Mi sentii sollevata nel sapere che almeno lui ce l'aveva fatta²⁷.

²³ *Ivi*, pp. 36-37. L'uso dei ristoranti di nascondere la carne, il cui consumo era contingentato, sotto le verdure è raccontato anche da altre attrici. Cfr. Duranti 1987, p. 111 e Denis 1995, p. 26.

²⁴ Silvi 2005, p. 41.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 42.

²⁷ *Ivi*, pp. 41-42.

Il suo atteggiamento è perfettamente antitetico rispetto a quello di de' Giorgi, che in *I coetanei* racconta, come si vedrà più avanti, della sua ribellione a quelle sfilate di attrici del cinema, con l'immane drappello di cineprese e macchine fotografiche ad immortalare il momento, nelle corsie degli ospedali. La bionda e in apparenza fragile Elsa si risolverà infatti ad intraprendere una sorta di 'incursione' domenicale, improvvisa e non attesa, negli uffici del Ministro Pavolini, culminante in una autentica sfuriata dell'attrice che chiede, e infine ottiene, la cancellazione dell'obbligo di queste visite. Ad ogni modo, seppure Silvi non raggiunga mai una simile coscienza politica, sa riconoscere altre inaccettabili nefandezze quando la vita gliele pone di fronte. I rivolgimenti e i traumi della guerra la scuotono e in una certa misura la destano, la richiamano, col fragore delle bombe, alla concretezza e a un piano di realtà. Così, dopo l'8 settembre si trova a dover sfollare, riparando avventurosamente nelle campagne di Acqui, in provincia di Alessandria, costretta a condividere l'alloggio con la famiglia del marito:

Il cambiamento di vita che subimmo fu spaventoso. Non c'era la luce elettrica, il bagno era una baracchetta all'aperto fatta di canne, avevamo pochissimi soldi e il freddo piemontese [...] penetrava nelle ossa. [...] La convivenza con i miei suoceri [...] non era idilliaca. [...] Non avevo notizie della mia famiglia e questo mi dava una tremenda ansia²⁸.

Soprattutto è in quel periodo che viene «a conoscenza della persecuzione antisemita»²⁹ e, per quanto può, nonostante il timore delle conseguenze, comincia a nascondere alcuni ebrei in casa, esponendosi a rischi indicibili, ma è un gesto di umanità minima cui sente di non potersi sottrarre. Nelle parole di Silvi, il pericolo era parimenti rappresentato dal «passaggio di tedeschi, fascisti e partigiani»³⁰, fra i quali non fa distinzioni³¹. Nel *memoir* la guerra è raccontata nella forma di un caos assoluto e incomprensibile, generato dall'esplosione di una violenza indifferenziata, cieca, senza ragioni e del tutto priva di caratterizzazione politica. Per lei, quegli uomini in armi che imperversano per le campagne son tutti uguali e tutti ugualmente terrorizzanti al di là delle idee e delle posizioni politiche. Avere a che fare con chiunque

²⁸ *Ivi*, p. 44.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ La prospettiva adottata dall'attrice rispetto alla guerra di Liberazione appare invero piuttosto qualunquista, tuttavia Silvi racconta il coinvolgimento del marito, Luigi Scarabello, nella amministrazione della giustizia partigiana. Difatti, mentre la coppia è sfollata nelle campagne piemontesi, il giovane, per via dei suoi «studi di legge», viene chiamato «a diventare presidente del [...] Tribunale» della brigata locale. Silvi ricorda l'impegno del consorte, che accetta l'incarico, nei termini di uno sforzo di buon senso e di equilibrio, originato dal convincimento di poter «fare le cose con giustizia e salvare, da ambedue le parti, qualche anima innocente» (*ivi*, p. 46).

di loro è sempre una esperienza traumatica, che comporta ogni sorta di efferatezze e disumane crudeltà. Anche in questo frangente, il cinema, per una casualità felice, si rivela ancora una volta salvifico. Difatti, una sera un drappello di fascisti bussa alla loro porta, facendoli tremare di paura per i tre ebrei fuggitivi che nascondono in casa e che una perquisizione avrebbe di certo scoperti. Per fortuna, però, l'attrice e il marito vengono riconosciuti quali personalità di riguardo – «Oh! la signora Silvi e il signor Scarabello»³² – poiché nella squadriglia si trova a militare un fattorino della Scalera Film e dunque, per quella sera, riescono a salvarsi.

Invero, pur travolta dal crollo del regime e delle illusioni cui aveva creduto fino allo scoppio della guerra, Silvi sembra mantenere anche in quell'ultimo tragico inverno di lotte e di scontri una certa fiducia, o forse soltanto una maggiore confidenza, nei confronti dei fascisti, mentre guarda ai partigiani con insopprimibile sospetto, rimarcandone l'abitudine alla violenza e l'inclinazione all'arbitrio più assurdo e feroce. Insomma, sebbene gli sconvolgimenti siano radicali e sia impossibile non accorgersi che tutto sta crollando, la vivace stella dei film collegiali appare ancora legata agli anni della sua infanzia e giovinezza felice, a quel periodo trascorso «in un mondo dorato che [...] offuscava ciò che accadeva di terribile in Italia»³³.

3. *La dama nera*

Doris Duranti, invece, non crede nelle illusioni ed anche quando si rende conto, con sgomento, che la caduta del regime è imminente e senza rimedio, continua a professare la sua fede e a scegliere quella parte. Del resto, fin dal principio, il racconto della sua biografia si rispecchia in quello dell'Italia fascista, giacché l'attrice riconduce le linee del suo destino – con lo slancio verso il successo, la vittoria e la prepotente acquisizione di un 'posto al sole' – alle sorti della parabola politica del duce. A partire, come abbiamo visto, dalla descrizione della sua nascita³⁴, subito posta in relazione con gli avvenimenti della Storia e con le fortune dell'Impero, Duranti dispone i quadri della sua esistenza nello scenario allestito dal fascismo.

Se l'apertura di *Il romanzo della mia vita* è marcata dal segno della disfatta, con il fosco baluginare «delle 'giornate milanesi' del dicembre 1944» e l'eco lugubre «dell'ultimo discorso al Teatro Lirico di Benito Mussolini» accla-

³² *Ivi*, p. 44.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cfr. *infra*, cap I prg. 3.

mato da «quarantamila scheletri»³⁵, il vero cominciamento della avventura dell'autrice è nel saporoso flashback in cui fugge di casa e sale su un treno, trepidante e impaziente di agguantare la vita che desidera per sé³⁶. L'abbiamo veduta, nelle pagine del suo *memoir*, appollaiata sui sedili di uno scompartimento ferroviario, mentre guarda il mutevole paesaggio che corre nella cornice del finestrino, vagheggiando la nuova Roma e quella dei Cesari, meta della sua personalissima marcia di conquista. È da lì, esercitando il suo sguardo e imparando forse il ritmo scorrevole delle immagini in movimento, che Doris progetta la sua paziente, ma definitiva, espugnazione di Cinecittà, dove potrà compiere il suo trionfo, magnificamente adorna degli esotici trofei del cinema coloniale. Così, l'ascesa e l'affermazione divistica di Duranti sembrano perfettamente coincidere con i fasti del fascismo e la fondazione dell'Impero:

Non avevo bisogno di leggere i giornali per respirare e assaporare l'atmosfera trionfale che inorgoglia Roma in quei giorni del 1936. Conquistata Addis Abeba, avevamo un impero dopo duemila anni [...]. Digiuna di politica godevo di quei successi patriottici che promettevano la gioia di tutti, e mia in particolare. Né mi sbagliavo: l'impero mi venne un po' incontro e, a mio modo, anch'io lo conquistai³⁷.

L'adesione a quella parte è per lei viscerale, prepolitica, intimamente connessa alla sua personalità e al suo modo di stare e di percepirsi nel mondo. Ha scommesso tutto sulle sorti del regime e lo ha fatto assennatamente, amministrando le passioni e muovendosi con rigorosa lungimiranza. Ha scelto Eugenio Fontana, fautore del 'cinema d'Africa', come mentore e *producer*, si è appoggiata a Leoni, che sta ai vertici della Scalera, e poi si è accaparrata un 'suo' ministro, Alessandro Pavolini – Sandro –, il più importante di tutti. Lei stessa riconosce i vantaggi professionali e gli indubbi privilegi che questa relazione le porta, ma se pure tra «il 1942 e l'inizio del 1943 [...] interpreta[...] da protagonista almeno otto [...] [pellicole] importanti», ricorda che allora «svenarsi per il cinema era un dovere patriottico», confermato dagli sforzi dello Stato e dal convincimento di Mussolini, che ritiene i film una irrinunciabile e strategica «arma di guerra e di dopoguerra»³⁸. Siffatta palpabile vicinanza, attraverso il 'suo' Sandro, con i vertici assoluti del potere è per Duranti inebriante, quasi una sorta di ubriacatura, di innamoramento; e proprio per questo il saggio Fontana la mette in guardia e la invita alla prudenza:

Non mi aveva mai visto veramente «presa» da un uomo, spesso avevamo scherzato, su di me «mangiatrice d'uomini ma immangiabile», e ora voleva avvertirmi dei pericoli dell'amore. Tanto più dell'amore per un ministro del regime. «Oggi Pavo-

³⁵ Duranti 1987, p. 15.

³⁶ Cfr. *infra*, cap. II par. 3.

³⁷ Duranti 1987, p. 61.

³⁸ *Ivi*, p. 140.

lini è potente,» diceva Fontana «ma sono tempi di rischio, Doris. Devi continuare a essere padrona del tuo futuro»³⁹.

Così, ancorché forte di tanto portentoso amante, seguendo i savii consigli del buon Eugenio, Duranti continua al contempo a intessere una elastica, ma salda, rete di alleanze, grazie anche alla peculiare diplomazia salottiera che anima le sue serate del giovedì, quando fa ‘casa aperta’, con gli ospiti che «da una certa ora in avanti [...] [vanno e vengono] a loro piacimento»⁴⁰. L’elegante appartamento al quartiere Parioli sembra un palazzo governativo quando, approfittando della piccola sala di proiezione casalinga – «venticinque posti, una confettiera»⁴¹ – allestisce la visione esclusiva⁴² di *Ninotchka* (E. Lubitsch, 1939) nientemeno che per il «duca Aimone di Savoia, fratello del duca d’Aosta»⁴³ e per il suo seguito. La *soirée* è davvero regale, e sancisce il potere, la posizione di assoluta preminenza mondana e sociale acquisita da Doris, che organizza tutto alla perfezione:

Comprai una grande tovaglia di pizzo ricamata a mano. Svuotai il negozio di Cardella di tutti i fiori azzurri che aveva e li disposi in ogni angolo della casa. Con le pervinche composi sulla tovaglia un grande nodo Savoia. [...] Mi era rimasta un’ultima scatola di caviale e decisi che era l’ora di sacrificarla. Riportai alla luce l’estrema riserva di vino bianco e immolai anche questa agli onori che il duca Aimone, secondo me, meritava. Persino Sandro sciolse il suo cipiglio, [...] a parte mi disse: «Sei davvero una gran padrona di casa. Brava» e, non visto, mi baciò sulla tempia⁴⁴.

Ripensando al fasto di quella serata, nell’autobiografia l’autrice si lascia andare a un moto di tardivo sdegno per la Real Casa, ma allora non poteva certo prevedere che da lì a pochi mesi la famiglia Savoia si sarebbe trasformata «nel simbolo infame del tradimento»⁴⁵. In effetti l’8 settembre si approssima e la attendono tempi molto duri, di enormi preoccupazioni e insidie. Per Duranti, il connubio con il fascismo è totalizzante e quindi i bagliori della guerra sempre più minacciosa, e i segni della caduta non procrastinabile, la colpiscono nella carne viva, tanto che all’annuncio, ascoltato per caso alla radio, dello sbarco degli angloamericani in Sicilia è sconsuas-

³⁹ *Ivi*, p. 128.

⁴⁰ *Ivi*, p. 139.

⁴¹ *Ivi*, p. 152.

⁴² La pellicola, di produzione americana, in Italia è soggetta all’embargo, ma Duranti, grazie a una imbeccata di Pavolini, riesce a procurarsene una copia presso «l’archivio dell’Istituto Luce». Per motivi ‘patriottici’ il film non viene applaudito dal regale pubblico di Duranti, anche se nella saletta-confettiera dell’appartamento ai Parioli tutti apprezzano la magnificenza di Greta Garbo, specialmente nella piegatura anticomunista di *Ninotchka*, con «la finale conversione [...] all’amore e alla lieta società capitalista» (*ivi*, pp. 152-153).

⁴³ *Ivi*, p. 152.

⁴⁴ *Ivi*, p. 153.

⁴⁵ *Ibidem*.

sata da una fortissima crisi, con spasimi e contrazioni che investono e quasi trasfigurano il suo corpo:

Vomito, pianto isterico, muscoli rigidi. [...] Era come se una ciste infetta di pessimismo della quale mai m'ero accorta fosse scoppiata in qualche punto vitale del mio essere. Sandro venne e mi trovò in piena crisi [...]. Nove giorni dopo, il 19 luglio, [...] [gli] aerei [angloamericani] bombardavano Roma [...]. L'odore degli incendi e dei morti saliva ai Parioli⁴⁶.

Pavolini accorre a casa di lei e prova ad arginare l'inarrestabile flusso delle notizie con un ottimismo d'acciaio e disperato, quello di un uomo che non può venir meno ai suoi convincimenti e che continua a puntare sulla vittoria: «Ci hanno provato» afferma riferendosi alle truppe degli Alleati «noi li buttiamo a mare e non ci proveranno più»⁴⁷. Doris nel suo *memoir* ricorda le precise parole del suo amante e vi ravvisa una aria di tenerezza, un sentimento che la commuove senza però riuscire a consolarla né a persuaderla. Travolta dalla Storia, lei comprende nitidamente, assai prima e meglio del politico e fine intellettuale Pavolini, che un'epoca è finita per sempre e che il futuro riserva loro pericoli enormi, non completamente definibili ma terrorizzanti. Non sa figurarsi l'ordine nuovo che sta per cominciare, come non riesce a concepire un mondo abitabile per lei senza il fascismo. Forgiata dal regime, è al regime che deve tutto: la sua vita, i suoi successi, persino la sua fisionomia, la sua soggettività potremmo dire. In quel frangente, dunque, matura decisioni complicate, soppesando desideri, sentimenti, passioni, amore, politica, e calcolo:

Avevo fatto i miei conti con passione di donna ma anche con lucidità. I miei sentimenti volevano la vittoria ultima di Mussolini, di Pavolini, del nostro mondo e delle nostre idee, ma se gli eventi avessero snebbiato il sogno – ed io lo prevedevo, per sentito dire e per spirito pratico – quale sorte mi avrebbero riservato gli invidiosi e i pettegoli di Roma? Il mio nome, la mia fisionomia, il mio modo di essere e persino il mio fascino erano custoditi dal regime che sempre mi aveva donato felicità e sicurezza. Senza il fascismo mi sarei sentita spogliata, nuda, indifesa, sotto gli sguardi di scherno di chi non mi aveva mai voluto bene⁴⁸.

Così, Duranti con acume e disincanto guarda alla situazione circostante e si risolve a partire per il nord e a seguire le sorti degli uomini del fascismo. Il suo racconto di quei giorni concitati è segnato, come il resto delle sue memorie, da un personale sentire, che sovente diverge rispetto ai fatti enucleati nelle cronache e lei lo sa bene; ma nelle pagine di *Il romanzo della mia vita* sceglie e rivendica il suo punto di vista, sebbene talvolta si situi in

⁴⁶ *Ivi*, pp. 160-161.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 171-172.

contraddizione con le versioni acclamate. Questa postura è ben visibile (e persino enunciata) nella narrazione del breve ritorno a Roma di Pavolini che, già preso nel gorgo di Salò, appena arrivato le telefona per combinare un incontro. Successivamente, del subitaneo rientro in città dell'ex ministro, ora fautore di una sua cupa milizia, si sarebbe scritto che era giunto su un'auto delle SS, scortato da carri armati e da «un camion di volontari giovanetti usciti dal correzionale di Porta Portese e travestiti con camicie nere rimediate chissà dove»⁴⁹; ma, osserva Doris,

Questa è la storia ufficiale e non m'importa più di tanto. Qui vorrei descrivere me, fulminata davanti all'apparecchio [telefonico] ormai muto, incapace di un qualsiasi ragionamento logico. Dicono che in certi momenti si agisca per istinto: ebbene il mio istinto fu quello di spalancare l'armadio cercando di concentrarmi sulla scelta dell'abbigliamento per quella sera. Volevo essere stupenda per fargli ritrovare il desiderio di me, per dimostrargli che le angherie non mi avevano guastata, ma anche per attraversare Roma in atteggiamento di sfida, come sempre in passato. Mi inguainai, mi truccai molto, maledii i tempi che mi lesinavano il profumo, mi accorsi di camminare con passo da pantera, sentivo il gusto del rossetto. [...] La mia memoria sentimentale mi riporta a un lungo periodo nel quale ci vedemmo a tutte le ore, sempre a casa mia, di sorpresa e frettolosamente [...] Ma le date storiche mi contraddicono: Sandro risolse tutte le sue mene politiche in tempi molto brevi, meno di dieci giorni, e poi ripartì⁵⁰.

Per Duranti non contano gli accadimenti in sé, diligentemente elencati e ordinati dai cronisti, quello che vale davvero è la maniera in cui lei li ha vissuti e attraversati, con andatura nonostante tutto fiera, felina, come sottolinea nel brano appena citato, riandando con la memoria all'ultimo appuntamento romano con Pavolini. Incontrerà poi il suo 'Robespierre nero' soltanto nel nord quando deciderà di lasciare la Capitale per trovar riparo nei territori della Repubblica Sociale, pensando persino di poter lavorare al cinevillaggio di Venezia. È lui a proteggerla ed è lui alla fine ad organizzare per l'attrice la rocambolesca fuga dall'Italia, procurandole anche un passaporto falso, con il nome di Dora Pratesi. Accompagnata dal fido Fontana, più che un amico paterno «un angelo custode», Duranti prende la via dei monti e, con la guida di alcuni «contrabbandieri di riso [...] reclutati per [...] diecimila franchi»⁵¹, raggiunge Lugano, e incomincia la seconda parte della sua vita. Le peripezie che ancora l'attendono sono incredibili e recano il segno favoloso e inverosimile delle donne inventate, romanzesche, che ha impersonato nei film del Ventennio. Così, dopo la traversata lungo le vie impervie e pericolose delle Alpi, la troviamo imprigionata in un carcere e poi

⁴⁹ *Ivi*, p. 168.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ivi*, pp. 18-19.

in un manicomio svizzero, dove viene rinchiusa in seguito al tentativo di suicidio inscenato in cella. Riacquisterà la libertà sposandosi clandestinamente (e provvisoriamente), come abbiamo visto poco sopra, con un servizievole elvetico, Luciano Pagani. Da lì in poi, iniziano le peregrinazioni di Duranti sulle rotte equatoriali, proprio come le eroine salgariane che ha interpretato sugli schermi. Basti pensare alla bella e audace Manuela, *La figlia del Corsaro Verde* che comanda, imbracciando il fucile, come s'è già ricordato⁵², un manipolo di pirati e imperversa nei mari del Caribe.

Più prosaicamente ma in maniera altrettanto stupefacente, lei è in cerca di una sistemazione e si imbatte talvolta quelli che chiama 'la mia gente', ossia i gerarchi scappati e ben rifugiati in Sud America, forniti delle immense ricchezze che hanno portato con sé. Ma non è altrettanto facile piazzarsi per chi è senza mezzi cospicui, così l'avventurosa Doris si stabilisce prima in Brasile, poi in Argentina, a Cuba e, fra tanti andirivieni che toccano anche l'Europa e l'Italia, infine si ferma a Santo Domingo, dove molti decenni più tardi, nel 1995, termina i suoi giorni. Prova a riprendere la carriera di attrice, nel cinema argentino e poi nella televisione di Santo Domingo; commercia in bambole di pezza, apre un ristorante italiano, una boutique, un raffinato salone di bellezza, tenta moltissime strade, tutte in salita ma tutte a loro modo soddisfacenti (seppure mai risolutive).

Leggendo *Il romanzo della mia vita* si ha l'impressione che, dopo la caduta del fascismo, l'attrice abbia vissuto molte vite, e non soltanto in ragione di quelle interpretate per la cinepresa. Il rincorrersi degli eventi è addirittura stordente e lascia basiti. Soprattutto, mi pare, e lo scrivo con una certa ironia, che Duranti venga in qualche misura perseguitata dalla Storia, giacché più volte e in diversi Paesi si trova a fuggire i rivolgimenti sociali e le spinte rivoluzionarie che le scoppiano intorno. Penso per esempio alle circostanze che le fanno abbandonare L'Avana, dove credeva di essersi ben accomodata, quando è costretta a lasciar tutto dalla sera alla mattina per scampare alla furia dei *barbudos*, i rivoltosi che vede scendere dalle montagne assieme al vincitore della Sierra Maestra:

Lo scorsi [Fidel Castro] di lontano, in piedi su un carro armato insieme ad altri due personaggi già leggendari: Camilo Cienfuegos, bellissimo con il largo cappello di paglia, ed Ernesto Che Guevara, un maschio davvero inquietante, l'unico che imbracciava il mitra⁵³.

Da un capo all'altro del globo, Doris sembra inseguita dai fantasmi dei suoi nemici, eppure non manca di riderci sopra, forte della aspra e autocanzonatoria allegrezza toscana; e non smette neanche di riconoscersi nella sua

⁵² Cfr. infra, *Premessa*.

⁵³ Duranti 1987, p. 294.

storia e nella sua idea di mondo. Proprio lei, che aveva fatto dell'opportunismo politico la chiave del suo successo, tiene il punto e continua a professarsi fascista, coniano per sé l'appellativo di «dama nera»⁵⁴.

4. *Stelle al fronte*

Per concludere l'exkursus sulle attrici italiane nella cornice del fascismo e dell'entrata in guerra, è d'obbligo volgersi alla rubrica che Irene Brin tiene sulle pagine propagandistiche del già ricordato «Fronte. Giornale del soldato», il rotocalco edito col sostegno del MinCulPop, che dalla sua fondazione, nel settembre del 1940, segue le vicende del conflitto fino all'agosto del 1943, quando cessa di esser pubblicato. Ideata dalla mente vivacissima di Leo Longanesi, la rivista possiede l'intera gamma di attrazioni tipica dei periodici popolari, a cominciare dalla copertina e dalle immagini di forte impatto, che punteggiano l'impaginato, ritmando peraltro una grafica modernista, che si avvicina all'americano «Life»⁵⁵. Spiccano poi i contributi tributati al cinema, in particolare alla «petite bande» delle attrici italiane, qui più che mai inquadrare nel loro insieme, in maniera corale, riunite nella armoniosa maschera di giovinezza che, come si è osservato, rende arduo distinguerle l'una dall'altra. Tenta di dar loro un ordine e tratti riconoscibili, Irene Brin, che le chiama a raccolta, una per ogni fascicolo, e le invita a rispondere a un curioso quesito, ossia quale sia fra i corpi d'armata dell'esercito, ancorché tutti evidentemente amatissimi, quello che preferiscono. La giornalista compone così una peculiare squadriglia d'attacco, sorta di avanguardia di celluloidi, armata di invincibili sorrisi e di coriacea fede patriottica. Sono cinquantanove⁵⁶ le stelle grandi e piccole – nel pieno del loro fulgore, appena nascenti, o fulmineamente sparenti come filanti meteore⁵⁷ – interrogate dalla solerte

⁵⁴ *Ivi*, p. 260.

⁵⁵ Cfr. P. Albonetti, C. Fanti, (a cura di), *Longanesi e gli italiani*, cit., p. 37.

⁵⁶ Dei cinquantanove ritratti soltanto due sono firmati da Irene Brin: quello dedicato a Alida Valli e quello siglato con le iniziali M.D.C. (Maria del Corso), tributato a Ori Monteverdi (cfr. I. Brin, *Alida Valli preferisce l'aviazione*, «Fronte. Giornale del soldato», 6, 10 ottobre 1940, p. 19; M.D.C., *Ori Monteverdi preferisce gli Aereologi*, «Fronte. Giornale del soldato», 34, 21 agosto 1941, p. 19). Tutti gli altri articoli non recano alcuna firma. Il gioco dei nascondimenti dell'autrice sulle pagine di «Fronte. Giornale del soldato» è particolarmente ardito, giacché lei scrive diversi contributi sul cinema, assieme alla rubrica di Posta dei lettori, nella quale si firma 'Irma'. Oltre alla inconfondibile omogeneità stilistica, è lei stessa a dichiararsene autrice nelle corrispondenze familiari (cfr. T. Mozzati, *Irene Brin al cinema. Dagli anni Trenta alla Liberazione*, cit., p. 99).

⁵⁷ Invero, a comporre il nutrito gruppo delle attrici italiane sono talvolta nomi oggi, e probabilmente anche allora, sconosciuti: interpreti di uno o due titoli, e non sempre, peraltro, nei ruoli principali, di molte di loro s'è persa memoria. Sono meteore, appunto, e vengono chiamate a luc-

intervistatrice per il suo bizzarro 'sondaggio'. Nel loro insieme, tutte vengono disposte da Brin attorno alle truppe italiane, in una specie di abbraccio soffuso, leggero e protettivo, in forma di talismano, potremmo dire.

Dalla 'A' di Alanova alla 'Z' di Elena Zareschi⁵⁸, ciascuna interpreta la parte a suo modo, e ciò consente alla scrittrice di evocare le atmosfere e gli stili cinematografici caratteristici della produzione filmica nazionale; e le permette al contempo di corroborare le posture della propaganda, con la riscrittura in positivo delle *corvée* richieste alle dive, a partire dalle visite ai feriti. Così, curiosamente, proprio Silvana Jachino, che pure viene nominata da Elsa de' Giorgi fra le dive scontente e intristite dalla frequentazione degli ospedali e delle corsie in cui corpi di giovani straziati reclamano ben altre cure,⁵⁹ ad esser colta in posa entusiastica e fiera all'ingresso di un nosocomio romano. L'incontro con la giornalista, difatti, avviene di fronte a un importante centro medico cittadino dove sono ricoverati i soldati, che l'attrice «florida, ridente, avviluppata in una sontuosa pelliccia bionda», carica di «innumerevoli pacchetti di ogni dimensione»⁶⁰, sta andando a visitare. Jachino, che non a caso sceglie quale sua arma prediletta quella della Sanità, vanta una lunga frequentazione e conoscenza delle corsie d'ospedale e delle straordinarie, eroiche storie apprese dai soldati:

Se sapeste quante cose sublimi mi hanno raccontato i feriti, quanti incredibili salvataggi, quante lotte appassionate per strappare alla morte un colpito, per raggiungere un disperso! I medici, gli infermieri, i conducenti dei camion attrezzati ad ospedale, gli illustri clinici, e i modesti collaboratori, testimoniano, nel silenzio delle sale operatorie, nel clamore delle battaglie, una virtù unica, e rarissima⁶¹.

Ritraendo la giovane, che si commuove parlando dei militari della Sanità, Brin mette in evidenza la sua genuina spontaneità, che la fa apparire tanto diversa dalle dive sofisticate di marca americana, e del tutto simile, invece, a creature diversamente e patriotticamente celestiali di cui il cielo dell'Italia autarchica può fregiarsi. Pertanto la giornalista aggiunge alla consueta freccia anti Vamp, per così dire, una sfumatura tenera e fanciullesca d'ironia, giacché tratteggia Silvana mentre si allontana e

cicare attorno alle Stelle, poiché sono comunque utili per costruire l'immagine salda, popolosa ed anche energicamente giovane del fronte interno.

⁵⁸ Cfr. [I. Brin,] *Alanova preferisce il Corpo Italiano di Spedizione in Russia*, «Fronte. Giornale del soldato», 45, 6 novembre 1941, p. 13; [Ead.,] *Elena Zareschi preferisce quelli dei MAS*, «Fronte. Giornale del soldato», 41, 9 ottobre 1941, p. 13.

⁵⁹ L'obbligo delle visite ai feriti è per molte attrici particolarmente odioso, sconvolgente e persino urticante, come si vedrà nel prossimo capitolo. Cfr. infra, cap. VII, Prg. 2.

⁶⁰ [I. Brin,] *Silvana Jachino preferisce la Sanità*, «Fronte. Giornale del soldato», 6, 6 febbraio 1941, p. 19.

⁶¹ *Ibidem*.

Scuote i bei riccioli, senza la fatuità, l'arroganza delle dive, quando si dichiarano stanche della curiosità altrui: anzi, sembra divertita. [...] Dolcemente, [...] ci lascia, avviandosi verso l'ingresso dell'ospedale: sembra, carica di regali, e leggiadrissima, un'irreale, meravigliosa Befana ventenne, o, meglio ancora, un elegantissimo angelo consolatore⁶².

Accanto a lei, è pronta a portare conforto ai feriti, con squisite e sororali accortezze, Silvia Manto, che si aggira fra i fiorai di Piazza di Spagna in cerca di margherite gialle, di candidi bucaneeve e anemoni turchini, tutti rigorosamente privi di odore, poiché «il profumo dà noia agli infermi [...] agli amici dell'ospedale C.», mentre le varietà colorate e un po' rustiche scelte dall'attrice ricorderanno loro, che in fondo son ragazzi di campagna, «l'orto di casa, [e] la primavera» senza provocare «emicranie»⁶³.

In un altro fascicolo, Irene Brin raggiunge la deliziosa Milena Penovich che, nella sua comoda casa romana, è chiusa in una grande e impenetrabile stanza, immersa in misteriose occupazioni. Una cameriera molto discreta tenta di sottrarla a quella visita importuna, e certamente non vorrebbe disturbare la sua signora, sicché la giornalista ipotizza passatempi lussuosi, degni di una stella dello schermo, quali

Una prova con la sarta, una seduta con la modista, e perché no un consulto con una profumiera geniale e segreta? Fors'anche la signora faceva ginnastica, o un bagno di spuma, come, sulle riviste illustrate di una volta, si vedeva fare alle dive americane⁶⁴.

Invece, niente di tutto questo e niente di più lontano dalle frivolezze di impronta hollywoodiana; al contrario, la soave consorte di Pietro Ballerini, che l'ha diretta in varie pellicole, si cimenta con la concretissima realizzazione di volumi in Braille destinati ai combattenti che hanno perduto la vista. Con slancio ancor più imprevedibile e generoso, Leda Gloria, «elegantissima [...] e sobria come suole essere nella vita privata», con quella sua «aria di collegiale aristocratica»⁶⁵ ha addirittura cominciato a frequentare un corso per diventare crocerossina, desiderando aiutare in maniera ancora più intensa e fattiva i soldati. Lo stesso piglio concreto appartiene alla giovane Loretta Vinci, che si dedica a compiti ben più commendevoli del recitare di fronte alla cinepresa, e dire che a Cinecittà tutti la cercano

⁶² *Ibidem*.

⁶³ [I. Brin,] *Silvia Manto preferisce l'Artiglieria Alpina*, «Fronte. Giornale del soldato», 14, 3 aprile 1941, p. 19.

⁶⁴ [I. Brin,] *Milena Penovich preferisce gli Aereofonisti*, «Fronte. Giornale del soldato», 25, 19 giugno 1941, p. 19.

⁶⁵ [I. Brin,] *Leda Gloria preferisce gli Arditi*, «Fronte. Giornale del soldato», 21, 22 maggio 1941, p. 19.

per proporle «imponenti contratti per numerosi nuovi film»⁶⁶. Invece lei si getta in un'opera assai più nobile, impegnandosi in «un dispensario per figli di richiamati» ospitato in una splendida villa patrizia, dove Loretta, «leggiadra come non è stata ancora mai, chiusa in un camice bianco, i capelli ondosì celati dalla cuffietta [...] dirige[...], ridendo, i giochi di floridi bambini in grembiuli rosa»⁶⁷. Insomma Brin racconta di stelle (o meteore) che si danno veramente una gran pena pur di sostenere i soldati e lo sforzo bellico.

Ma poi, accanto a loro e a questi grandiosi gesti di umiltà, ci sono forme di supporto più misurate, più consuete, che si compiono nella quotidianità, a margine del lavoro sul set: c'è chi sferruzza calze e maglioni (Regana de Liguoro⁶⁸); chi confeziona camice e guanti (Marisa Vernati⁶⁹), chi semplicemente invia fotografie autografate (Laura Nucci, Elsa de' Giorgi⁷⁰); chi recapita piccoli doni, libri divertenti (Jone Salinas, Neda Naldi, Jole Voleri, Irasema Dilian⁷¹); o chi verga di sua mano, senza lasciare che se ne occupi un segretario, lettere affettuose (Alida Valli⁷²). Tutte, in ogni modo immaginabile o non, pensano fissamente ai soldati e al loro eroico sacrificio, alle indicibili durezza della vita al fronte. Insomma la gamma di ciò che può contribuire a sostenere lo spirito dei militi italiani è ampia e restituita da Irene Brin con piglio vivace, allegro e tuttavia pienamente rispondente ai dettami della propaganda. In altre parole, la rubrica è in linea, è persino ovvio sottolinearlo, con le direttive del regime, compresa la postura anti-hollywoodiana e il cosiddetto lavoro culturale. Non stupisce pertanto il ripetuto elogio alla polposa beltà italiana, simile a quella che ha potuto «ispirare Veronese o Palma il vecchio», e che possiamo rivedere nelle rubiconde figliole delle pellicole *déco* «che sembrano impastate di pesche, latte e rose e magari burro, floride, morbide opulente», così diverse dalla corporatura «stilizzata [...]

⁶⁶ [I. Brin], *Loretta Vinci preferisce i Mitraglieri*, «Fronte. Giornale del soldato», 22, 29 maggio 1941, p. 19.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ [I. Brin], *Regana De Liguoro preferisce gli Autieri della sezione pesante*, «Fronte. Giornale del soldato», 19, 8 maggio 1941, p. 19.

⁶⁹ [I. Brin], *Marisa Vernati preferisce i Nebbiogeni*, «Fronte. Giornale del soldato», 37, 11 settembre 1941, p. 13.

⁷⁰ [I. Brin], *Laura Nucci preferisce la Fanteria carrista*, «Fronte. Giornale del soldato», 1, 5 settembre 1940, p. 21; Ead., *Elsa de' Giorgi preferisce i Granatieri*, «Fronte. Giornale del soldato», 16, 19 dicembre 1940, p. 19.

⁷¹ [I. Brin], *Jone Salinas preferisce gli Aereo Siluranti*, «Fronte. Giornale del soldato», 24, 12 giugno 1941, p. 19; Ead., *Neda Naldi preferisce i Piloti da ricognizione*, «Fronte. Giornale del soldato», 26, 26 giugno 1941, p. 19; Ead., *Jole Voleri preferisce il Genio Ferrovieri*, «Fronte. Giornale del soldato», 27, 3 luglio 1941, p. 19; Ead., *La Dilian preferisce i B.M.S. [Battaglione Movimento Stradale]*, «Fronte. Giornale del soldato», 31, 31 luglio 1941, p. 19.

⁷² I. Brin, *Alida Valli preferisce l'aviazione*, cit.

scheletrita»⁷³ delle Star d'oltreoceano. Né, ancora sul versante schietamente nazionalistico, può meravigliare l'incontro con Rubi Dalma, che viene ritratta da Brin quale incantevole e intelligente ambasciatrice della moda autarchica, mentre sta scegliendo gli abiti per la prossima stagione in una sontuosa sartoria romana:

Nella sala color d'argento e di madreperla, belle ragazze incredibilmente alte, ben pettinate e sottili [...] presentano [all'attrice], con gravità, i nuovi modelli primaverili. Sanno di avere, in Rubi Dalma, la cliente ideale, quella che riconosce al primo sguardo la linea, il colore, il dettaglio, veramente indovinati; quella che, domani, metterà in rilievo, sullo schermo come negli aristocratici salotti di Roma e di Milano, le vesti perfette create dalle agili mani delle lavoratrici italiane. [...] Rubi Dalma sceglie i suoi abiti da sola, consultando un piccolo taccuino per rammentare i nomi dei vestiti: è molto contenta, ci dice, di osservare come anche in queste frivole liste si noti una semplicità, una chiarezza, gradevolissime dopo gli anni della dominazione esotica, quando un cappotto non si intitolava «Giorno d'Aprile», ma, per esempio, «A Spanish caprice of love», o qualche altra sciocchezza simile. C'è, realmente, un'armonia di guerra, che rende le donne sobrie e serene, ben degne dei loro uomini soldati⁷⁴.

Ebbene, persino nelle lussuose sale di un celebre atelier del centro, scegliendo con cura i capi realizzati dalle abilissime, inarrivabili artigiane italiane, Rubi Dalma sa dimostrarsi patriottica. Invero, sono numerosissimi e imprevedibili i modi in cui le donne dello schermo possono essere utili alle sorti del conflitto. Così, la scoppiettante inventiva di Irene Brin compone una inquadratura ampia e variegata delle minute e assidue attività svolte su questo versante dalle attrici, che sembrano invitare e prendere per mano le spettatrici, disponendosi tutte insieme sul fronte interno, accogliendo il compito di mantenere vivo il legame fra i militari impegnati a combattere e i civili rimasti a casa, chiamati anch'essi, seppure in misure diverse, al sacrificio. Le parole e i gesti delle stelle d'Italia, grazie all'acume della giornalista e alla sua capacità di creare scenari persuasivi e divertenti, offrono una galleria di comportamenti esemplari da cui il pubblico, e segnatamente le ragazze, dovrebbe trarre ispirazione. Pertanto, Brin si appoggia con ironia alle maschere e ai ruoli ritornanti che le diverse protagoniste interpretano sugli schermi, avendo sempre cura di toglier loro la patina sofisticata

⁷³ [I. Brin,] *Lori Randi preferisce i Puntatori*, «Fronte. Giornale del soldato», 42, 16 ottobre 1941, p. 13.

⁷⁴ [I. Brin,] *Rubi Dalma preferisce l'Artiglieria Celere*, «Fronte. Giornale del soldato», 13, 27 marzo 1941, p. 19. Sulla moda italiana quale strumento di consenso e in generale di politica per il regime fascista, volentieri rimando a E. Paulicelli, *La moda nell'Italia fascista*, cit., pp. 71-153. Sulla questione dei tessuti «intelligenti» ossia autarchici, sulla querelle del nome degli abiti e sul potere delle parole nel creare aspettative e valore, si vedano anche gli interventi di Lydia De Liguoro, *Le battaglie della moda, 1919-1933*, Luzzati, Roma 1934.

di certo divismo esterofilo, e di trasformarle, al contrario, nelle stelle della porta accanto, se vogliamo dir così, sottolineando gli elementi di vicinanza, di legame quasi intimo fra quelle che recitano sullo schermo e quelle che guardano (e sognano) in platea. A confermarlo, per primi, sono i ritratti delle attrici-scrittrici che abbiamo seguito sin qui, a cominciare dai vivaci schizzi dedicati alla giovane Valentina Cortese, appena esordiente e ancora quasi fanciulla, intenta a giocare col suo cane lupo – avuto in dono da una pattuglia di Militi Confinari di cui lei vanta l'amicizia⁷⁵ – in una pineta del litorale romano; e a Lilia Silvi, la stella dei colleghi che sembra aver messo la testa a partito, grazie al recente matrimonio con un asso del pallone, Luigi Scarabello. La coppia è intercettata sulla banchina del treno, in partenza per la luna di miele, fra la commozione della famiglia e lo stupore di tutti nel vedere involare quella neo-sposa giovinetta:

Benché la sua pelliccia di morbido agnello grigio, la sua borsa di morbidissimo coccodrillo biondo, e le sue scarpe ad altissima suola siano, in un certo senso, troppo grandi e sontuose per la sua grazia adolescente, Lilia Silvi è molto carina, e riesce a dare spontaneità anche ad una scena di congedo che, tra le lacrime della madre e le orchidee degli ammiratori, riuscirebbe, contemporaneamente, cinematografica e tradizionale⁷⁶.

Ebbene, nonostante le nozze e l'avanzare nell'età adulta, Silvi e Cortese, per spontaneità e giovinezza, brillano con grazia leggera e aria ancora sbarazzina nel cielo domestico del divismo promosso dal regime, specialmente negli anni del conflitto.

Diverso – per maturità, fama internazionale ed esperienze – e forse addirittura più semplice, per la diretta contrapposizione di valori che innesca, è il caso di Isa Miranda la quale, appena rientrata da Hollywood, è chiamata a una critica feroce nei riguardi del cinema e dello stile di vita americano. Irene Brin conversa con lei nella luce sontuosa della sua abitazione romana, «tutta bianca, con i diversi splendori dei cristalli, degli specchi, degli avori, delle pergamene, e delle pellicce d'orso che compongono pareti e pavimenti, tavoli e scrigni, poltrone e divani»⁷⁷. Né ci si può aspettare qualcosa di meno per una diva leggendaria, della quale si narrano persino

Graziosi miracoli ed elegantissime fantasie: un grande musicista le dedicò la più importante delle sue sinfonie, un giovane sovrano le inviò, solo per averla vista sor-

⁷⁵ [I. Brin,] *Valentina Cortese preferisce la M.C. [Milizia Confinaria]*, «Fronte. Giornale del soldato», 32, 7 agosto 1941, p. 19.

⁷⁶ [I. Brin,] *Lilia Silvi preferisce i Radiotelegrafisti*, «Fronte. Giornale del soldato», 1, 2 gennaio 1941, p. 19.

⁷⁷ [I. Brin,] *Isa Miranda non ha nessuna preferenza*, «Fronte. Giornale del soldato», 15, 12 dicembre 1940, p. 19.

ridere, una rosa composta di gemme, un vecchio poeta sognò di tornare giovane per lei, e lo scrisse, in versi certamente immortali. Omaggio ancora superiore, le sarte, le modiste, i parrucchieri di tutto il mondo lanciarono mode che si ornavano del suo nome, che, in ogni lingua del mondo, sta ad indicare meraviglia, ammirazione. Ci furono allora i cappelli, gli strascichi, i manicotti, i riccioli *Miranda*⁷⁸.

Proprio in ragione di un successo tanto cospicuo, globale e celebrato, Miranda pone ogni cura, sottolinea l'intervistatrice, per mostrarsi modesta, umana e semplice. Nel colloquio ospitato sulle colonne di «Fronte», sposta il paragone fra l'America e l'Italia dal cinema e dal modo di produzione dei film all'esercito, alla vita e agli appalti militari che differenziano in maniera ancora più netta i due mondi. Si sofferma in particolare sulle parate «sciocche e volgari [...] di laggjù» alle quali ha avuto modo di assistere, cosicché, ripensando

Agli sfilamenti di buffi marinai, attornati e involontariamente parodiati dalle ragazzine con caschette bianche e blu; alle esibizioni di fantaccini blandamente sportivi, ed indifferentissimi ad ogni ideale; alle reclamistiche presentazioni di aviatori che soprattutto sperano nel cinematografo, nella radio, in qualsiasi forma di guadagno e di pubblicità, ogni volta [...] rammentavo con commosso orgoglio la magnifica, disciplinata dignità che regna nel nostro esercito⁷⁹.

La malinconica *Signora di tutti* parteggia con calore per i corpi d'armata italiani, senza riuscire a sceglierne nessuno: la distanza che l'ha separata dalla patria negli ultimi anni le rende impossibile stabilire una predilezione, e dunque li predilige tutti.

Altre atmosfere, senza nostalgie e potentemente patriottiche, si respirano nell'articolo dedicato a Doris Duranti. Lei, nata «a dispetto», energica e risoluta, non conosce ripiegamenti pensosi, ma assume un tono marziale (e sottilmente ironico) nel rivendicare le sue origini labroniche. Così, quasi con prepotenza, risponde all'attonita giornalista:

Credete che si possa esser livornesi e non adorare la Marina? Che si possa crescere in una città scintillante di galloni e di gloria, popolata di vecchi ammiragli importantissimi, e di guardiamarina sorridenti, assistere alla partenza delle navi-scuola palpitanti di vele, all'immersione di sommergibili lucidi e snelli come spade, respirare ogni giorno l'aria viva e meravigliosamente salsa, impregnarsi il cuore di cose azzurre, lontane, fierissime e non adorare la Marina? [...] Capirete che ora, poi, dopo le battaglie, dopo le vittorie, il mio amore per la Marina si è accresciuto di orgoglio, e che io seguo, continuamente, su ogni bollettino, in ogni Film Luce, in ogni lettera che ricevo dai miei amici marinai un'ascesa tanto continua e sublime⁸⁰.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ [I. Brin,] *Doris Duranti predilige la Marina*, «Fronte. Giornale del soldato», 5, 3 ottobre 1940, p. 19.

Nell'accento di Doris risuona la ruvidezza toscana, certo, ma impastata con le note lontane delle molte, esotiche eroine interpretate sugli schermi del cinema coloniale, di quelle donne passionali e avventurose, piratesche e zingare, che scaldano il sangue.

Di altro genere è il ritratto di Elsa de' Giorgi, che pur nella postura antidivistica e piegata a una sorta di modestia, conserva una certa nobile alterigia, in parte legata allo schermo, «alle eroine da lei più volte interpretate nei film storici», che le danno quell'aria «ottocentesca, maliziosa e soave»⁸¹; e in parte per il vezzo di vivere «con una cameriera negra due cani bianchi e un pappagallo di colori innumerevoli» in un vecchio albergo, segnato da antiche eleganze e da una «atmosfera stranamente sottomarina»⁸². Invero, come sappiamo dal suo *memoir* e come vedremo più oltre⁸³, non c'è snobismo in questa scelta, ma puro calcolo politico, giacché lei vive al Grand Hôtel per poter ospitare nella sua casa dei Parioli transfughi, sfollati e resistenti di ogni sorta. Del resto, a scacciare da lei ogni sospetto è sufficiente

La delicatissima grazia della sua persona, la squisita eleganza del suo mantello di volpi argentate e della tiara di velluto posata, come per gioco, sul suo capo aureolato di riccioli, [che] si accordavano benissimo con la raffinatezza dolcemente antiquata dello sfondo⁸⁴.

Schierata dalla stessa parte della Storia ma in una inquadratura del tutto differente, compare Maria Denis, che sceglie la modestia della posa e la salda timidezza delle fanciulle pure e ingenuie che ha incarnato nelle pellicole *déco*. La sua immagine brilla sulle pagine di «Fronte» di una bellezza semplice, con una certa aria di famiglia, e un viso splendidamente pallido. La giornalista la incontra a Torino, su una pista di pattinaggio dove la giovane attrice scivola leggera, «sportiva, ma con moderazione, e verecondia, alla moda del 1911»⁸⁵, proprio come la sua Dorina di *Addio, giovinezza!*. Tuttavia, nonostante la atmosfera sportiva e primonovecentesca renda palpabile l'orizzonte filmico e la sua vita d'attrice, la giovane subito dichiara, come farà molti anni più tardi, nella sua autobiografia, di essere arrivata al cinema non per vocazione, ma per caso, e in aggiunta confessa: «Sono nata per essere una brava moglie d'ufficiale, come di ufficiale sono stata e sono una buona figlia»⁸⁶. Tale indiscutibile discendenza corrobora le sue asserzioni patriottiche, l'amore profondo per l'intero esercito, di cui però

⁸¹ [I. Brin,] *Elsa de' Giorgi preferisce i Granatieri*, cit.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Cfr. de' Giorgi 1955, p. 150 e passim, e cfr. infra, cap. VII, prg. 2.

⁸⁴ [I. Brin,] *Elsa de' Giorgi preferisce i Granatieri*, cit.

⁸⁵ [I. Brin,] *Maria Denis predilige la Fanteria*, «Fronte. Giornale del soldato», 7, 17 ottobre 1940, p. 19.

⁸⁶ *Ibidem*.

ammette di prediligere la Fanteria, «l'eroica, modesta, infaticabile ed imbatibile Fanteria». Tale è l'enfasi dell'attrice che Irene Brin annota: «Ho per un attimo timore che la signorina Denis, girando con le parole, mi dichiarassi di essere, marzialmente, [non una stella ma] una *stelletta*»⁸⁷. Se pensiamo che di lì a poco la dolce Maria collaborerà con la Resistenza e, nella Roma occupata dai tedeschi, riuscirà a salvare il partigiano Luchino Visconti, con tutto ciò che questa scelta comporterà per lei, come vedremo nel prossimo capitolo, il quadretto propagandistico composto dalla giornalista assume tratti grotteschi. Ma è impossibile prevedere gli accadimenti, compresi quelli imminenti, e persino la stessa Irene Brin, moglie di un ufficiale del Regio esercito – di cui ha diviso la sorte, seguendolo nella «guerra d'aprile», a Fiume, a Lubiana – si è poi trovata dall'altra parte della barricata, a nascondere e a nutrire, dopo l'8 settembre, quel medesimo marito ufficiale assieme a una trentina di soldati sbandati, come lui, che hanno trovato riparo nella loro soffitta⁸⁸. Tuttavia, al di là delle capriole della Storia, rivolgendo uno sguardo d'insieme alle cinquantanove attrici incastonate sul fronte interno, ciò che emerge è un quadro piuttosto rigido: sono tutte, pur variando le sfumature, ritratte quali 'dive del focolare', disposte all'interno delle loro belle case, in giardini freschi e profumati, intente in faccende donnesche, ancorché tributate al benessere dei soldati. Che siano figlie, fidanzate o giovani mogli, le affascinanti intervistate appaiono infine perfettamente obbedienti e in linea con gli indirizzi più tradizionali e conservatori promossi dal fascismo. Insomma, a dare ascolto alla propaganda, non esisterebbero spazi di autonomia né di libertà e persino le attrici – creature dalla esistenza e dalla visibilità straordinarie, alle quali è consentito un raggio d'azione assai più ampio rispetto alle altre – finirebbero per corrispondere ai copioni prestabiliti, posando nei ruoli casalinghi e gioiosamente sacrificali riservati da sempre alle donne. Per vagliare altri punti di vista e per altre versioni dei medesimi fatti, occorre attendere le loro autobiografie, compresi i ricordi di Irene Brin e di Luciana Peverelli: saranno proprio loro, le attrici e le scrittrici, a scrivere e a immaginare per sé storie e copioni differenti.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Cfr. C. Fusani, *Mille Mariù. Vita di Irene Brin*, cit.

Capitolo VII

Attrici contro

1. *Malinconie resistenti*

Isa Miranda lascia gli Stati Uniti e rientra in patria, preoccupata per la salute della madre, alla vigilia dell'entrata in guerra dell'Italia. Per l'attrice il ritorno non è semplice, poiché ad attenderla, sulla banchina del porto di Napoli dove attracca il transatlantico Rex, c'è il gelo di un Paese che sembra non volersi accorgere di lei. Difatti ad accoglierla non ci sono giornalisti né fotografi, caldamente invitati da una circolare del Ministero della Cultura Popolare a non occuparsi della diva, tacciata di aver avuto a Hollywood atteggiamenti non consoni alla politica fascista. Invero, col regime Miranda aveva avuto difficoltà fin dalla sua partenza, come si è ricordato nelle pagine precedenti, e molto aveva dovuto brigare per ottenere, infine, il passaporto. Dopo il matrimonio con Alfredo Guarini, poi, avvenuto a Tucson durante il soggiorno americano, la sua posizione si aggrava ulteriormente, giacché lo sposo, cineasta e produttore, aveva sempre rifiutato di prendere la tessera del partito, viaggiando e arrangiandosi come meglio aveva potuto negli ambienti, invero porosi e a loro modo tolleranti, del cinematografo, ma rendendosi fatalmente invisibile agli uffici del MinCulPop.

Così, al principio del 1940 i film progettati dalla coppia dei due sospetti oppositori vengono sabotati sul nascere e anche i possibili ingaggi di Miranda in altre pellicole naufragano, talvolta a cagione della piccola guerra che Duranti le muove, e alla quale s'è già accennato qui sopra. I tempi diventano davvero difficili per loro, tanto che la diva medita di lasciare gli schermi e di fondare una sua compagnia teatrale, sperando di incontrare maggior fortuna sulle assi del palcoscenico. Ma i rivolgimenti politici si susseguono burrascosamente a partire dalla caduta del fascismo e dall'armistizio dell'8 settembre, con la situazione che precipita definitivamente e Roma che subisce l'occupazione tedesca. È il periodo peggiore per la città, ma Miranda e il marito sono decisi a non abbandonarla, impegnandosi invece sulle frastagliate linee dell'antifascismo. Lo testimonia con freschezza la autobiografia dell'attrice, che si muove nei dintorni dello schermo e rende conto sia dei lavoratori dello spettacolo, illuminando la faccia resistente di Cinecittà –

Beppe De Santis che cerca riparo nell'appartamento di Miranda, Aldo Vergano arrestato dalla polizia o Ermanno Marconcini, un autista degli Studios che si dà da fare per nascondere i fuggiaschi; sia dei drammatici eventi che travolgono la Capitale, fra cui si stagliano per enormità tragica i fatti di via Rasella e l'eccidio delle Fosse Ardeatine:

Emilia, la mia cameriera, rientrava in quel momento avvertendomi, pallidissima, che stavano sparando in via Rasella [...] [vicino] all'ufficio di Guarini [...] sede di un Comitato clandestino. Mi parve di impazzire. Improvvisamente Guarini apparve sulla porta di casa. Piansi. [...] All'indomani alcuni nostri amici furono arrestati [...]. L'eccidio del 23 marzo cementò l'animo, la fede e l'odio di Roma. Io, in mezzo a tutti questi avvenimenti, riuscii, con non poco sforzo, a continuare la mia preparazione per la Compagnia Teatrale¹.

Nonostante la tenacia e la indefessa vocazione al sacrificio di Miranda, l'esistenza e la ricerca di una pur provvisoria 'normalità', puntando specialmente sul lavoro, è impossibile per via degli allarmi che suonano di continuo, estenuanti e minacciosi, e delle bombe che cadono senza pietà dal cielo. Una mattina, mentre l'attrice tenta di studiare le battute di *Zazà*, una esplosione manca di pochissimi metri la sua palazzina:

Un fragore immenso [...] la casa ha un sussulto, oscilla paurosamente. I vetri delle finestre si frantumano. Cedono gli specchi, i soprammobili, i lampadari. Si schiantano cornici, scricchiolano i soffitti. [...] Una nuvola bianca, fitta come una garza, copre ogni cosa. Nel silenzio pauroso che ha seguito l'infernale fragore, cerchiamo di fuggire. Black ci precede abbaiando disperatamente, la sua voce, nel terrore, è diventata umana. Una bomba ha distrutto la villetta di fronte, alla distanza di dieci metri dalla camera dove noi stavamo studiando. Chi [...] portò con sé nella fuga il copione di *Zazà*? Lo trovammo sull'erba, vicino a noi, che muti e pallidi, guardavamo il cielo e le macerie².

Tra enormi spaventi, allarmi frequentissimi e boati spaventosi come questo, i giorni trascorrono e finalmente arriva il 4 giugno, con gli americani a liberare la città e con la sensazione che ormai la fine di quella tragedia doveva esser prossima, anche se «la guerra insanguinava ancora le contrade del nostro Paese»³. Miranda conchiude il suo racconto biografico guardando alle macerie che ingombrano il circostante e, al contempo, cercando di scrutare l'avvenire, giacché come scrive lei stessa il suo «destino non si è fermato» e tutto può ricominciare, assieme al suo desiderio, sempre acceso, di «fare un grande film italiano»⁴. Il dopoguerra si apre quindi per l'attrice

¹ Miranda 1946, tredicesima puntata, «Film d'oggi», 24, 15 giugno, pp. 6-7.

² *Ibidem*.

³ Miranda 1946, quattordicesima puntata, «Film d'oggi», 25, 22 giugno, p. 8.

⁴ *Ibidem*.

della malinconia, nonostante le miserie e le preoccupazioni del presente, sotto il segno della speranza.

2. *Paesaggi grotteschi e donne coraggiose*

Accanto ai *memoir* della 'piccinina' di Milano, fra i volumi delle divagazioni altri sguardi suggeriscono l'esistenza, talvolta silenziosa ma discretamente fattiva, di una serie di comportamenti antagonisti agiti dalle attrici, sicché *I coetanei* emerge in questo quadro con ineguagliata forza, testimoniando senza infingimenti il posizionamento della sua autrice. Difatti, rispetto al regime, la prospettiva di de' Giorgi è netta ed offre un racconto davvero notevole degli eventi tragici (e non solo) di quegli anni visti da Cinecittà. Fin dall'incipit marino di cui si è già detto, con l'apparizione fra le due amiche – la Nanna (Magnani)⁵ e la narratrice – di un caracollante gerarca che cammina «sulla sabbia con piccoli passi prudenti per non scottarsi», e le osserva con i suoi «occhietti azzurri, [animati] di una scimmiesca vivacità»⁶, l'orientamento del testo è chiarissimo. Qui come altrove⁷ lo sguardo di de' Giorgi sceglie la sua parte, tratteggiando i sembianti, la tracotanza, e finanche l'andatura dei fascisti alla maniera caricaturale e grottesca di certa pittura fiamminga. I colori rimarcati, i gesti sproporzionati, ridicoli e imbarazzanti caratterizzano l'intero *memoir* trasponendo l'Italia del regime in una specie di tavola alla Bruegel, un ampio spazio fittamente abitato dove si affaccendano piccole e indistinguibili figure, variamente segnate dall'eccesso. Penso, per ricordare un passaggio particolarmente felice fra i numerosissimi possibili, al racconto della visita del duce al Centro Sperimentale di Cinematografia. Al culmine della pomposa cerimonia, Mussolini, acclamato dalla turba festante dei cinematografari, esibisce il suo compiacimento rispetto ai film prodotti e all'impegno delle maestranze in un comparto ritenuto cruciale per la propaganda e per l'economia dello Stato. A quel punto, quando più alto risuona l'orgoglio patrio, si legge su *I coetanei*,

Una delle rare dive di tipo fatale che vantasse la cinematografia nazionale, gli era balzata addosso nascondendogli il viso glabro sotto il suo gran cappello nero,

⁵ Magnani incarna uno stadio prepolitico, per così dire, e assolutamente radicale, irriducibile, dell'antifascismo. Così la descrive de' Giorgi: «La Nanna odiava l'ipocrisia borghese. Aveva idee confuse su queste cose, ma grandiose di ribellione e di coraggio. Il suo parlare sboccato, il suo gusto per la gente dai vizi clamorosi, nasceva da un odio profondo delle convenzioni borghesi e dal piacere che provava a oltraggiarle» (de' Giorgi 1955, p. 12).

⁶ *Ivi*, p. 9.

⁷ L'autrice torna sulla sua vita di quegli anni e sull'opposizione al regime anche nel romanzo *Storia di una donna bella* (de' Giorgi 1970) e nel *memoir* familiare *L'eredità Contini Bonacossi*, cit.

seppellendo così nel mistero i particolari più ghiotti di quello storico bacio. [...] Gli organizzatori della cerimonia, andarono in visibilo per il gesto geniale della illustre diva, che era riuscita a creare quel clima di apoteosi⁸.

Qui l'autrice si sofferma – e lo fa costantemente, con pennellate brevi e lampeggianti, lungo tutto il suo racconto – su una situazione assurdamente incongrua, rinvenendo in quel bacio improvviso, plateale e insieme enigmatico della sconosciuta Star nostrana l'ordito grossolano e sconcertante della retorica di regime, con i piccoli fatterelli che la punteggiano, dando sostanza all'ampio e brulicante quadro. Ancora più simile all'accalarsi delle figurette sulle tele del Bruegel, e forse addirittura sconfinante nelle bizzarre stramberie del Bosch, è il celebre resoconto della dichiarazione di guerra ascoltata con sgomento da de' Giorgi, accanto a numerose altre e altri, a Cinecittà nell'assolato giugno del 1940. Vi compaiono, fra odalische, pirati, dame incipriate e figuranti d'ogni risma le personalità più eminenti della cinematografia italiana, da Blasetti a Camerini, da Osvaldo Valenti a Maria Denis, da Assia Noris a Alida Valli. Attoniti, increduli e impauriti, tutti accolgono la notizia con un palpabile sbigottimento, che sembra corrispondere al silenzio della folla di Piazza Venezia, trasmesso dalla radio, assieme alle fatali e scarne parole del duce:

Ero al trucco quando cominciai a sentire che ci sarebbe stato il discorso di Mussolini a piazza Venezia, e che gli operai dovevano andarci. [...] Insieme [a Blasetti] ci confondemmo alla folla fitta e bisbigliante che si era formata proprio davanti al ristorante di seconda. «Seconda» sottintendeva categoria, ed era cioè il ristorante dove mangiavano le maestranze e i tecnici. [...] Mi guardai intorno per vedere chi c'era: quasi tutti gli attori truccati con le vesti di scena; circondato da armigeri, Osvaldo [Valenti], nel suo costume nero da Cesare Borgia, Assia [Noris] fra i pizzi del suo personaggio romantico, Maria [Denis] coi ricci e i nastri di Dorina in *Addio giovinezza*, Alida [Valli] nell'abito procace di Manon, la piccola bella testa eretta, e moltissimi attori, illustri o meno, circondati da comparse nei costumi più svariati: perfino indiani, danzatrici, odalische seminude sotto i calzoncini di velo. Tutti parlavano spensierati, come fossero stati lì per una sosta normale del loro effimero e duro lavoro. Ad un tratto vidi spegnersi il sorriso che Camerini stava facendomi da lontano, e mi trovai immersa in un improvviso silenzio: la radio aveva cominciato a trasmettere la voce di Mussolini. Dapprima nessuno capì. Quella voce parlò brevemente ed era così secca e perentoria che nessuno, quando tacque, poté credere che avesse finito di parlare, di spiegare. Si era abituati ai fiumi di parole, alle invettive, alle minacce: nulla, mai, era stato più sinistro di quel silenzio, dopo quelle parole inaudite. [...] La radio, sempre così sollecita a trasmettere le reazioni della folla, non poté stavolta che registrare il vasto silenzio che saliva anche di là, da piazza Venezia, da quel mare di uomini che pure erano stati scelti, convocati, trasportati là solo per-

⁸ de' Giorgi 1955, p. 18.

ché applaudissero. [...] Guardai intorno una ad 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, cattivo⁹.

La stessa scena è narrata, molti anni più tardi, in una sorta di controcampo sospeso nel tempo, da Maria Denis nella sua autobiografia, *Il gioco della verità*:

Ricordo il giorno in cui Benito Mussolini diede l'annuncio a piazza Venezia; ero a Cinecittà dove giravo *Addio giovinezza!* Ascoltammo angosciati il discorso del Duce alla radio del ristorante di seconda categoria, dove mangiavano le maestranze. Una folla di attori e comparse in vesti variopinte si era raccolta nella sala. C'erano Alessandro Blasetti, Osvaldo Valenti, con la sua aria beffarda, stretto nel costume del Valentino, ed Elsa de' Giorgi che recitava con lui nella *Maschera di Cesare Borgia*. Io ero nei panni di Dorina, la sartina di *Addio, giovinezza!*¹⁰

Le due attrici, legate peraltro da una affettuosa e profonda amicizia, sembrano scrutarsi da una parte all'altra di quella sorta di mensa degli Studios, colte entrambe dallo smarrimento e dall'incongruo contrasto fra la mesta ma colorita sfilata di attori e attrici in costume, di improbabili ballerine e di giovani stelle promettenti, fasciose, e le tetre, brevi parole di Mussolini. A quel punto le truccature si sciolgono e cadono le maschere: il vero volto del regime si mostra a tutti, compresi coloro che mai lo avrebbero immaginato. Anche per de' Giorgi, che forse già ne aveva percepito la sostanza coercitiva e insopportabile, è un momento cruciale di presa di coscienza definitiva. Dopo l'annuncio, indicibilmente scossa, ritorna nel suo camerino dove lo specchio le rimanda un'immagine di sé cui non è avvezza: nella superficie rilucente non trova il nitore dell'ovale perfetto, da medaglione classicheggiante, ma i lineamenti segnati, lo sguardo allucinato e l'incarnato disfatto sotto il cerone. Il suo viso è pervaso di mestizia, ed è quella per lei, nella sua memoria, l'immagine stessa della guerra:

Il rimmel si era sciolto e tracciava due solchi neri, sulle guance color arancione, due segni tristi da clown. Pensavo alla guerra. [...] Non sapevo spiegarmi concretamente che cos'era quel senso definitivo di desolazione che mi aveva attanagliata con la violenza di certi disturbi di cuore, quando diventavo tutta paura cieca e pure coscientissima e pareva che ognuna delle cellule misteriose del mio corpo gridasse un allarme disperato, e c'era dentro di me come un'ombra viscida, gialla e un ribrezzo infinito. [...] La guerra, adesso, aveva per me questo viso infido, e la stessa indeterminatezza¹¹.

⁹ *Ivi*, pp. 19-23.

¹⁰ Denis 1995, p. 25.

¹¹ de' Giorgi 1955, p. 24.

Dopo il trauma e l'angoscia del 10 giugno, il racconto prosegue offrendo le immagini di Roma che pian piano si curva alle usanze belliche, al copri-fuoco, all'oscuramento, al terrore delle sirene d'allarme. La città in principio, assieme ai suoi abitanti, pare in qualche maniera resistere al dramma dei tempi, mantenendo una sorta di pertinace ironia, e giungendo quasi ad abituarsi, anche con la minaccia delle bombe, a quella esistenza inaudita. Comincia il terribile rituale degli allarmi, «delle paure incontrollate, e della curiosa assuefazione a quella vita da trincea fatta in vestaglia da camera»¹². La guerra guerreggiata è lontana e la città ritrova una sua impensata ma in fondo quasi accettabile quotidianità. Eppure nel cosiddetto fronte interno riecheggiano le pietose esistenze dei soldati mandati sulla linea del fuoco. Come abbiamo già osservato, le attrici vengono coinvolte in prima persona nel sostegno alle truppe: ricevono continue richieste di fotografie e di autografi e de' Giorgi descrive il lavorio di corrispondenza cui tutte sono chiamate e a cui tutte rispondono, prodigandosi nel firmare migliaia di cartoncini sui quali i loro visi sorridenti mostrano «le labbra, gli occhi e i capelli illuminati lusinghevolmente»¹³ nel tentativo di distrarre, con qualche sollievo, i soldati impegnati in battaglia.

La popolarità delle dive italiane evidentemente cresce, e vengono dunque schierate più massicciamente sulla linea della propaganda, in particolare, oltre alle cartoline autografate, si chiede loro di collaborare attivamente mostrandosi nelle già rammentate visite, comandate dal MinCulPop, ai soldati feriti ricoverati negli ospedali romani. È questo un compito particolarmente crudele e provante per le attrici alle quali lo si impone senza molte premure, mandando una automobile a prelevarle. È durissima per loro, non tanto perché si tratta di una attività coatta, ma soprattutto per la vista dei corpi martoriati dei soldati, esposti e messi in scena, senza pudori né pietà, a favore degli immancabili obiettivi della stampa e dei cine-giornali Luce.

Elsa de' Giorgi narra di una domenica di dicembre che segna l'apice e poi il termine di questo odioso rituale. Un manipolo di attrici, tra le quali spiccano Alida Valli e Silvana Jachino, viene condotto in un nosocomio al Celio, dove in luogo del consueto, agile gruppo di operatori addestrati alla discrezione delle riprese documentarie, è allestito un autentico set con una intera troupe e con un abbagliante riflettore. Le accoglie un noto regista che ghermisce vigorosamente un megafono, utilizzandolo per impartire ordini e perentorie indicazioni, proprio come avviene nelle scene di massa delle pellicole di finzione, quando occorre muovere un gran numero di figuranti:

¹² *Ivi*, p. 33.

¹³ *Ivi*, p. 58.

A destra le signore attrici! Avanti la signorina Valli. Si avvicini a quel letto... Il ferito si alzi a sedere e sorrida... Ecco, signorina, porgetegli le sigarette e parlategli parlategli... sorridendo... Ancora... Dategli la mano. Sorridete ancora, ancora ancora... [...] – Aaaaalt! – urlò. – Si ripete l'entrata delle signore attrici. [...] Ci guardammo stupefatte: non si trattava della solita ripresa anonima del documentario, già inopportuna e insultante per i feriti, ma di un filmetto di propaganda bello e buono con attrici e registi. Qualcuna di noi arrossì. [...] Vi erano [...] due ufficiali [...] i loro visi erano chiusi e offesi. Chiedemmo loro scusa, vibranti di indignazione. Spiegammo che non era colpa nostra quella sinistra pagliacciata. Vi eravamo comandate; scusassero¹⁴.

I due militari accolgono le giustificazioni delle attonite visitatrici e le guidano nelle altre corsie dell'ospedale, fra le file dei letti tenuti fuori dal raggio delle cineprese, affinché si rendano conto davvero delle condizioni di quei giovani rientrati dal fronte. Così, vengono condotte in camerate gremite di giacigli, e su ognuno stava un soldato che «sussultava smanioso, gemeva, urlava, chiedeva acqua, invocava aiuto, la mamma, la Madonna, qualche Santo dal nome lungo e complicato»¹⁵. Le attrici ne ascoltano i lamenti, vedono nei loro volti deturpati dal dolore i segni di «quella miseria profonda, di quella desolata incomunicabile solitudine che ci strazia negli animali morenti: lo stesso non sperare più nulla da alcuna creatura vivente»¹⁶. In questa domenica al Celio narrata in *I coetanei* nulla somiglia alla esperienza, di cui si è detto poco sopra, di Lilia Silvi: non c'è spazio per alcun miracolo in quella selva di lettini e di sofferenze. Le attrici sono sconvolte, e Elsa de' Giorgi lo è forse più di tutte, sicché dopo essersi nuovamente scusata con i soldati, salta su un taxi e si fa accompagnare al Ministero della Cultura Popolare, non annunciata né attesa, per protestare o quanto meno per sfogarsi e far sentire la sua voce. Il resoconto di questa incursione nelle stanze di Piazza Venezia, per di più in un pomeriggio festivo, senza essere attesa e senza alcun invito, è fra le pagine più dense dello scritto di de' Giorgi, che offre di quel temutissimo ministro dalla «fronte curiosa, cocciuta e infelice sotto i capelli nerissimi», un ritratto affilato e non privo di umanità¹⁷.

Alessandro Pavolini viene restituito dall'autrice in maniera sapiente, mettendo in rilievo l'ombrosità del suo carattere e, in un certo senso, la sua ambivalenza; o meglio il suo essere dimidiato fra la fedeltà agli ideali rivoluzionari e 'puri' del primo fascismo e la consapevolezza del presente, dei disastri della guerra e della probabile, imminente disfatta. La scena

¹⁴ *Ivi*, pp. 59-60.

¹⁵ *Ivi*, p. 60.

¹⁶ *Ivi*, p. 61.

¹⁷ Non a caso, mi pare, il nipote dell'allora Ministro, Lorenzo Pavolini, lo riporta quasi per intero nel libro che dedica alla figura, comprensibilmente tacitata nelle memorie familiari, di quel nonno importante e per lui sconosciuto: cfr. L. Pavolini, *Accanto alla tigre*, cit.

riportata da de' Giorgi appare davvero come un efficace pezzo di teatro, nel quale ogni gesto e ogni espressione assume un peculiare rilievo:

Restai in piedi stordita, ancora tutta vibrante per ciò che avevo visto e provato là all'ospedale e quell'essere ricevuta prontamente da Pavolini era stato così inaspettato, che non era riuscito a cancellare la mia ribellione. Pavolini entrò quasi subito, serio [...]. Lo avevo visto una sola volta prima di allora, ma lo ricordavo nitidamente. Mi guardò timido, con una dolcezza carica e carezzevole dei begli occhi neri. Pareva che il suo sguardo scaturisse da quella fronte convessa, brutta e dolorosa. Con un gesto cortese mi invitò a sedere ma io, veemente, lo investii con parole affollate [...] – Ci vada, Eccellenza, ci vada lei in quell'ospedale a vedere con i suoi occhi la beffa ignobile a cui si espongono quelle migliaia di mutilati, di moribondi. Vada a vedere le facce degli ufficiali -. [...] Io ero quasi alla fine della mia esplosione. E, mentre esaurivo gli argomenti di quella ribellione, mi ascoltai dire: – Vi impiccheranno. Non possono che impiccarvi, non lo capite?

Avevo finito. Quasi risvegliandomi guardai bene in faccia il mio muto interlocutore col cuore percosso di sgomento. Che avevo fatto? Che mi sarebbe successo ora? [...] Il ministro si scostò lentamente e andò a sedersi su di una poltrona bassa, i gomiti sulle ginocchia, il viso appoggiato sui pugni chiusi. Io restai immobile dov'ero in silenzio. [...] Mi guardò a lungo come a contemplarmi incuriosito, poi, restandosene seduto laggiù, quasi in terra, disse lentamente, e la sua voce era bella, morbida: – Ha ragione. Ha ragione. È assurdo quello che facciamo ¹⁸.

L'umanità di Pavolini, con il suo titubare di fronte alle scelte e alla indegnità di quella propaganda che non si ferma neppure di fronte alle carni straziate dei soldati, balena fugacemente davanti agli occhi di de' Giorgi; ma poi un telefono, fra i numerosi che affollano il grande tavolo da lavoro del ministro, squilla rumorosamente e imperiosamente. Lui d'un balzo riacquista la postura eretta e si irrigidisce, ha uno scatto rapidissimo, un batter di tacchi e, nel rispondere, sembra trovare una voce completamente diversa,

Tutta attutita da un rispetto religioso. Diceva soltanto: – Sì, duce. Sì, duce -. [...] poi ancora: – Sì, duce, agli ordini. La trasformazione di quell'uomo durante i pochi attimi della conversazione telefonica fu sorprendente. Sconcertata lo guardai sperando di vedere riapparire la persona civile [...] che mi aveva consolata pochi istanti prima, ma ormai egli era chiuso, lontano, svagato nell'impero di quella voce¹⁹.

A rimarcare la complessa personalità di quell'uomo di potere è dunque una patente contraddizione, una doppiezza che, in certa misura, corrisponde anche alle diverse attitudini – intellettuale e guerresca – di Pavolini. Infatti è repentino il mutamento che avviene sotto gli occhi dell'attrice, quando quel giovane malinconico e capace di ascolto si trasforma in un secondo

¹⁸ *Ivi*, pp. 63-65.

¹⁹ *Ivi*, pp. 65-66.

sé, in un freddo e distaccato funzionario, interamente votato all'obbedienza, alla fedeltà cieca, irragionevole. Forse già in parte pentito di essersi così lasciato andare, Pavolini chiede a de' Giorgi di non parlare a nessuno del loro colloquio, che avrebbe dovuto mantenere un carattere privatissimo, amicale. Né le fece mancare, quale prova d'amicizia, la sospensione «per tutta la durata del fascismo [del]le visite delle dive agli ospedali militari»²⁰. Ma è un sollievo limitato, giacché la cronaca di quei giorni terribili prosegue e si incrudelisce con lo stringersi sempre più saldo delle scellerate alleanze italiane. Infatti in *I coetanei*, de' Giorgi, sfogliando i giornali del periodo, si sofferma sulle immagini fotografiche di Mussolini ritratto accanto a Hitler e a Matsuoka, il ministro degli esteri giapponese. Sono istantanee che sembrano preannunciare la disfatta, proprio attraverso la caduta della maschera del dittatore italiano, di cui si inizia a intravedere, sotto i lineamenti tirati, l'espressione di un ragazotto un po' goffo, spaesato e incapace di gestire un gioco e dei compagni ben più scaltri di lui:

Lo sforzo di adeguamento agli altri due, era assolutamente impari. Il suo faccione di romagnolo testacalda non reggeva più nemmeno l'atteggiamento di imperiale classica romanità che pure gli era consueta e che si sfaldava, vicino a quei due ghigni, in una innocenza elementare e attonita²¹.

La guerra del resto si fa sempre più vicina e lancia i suoi terribili scoppi persino sull'Urbe, colpendo la città del Papa, che in molti avevano a lungo ritenuto inviolabile. I racconti delle incursioni aeree, degli allarmi che sovente interrompono le riprese a Cinecittà, dei rifugi raggiunti correndo, col cuore in gola, sono frequenti nelle memorie delle attrici, come abbiamo visto nelle pagine precedenti. Tutte ritornano con terrore, nelle loro autobiografie, a quei giorni raccapriccianti e paurosi, con le bombe che cadono dal cielo, lasciando le nostre giovani attrici sconvolte, incredule e ammutolite in quel gran tumulto. I loro *memoir* compongono, letti nel loro insieme, una specie di sequenza di montaggio, intessuta di esperienze e sensazioni condivise, pervasa da un medesimo sentire. Nell'ampio e solidale impasto di ricordi, nel quale gli strepiti paiono rimbombare da una pagina all'altra, l'impareggiabile talento narrativo e figurativo di Elsa de' Giorgi spicca straordinariamente, tratteggiando in brevi passaggi la devastazione di San Lorenzo e del Prenestino, la strage di bambini, di donne, lo sfacelo nel popoloso mercato:

A Roma, il 19 luglio, piove fuoco dal cielo; improvviso, micidiale, quasi soprannaturale, giunse dopo tre anni di scrupoloso riguardo alla capitale del mondo catto-

²⁰ *Ivi*, p. 66.

²¹ *Ivi*, p. 87.

lico. La gente morì incredula: le donne del mercato di San Lorenzo, riverse accanto ai loro carretti ribaltati, conservavano l'espressione consueta, le tasche dei grembiuli ancora tintinnanti delle monete appena ricevute. [...] Camminavamo, scavalcando i morti, i mucchi di terra, affondando nelle buche dove gorgogliava l'acqua dai tubi devastati. Il cielo accecante di luce mi sbigottiva per lo stesso silenzio assordante che m'aveva sommerso il giorno in cui mio padre era morto. Ma ad un tratto, quel silenzio, quell'attonito stupore cessarono. Dalle case macerate, dai buchi oscuri dei sottosuoli, usciva la gente come formiche, correndo, urlando. Le donne si gettavano a graffiare i cumuli di terra, lanciando ogni tanto un grido dove si intrideva un nome. [...] Mussolini non osò mostrare il suo viso nei quartieri del Prenestino e di San Lorenzo. Il re vi si avventurò, e fu accolto con urla, invettive e dileggi. Le donne mute, che graffiavano tenaci la terra a cercarvi i figli sepolti, sostarono un attimo per levarsi terribili a maledire. Il Papa, invece, fu ricevuto come un padre. Gli si inginocchiarono intorno, supplicandolo di far cessare quel flagello, di benedire i loro morti. Ed egli si chinò a sollevare quelle madri impazzite che rasparono la terra, toccò i feriti, benedisse i morti e i vivi²².

Le pagine di *I coetanei* ci consegnano la ferita del primo, inconcepibile bombardamento di Roma con magnifico stupore, un sentimento di penosa, dolorosissima meraviglia che anticipa il completo sbigottimento dell'armistizio, poiché è dopo l'8 settembre – con l'occupazione degli ex alleati, «biondi, giovani, [...] con l'inferno»²³ sui loro visi chiari e glabri – che la Capitale vive il periodo più nefasto. I militari sbandati, soccorsi dalla popolazione che li veste di panni borghesi e offre loro rifugi, pur precari, sono facili da riconoscere per le strade antiche e sconquassate, e punteggiano il paesaggio urbano, costituito ormai soprattutto da donne e bambini. Gli uomini infatti, per salvarsi dalla spaventosa efficienza dei rastrellamenti germanici, ricominciano «a discendere nel ventre della città [...] come già i cristiani due millenni prima»²⁴. L'autrice descrive quel tempo nei termini di una lunga gestazione agita da mani e intelligenze femminili, poiché «per i nove mesi di occupazione Roma [...] [è] in mano alle donne»²⁵: sono loro che nascondono, proteggono, nutrono e difendono i fuggitivi, gli sbandati e i clandestini, attingendo alle incredibili risorse «di un istinto miracoloso che non [...] [venne] mai meno in quel periodo indimenticabile»²⁶. Il fare minuto e fantasioso delle romane si iscrive nell'ampio raggio di attività riconducibili alla resistenza femminile, a quell'andare in guerra senza armi, citando la definizione di Anna Bravo e Anna Maria Bruzzone²⁷, che

²² *Ivi*, pp. 127-129.

²³ *Ivi*, p. 145.

²⁴ *Ivi*, p. 147.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Sulle fantasiose invenzioni della resistenza civile messa in atto dalle italiane, e sui modi delle

trova nelle strategie di camuffamento, nella mascherata e nella costruzione di convincenti finzioni i suoi colpi più riusciti. Restando nella Roma oppressa e affamata dai tedeschi, in *I coetanei* è particolarmente struggente la scena delle popolane che si assiepano attorno ai forni, chiedendo pane. Sono ritrovi spontanei, non sempre ben orchestrati, ma di grande impatto. La comparsa di una giovane donna, magrissima e gravida, abbattuta dalla mitraglia tedesca ricorda la celebre sequenza rosselliniana, con la corsa e la caduta di Anna Magnani nelle vesti di Pina, nel crepitante rimescolarsi di dramma e quotidianità, il grido e poi il silenzio improvviso che annichilisce il circostante:

Quando chiusero i forni a Roma, le donne impazzirono. Coi bambini in braccio si precipitarono a inveire, a picchiare sulle saracinesche abbassate chiedendo pane. A uno di quei forni, la folla era più fitta. Le donne parlavano fra loro animatamente. [...] Nella mischia una, più giovane di tutte; il viso smunto, da ragazza, [...] [e] quel pancione che si drizzava in fuori, sui fianchi magri; stava accanto alla vecchia energica e parlava pochissimo. A un certo punto sorse una viva agitazione. Si erano sentite voci tedesche che intimavano di sfollare subito. Le donne, allora, presero a chiedere pane a gran voce. [...] La giovane magra, incinta, urlò improvvisa: – Non ce potete fa morì... – E la parola le fu troncata via dalla raffica di mitra che rispose fulminea a tutte le domande. Nel gruppo folto di quella gente, lei sola cadde, scomparendo, sommersa nella folla viva. Chi si chinò su lei? Chi raccolse le scarpe sfondate, senza il tallone, dove traballavano prima le gambe magre, quella gran pancia aguzza? Il suo viso bianchissimo sembrava ancora dire, sensato e squallido: – Non ce potete fa morì...²⁸

Cronaca e cinema continuano a mescidarsi nelle memorie di Elsa de' Giorgi, che sembra davvero incastonare i suoi ricordi nella cornice, frammentata di affetti e di politica, di *Roma città aperta* (R. Rossellini, 1945). Senza giungere al dramma di questa tragica madre, anche lei, come molte italiane in quel momento concitato, partecipa in prima persona alle pratiche di resistenza civile, approfittando soprattutto della sua posizione di attrice e dei privilegi che ciò le procura, a cominciare dal lussuoso appartamento dei Parioli di cui dispone, trasformandolo in un rifugio per i perseguitati più dispersati,

donne di raccontarla, decisamente antieroici e privi di qualsiasi retorica autocelebrativa, si vedano: A. Bravo, A.M. Bruzzone, *In guerra senza armi. Storie di donne 1940-1945*, Laterza, Roma-Bari 1995; A.M. Bruzzone, R. Farina, *La resistenza taciuta. Dodici vite di partigiane piemontesi*, Bollati e Boringhieri, Torino 2016; S. Salvatici, *Le donne nelle guerre mondiali*, in Ead., *Storia delle donne nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2022, pp. 109-134. Vorrei anche ricordare il documentario di Liliana Cavani, *La donna nella resistenza* (1965), nel quale la postura antieroica di cui s'è detto è propriamente incarnata e risuona nelle voci delle protagoniste.

²⁸ de' Giorgi 1955, pp. 164-165.

Ammiragli e comunisti, generali monarchici e accesi socialisti. Chiunque avesse necessità di celarsi, vi andava. Io rifornivo la casa di viveri, corrompendo la portinaia a peso d'oro perché non parlasse²⁹.

In aggiunta, seppure con la discrezione e l'*understatement* che la caratterizzano, racconta anche di altri atti di sabotaggio e di propaganda anti tedesca cui prende parte, inforcando la bicicletta e lanciando volantini, assieme ad altri *coetanei*, ai giovani che, come lei, a quell'altezza hanno poco più di vent'anni e che atrocemente, all'improvviso, hanno preso coscienza del fascismo, della violenza e della natura liberticida del regime. Proseguendo nel suo *memoir*, de' Giorgi va avanti, ripercorre i fatti del 1944 e poi dell'aprile successivo, con lo scoppio della pace, per dir così; e se le è difficile descrivere le circostanze – attese, agognate, eppure improvvise e scroscianti come una pioggia salvifica – della Liberazione di Roma, impossibile diventa per lei raccontare l'immediato, ferocissimo, dopoguerra: «ora non ho più storia da narrare»³⁰, annota.

Il bruciante e terribile periodo della dittatura, della guerra e dell'occupazione si è sciolto in uno scontro devastante, ma in fondo semplice rispetto alla lettura del mondo, con un così vasto e tremendo avversario da combattere. Invero, adesso, nello scenario malamente rappacificato, le responsabilità non state chiarite né i conflitti risolti; in Parlamento, dopo le prime elezioni, accanto agli antifascisti siedono coloro che «avevano inneggiato agli avvenimenti più turpi», i missini, e i qualunque, «macabri giullari della nostra tragedia»³¹. È davvero arduo mettere in parole le miserie e le beffe della contemporaneità: i rivoli del pensiero e dell'immaginazione, un tempo gorgoglianti di idee e personaggi, sembrano essersi del tutto disseccati, assieme alla speranza. Non per caso, il *memoir* di de' Giorgi si conclude col suicidio di Cesare Pavese, lo scrittore sottile e taciturno, dal «viso magro e stretto»³², che appare nelle ultime pagine del volume e ne incarna il tragico finale. Lui, con quel gesto sproporzionato, porta a compimento la parabola della 'meglio gioventù', di quei ragazzi cresciuti sotto il fascismo e che si sono trovati a doverlo combattere. Le durezze di una lotta giusta e adamantina, coi suoi convincimenti invariati dalla crudezza del circostante, permangono nel lungo, torbido dopoguerra, segnando la disfatta di una intera generazione, incapace di misurarsi con le recrudescenze della rinata meschinità, e con l'indifferenza smemorata e complice di chi sa superare tutto, e restare al proprio posto.

²⁹ *Ivi*, p. 150.

³⁰ *Ivi*, p. 304.

³¹ *Ibidem*.

³² de' Giorgi 1955, p. 299.

3. *Camuffamenti: il mondo alla rovescia*

Nella molle atmosfera di un Paese «capace di mostruose smemoratezze»³³, appena uscito dolorosamente e rocambolescamente dal secondo conflitto mondiale, le tensioni che animano il presente sono inestricabili e tutto, persino la realtà dei fatti recenti, si confonde e si mescola. A farne le spese, fra gli altri, è Maria Denis, che nel suo *Il gioco della verità* tributa grande spazio alla vicenda resistenziale e alla successiva, infamante e falsa accusa di collaborazionismo che la coinvolse. A guardarla da lontano, la sua storia somiglia pericolosamente alle amare e incredibili traversie delle ingenue fanciulle da lei interpretate nel cinema del Ventennio. Ma diversamente da quelle creature di celluloidi, Denis si ribella all'ingiustizia e sia nelle aule di tribunale, sia, molti anni più tardi, con la pubblicazione della sua autobiografia, ristabilisce la realtà e reclama per sé il giudizio positivo e pieno della Storia.

Piuttosto intricata, ma coinvolgente come un thriller, l'avventura vissuta dalla tenera Maria nei mesi dell'occupazione di Roma dà conto dell'aria rada, asfittica, del tempo, mostrando anche quella propensione al mascheramento che unisce, in quel torno d'anni, le trame del cinema *déco* e le pratiche della resistenza civile, rammentata qui sopra, attuata da molte donne. Classe 1916, l'attrice, come sappiamo e come scrive lei stessa, è praticamente nata dentro il fascismo, non ha conosciuto altro, poiché è una bimbetta di appena sei anni quando le camice nere marciano su Roma. Inoltre proviene da una famiglia piccolo borghese, dove di sicuro non trova occasioni di ragionamento critico di sorta, per cui è solo con la guerra che la realtà del regime la investe con l'onda d'urto di una dirompente rivelazione:

Ero stordita. Non capivo. Cos'era il fascismo per me? Io ero vissuta, cresciuta, si può dire nata nel fascismo, non conoscevo altro. Mi sembrava che tutto andasse bene: ogni cosa era in ordine, i servizi funzionavano, la città veniva ampliata secondo progetti di prestigio [...] ma quello che più contava era che gli italiani andassero d'accordo, si amassero, si ritenessero cittadini di una nazione rispettata. Mi accorsi all'improvviso quanto fosse fragile quella facciata rispettabile e quanto fosse stata nociva la dittatura³⁴.

Il rapporto col fascismo e l'esperienza della occupazione gravano fortemente sull'esistenza di Denis, ma più di tutto, nella cornice corrusca e traumatica di quegli anni tumultuosi, a incidere su di lei un segno profondissimo è l'incontro, davvero fatale, con Luchino Visconti. Lo ricorda nelle pagine più intense di *Il gioco della verità*, dove a lampeggiare sono gli occhi del regista.

³³ *Ivi*, p. 283.

³⁴ Denis 1995, p. 35.

Fu nel '42 che un giorno, un giorno speciale, incontrai Luchino Visconti di Modrone. Per quanto mi sforzi, non riesco a ricordare dove avvenne, né chi c'era intorno a noi. È rimasta soltanto l'emozione che provai. Uno sguardo profondo e imperioso sotto il bellissimo arco dei sopraccigli, il naso importante, leggermente arcuato. Qualcosa di improvvisamente crudele negli occhi scuri, o forse nelle labbra, non generose. Avvertii subito il magnetismo di quell'essere. Visconti era un uomo dallo charme eccezionale, un viso bello, una cultura vasta, mai artefatta, i modi delicati. Non era possibile non lasciarsi coinvolgere³⁵.

Questo folgorante sguardo cambia tutto per la giovane Maria che viene propriamente incantata non soltanto dall'intelligenza, dalle raffinatezze del Conte, dalla sua magnifica villa, col bellissimo giardino e gli scattanti levrieri; ma anche, come vedremo, dalla passione politica e dall'amore per la libertà professato da quell'uomo di genio, che peraltro ha dieci anni più di lei e dunque ha pure il carisma di chi ha vissuto di più e di più conosce il mondo. Ma per la giovane attrice è soprattutto questione di pelle, di calore, di contatto; persino il lieve tocco delle dita trasforma, nella percezione di Denis, il gesto cortese e tiepido di una presentazione nella promessa intima e calda di un abbraccio:

Mi strinse le mani fra le sue. Una stretta avvolgente che mi emozionò. «Ah, la nostra piccola Maria», disse con quella voce speciale, irta di erre. Era bello. [...] Credo di essermi innamorata subito di lui, contro ogni ragionevolezza³⁶.

La «piccola Maria» è ammaliata da quel fascino umbratile e, sebbene comprenda immediatamente che l'altero Luchino non potrà mai amarla come un uomo ama una donna – «aveva rapporti sentimentali con le donne, ma non poteva amarle fisicamente»³⁷ –, questa consapevolezza non le impedisce di essere travolta dalla passione per lui. Al contrario, la coscienza della irraggiungibilità probabilmente rinfocola il suo sentire, rende ancor più intensa la fiamma, proprio come accade coi desideri, specialmente se si rivelano impossibili.

C'era fra noi qualcosa di unico, raro, una cosa bella, da curare, alimentata da un desiderio continuo di vedersi, cercarsi, senza stabilire chi fosse stato il primo a volerlo fare. Anche se la nostra storia, chiamiamola così, poteva dirsi anomala, per nulla al mondo l'avremmo troncata³⁸.

Alla fine del 1943, nella luce fosca dell'occupazione nazista, quando Visconti entra nella lotta clandestina, il legame fra i due si rafforza e si stringe, e lei sceglie, forse non del tutto coscientemente, di seguirne il destino. Difatti,

³⁵ *Ivi*, p. 28.

³⁶ *Ivi*, p. 9.

³⁷ *Ivi*, p. 33.

³⁸ *Ivi*, p. 29.

il regista affida a Denis la cura della sua dimora romana, la bella magione al numero 366 di via Salaria; non a sua sorella Uberta, che intende proteggere e tutelare, ma alla inesperta e sventata attrice, che accoglie con trepidante emozione quella richiesta, così personale, che interpreta come una peculiare prova d'amore e di confidenza da parte di lui:

[Visconti] mi rivelò la sua intenzione di voler passare le linee, raggiungere gli alleati, per risalire l'Italia al loro fianco. [...] Potevo custodire i gioielli di famiglia durante la sua assenza e occuparmi della villa di via Salaria, facendo in modo che tutto procedesse come se lui fosse a Roma? Risposi subito di sì, con un certo orgoglio, perché mi parve da parte sua un segno di particolare affetto e fiducia nei miei confronti. Mi dette le chiavi di casa e la facoltà di ritirare soldi dalla sua banca: avrebbero potuto servire a lui o a qualcuno dei suoi compagni³⁹.

Avere in tasca le chiavi della sua casa, per lei, significa poter accedere a una intimità assoluta ed estremamente desiderata con l'aligido Luchino, pertanto, incurante dei pericoli che si troverà ad affrontare, accetta con gioia il ruolo che il regista le assegna. Ed è un ruolo davvero rischioso. Difatti, dopo la cattura di Visconti, anche lei viene fermata e lungamente trattenuta dalla polizia fascista, che ha rinvenuto nella villa di via Salaria, di cui la sanno responsabile, un vero e proprio arsenale, con bombe a mano simili a quelle utilizzate per l'attentato di via Rasella. Maria Denis è quindi accusata di fiancheggiare i ribelli e viene sottoposta un esame serratissimo. Interrogata per molte ore nella tetra pensione Jaccarino, si scopre capace di recitare sul serio la parte dell'ingenua, della ragazza obbediente e timorata, così a lungo impersonata sul set, giocando il tutto per tutto, e riuscendo infine ad essere rilasciata. L'agire di Denis, un perfetto equilibrio di mascheramento e messa in scena, si riconnette sia al mestiere d'attrice sia a quelle pratiche di camuffamento e manipolazione, di cui si è detto poco sopra, caratteristiche della resistenza femminile.

È un gioco decisamente pericoloso, ancorché lei, al pari delle altre resistenti, ce ne abbia consegnato una memoria per così dire in minore, lontanissima dalle retoriche dell'eroismo e dell'esaltazione di sé. Le abilità maturate nelle trattative coi produttori, l'attenzione ai minuti dettagli e la capacità di manovrare abilmente in mezzo alle insidie, sostengono la apparentemente fragile Maria, la aiutano nella situazione più pericolosa, ossia nel primo interrogatorio cui la sottopone il temibile Pietro Koch, il capo della tristemente nota banda di scherani fascisti che porta il suo nome:

«Il suo amico è nelle nostre mani», sibila [Koch]. Accuso il colpo, le parole mi fanno male, [...] avevo sperato che non lo avessero identificato. Sento i miei

³⁹ *Ivi*, p. 40.

occhi velarsi di lacrime. Se ne accorge [...] sembra sorpreso, pensieroso, poi ritorna l'uomo duro di prima e pronuncia la sua sentenza: «Si ritenga fermata». Riflette e aggiunge che, considerata la mia persona, non ritiene opportuno mettermi insieme agli altri detenuti: «Godrà di un particolare trattamento» [...]. Reagisco spaventata. Non ho alcuna intenzione di accettare un alloggio diverso dagli altri sventurati che soffrono ai piani più bassi di quella prigione, non voglio agevolazioni. [...] Voglio che la mia posizione sia chiara: «O mi arresta e allora seguo la sorte degli altri, oppure mi rimanda a casa». Pronuncio queste parole con un tono educato ma fermissimo. La mia esperienza nel mondo del cinema, un mondo difficile, mi ha insegnato a destreggiarmi nelle situazioni più impervie contando solo sulle mie forze, senza aiuti o protezioni da nessuno⁴⁰.

Denis la spunta e, accorgendosi della ammirazione che Koch nutre per lei, incoraggiata da Uberta Visconti, decide di provare ad approfittarne, mettendo a rischio la sua persona e la sua reputazione, ma sperando di poter aiutare il regista partigiano che tanto le sta a cuore. L'impavida attrice, dunque, comincia a frequentarlo e, di fatto, è questo comportamento, unito alla sua capacità di condizionare e persuadere il capo della famigerata milizia nera, a salvare Visconti dalla deportazione in Germania e dalla sicura morte. Così, senza accenti magniloquenti, assumendo una postura umile e al contempo coraggiosa, scrive nel suo *memoir*:

Agivo istintivamente, con ingenuità, pur rendendomi conto che rischiavo il mio nome, la mia reputazione; i partigiani odiavano i fascisti e c'era un modo sicuro per farsi iscrivere nelle loro liste nere: mostrarsi in loro compagnia... Ma in quel momento non ci pensai. Così andai a colazione con Pietro Koch⁴¹.

Non si ferma neppure, sebbene la paura la annichilisce del tutto, quando, sempre in relazione a Visconti – che i tedeschi vorrebbero deportare in Germania, considerando il Conte una preda particolarmente ambita – viene fermata dalle SS e interrogata in via Tasso. È una esperienza agghiacciante per lei, che la racconta in termini cinematografici, allestendo una convincente scenografia di genere attraverso gli stereotipi del film poliziesco. Per Denis, come per altre attrici che scrivono, il cinema, con le sue consuetudini e con la preziosa riserva del suo immaginario, è il punto di vista privilegiato e insieme naturale, da cui guardare il circostante:

In una stanza squallidissima, un uomo in borghese mi interrogò: la lampada negli occhi, il ritmo incalzante delle domande, la mancanza di pause che ti toglie il respiro, il fumo in faccia, il martellare della macchina da da scrivere che mi penetrava nella testa. Ebbi paura di non reggere⁴².

⁴⁰ *Ivi*, pp. 45-46.

⁴¹ *Ivi*, p. 50.

⁴² *Ivi*, p. 54.

Invece, anche questa volta Maria Denis resiste, riesce a salvarsi e a non rivelare nulla di Visconti né dei GAP (Gruppi d'Azione Patriottica) romani, con i quali, nel frattempo, è entrata in contatto. Il regista, infine, viene liberato proprio grazie a lei, che ha continuato ad uscire con Koch, a fare passeggiate in auto con lui, sulla sua vistosa decappottabile, per la città; poi, d'un tratto, senza precisamente capire come, ha raggiunto il suo scopo e portato a termine la sua personale «operazione Koch». Finalmente, Luchino viene rilasciato e può riparare, sotto il falso nome di Guidi, presso l'ex Convento di San Gregorio, un luogo ritenuto sicuro e finché confortevole. Tuttavia l'*happy ending* non è completo, poiché Denis, che è stata vista di frequente in compagnia del capo della banda di via Jaccarino, viene segnata a dito e tacciata di essere una spia dei fascisti. Per lei è un colpo durissimo, una circostanza tanto assurda da non apparirle neppure verosimile. Nel suo *memoir*, però, riflette anche su quanto in quei mesi concitati e violenti potesse esser «facile accusare una persona, scambiare un gesto innocente per un indizio di colpevolezza»⁴³.

La delusione più grande le viene dall'atteggiamento di Visconti e del suo entourage: nessuno di loro, né lui né i suoi familiari o amici, si muove o prende posizione per difendere Denis; di fatto la lasciano sola, la abbandonano in balia di sospetti e ombre immonde. Ebbene, l'attrice intreccia rapporti sempre più stretti con la Resistenza, al punto che Salvato Cappelli, scrittore comunista attivo nei gruppi romani, le propone di attirare Koch in una imboscata per consentire ai partigiani di ucciderlo. In quel modo, le malevole voci su di lei sarebbero state fugate:

Salvato mi fece notare che sarei uscita da questa azione molto ammirata e apprezzata, il mio prestigio ne avrebbe guadagnato. Inorridii. Reputo la vita umana sacra, non avrei mai potuto accettare una proposta che era completamente contro la mia morale⁴⁴.

Denis, pur rendendosi perfettamente conto dei vantaggi, anche personali, connessi a quella azione, rifiuta fermamente per non venir meno a se stessa e ai suoi valori, di impronta cristiana, che tengono per inviolabile la vita umana. Sono tempi molti difficili per lei, perché dopo la liberazione di Visconti è costretta a nascondersi e soprattutto perché si trova di fronte alla inattesa ingratitudine di lui. L'attrice prova a spiegarsi questo enigmatico comportamento in chiave psicologica:

Come poteva [...], con il suo orgoglio esasperato, la dignità, il coraggio fisico coltivato fin da ragazzino, lui che aveva militato nella Resistenza, come poteva ac-

⁴³ *Ivi*, p. 58.

⁴⁴ *Ivi*, p. 65.

cettare che la sua storia finisse in questo modo, salvato da una donna e dal nemico? Impossibile: così una vicenda eroica diventava squallida, indegna di lui⁴⁵.

Per questo, secondo lei, il regista la allontana e non le mostra alcuna riconoscenza; neppure quando, nell'immediato dopoguerra, Denis viene arrestata per collaborazionismo e si trova ad affrontare un doloroso processo per difendersi da una accusa tanto grave, lesiva della onorabilità della sua persona e del tutto immeritata.

Nella primavera del 1946 stavo recitando [...] in un film dal titolo fatale: *Cronaca nera* [G. Bianchi, 1946] [...]. Una mattina molto presto suonò il campanello della mia porta, un suono secco, perentorio. [...] Mi trovai davanti un poliziotto. Disse che dovevo seguirlo in questura. [...] Venni condotta a San Vitale, dove mi dissero che ero in arresto. [...] L'accusa? Collaborazionismo! Si stava aprendo a Milano il processo contro la banda Koch. Nel fascicolo processuale c'era anche il mio nome con questa imputazione: «Attualmente latitante. [...] Fermata e poi rilasciata dal Koch, divenne assidua frequentatrice della pensione Jaccarino e delatrice stimata; aveva l'incarico, da parte del Koch, di convincere a far parlare Luchino Visconti di Modrone»⁴⁶.

Il mondo sembra andare alla rovescia, capovolgendo e stravolgendo tutto. In breve, a portarla sul banco degli imputati sono le rischiose azioni che ha intrapreso per salvare il regista, inventandosi l'operazione Koch, rischiando in prima persona, sulla sua pelle, come racconta con parole semplici, misurate, nelle pagine della sua autobiografia. Il tribunale è per Denis una prova molto difficile da sopportare, ed anche se viene assolta pienamente, la ferita infertale dal mancato riconoscimento di Visconti continuerà bruciare per molti anni. A ben vedere è proprio quel dolore ancora pulsante a spingerla, ormai anziana e a oltre cinquant'anni di distanza, a scrivere la propria autobiografia che, fin dal titolo⁴⁷, pone il regista e la vicenda che li ha legati al centro del racconto.

Vorrei, in aggiunta, sottolineare come per l'autrice di *Il gioco della verità*, tutto si risolva in termini cinematografici. Soltanto attraverso i meccanismi che ha visto agire sullo schermo può tentare di dare un senso a quanto le è capitato e interpretare l'oscura e incomprensibile situazione nella quale si è trovata coinvolta. A soccorrerla sono i copioni dei film *déco*, con il loro indulgere sull'antico ma sempre efficace motivo dello scambio di persona, del mascheramento e poi della scoperta della verità nell'ultima scena, corale e chiarificatrice, della storia:

⁴⁵ *Ivi*, p. 68.

⁴⁶ *Ivi*, p. 75.

⁴⁷ A dare il titolo al *memoir* di Denis è il feroce gioco mondano, con domande impossibili e crudeli, il *gioco della verità*, appunto, che Visconti amava molto e che proponeva, con sottile cinismo, ai suoi ospiti. Cfr. Denis 1995, p. 29.

Ancora oggi non so bene quali prove e testimonianze abbiano portato al mio fermo. Ricordo soltanto che nella comunicazione dell'arresto, tra le altre cose, c'era scritto: «Daisy Marchi, ovvero Maria Denis». Ecco che questa donna si intrometteva di nuovo nella mia vita. Si pensava addirittura che fossimo un'unica persona. [...] A mano a mano che il cerchio s'era andato stringendo attorno alla banda [Koch], «testimonianze» disinvolute, in parte poi ritratte, in parte risultate senza fondamento, avevano compromesso la mia persona. [...] Ma sarebbe inutile e per me penoso riportare le testimonianze e le lettere anonime che mi dipingevano spesso ospite della pensione [Jaccarino] e in compagnia di Koch. Penso che molti di questi «testimoni» mi avessero scambiato per un'altra donna⁴⁸.

Insomma, proprio come in uno di quei copioni – tanto frequenti nei film del Ventennio – dai plot risaputi ed anche per questo rassicuranti, nel finale che scrive per sé, l'autrice rammenta una donna ambigua, con le sue stesse iniziali, ma invertite, tale misteriosa e imprevedibile Daisy Marchi, forse una ballerina o una soubrette del varietà che si aggirava fra le stanze della pensione Jaccarino; ne ha sentito parlare, ne ha letto il nome su una misteriosa lista e forse ne ha persino fuggevolmente udito la voce, ma senza vederla mai. Daisy Marchi, DM... sì forse era lei, sì doveva esser lei l'informatrice della banda Koch, l'amante del capo. Ecco, questo incastro di sceneggiatura spiega tutto. Le alchimie dell'intreccio sono dispositivi potenti e alla bisogna possono passare dallo schermo alla vita.⁴⁹ Così sembra essere per Maria Denis, che solo attraverso il cinema riesce a far combaciare i pezzi e a rimettere ordine nel caos brulicante dell'immediato dopoguerra, in quell'affastellarsi di fatti e accadimenti incongrui, beffardi, di fraintendimenti e malevolenze che l'avevano condotta in un'aula di giustizia, sul banco degli imputati; ed è lo stesso caos, lo stesso indecifrabile orizzonte, vasto e vuoto di senso che, lo abbiamo visto, aveva fatto scrivere a Elsa de' Giorgi: «non ho più storia da narrare»⁵⁰.

4. *Riscrivere se stesse e riscrivere le città*

Guardiamo ora dalla parte delle giornaliste, alle pagine in cui dicono di sé e via via raccontano il loro stare negli anni del fascismo e nel periodo della guerra e dell'occupazione. Le parole delle autrici combinano l'*understatement*

⁴⁸ *Ivi*, pp. 78-79.

⁴⁹ Maria Denis ha interiorizzato quei meccanismi di camuffamento e di scambio di persona così frequenti nelle sceneggiature del cinema popolare del Ventennio. Sono gli efficaci dispositivi narrativi che circolano nella quasi totalità degli intrecci *déco*, a partire da quelli firmati (e anche in quelli non firmati e passati sotto prudente silenzio a causa delle leggi razziali) da Aldo De Benedetti e nei quali lo scrittore fu maestro. Cfr. D. Bruni, *Dalla parte del pubblico. Aldo De Benedetti sceneggiatore*, Bulzoni, Roma 2011.

⁵⁰ de' Giorgi 1955, p. 304.

caratteristico dei *memoir* femminili con una aggiunta di brillantezza e (se possibile) di levità. Così Irene Brin, che segue il marito ufficiale – «il mio tenente, il mio capitano, il mio maggiore, sempre lui, promosso» – nelle sue varie assegnazioni, descrive se stessa in costante movimento, sballottata sui mezzi di trasporto più disparati, poiché per raggiungere Gasparo viaggia «in carro bestiame, in bicicletta, in barroccio, in aereo militare, a piedi»⁵¹. Ripensandoci, e paragonando il suo destino a quello di altre donne, costrette a star lontane dai propri uomini per mai più ritrovarli (o per ritrovarli troppo tardi, così tanto profondamente mutati e consunti da essere irriconoscibili), Brin si definisce fortunata, e poco male se questa rara vicinanza col suo ufficiale la abbia infine trasformata, proprio lei, maestra di squisite frivolezze, di una una autentica esperta di bombardamenti:

Non conosco (ancora) la bomba atomica, per il resto, dalle fortezze volanti agli Stukas, dal rifugio bloccato sotto tonnellate di casamenti in fiamme, al ponte su cui il treno si inchioda per sempre, la mia parte l'ho avuta⁵².

La parabola politica di Irene Brin merita a mio parere di essere messa meglio a fuoco. Certamente lei proviene da una famiglia *sui generis*, con un padre militare, il Generale Vincenzo Rossi, non ostile al regime ma neppure disposto a giurargli fedeltà; e con una madre, Maria Pia Luzzatto, con discendenze austriache, molto originale e assolutamente irriducibile a qualsiasi conformismo. Al principio, la mamma di Irene si diceva entusiasta dell'avventura mussoliniana, ma dopo l'omicidio Matteotti

Diviene una antifascista, così pericolosa che in Prefettura [...] c'era un suo grazioso dossier, e [...] [il Generale Rossi] cortesemente era chiamato dal Prefetto: «Eccellenza, ascolti qui le registrazioni della signora... Le distruggiamo sotto i suoi occhi, ma raccomandiamo prudenza». [...] Il padre godeva di molto rispetto, anche se non era iscritto al PNF, avendo giurato fedeltà una volta [...] a Re Umberto I [...] e non ammettendo un secondo giuramento. Fino al settembre 1943 sopportò, stoicamente, una moglie incollata a Radio Londra, Cassandra di sventure [...]. [Dopo l'8 settembre], libero dal [...] giuramento, fu così apertamente antifascista che gli occupatori tedeschi lo presero come ostaggio⁵³.

Oltre alla famiglia e persino oltre a ciò che Irene Brin pensasse davvero del regime, sono numerosi i suoi scritti che perfettamente e brillantemente aderiscono alle direttive del MinCulPop, in aperto e apparente fiancheggiamento con quanto stabilito dalla propaganda. Di sicuro, lei non ha la tessera del partito, tuttavia mantiene una conveniente vicinanza, e un sorridente 'equilibrio' d'obbedienza, rispetto alle linee editoriali delle riviste per cui

⁵¹ I. Brin, *L'Italia esplode*, cit., p. 36.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ivi*, p. 34.

lavora e, in generale, rispetto a quanto richiesto alle letterate e ai letterati attivi sulla stampa. Siccome lei scriveva moltissimo, moltissimi sono anche gli articoli segnati da questa opportunistica postura. Non mi riferisco ai citati ritratti di attrici su «Fronte», poiché lì ad essere in gioco è l'Italia, e lei, moglie e figlia di ufficiale, è naturalmente per la patria, al di là di chi sia in quel momento al governo: il Paese è in guerra e quello è un rotocalco destinato ai combattenti, quindi non si possono far tante sottigliezze.

Diverso invece il lungo pezzo dedicato alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia su «Cine-Illustrato»⁵⁴, che tratteggia una gustosissima storia della manifestazione, prima motteggiando tutta una schiera di intellettuali 'in posa', che brandiscono le loro pipe, pur detestando il fumo ma «fa tanto Oxford», e che vestono spesse lane maleodoranti perché «ci sente ancora l'odore della pecora scozzese»⁵⁵; costoro, sedicenti lettori di Joyce e ammiratori di Cavalcanti, si professavano snobisticamente non interessati ai film, fin quando, nel 1932, le accoglienti e scintillanti sale del Lido poterono giustificare la loro presenza. La breve storia della Mostra giustappone ironie su ironie, rimembra le sfilate delle capricciose dive hollywoodiane, per culminare nelle cronache più vicine, severe perfino, degli anni di guerra. Ebbene, nella rutilante prosa di Brin le ultime, recenti edizioni della kermesse veneziana sono rese splendide dall'orgoglio patriottico, dalla compostezza dei divi e delle dive nostrane e dalla rude magnificenza delle pellicole di propaganda, comprese quelle naziste:

Ci fu la mostra del 1940, memorabile per una sua qualità di candore, di coraggio, di disciplina ferma e geniale. Ognuno dei film presentati ebbe un suo giusto, meritato successo, dall'*Assedio dell'Alcazar* a *Romantica avventura* [M. Camerini, 1940], da *Postmeister* [*Il postiglione della steppa*, G. Ucicky, 1940] a *Mutterliebe* [*L'amore più forte*, G. Ucicky, 1939] [...]: le battaglie non facevano scordare l'arte, lo sforzo, la fatica guerresca, ammettevano una quasi parallela volontà di vittoria spirituale. E tutto questo era molto bello e molto puro, senza abiti da sera, né pipe, né «parties».

Ora ecco la Mostra del 1941: qui a Venezia, tra le impalcature che proteggono le delicate meraviglie di marmo appaiono i cartelloni di *Corona di Ferro* [A. Blasetti, 1941] o di *Wunschkonzert* [*Concerto a richiesta*, E. von Borsody, 1940]: e girano splendide ragazze, intere Via Lattee vestite di bianco. Poiché la Mostra del Tessile, le imminenti sfilate di modelli, hanno raccolto qui anche le manichine, ribattezzate per l'occasione 'annunciatrici', è difficile distinguere una bellezza da un'altra, ma certo, alle nostre attrici non dispiacerà una confusione che è anche un elogio, un titolo che è anche una luce, poiché tutte queste splendide donne annunciano, ugualmente, la grazia, la speranza e la fede d'Italia⁵⁶.

⁵⁴ I. Brin, *Ieri e oggi*, «Cine-Illustrato», 37, 7 settembre 1941, pp. 2-3.

⁵⁵ *Ivi*, p. 3.

⁵⁶ *Ibidem*.

La stessa aria di mobilitazione spira negli articoli che Irene Brin scriveva – o meglio dettava al telefono, come si faceva allora in simili circostanze – quando si trovava in zona balcanica, sul confine jugoslavo, per le pagine di «Film». Ricordo, ad esempio, la cronaca dal cinema Union di Lubiana, dove si tenevano in cartellone, con enorme successo, i film girati a Cinecittà, in un gran risuonare, anche fra il pubblico locale, della lingua di Dante, che mano a mano andava diffondendosi e divenendo familiare:

Nei primi tempi era difficile seguire la proiezione, poiché le parole italiane venivano coperte dal brusio fitto degli spettatori che potevano solo capire le scritte in sloveno, e commentavano la vicenda con assiduità calda e intelligente. Ora la comprensione si è fatta silenziosa, e credo che tra poco anche le didascalie potranno venire abolite, con incredibile facilità si è arrivati perfino a distinguere la pronuncia romanesca di Nazzari da quella, lievemente esotica, di Assia Noris. Nazzari è ormai popolarissimo, specialmente come [*Caravaggio*] *Pittore maledetto* [G. Alessandrini, 1941], ma anche come *Cavaliere senza nome* [F. Cerio, 1941], e *Maddalena... zero in condotta* [V. De Sica, 1940] ha resistito sui cartelloni per più di due settimane, mentre i *Promessi sposi* [M. Camerini, 1941] compivano serissima opera di penetrazione⁵⁷.

Qui, come in numerosi, magnifici, reportage da Venezia o dalle sale cinematografiche di Belgrado e di Fiume, la giornalista lavora in una zona d'ombra, come altre e altri in quei mesi terribili, cercando di trovare un suo spazio e di barcamenarsi nell'ambivalenza, senza eroismi e senza smaccate compromissioni. Del resto, mentre ancora scrive sulle testate della propaganda, dà alle stampe un primo volume di racconti, intitolato *Olga a Belgrado*, che viene «sequestrato quasi ovunque poiché il titolo e il contenuto sembrarono troppo favorevoli ai partigiani jugoslavi»⁵⁸. Insomma, la confusione è enorme e, anche per Irene Brin, tutto cambia con l'occupazione di Roma. Dopo l'8 settembre, sebbene in maniera per molti traumatica, è possibile tracciare una linea chiara, marcare il territorio e capire da quale parte si desidera stare. È lei stessa a raccontarlo, qualche anno più tardi, sulle pagine del «Corriere della sera»:

Fu un difficilissimo autunno. I tedeschi occupavano Roma, ognuno di noi, per una ragione o per l'altra, era direttamente cercato dalle SS. Mio marito, che per la prima volta aveva avuto un comando a Roma, non solo si era rifiutato di portare il suo battaglione al Nord, ma aveva combattuto alla Cecchignola contro i tedeschi, distrutto con l'aiuto dei suoi ufficiali il «materiale bellico in dotazione», aiutato i soldati a scappare verso il Sud o a nascondersi: in un certo periodo ne ebbimo trentasette nella nostra soffitta. Quindi io una certa mattina avevo visto uscire di casa un brillante Maggiore in perfetta divisa, e due sere dopo, mentre stavo in rifugio con Orsola Nemi e Giovanni Comisso, mi ero ritrovata davanti un giovanotto impolve-

⁵⁷ I. Brin, *Quelli dell'Union*, «Film», 10, 7 marzo 1942, p. 11.

⁵⁸ I. Brin, *L'Italia esplode*, cit., p. 40.

rato, affamato, in tuta blu da meccanico, e salvo per miracolo. Salvo, ma clandestino, terminava una carriera iniziata dall'infanzia al Collegio Militare, con davanti a sé la sola speranza di complotti e congiure⁵⁹.

Difatti, dopo l'armistizio il Maggiore Gasparo del Corso, assieme a una trentina di suoi commilitoni sbandanti, si rifugiano nella soffitta della loro casa a Palazzo Torlonia, ed è Irene a dover provvedere alla sussistenza, in clandestinità, di quel reggimento, poiché erano molte le bocche da sfamare, per la precisione «trentanove e un gattino da tetti. Noi, i soldati e Boulestin»⁶⁰. Pertanto, la instancabile scrittrice intensifica la pubblicazione degli articoli di costume, dà alle stampe le memorie apocriefe di Lina Cavalieri, della Bella Otero e di Moll Flanders; si dedica senza risparmiarsi alle traduzioni, giungendo a consegnare un romanzo alla settimana, e accetta infine di impiegarsi quale commessa cortese, raffinata e poliglotta in un negoziuccio di via Bissolati, che aveva il nome di 'La Margherita'⁶¹, a patto di poter smerciare anche cose sue, ossia soprattutto libri, ma anche disegni importanti (Matisse, Picasso), piccole opere d'arte avute in dono per le nozze, e addirittura dei «gioielli 'surrealisti'» che cuciva lei «stessa sfruttando gli occhi di vetro degli imbalsamatori e i nastri di seta grossa»⁶². Ferdinando Maria Poggioli, Renato Guttuso, Luchino Visconti, e persino uno scarmigliato ma già talentuoso Renzo Vespignani si affacciavano a quelle vetrine che, con i diversi oggetti raccolti da siffatta clientela, erano bellissime. 'La Margherita' era però in una zona molto pericolosa, che dette a Irene l'opportunità di vedere coi suoi occhi, accanto all'arte e alle cose eleganti che le venivano affidate in conto vendita, l'orrore della morte. Difatti vicino a loro stava

Un fioraio [...] specializzato nel rimettere in sesto i cadaveri degli ufficiali tedeschi uccisi ad Anzio, o su qualsiasi altro campo di battaglia. Grossi camion tedeschi arrivavano nel cortile con i cadaveri chiusi in sacchi, e i fiorai in una specie di hangar li lavoravano, li ricomponevano, rivestivano, ripettinavano, per esporli, gloriosamente, al pianterreno di un albergo, in via Veneto⁶³.

⁵⁹ I. Brin, *Autoritratto di una moglie*, «Corriere della Sera», 8 giugno 1963, p. 7.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Questa esperienza di sofisticata ed esperta 'commessa' non si esaurisce nel frangente dell'occupazione ma, al contrario, viene rilanciata alla fine della guerra, poiché Irene Brin e Gasparo del Corso la trasformeranno nell'ambizioso progetto della loro galleria d'arte 'L'Obelisco', già ricordata nei paragrafi precedenti. Il citato articolo che l'autrice scrive nel 1963 per il «Corriere» mira proprio a circoscrivere la nascita e l'affermazione della galleria d'arte, lasciando tutti i meriti al marito, e rivendicando per sé una poco credibile funzione ancillare, che risuona fin dal titolo: *Autoritratto di una moglie*, appunto. Invero, sono sommi e indiscutibili l'impegno, il lavoro e l'inventiva che Brin ha investito nella luminosa avventura della galleria d'arte. Sulla questione, rimando di nuovo a V.C. Caratozzolo, I. Schiaffini, C. Zambianchi (a cura di), *Irene Brin, Gasparo del Corso e la Galleria L'Obelisco*, cit.

⁶² I. Brin, *Autoritratto di una moglie*, cit.

⁶³ *Ibidem*.

Insomma, i mesi dell'occupazione trascorsi nella piccola bottega – e soprattutto la cura per gli sbandati e i resistenti, le ore del coprifuoco impiegate nella traduzione di romanzi su romanzi al fine di sfamarli tutti, la frequentazione di intellettuali e artisti apertamente antifascisti – riposizionano in modo netto Irene Brin: propriamente, lei si *riscrive*. In quel difficilissimo frangente, infatti, la giornalista matura la sua postura politica in maniera consapevole, scegliendo la parte giusta della Storia, se si può dire così, sicché può salutare gli americani e il giorno della definitiva Liberazione, assieme a suo marito, «senza un soldo, ma anche senza [...] un rimorso»⁶⁴.

Come è noto, e lo abbiamo osservato pure nelle pagine precedenti, a meno di non appartenere a contesti familiari legati al socialismo o ad ambienti progressisti, sono rari i casi di giovani della medesima generazione (cioè nate e nati negli anni Dieci) che si impegnino in maniera diretta contro il regime. Lo testimonia il caso di Luciana Peverelli, che è di qualche anno più grande ed è sostenuta da tutt'altra rete relazionale. Pertanto troviamo ben presto la scrittrice milanese tra le fila dei resistenti, sia per amore del suo ingegnere – l'antifascista Henry Molinari⁶⁵, l'uomo con il quale sarà fidanzata per molti anni e che molto la farà soffrire – sia per un insopprimibile sentimento di libertà coltivato fin da piccina, nella casa di famiglia, i cui terrazzi davano sulle finestre di «Il Popolo d'Italia», proprio mentre «quel noioso del signor Mussolini»⁶⁶, come veniva apostrofato dalla futura scrittrice, vi lavorava. Ora la giovanissima Luciana, poco più che bambina, si accorge di quel «signore magro, scarno [...] con occhi allucinati e pieni di fuoco» a teatro, alla rappresentazione «di una commedia audacissima futurista le cui battute erano ingoiate da fischi, urla e frastuoni innominabili»⁶⁷. L'uomo la impressiona moltissimo poiché a un certo punto prorompe in una esclamazione sproporzionata: «Basterebbe che mi affacciassi un momento a questo palco e dicessi due parole per far cessare di colpo questa ignobile gazzarra»⁶⁸, dice quel roboante figuro, apparendo alla ragazzina in guisa di mago presuntuoso. Un'altra volta, presso il Teatro dal Verme, la giovinetta

⁶⁴ I. Brin, *L'Italia esplode*, cit., p. 36.

⁶⁵ Grande e infelice amore di Luciana, l'ingegnere dagli occhi azzurri è una figura molto importante per lei, soprattutto rispetto alla guerra e alla consapevolezza politica. Scrive Rosalia Raineri: «Henry Molinari (Milano, 7 giugno 1894 - Desenzano del Garda, 3 ottobre 1958) fu il terzo dei sette figli del chimico anarchico Ettore. Dal padre ereditò l'impegno politico: nel 1928 fu arrestato, insieme ai fratelli e alla giornalista Nella Giacomelli, per il suo presunto coinvolgimento in un attentato contro Benito Mussolini, e negli anni Trenta fu allontanato dal Politecnico di Milano, dove insegnava, proprio perché si rifiutò di tesserarsi al Partito nazionale fascista. Dal settembre 1945 al giugno 1946 ebbe inoltre un ruolo politico, svolgendo l'attività di segretario della Commissione industria e commercio». Cfr. R. Raineri, *Verde bianco e rosa*, cit., p. 203.

⁶⁶ L. Peverelli, *Autobiografia*, cit., p. 281.

⁶⁷ *Ivi*, p. 280.

⁶⁸ *Ibidem*.

era seduta in una poltroncina arretrata e quell'uomo bizzarro, che lei aveva intravisto nelle stanze di «Il popolo d'Italia» tirare di spada, la invita a sedere accanto a lui in una fila davanti al palcoscenico:

Imbarazzata e lusingatissima appena si fece buio seguì in sala il futuro 'Duce' e sedette accanto a lui; anche per chi non ama la musica è molto difficile rimanere indifferenti al secondo atto del *Tristano* e anche in quella occasione la sua passione per Wagner ebbe il sopravvento sull'emozione di quella vicinanza. Mussolini la sbirciava di tanto in tanto e a un certo momento [...] le accarezzò affettuosamente una mano. Non c'era in lui è ovvio la minima intenzione di fare la corte ad una giovinetta, figlia di un suo ex compagno di partito per giunta, ma suo padre evidentemente non la pensò così [...] «Fila al tuo posto tu» disse «Subito». Lei era terrorizzata e scappò. A quel punto ancora non sapeva che quel signore godeva di fama di donnaiolo e di uomo fatale, ma in ogni caso Mussolini non ritornò quasi più a Milano, dopo quell'epoca; e anche in seguito, quando ebbero occasione di vedersi furono incontri sempre rari e strani⁶⁹.

L'esaltato signor Mussolini nelle pagine della *Autobiografia* viene così incastonato fra le strambe figure dell'infanzia, non senza, è lampante, qualche venatura di sarcasmo. Il regime, del resto, è presto recepito dalla giornalista nella sua pericolosità liberticida. Lo conferma l'episodio capitato in uno dei suoi primissimi impieghi presso la redazione di una rivista illustrata (difficile capire quale fosse), quando il suo collega Giuseppe Marus è costretto a licenziarsi per non incorrere in temibili provvedimenti a causa di una specie di scherzo. Difatti i due giovani avevano preparato una copertina ironica dedicata a un fatto accaduto in Inghilterra, dove un cane aveva interrotto una manifestazione pubblica. Così nella pagina, sopra l'immagine del quadrupede, campeggiava il titolo: «Il grande delinquente». A quel punto il Commendatore, ossia l'editore, porta loro una «fotografia di Mussolini impennacchiato a cavallo»⁷⁰ dicendo che doveva essere assolutamente pubblicata.

Il bravo Marus in tutta fretta tolse la foto del cane [...] e la sostituì a malincuore (era uno sfegatato antifascista e aveva fatto anche alcuni mesi di prigione) con quella del duce. Così il giornale uscì con la foto di Mussolini intitolata, [...] in grassetto, «Il grande delinquente»⁷¹.

Successe un'ira di Dio, con il sequestro della rivista e telefonate da Roma, dalla Prefettura e quant'altro. Marus, considerati i suoi trascorsi, dovette in fretta lasciare la redazione, mentre Peverelli si addossò per intero la responsabilità di quell'errore e siccome non aveva alcuna ombra politica su di sé e per aggiunta era una fanciulla «dolce, gentile e timida, la sua buona fede

⁶⁹ *Ivi*, p. 281.

⁷⁰ *Ivi*, p. 299.

⁷¹ *Ivi*, pp. 299-300.

venne riconosciuta e venne mandata a casa con una semplice ramanzina»⁷².

La questione, in definitiva, si conclude senza drammi eccessivi, ma il volto del regime a questo punto le è chiarissimo, e i tempi che vanno preparandosi si annunciano oscuri. La preoccupazione è sempre più acuta e per Luciana si fa addirittura straziante quando ascolta la dichiarazione di guerra, anche per via del suo «ingegnere dagli occhi azzurri»⁷³ già attivo, come s'è accennato più su, con gli antifascisti. La metallica eco della voce del duce, trasmessa alla radio quel 10 giugno 1940, la atterrisce in estrema misura, mescolando, come sempre accade, la dimensione pubblica e quella privata:

Molti erano euforici, tutti parlavano di guerra-lampo ma lei aveva un orribile presentimento: spesso pensava che se fossero riusciti a restare vivi, lei e la sua famiglia, era già un miracolo. La guerra era un incubo anche per l'ingegnere; c'era ragionevolmente da credere che per gli antifascisti le misure di repressione sarebbero state ancora più dure e severe. La guerra dunque minacciava di separarli definitivamente. E lei cosa avrebbe fatto senza di lui? Chi l'avrebbe sostenuta [...] chi l'avrebbe incitata a tenere duro? Quest'ultima angoscia, certe sere, la stringeva nel petto e le toglieva anche il respiro⁷⁴.

Poi, dopo i quattro terribili bombardamenti di Milano e la perdita della casa di famiglia, Luciana con l'intero clan Peverelli al seguito, compreso il cane, si trasferisce a Roma, raggiungendo in questo modo anche il suo ingegnere, già sfollato nella Capitale. Come tutte e tutti, anche lei soffre i durissimi tempi dell'occupazione, arrangiandosi in fantasiosi modi in attesa degli americani che sembrano arrivare da un momento all'altro, e invece occorrerà aspettarli ancora per molti mesi. Ogni giorno, scrive nella sua autobiografia, qualcosa di terribile e di tragico accadeva, «eppure si continuava a vivere quasi tranquillamente»⁷⁵. Lei era impegnata continuamente e strenuamente sul fronte della sussistenza alimentare, per mettere da parte provviste in caso d'emergenza e aveva perfino «trovato un pastore, suo ammiratore, nei dintorni di Frascati [...] [al quale] regalava i suoi libri con dediche appassionatissime in cambio di fresche ricotte»⁷⁶.

Della sua vita fino alla Liberazione di Roma, delle rocambolesche ricerche del cibo, della solidarietà, delle rischiose azioni intraprese e della paura provata a fianco dei resistenti, Peverelli scriverà in *La lunga notte*⁷⁷. Nelle circa trecento pagine di questo corposo romanzo rosa, come sono i

⁷² *Ivi*, p. 300.

⁷³ *Ivi*, p. 298.

⁷⁴ *Ivi*, p. 311.

⁷⁵ *Ivi*, p. 316.

⁷⁶ *Ivi*, p. 317.

⁷⁷ L. Peverelli, *La lunga notte*, Rizzoli, Milano-Roma 1946.

suoi, l'autrice racconta i nove mesi d'occupazione della città, guardando al circostante dal peculiare punto di vista di una giovane donna immersa nel flusso degli eventi, nelle pieghe della Storia grande, con la maiuscola, e negli interstizi di quella minuta e intima⁷⁸. Ad ogni modo, propriamente mescolando il sentire individuale e le passioni collettive, quel testo apre davvero uno squarcio desueto e originale sulla Resistenza e sui terribili mesi di occupazione di Roma. Pertanto Peverelli, per i dettagli di quel tempo così fosco, rimanda in maniera esplicita al volume appena citato, che opportunamente Rosalia Raineri definisce come «una specie di spin-off del racconto autobiografico»⁷⁹. Tuttavia, oltre le pagine romanzesche, anche il *memoir* si sofferma su alcuni, invero pochissimi, episodi legati ai tempi della 'città aperta', fra i quali vorrei ricordare la brutale scoperta dell'uccisione di Bruno Buozzi, che coincide con l'arrivo nell'Urbe degli anglo-americani. Proprio per questo, siamo di fronte a una sequenza che mischia insieme dolore e gioia, sensazioni opposte, fortissime e pure compresenti in quei giorni straordinari. Difatti in quell'inizio di giugno, gli alleati fanno il loro ingresso a Roma, accolti dalla luce di una «giornata fulgida, chiara, con gli oleandri rosa che sbocciavano sensuali a ogni angolo»⁸⁰, circondati dalla popolazione festante, che li accompagna ballando, saltando. Dopo aver partecipato a questo corteo liberatorio (in molti sensi), la scrittrice raggiunge infine l'abitazione del suo ingegnere, dove l'uomo che ama la attende con una notizia ferale. Lui, infatti, era corso all'alba alle carceri di via Tasso, per tentare di liberare i prigionieri ma molti, fra i quali appunto Buozzi, erano stati già portati via e fucilati. Luciana, l'ingegnere e i loro giovanissimi nipoti, «quella notte stessa, [...] scrissero su un grosso cartone 'Viale Bruno Buozzi' e andarono ad attaccarlo sopra la targa della loro via»⁸¹, cambiando da quel momento e per sempre il suo nome.

In conclusione, alla fine della guerra, in quei giorni ancora segnati dalla violenza e insieme dal desiderio di vita, Peverelli, insieme ad altre e altri, in molte maniere prova a *riscrivere* la città, e si getta immediatamente in una nuova avventura editoriale. Difatti, nell'Italia ancora divisa in due, liberata solo per metà, insieme a un piccolo gruppo di amici e all'editore Rizzoli, fonda e dirige un giornale per ragazze, «Bella», che nelle intenzioni dei suoi creatori avrebbe dovuto durare perlomeno fino alla completa pacificazione.

⁷⁸ L'autrice stessa sottolinea come *La lunga notte*, al di là della vicenda sentimentale, sia invero una precisa cronaca di fatti realmente accaduti e fedelmente narrati: «non un solo episodio è inventato; tutti gli avvenimenti ai quali prese parte o assistette o che visse in margine sono riferiti con assoluta esattezza». Cfr. L. Peverelli, *Autobiografia*, cit., p. 316.

⁷⁹ R. Raineri, *Verde, bianco e rosa*, cit., p. 204.

⁸⁰ L. Peverelli, *Autobiografia*, cit., p. 319.

⁸¹ *Ivi*, p. 320.

Tutte le donne all'epoca, dopo essere state per troppo tempo chiuse nelle cantine e nel terrore, avevano una gran fame di vivere, di leggere, di farsi belle, di fare all'amore e di uscire allegre per le strade. Il giornale fu accolto subito con un frenetico successo⁸².

Invero, durante il Ventennio, l'onda vasta delle riviste femminili, con i loro contenuti garruli, votati alla moda, alla bellezza e alla cura del corpo, aveva alimentato una sorta di bizzarra e frivola 'resistenza'⁸³, offrendo alle italiane prospettive diverse (e ben più desiderabili) rispetto ai modelli austeri e sacrificali, da eroine della patria, proposti dalla propaganda di regime e da certa pubblicistica di area cattolica⁸⁴. Mi pare che la parabola di «Bella» si iscriva in questo quadro di leggerezza militante, per dir così, aggiungendo un ulteriore rilancio. Pertanto, segnata dalla esperienza della occupazione e dalle violenze del conflitto, e tuttavia sostenuta dalla speranza di un avvenire tutto da costruire, Peverelli realizza una rivista nella quale si respira una inusitata aria di libertà. Difatti la neonata pubblicazione consente alle autrici di affrontare, nelle novelle e nei pezzi che scrivono, qualsiasi argomento, compresa la guerra che, del tutto spoglia «della retorica fascista» e riconsegnata alla sua natura di «sanguinaria e mostruosa, [...] inutile strage»⁸⁵, appare con grande frequenza sulle pagine della rivista, trasgredendo, almeno in parte, la legge non scritta della stampa femminile, ossia «politique jamais!»⁸⁶.

Insomma, Peverelli dà vita a uno strano rotocalco – che con svariati mutamenti continuerà ad esser pubblicato fino al 1988 – capace di divenire un punto di riferimento per numerose giovani italiane del tempo. A molte di loro il conflitto aveva portato lutti e drammi terribili, da tragedia antica; e

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Grazie alla diffusione di moderne e popolari testate femminili, si affermano nell'Italia del regime «nuovi modelli comportamentali secondo i miti e le immagini delle grandi società industrializzate europee [...]. La donna che si voleva casalinga, moglie e madre esemplare, si trasform[a] in una consumatrice attenta alle novità e alla moda» (A. Arslan, M.P. Pozzato, *Il rosa*, cit., pp. 1042-1043). Nello stesso scenario si situano le commedie del cinema *déco*, con le sue commesse e le intraprendenti *flapper* nostrane (cfr. D. Bruni, *Commedia anni Trenta*, cit., in particolare pp. 21-38).

⁸⁴ Con il precipitare della situazione bellica, su certe riviste vicine alla Chiesa s'infittisce la tempesta di retorica e appaiono figure di «madri eroiche, che non piangono se il figlio muore in guerra; anzi al momento di partire gli indicano con fermezza 'Quello è il tuo posto!'. Altrettanto vale per fidanzate e sorelle [...]. Ci sarebbe da parlare a lungo dell'appoggio al fascismo dato dalla stampa femminile cattolica, che seguiva le direttive del Vaticano» (L. Lilli, *La stampa femminile*, in V. Castronovo, N. Tranfaglia [diretta da], *Storia della stampa italiana. La stampa italiana del neocapitalismo*, vol. V, Laterza, Roma-Bari 1976, pp. 278-279).

⁸⁵ *Ivi*, p. 286.

⁸⁶ L'estraneità alla politica e dunque la responsabilità (almeno parziale) di separare le donne dalle questioni relative alla cittadinanza e all'impegno sociale è segnalata da molti studi che criticano aspramente la stampa femminile. Cfr. R. Balbi, *Politique jamais*, «Nord e Sud», 40, aprile 1963, pp. 93-102.

insieme problemi nuovi, decisamente moderni, spesso connessi ai liberatori, agli affascinanti stranieri coi quali intrecciano relazioni complicate, talvolta ambigue, che le costringono a rimettere tutto in discussione, compreso l'istituto del matrimonio. Sono argomenti spinosi, a tratti imbarazzanti, che l'autrice affronta sia nelle pagine del periodico sia, più largamente, in un secondo volume rosa potentemente imbevuto degli eventi bellici, ossia *Sposare lo straniero*⁸⁷. «Bella» saluta la Liberazione dell'intero Paese, nell'aprile del 1945, nella «esultanza e nella commozione, nella febbre e nel nervosismo» che hanno unito tutti, e invita «chi ha avuto dei morti in questa immane tragedia» a cominciare una nuova vita, nella quale ciascuna e ciascuno «si deve impegnare a viver[e] con onore e con coraggio, anche se [è] dura e difficile»⁸⁸. Domani, promette l'editoriale, si ricomincerà a pubblicare novelle e romanzi d'amore, e a scrivere di frivolezze, di moda e di cinema, di film e di dive. Perché la nuova Italia, appena liberata, ha bisogno di essere ripensata, ricreata e riscritta. Ciò che occorre è una persuasiva immagine di rinascita, di autentica rigenerazione.

A farsene carico e propriamente a incarnarla saranno le attrici del secondo dopoguerra, le assicuranti maggiorate, le giovani povere ma belle, le sognatrici della concretezza; insomma tutte le personaggi – quelle creature fatte d'aria, di luce e di celluloidi – capaci di muoversi fra Neorealismo e rinnovati generi filmici, di passare, d'un balzo, dal pianto al riso, dal passo diritto alla corsa disperata. Ad aprir loro la strada è Anna Magnani⁸⁹ – *trait d'union* fra due mondi, donna-ponte, corpo sacrificale e semente di altri, impensati, fecondi raccolti – che dà vita alla parabola esistenziale di Pina, in *Roma città aperta*, precedendo e annunciando tutte le altre, quelle che verranno dopo. Del resto, di lei si dice che «stia diventando bellissima», che abbia una pelle straordinaria, liscia, «gonfiata dentro, senza rughe, senza pori aperti, un velluto»⁹⁰. Sì, perché «la gloria riconosciuta ha una influenza sulla carnagione»⁹¹ e dunque la Nanna «bruna e potente [...] con i lampi fosforescenti degli occhi grigi [...] la bocca semiaperta in un mezzo sorriso generoso e amaro»⁹² è «ora morbida e raggiante»⁹³, perfetta in tutto quello che fa. Sul rovescio di questa splendente e ben meritata medaglia, si dispon-

⁸⁷ L. Peverelli, *Sposare lo straniero*, Rizzoli, Milano-Roma 1946.

⁸⁸ Cfr. G. Cesarini, G. Marchi, *La stampa femminile dal '700 ad oggi*, Edizioni Noi Donne, Roma 1952, pp. 71-72.

⁸⁹ Sulla straordinaria figura di Magnani, e sulla sua parabola artistica prima e dopo *Roma città aperta*, rimando volentieri al recente C. Tognolotti, *Anna Magnani*, Carocci, Roma 2025.

⁹⁰ I. Brin, *Irene Brin ha visto un film. Abbasso la ricchezza*, «Film-rivista», 2, 15 febbraio 1947, pp. 7-8.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² de' Giorgi 1955, p. 218.

⁹³ I. Brin, *Irene Brin ha visto un film. Abbasso la ricchezza*, cit.

gono, divenute d'un tratto invisibili, le attrici del Ventennio, la garrula «petite bande» dai mille indistinguibili volti, dagli stereotipati sorrisi di regime, dagli occhi brillanti, birichini, ma facili da dimenticare. Della maggior parte di loro, nell'immediato dopoguerra, si perdono definitivamente le tracce e persino l'eco dei loro nomi si fa confusa. Soltanto alcune, grazie ad altri talenti, e specialmente alla scrittura, alla capacità di reinventarsi e, infine, di rimettersi in gioco sulle pagine autobiografiche, hanno tentato, talvolta riuscendoci, di sottrarsi all'oblio.

Conclusione

È arduo per me scrivere queste note finali, non soltanto per il dispiacere di congedarmi – almeno provvisoriamente – dalla bella compagnia delle attrici e delle giornaliste qui convocate, ma soprattutto perché mi sembra che le loro scritture abbiano ancora molto da svelare. Finora ho cercato di interrogarle sulla storia delle italiane durante il regime fascista, tentando di leggere attraverso le avventure di queste figure d'eccezione i passi e le esistenze delle altre, delle 'donne normali' che alle dive, e spesso anche alle autrici di novelle e racconti, si sono in qualche misura ispirate, guardandole con fiducia, talvolta con fastidio, forse, o con invidia; ma in ogni caso le hanno vedute come abitatrici del possibile, come creature capaci di toccare traguardi lontanissimi per loro, per 'le normali' appunto, ma pur sempre reali, e quindi avvicinabili. Per questo esse sono, in ogni caso, portatrici di aria nuova, di mutamenti auspicati, di sommovimenti condivisi. Difatti, le storie di cui s'è dato conto hanno messo in campo, anche per le lettrici e le spettatrici, nuovi sguardi, spinte energetiche verso stili di vita che chiedevano di essere cambiati; e allo stesso tempo hanno evidenziato il potere delle tradizioni, e la forza di stereotipi e abitudini che solo nell'arco lungo dei decenni si son potuti mettere in discussione. Certamente, dunque, le riflessioni delle giornaliste e delle dive, le loro scritture a perdere, bistrattate e dimenticate, risalenti a un'epoca oramai lontana, possono ancora ingaggiare un poderoso corpo a corpo con Storia.

Inoltre, la varietà degli oggetti testuali considerati nei capitoli precedenti pone una difficoltà ulteriore in sede di conclusione, giacché le parole delle attrici e quelle delle scrittrici, pur immerse nella stessa atmosfera e tra loro dialoganti, sono davvero molto diverse e sembra impossibile individuare un comune denominatore. Invero, a legarle tutte, strettamente, c'è un unico, ma fortissimo, elemento, che coincide con l'esperienza del cinema. Come abbiamo visto in principio, è la saldatura tra immagini filmiche e rotative inchiostrate a consentire alla vasta schiera delle aspiranti scrittrici di entrare nelle redazioni e di trasformarsi in giornaliste e in efficienti, fecondissime maestre di frivolezza, esperte di moda e di dive.

Su questo legame, che non esiterei a chiamare ombelicale, le riflessioni autobiografiche di Irene Brin e Luciana Peverelli non lasciano dubbi. È lo

schermo, infatti, a offrirsi come ultra-pagina, come spazio sconfinato e immaginifico capace di dare forma e sostanza alle loro memorie, al loro sentire di sé, e ai loro modi di stare nel mondo. E ciò vale, con intensità ancora maggiore, è persino ovvio, per le attrici. Per alcune, e penso per prima naturalmente alla diva per antonomasia, Francesca Bertini, non è concepibile alcuna esistenza al di fuori dei film: non c'è vita fuori dalla pellicola. O almeno nessuna vita che valga la pena di essere vissuta. Ebbene per lei la scrittura autobiografica – infiorata e allestita romanzescamente, continuamente aggiornata, come s'è visto, con le fluttuazioni artistiche e in senso lato politiche del circostante – è la prosecuzione con altri mezzi della sua carriera di diva: come negli anni del suo fulgore ha signoreggiato sulla tela dello schermo, così per il tempo che verrà dopo si dispone a trionfare sulla campitura più modesta, ma sempre luminosa, della pagina. Del resto, lo ha dichiarato in varie interviste, avrebbe scelto di essere una scrittrice di romanzi, se non avesse potuto fare l'attrice; e pure nel suo straordinario impegno nei pressi della cinepresa, ha impastato lei stessa le storie da recitare, mescolando in una unica, elastica amalgama la sua arte di creatura e insieme di creatrice cinematografica.

Un analogo discorso, non altrettanto spavaldo, ma all'inverso malinconico e dolente, possiamo dedicarlo a Isa Miranda, la cui silhouette non è addirittura immaginabile senza il cinema. Eppure è stata modella e, prima di affermarsi in *La signora di tutti*, ha vissuto altre mille vite: di garzoncella di sartoria e di operaia, di impiegata e di stenografa, di segretaria di avvocati e d'indossatrice. Ma non importa, la sostanza di Miranda è puramente filmica: tutti i mestieri che s'è trovata svolgere figurano nelle sue biografie come altrettanti titoli da lei interpretati prima di eccellere nel suo grande ruolo, sotto l'occhio implacabile, perfetto e feroce di Ophüls. Del resto, è proprio in quanto diva che ha potuto scrivere di sé, addirittura surclassando la sua personaggio più celebre: ché a lei, alla tragica *Signora*, non viene consentito di pubblicare quel doloroso libro di memorie, *Gaby Doriot parla della sua vita*, poiché, come spiega perentoriamente il suo manager nella parte iniziale del film, «l'attrice deve essere come il pubblico la vuole... piena di sole, di giovinezza». Isa, invece, si prende la libertà di circondarsi di nubi livide e minacciose e divenire romanziera di se stessa. Lo fa come narratrice di sé nella autofiction *La «piccinina» di Milano*; e lo fa come pensosa e niente affatto gaia autrice di poesie, oltre che di pagine schiettamente autobiografiche, dove, come s'è visto, sfiora anche le punte oscure della depressione.

Parimenti, ma con altra complessità, la stessa Elsa de' Giorgi è legata in maniera indissolubile all'obiettivo e alla cornice mobile dell'inquadratura, sicché per lungo tempo è stata disconosciuta come scrittrice. Difatti anche lei – sebbene nella sua variegata e fecondissima biografia di intellettuale e artista

poliedrica si sia ben presto staccata da quella manciata di film girati durante il Ventennio – ecco, anche lei è rammentata nei discorsi correnti come ‘diva dei telefoni bianchi’, e per di più viziosa, scandalosamente capricciosa, avvezza a lussi smodati. Non dirò, poiché è evidente, quanto questa definizione tenda a sminuirne il talento e la rilevanza, quando è utilizzata in determinati circuiti, persino se chi la adopera è animato da non malevole intenzioni¹; ma desidero invece evidenziare che è lei stessa, in epoche piuttosto lontane, a ritornare ai suoi anni da diva, a riprendere gli antichi gesti, rivivendoli in romanzi e in *memoir* (mi riferisco ai più volte citati *Storia di una donna bella* e *L'eredità Contini Bonacossi*). Credo che la profondità di pensiero di de' Giorgi le abbia dato piena coscienza di quanto il mestiere d'attrice, quel lavoro «effimero e duro»², sia stato per lei formativo, di come abbia plasmato la sua intelligenza di interprete e la sua soggettività, sul set così come sulle pagine di autrice colta, di letterata raffinatissima e di regista teatrale aperta alle sperimentazioni.

Accanto alla statuaria de' Giorgi, anche le altre attrici-scrittrici, al di là della qualità delle pellicole che si son trovate a girare nei teatri di posa, lezionatamente modernisti, del cinema *déco* all'italiana, ricordano quegli anni come cruciali per le loro esistenze. Ciò vale per Lilia Silvi, che nel dopoguerra non reciterà praticamente più e verrà presto dimenticata come interprete, ma che continua a definirsi ‘una diva del cinema’ persino nel titolo della sua tarda autobiografia. E così è pure per Valentina Cortese, che fa appena a tempo ad esordire, in ruoli minori del resto, nella Cinecittà dei primi anni Quaranta, per poi misurarsi con Hollywood, con il cinema d'autore nazionale e internazionale, con il teatro di ricerca e con la televisione. Anche per lei però, i momenti aurorali sui set di cartapesta di *L'orizzonte dipinto* (G. Salvini, 1941) o di *La cena delle beffe* continuano a brillare, moltissimi anni più tardi, nelle sue memorie come altrettante meraviglie.

Più di tutte, Duranti e Denis tracciano le loro autobiografie sulla scorta dei film in cui hanno recitato negli anni del fascismo. O forse, addirittura, sono quei film a scolpire, determinandole, le loro esistenze, con le storie di celluloidi che risuonano in guisa di sibilline profezie, sorta di cifrati oroscopi, rispetto a quanto le attrici si troveranno a vivere nel secondo dopoguerra. Non si può infatti dimenticare come nel suo *Il gioco della verità*, Maria Denis venga a capo delle accuse di collaborazionismo che la travolgono

¹ Penso, ad esempio, a Lorenzo Pavolini e al libro, già ricordato, che dedica a suo nonno. L'autore è evidentemente stregato dalla scrittura di de' Giorgi, che cita largamente, lasciandole la parola per lunghi tratti; eppure la definisce così, lasciandosi andare ad una irrisione sinceramente poco generosa: «attrice e poi scrittrice, nota per girare sempre con una bottiglia di champagne nella borsetta» (L. Pavolini, *Accanto alla tigre*, cit., p. 173).

² de' Giorgi 1955, p. 22.

leggendo la realtà attraverso uno schema da sceneggiatura filmica. Come abbiamo osservato nei paragrafi precedenti³, è solo grazie a una complicata spiegazione basata su scambi di persona, intrighi e somiglianze di iniziali fra lei e la soubrette, Daisy Marchi, che Maria riesce a darsi pace della assurda, ingiusta e del tutto infondata accusa mossa contro di lei. Per l'ingenua del cinema italiano essere costretta a difendersi in tribunale, sul banco degli imputati, è una esperienza davvero dolorosa, che le causa una indicibile – e in effetti elegantemente non detta – sofferenza. Dunque, oltre a fornirle una chiave interpretativa, un cifrario per comprendere quanto le sta succedendo, mi viene da pensare che il cinema e la memoria dei film siano per Denis anche una specie di lenimento, di segreto rimedio, di portentoso medicamento capace di dare sollievo alle ferite dell'anima.

Guardando poi a Duranti, mi pare che la sua non sia una semplice autobiografia cinematografica, composta in stretta, ancorché erratica, relazione con le storie di celluloidi agite dalla stella del 'Cinema dell'Impero'. Certo, le avventure di Doris alla caduta del regime – il suo fuggire per monti e per mari, i continui mutamenti di scenario, di mestieri, di fortune, di circostanze – sono degne di una mirabolante saga cinematografica, ma al di là degli echi misteriosamente risonanti fra le interpretazioni e la realtà, c'è qualcosa in più. Oltre le somiglianze oggettive, emerge il carattere peculiare della narrazione: difatti in *Il romanzo della mia vita* la scrittura in qualche modo recita e porta a compimento, sulla carta, l'opera alla quale l'attrice ha lavorato ostinatamente per tutta la sua esistenza, ossia la creazione del «personaggio di Doris Duranti»⁴, una donna libera, determinata a perseguire i suoi desideri «a dispetto»⁵ di chicchessia. Così, passando dal corpo performativo al corpo della scrittura, i paesaggi finzionali attraversati da Duranti sugli schermi del Ventennio informano la struttura profonda del racconto memoriale. È lei stessa ad accorgersene, riconoscendo di aver affrontato, fotogramma dopo fotogramma, ciò che negli anni successivi sarebbe divenuta la sua vita. Basti pensare, lo si è già rammentato, a *La figlia del Corsaro Verde*, dove lei impersona la carismatica Manuela, una bellissima fanciulla mezzosangue, a capo di una banda di pirati che imperversa nei mari dei Caraibi. È strabiliante la piega profetica di questo e di altri titoli della filmografia di Duranti. Anche a cagione di siffatte coincidenze, puntualmente e orgogliosamente segnalate dalla protagonista⁶, *Il romanzo della mia vita* si rivela quale una

³ Cfr. infra, cap. VII, prg. 3.

⁴ Duranti 1987, p. 303.

⁵ Cfr. infra, cap. II, prg. 3.

⁶ Lei stessa rilegge i film che ha interpretato cogliendone le profezie: «la precarietà del benessere in *Ricchezza senza domani* [F.M. Poggioli, 1939]; lo smarrimento e l'abbandono di una ragazza tartassata da una sorte imprevedibile in *È sbarcato un marinaio* [P. Ballerini, 1940], l'avventura nei

sorta di super-copione, pienamente solidale con quelli interpretati da Doris nella sua carriera.

In realtà, e non si può mancare di sottolinearlo, lo stesso accade nella quasi totalità delle autodivagrazioni. Credo che questa sia una questione incandescente, non trascurabile e in vari modi interrogante. Difatti una delle costanti che la mappatura delle autobiografie delle attrici ha restituito, e in modo piuttosto netto, è proprio il loro torcersi verso le storie dello schermo, la loro tendenza a disporsi in forma di ultra-sceneggiatura, appunto, ingaggiando un serrato confronto con i loro profili divistici, e finendo poi per rinforzarli. Occorre domandarsi perché, dopo aver trascorso tutta la vita a dare corpo e voce a personaggi scritti da altri, quando sono loro, le attrici, a prendere la parola in prima persona, quando possono scrivere da sé sole la propria parte, ripropongono, con slancio rinvigorito, le espressioni e i gesti più consueti, quelli plasmati dalla mano invisibile della regia, a favore della macchina da presa.

Similmente anche le scrittrici, le solerti giornaliste che hanno forse fissato troppo a lungo e senza adeguate protezioni il rettangolo luminescente dello schermo, non sanno separarsi dal loro ruolo di spettatrici privilegiate e vogliono, pure loro, continuare a raccontare e ad essere raccontate dal flusso baluginante delle immagini in movimento.

In definitiva, anche quando sembrano averne la possibilità, le protagoniste non si allontanano dalle trame, dalle atmosfere, da quella «aria già respirata»⁷ nei film che hanno interpretato o veduto. E viene da pensare, riflettendo sui piaceri sottili e misteriosi della memoria, che sia quell'aria corroborante, saporosa e fresca, altamente desiderabile proprio perché già respirata, quell'aria di cinema e insieme di paradiso – paradiso perduto, «perché i veri paradisi sono quelli che abbiamo perduti»⁸ – ciò che esse cercano di ritrovare e di far rivivere nelle curve del tempo, inseguendo le intermittenze del cuore e i salti, gli inciampi della pellicola.

Forse, per le une e per le altre, l'esperienza del cinema è così intensa e totalizzante da diventare irreversibile, segnandone per sempre le esistenze. Per questo continuano a guardare il rettangolo della proiezione, perché è lì che si mescolano ricordi e progetti, passato e avvenire, semi e radici; è lì, in quel tremulo quadrato di luce, che fluttuano figure imprevedibili, che appaiono, e scompaiono; è lì, nello scorrere via delle immagini, che ciascuna può sognare

Caraibi, infine, nella *Figlia del Corsaro Verde*. [...] [Ho vissuto] nella finzione quella che, anni dopo, sarebbe diventata la mia esistenza reale e definitiva» (Duranti 1987, pp. 98-99).

⁷ M. Proust, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris 1927; trad. it. a cura di G. Caproni, *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino 1978, p. 201.

⁸ *Ibidem*.

di «dimorare nella possibilità»⁹. Ebbene sì, lo schermo continua a offrirsi come terreno di cambiamenti, di felice provvisorietà, di impensati rilanci: nonostante la rigidità di certe trame risapute, sono le sue storie e le personaggi dei film, moltiplicate all'infinito sulle pagine dei rotocalchi, riprese nei gesti di libertà delle attrici e delle scrittrici, a mettere in circolo nuove e dirompenti idee. Così, una accanto all'altra, nel buio vellutato delle sale cinematografiche, le giovani italiane, spazientite dalle ristrettezze e dai dettami di tradizioni annose, divenute insostenibili, iniziano a immaginare per se stesse percorsi di affrancamento e di autonomia, innescando mutamenti profondi, lenti ma irreversibili. Li vedremo fiorire più avanti, nei decenni successivi, con la nascita dei movimenti femministi. E davvero, a quel punto, saranno in molte a voler scrivere da sé il proprio copione.

⁹ È un velato rimando al celebre verso «I dwell in Possibility» di Emily Dickinson, che mi pare un perfetto, poetico viatico per chi intende aprirsi alle trasformazioni.

Bibliografia

Bibliografia primaria

Testi di attrici e scrittrici

Abba M., *La mia vita di attrice*, «Il Dramma», nn. 237-239, 1 luglio - 1 agosto 1936; riedito da D. Saponaro, L. Torsello, (a cura di), *L'attrice ideale. Marta Abba nella vita e nell'arte di Luigi Pirandello*, De Luca, Roma 2019.

Abba M., *Dieci anni di teatro con Luigi Pirandello*, «Il dramma», 362-363, novembre-dicembre 1966, pp. 45-58.

Bertini F., *Sensazioni e ricordi. La prima posa*, «In penombra», 1, 1918, pp. 22-25.

Bertini F., *Arte e vita di Francesca Bertini*, «Film», nn. 28-42, 6 agosto - 12 novembre 1938.

Bertini F., *Il resto non conta*, Giardini, Pisa 1969.

Bontà W., *Signorinette*, Edizioni Mani di Fata, Milano 1938.

W. Bontà, *Le signorinette nella vita*, Edizioni Mani di Fata, Milano 1942.

Brin I., *Il ciac sulla spiaggia*, «Omnibus», 30, 23 luglio 1938, p. 5.

[Brin I.] Geraldina Tron, *Incontri con Marlene Dietrich*, «Film», 8, 25 febbraio 1939, pp. 1-2.

[Brin I.] Geraldina Tron, *Incontri con Danielle Darrieux*, «Film», 9, 4 marzo 1939, pp. 1-2.

[Brin I.] Geraldina Tron, *Incontri con Simone Simon*, «Film», 18, 6 maggio 1939, pp. 3-4.

[Brin I.] Geraldina Tron, *Incontri con Merle Oberon*, «Film», 19, 13 maggio 1939, p. 5.

[Brin I.] *Laura Nucci preferisce la Fanteria carrista*, «Fronte. Giornale del soldato», 1, 5 settembre 1940, p. 21.

[Brin I.] *Paola Barbara preferisce la Fanteria chimica*, «Fronte. Giornale del soldato», 2, 19 settembre 1940, p. 19.

[Brin I.] *Doris Duranti predilige la Marina*, «Fronte. Giornale del soldato», 5, 3 ottobre 1940, p. 19.

- Brin I., *Alida Valli preferisce l'aviazione*, «Fronte. Giornale del soldato», 6, 10 ottobre 1940, p. 19.
- [Brin I.] *Maria Denis predilige la Fanteria*, «Fronte. Giornale del soldato», 7, 17 ottobre 1940, p. 19.
- [Brin I.] *Vanna Vanni predilige la G.A.F. [Guardia alla Frontiera]*, «Fronte. Giornale del soldato», 8, 24 ottobre 1940, p. 19.
- [Brin I.] *Dina Sassoli preferisce il Genio Pontieri*, «Fronte. Giornale del soldato», 10, 7 novembre 1940, p. 19.
- [Brin I.] *Clara Calamai predilige la Cavalleria*, «Fronte. Giornale del soldato», 11, 14 novembre 1940, p. 19.
- [Brin I.] *Carla Candiani predilige gli Alpini*, «Fronte. Giornale del soldato», 12, 21 novembre 1940, p. 19.
- [Brin I.] *Elli Parvo preferisce la Sussistenza*, «Fronte. Giornale del soldato», 13, 28 novembre 1940, p. 19.
- [Brin I.] *Germana Paolieri preferisce l'Artiglieria*, «Fronte. Giornale del soldato», 14, 5 dicembre 1940, p. 19.
- [Brin I.] *Isa Miranda non ha nessuna preferenza*, «Fronte. Giornale del soldato», 15, 12 dicembre 1940, p. 19.
- [Brin I.] *Elsa de' Giorgi preferisce i Granatieri*, «Fronte. Giornale del soldato», 16, 19 dicembre 1940, p. 19.
- [Brin I.] *Assia Noris preferisce i Bersaglieri*, «Fronte. Giornale del soldato», 17, 26 dicembre 1940, p. 19.
- [Brin I.] *Lilia Silvi preferisce i Radiotelegrafisti*, «Fronte. Giornale del soldato», 1, 2 gennaio 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Vivi Gioi preferisce i sommergibilisti*, «Fronte. Giornale del soldato», 2, 9 gennaio 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Carla Del Poggio preferisce la D.I.C.A.T.*, «Fronte. Giornale del soldato», 3, 16 gennaio 1941, p. 19.
- [Brin I.] *La Ferida preferisce i Corazzieri*, «Fronte. Giornale del soldato», 4, 23 gennaio 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Mariella Lotti preferisce i Distrettuali*, «Fronte. Giornale del soldato», 5, 30 gennaio 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Silvana Jachino preferisce la Sanità*, «Fronte. Giornale del soldato», 6, 6 febbraio 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Luisella Beghi preferisce gli Autieri*, «Fronte. Giornale del soldato», 7, 13 febbraio 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Gemma D'Alba preferisce il Genio Minatori*, «Fronte. Giornale del soldato», 8, 20 febbraio 1941, p. 19.

- [Brin I.] *Isa Pola preferisce i Paracadutisti*, «Fronte. Giornale del soldato», 9, 27 febbraio 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Oretta Fiume preferisce il Genio Artieri*, «Fronte. Giornale del soldato», 10, 6 marzo 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Laura Solari preferisce i Telefonisti*, «Fronte. Giornale del soldato», 11, 13 marzo 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Paola Veneroni preferisce la Cavalleria Carrista.*, «Fronte. Giornale del soldato», 12, 20 marzo 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Rubi Dalma preferisce l'Artiglieria Celere*, «Fronte. Giornale del soldato», 13, 27 marzo 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Silvia Manto preferisce l'Artiglieria Alpina*, «Fronte. Giornale del soldato», 14, 3 aprile 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Elena Altieri preferisce la Posta Militare*, «Fronte. Giornale del soldato», 15, 10 aprile 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Elisa Cegani preferisce l'Aviazione da Bombardamento*, «Fronte. Giornale del soldato», 16, 17 aprile 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Nicoletta Parodi preferisce la Fanteria Motorizzata*, «Fronte. Giornale del soldato», 17, 24 aprile 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Bianca Della Corte preferisce l'Aviazione da Caccia*, «Fronte. Giornale del soldato», 18, 1 maggio 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Regana De Liguoro preferisce gli Autieri della sezione pesante*, «Fronte. Giornale del soldato», 19, 8 maggio 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Lily Vincenti preferisce RR CC [Carabinieri]*, «Fronte. Giornale del soldato», 20, 15 maggio 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Leda Gloria preferisce gli Arditi*, «Fronte. Giornale del soldato», 21, 22 maggio 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Loretta Vinci preferisce i Mitraglieri*, «Fronte. Giornale del soldato», 22, 29 maggio 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Anita Farra preferisce gli Zappatori*, «Fronte. Giornale del soldato», 23, 5 giugno 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Jone Salinas preferisce gli Aereo Siluranti*, «Fronte. Giornale del soldato», 24, 12 giugno 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Milena Penovich preferisce gli Aereofonisti*, «Fronte. Giornale del soldato», 25, 19 giugno 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Neda Naldi preferisce i Piloti da ricognizione*, «Fronte. Giornale del soldato», 26, 26 giugno 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Jole Voleri preferisce il Genio Ferrovieri*, «Fronte. Giornale del soldato», 27, 3 luglio 1941, p. 19.

- [Brin I.] *Vera Carmi i preferisce l'Artiglieria da costa*, «Fronte. Giornale del soldato», 28, 10 luglio 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Loredana preferisce il Battaglione San Marco*, «Fronte. Giornale del soldato», 29, 17 luglio 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Beatrice Mancini preferisce gli Idrici*, «Fronte. Giornale del soldato», 30, 24 luglio 1941, p. 19.
- [Brin I.] *La Dilian preferisce i B.M.S. [Battaglione Movimento Stradale]*, «Fronte. Giornale del soldato», 31, 31 luglio 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Valentina Cortese preferisce la M.C. [Milizia Confinaria]*, «Fronte. Giornale del soldato», 32, 7 agosto 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Elsa Delbi preferisce i Colombofili*, «Fronte. Giornale del soldato», 33, 14 agosto 1941, p. 19.
- [Brin I.] *M.D.C., Ori Monteverdi preferisce gli Aereologisti*, «Fronte. Giornale del soldato», 34, 21 agosto 1941, p. 19.
- [Brin I.] *M. Mauri preferisce i Lanciafiamme*, «Fronte. Giornale del soldato», 35, 28 agosto 1941, p. 19.
- [Brin I.] *Armandina Bianchi preferisce gli Aquilotti*, «Fronte. Giornale del soldato», 36, 4 settembre 1941, p. 11.
- [Brin I.] *Marisa Vernati preferisce i Nebbiogeni*, «Fronte. Giornale del soldato», 37, 11 settembre 1941, p. 13.
- [Brin I.] *Bianca Doria preferisce gli Allievi della Scuola militare*, «Fronte. Giornale del soldato», 38, 19 settembre 1941, p. 13.
- [Brin I.] *Luciana Danieli preferisce gli Allievi dell'Accademia di Modena*, «Fronte. Giornale del soldato», 39, 23 settembre 1941, p. 13.
- [Brin I.] *Adriana Benetti preferisce i Dragoni*, «Fronte. Giornale del soldato», 40, 2 ottobre 1941, p. 13.
- [Brin I.] *Elena Zareschi preferisce quelli dei MAS*, «Fronte. Giornale del soldato», 41, 9 ottobre 1941, p. 13.
- [Brin I.] *Lori Randi preferisce i Puntatori*, «Fronte. Giornale del soldato», 42, 16 ottobre 1941, p. 13.
- [Brin I.] *Liola Bonfili preferisce i Motoscafisti*, «Fronte. Giornale del soldato», 43, 23 ottobre 1941, p. 13.
- [Brin I.] *Lia Corelli preferisce gli Aereostieri*, «Fronte. Giornale del soldato», 44, 30 ottobre 1941, p. 13.
- [Brin I.] *Alanova preferisce il Corpo Italiano di Spedizione in Russia*, «Fronte. Giornale del soldato», 45, 6 novembre 1941, p. 13.
- Brin I., *Ieri e oggi*, «Cine-Illustrato», 37, 7 settembre 1941, pp. 2-3.
- Brin I., *Quelli dell'Union*, «Film», 10, 7 marzo 1942, p. 11.

- Brin I., *Irene Brin ha visto un film. Abbasso la ricchezza*, «Film-rivista», 2, 15 febbraio 1947, pp. 7-8.
- Brin I., *Un nome inventato*, in «Il Borghese», 41, 10 ottobre 1957, pp. 588-589.
- Brin I., *Autoritratto di una moglie*, «Corriere della Sera», 8 giugno 1963, p. 7.
- Brin I., *L'Italia esplode. Diario dell'anno 1952*, a cura di C. Palma, Viella, Roma 2014.
- Cortese V., *Quanti sono i domani passati. Autobiografia*, Mondadori, Milano 2012.
- de Céspedes A., *Nessuno torna indietro*, Mondadori, Milano 1938.
- de Céspedes A., *Nel limbo dei personaggi*, «Film», 1, 2 gennaio 1943, p. 5.
- de' Giorgi E., *Confessioni di Elsa de' Giorgi*, «Stelle», 37, 1934, p. 10.
- de' Giorgi E., *Quando il regista lo chiamavo 'Signor Direttore'*, «Illustrazione del Popolo», 11, 17 dicembre 1938.
- de' Giorgi E., *I coetanei*, Einaudi, Torino 1955.
- de' Giorgi E., *Storia di una donna bella*, Samonà e Savelli, Roma 1970.
- de' Giorgi E., *L'eredità Contini Bonacossi*, Mondadori, Milano 1988.
- De Liguoro L., *Le battaglie della moda, 1919-1933*, Luzzati, Roma 1934.
- Denis M., *Il gioco della verità*, a cura di M. Grassi, Baldini & Castoldi, Milano 1995.
- Duranti D., *Il romanzo della mia vita*, a cura di G.F. Venè, Mondadori, Milano 1987.
- Franchetti C., *Casta diva*, Bietti, Milano 1935.
- Franchetti C., *Ginevra degli Almieri*, Bietti, Milano 1936.
- Miranda I., *Ricordi di Isa Miranda. I miei registi*, «Star», nn. 14-22, 28 aprile - 16 giugno 1945.
- Miranda I., *Isa Miranda si racconta*, «Film d'oggi», nn. 12-25, 23 marzo - 22 giugno 1946.
- Miranda I., *Una formica in ginocchio*, Bologna, Cappelli 1957.
- Miranda I., *La «Piccinina» di Milano*, Gastaldi, Milano 1965.
- Mazzucco M.G., *Silenzi. Le sette vite di Diana Karenne*, Einaudi, Torino 2024.
- Mura, *Perfidie*, Sonzogno, Milano 1919.
- Mura, *Tentazioni. Consigli alle signore e suggerimenti agli uomini*, Sonzogno, Milano 1927.
- Mura, *Agazùr innamorata*, Sonzogno, Milano 1928.
- Mura, *Sambadù, amore negro*, Milano, Sonzogno 1934.
- Mura, *Perdere il treno*, in Ead., *Uscita di collegio*, Sonzogno, Milano 1935, pp. 139-165.
- Mura, *Isabella Gluck*, Sonzogno, Milano 1939.
- Mura, *In giro pel mondo*, Sonzogno, Milano 1941.

- Mura, *Sono stata a Hollywood*, in Ead., *In giro pel mondo*, cit., pp. 7-160.
- Mura, *Dal mio taccuino di viaggio*, in Ead., *In giro pel mondo*, cit. pp. 163-258.
- Peverelli L., *Incantamento. Romanzo cinematografico*, «Film», nn. 27-45, 6 luglio - 9 novembre 1940.
- Peverelli L., *Muro del pianto*, «Film», 39, 27 settembre 1941, p. 5.
- Peverelli L., *La lunga notte*, Rizzoli, Milano-Roma 1946.
- Peverelli L., *Sposare lo straniero*, Rizzoli, Milano-Roma 1946.
- Peverelli L., *Autobiografia*, in R. Verdirame, *Narratrici e lettrici (1850-1950)*, cit., pp. 273-325.
- Serao M., *Parla una spettatrice*, «L'arte muta», 1, 15 giugno 1916, pp. 32-33.
- Trapani E., *Perché le donne vanno al cinema?*, «Film», 37, 18 settembre 1943, p. 8.
- Vitti M., *Sette sottane. Un'autobiografia involontaria*, Sperling & Kupfer, Milano 1993.
- Vivanti A., *Circe*, Quintieri, Milano 1912.
- Volpiana I., *La donna che rifiutò un milione di dollari dell'America. Intervista con Francesca Bertini*, «Lo schermo», 3, 1938, pp. 17-19.

Altre fonti

- [Anonimo], *Presentiamo le vincitrici del Concorso dei fotogenici (bandito dalla Federazione dell'Artigianato)*, «Cinema Illustrazione», 19, 1932, p. 10.
- [Anonimo], *Primo incontro con la macchina da presa*, «Cinema Illustrazione», 8, 1939, p. 3.
- Anassimandro, *Quaderno delle dive. Maria Denis*, «Film», 39, 1938, p. 6.
- Arnaldi E., *La tragica fine di Mura. La donna che parlava al cuore delle donne*, «Stampa sera», 18 marzo 1940, p. 3.
- Callari F., *La fabbrica delle attrici*, «Film», 11, 18 marzo 1939, p. 9.
- Castellani S., *Lilia Silvi e Luigi Scarabello oggi sposi*, «Film», 36, 7 settembre 1940, pp. 3-4.
- Cesarini M., *1. Le dive del cinema*, «Film», 31, 3 agosto 1940, p. 3.
- Crepas A., *Avventure con Doris Duranti «stella nera»*, «Stampa sera», 7 aprile 1938, p. 2.
- Gotta S., *Una nuova diva italiana*, «L'Ora», 7 maggio 1934, p. 7.
- Gromo M., *Sentinelle di bronzo*, «Stampa sera», 22 agosto 1937, p. 3.
- Marotta G., *Strettamente confidenziale*, «Film», 36, 6 settembre 1941, p. 6.
- Mèccoli D., *Doris Duranti*, «Primi piani», 1, gennaio 1942, p. 64.
- Osso P., *Doris Duranti*, Albore editrice, Milano 1942.

Bibliografia generale

- Aa.Vv., *Carola Prosperi. Una scrittrice non «femminista»*, Atti della Giornata di studio, 3 aprile 1993, Università di Torino, Leo S. Olschki, Firenze 1995.
- Addis Saba M., *La scelta. Ragazze partigiane, ragazze di Salò*, Editori Riuniti, Roma 2005.
- Åkerström U., *Sambadù, amore negro di Mura. Censura fascista e sfida alla morale nell'Italia di Mussolini*, «Romance Studies», 3, 2018, pp. 101-110.
- Albonetti P., Fanti C. (a cura di), *Longanesi e gli italiani*, EDIT, Faenza 1997.
- Amossy R., *Autobiographies of Movie Stars: Presentation of Self and its Strategies*, «Poetics Today», 4, 1986, pp. 673-703.
- Aprà A., Pistagnesi P. (a cura di), *I favolosi anni Trenta del cinema italiano 1929-1944*, Electa, Roma 1979.
- Argentieri M. (a cura di), *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, Marsilio, Venezia 1991.
- Arslan A., *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Guerini, Milano 1998.
- Arslan A., Pozzato M.P., *Il rosa*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, Einaudi, Torino 1989, vol. III, pp. 1027-1046.
- Baccolini R., Fabi M.G., Fortunati V., Monticelli R. (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, CLUEB, Bologna 1997.
- Balbi R., *Politique jamais*, «Nord e Sud», 40, aprile 1963, pp. 93-102.
- Baldi A., *Le nove vite di Valentina Cortese*, Edizioni ETS, Pisa 2013.
- Ben-Ghiat R., *Fascist Modernities. Italy 1922-1945*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2001; trad. it. a cura di M.L. Bassi, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2004.
- Bernardini A., Martinelli V., *Francesca Bertini 1892-1985*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 1985.
- Biemmi I., *Metodo narrativo e ricerca di genere*, in A. Cagnolati, C. Covato (a cura di), *La scoperta del genere tra autobiografia e storie di vita*, cit., pp. 179-196.
- Bocchiddi L., *Luciana Peverelli e il cinematografo: la visione del sogno*, in L. Cardone, S. Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili*, cit., pp. 142-165.
- Bonsaver G., *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Laterza, Roma-Bari 2013.
- Bravo A., *Il fotoromanzo*, Il Mulino, Bologna 2004.
- Bravo A., Bruzzone A.M., *In guerra senza armi. Storie di donne 1940-1945*, Laterza, Roma-Bari 1995.

- Brooks P., *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven-London 1976; ed. it. a cura di F. Orabona, *L'immaginazione melodrammatica secondo Peter Brooks. Per una costante della visione estetica nei tempi moderni*, Cuem, Milano 2004.
- Brunetta G.P., *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.
- Brunetta G.P., *Luci e polvere di stelle*, in I. Moscati (a cura di), *Clara Calamai. L'ossessione di essere diva*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 17-23.
- Brunetta G.P., *Il cinema italiano di regime. Da La canzone dell'amore a Ossessione (1929-1945)*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- Bruni D., *Dalla parte del pubblico. Aldo De Benedetti sceneggiatore*, Bulzoni, Roma 2011.
- Bruni D., *Commedia anni Trenta*, Il Castoro, Milano 2013.
- Bruzzone A.M., Farina R., *La resistenza taciuta. Dodici vite di partigiane piemontesi*, Bollati Boringhieri, Torino 2016.
- Bull S., Söderbergh Widding A. (eds.), *Not so Silent: Women in Cinema Before Sound*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm 2010.
- Cagnolati A., Covato C. (a cura di), *La scoperta del genere tra autobiografia e storie di vita*, Benilde Ediciones, Siviglia 2016.
- Caldiron O., Hochkofler M., *Isa Miranda*, Gremese, Roma 1978.
- Calvino I., *La letteratura italiana sulla Resistenza*, «Il movimento di liberazione in Italia. Rassegna bimestrale di studi e di documenti», 1, luglio 1949.
- Cambi F., *L'autobiografia come metodo formativo*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 29.
- Cambria A., *Elsa de' Giorgi*, in E. Roccella, L. Scaraffia (a cura di), *Italiane*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per le Pari Opportunità, Roma 2003, pp. 85-88.
- Campari R., *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 1994.
- Cannistraro Ph. V., *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari 1975.
- Caporossi C., *Per rileggere Annie Vivanti a sessant'anni dalla morte*, «Nuova Antologia», 2221, 2002, pp. 269-292.
- Cardone L., *Pelle e pellicola. La scrittura femminile e lo sguardo in Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes e Alessandro Blasetti*, in S. Chemotti (a cura di), *Le graphie della cicogna. La scrittura delle donne come ri-velazione*, Il Poligrafo, Padova 2012, pp. 289-332.
- Cardone L., *Lo schermo della frivolezza. Giornaliste e scrittrici nel vortice dell'editoria popolare*, in M. Guerra, S. Martin (a cura di), *Culture del film*, cit., pp. 115-138.

- Cardone L., *Le fiabe cinematografiche di Irene Brin. Il racconto delle attrici dagli anni Trenta al '68*, in C. Tognolotti (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmaliione*, cit., pp. 39-50.
- Cardone L., *Spalle allo schermo. Irene Brin spettatrice di spettatori*, in M. Comand, A. Mariani (a cura di), *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, cit., pp. 90-112.
- Cardone L., *Sconfinamenti di genere. "La carovana dell'amore" (1934) romanzo cinematografico di Mura*, «Immagine», 22, 2020, pp. 75-94.
- Cardone L., *Un'attrice che scrive. Maria Denis e Luchino Visconti in Il gioco della verità*, in M.E. D'Amelio, L. Gorgolini (a cura di), *Media and Gender*, cit., pp. 103-110.
- Cardone L., *Cenerentola goes to Hollywood. Attrici italiane negli States fra gli anni Quaranta e Cinquanta*, in G. Altea, A. Camarda (a cura di), *Lo showroom Olivetti a New York. Costantino Nivola e la cultura italiana negli Stati Uniti*, Edizioni Comunità, Roma 2022, pp. 120-133.
- Cardone L., *Doris Duranti, autobiografia di una diva. Eros, potere e costruzione di sé*, in C. Jandelli, C. Tognolotti (a cura di), *Le tenebrose*, cit., pp. 77-89.
- Cardone L., *Mura (1892-1940), straniera dappertutto. Spostamenti trasgressivi fra letteratura, cinema e industria culturale*, in G. Lavarone, F. Polato (a cura di), *Viandanze. Donne in viaggio e in movimento nel cinema e negli audiovisivi*, Edizioni ETS, Pisa 2025 pp. 245-253.
- Cardone L., Fanchi M. (a cura di), *Genere e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano*, «Comunicazioni sociali», 2, maggio-agosto 2007.
- Cardone L., Filippelli S. (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Iacobelli editore, Albano Laziale 2011.
- Cardone L., Maina G., Rimini S., Tognolotti C. (a cura di), *Vaghe stelle*, «Arabeschi», 10, 2017; <http://www.arabeschi.it/13-/>
- Cardone L., Masecchia A., Polato F., Seligardi B., Simi G. (a cura di), «*Ho ucciso l'angelo del focolare*». *Lo spazio domestico e la libertà ritrovata*, «Arabeschi», 21, 2023; <http://www.arabeschi.it/collection/ho-ucciso-langelo-del-focolare/#ho-ucciso-langelo-del-focolare>.
- Cardone L., Masecchia A., Rizzarelli M. (a cura di), *Divografie. Ovvero delle attrici che scrivono*, «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019; http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/Smarginature_Divografie_14.pdf.
- Cardone L., Masecchia A., Rizzarelli M. (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.
- Carotti C., *Effetto cinema. Repertorio storico critico dei metafilm italiani dalle origini al 2000*, «La Rivisteria», 3-5, 2007, pp. 35-63.
- Caratozzolo V.C., 1952-1968: *L'Italia esplode. Considerazioni sull'inedito di Irene Brin*, in I. Brin, *L'Italia esplode*, cit., pp. 191-208.

- Caratozzolo V.C., Schiaffini I., Zambianchi C. (a cura di), *Irene Brin, Gasparo del Corso e la Galleria L'Obelisco*, Drago, Roma 2018.
- Casalini M. (a cura di), *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Sessanta*, Viella, Roma 2016.
- Casula C.F., Spagnoletti G., Triulzi A. (a cura di), *La conquista dell'Impero e le leggi razziali tra cinema e memoria*, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico - Annali 20, Effigi Edizioni, Roma 2020.
- Cesarini G., Marchi G., *La stampa femminile dal '700 ad oggi*, Edizioni Noi Donne, Roma 1952.
- Ciancamerla G., *Alba de Céspedes, una scrittrice prestata al cinema?*, «Oblio», 46, dicembre 2022, pp. 105-122.
- Ciancamerla G., *Scrittrici per il cinema. Un itinerario italiano dalle origini al neorealismo*, Carocci, Roma 2024.
- Cippitelli L., Frangi S. (a cura di), *Colonialità e culture visuali in Italia. Percorsi critici tra ricerca artistica, pratiche teoriche e sperimentazioni pedagogiche*, Mimesis, Milano-Udine 2021.
- Cixous H., *Le Rire de la Méduse*, «L'Arc», 61, 1975, pp. 39-54; trad. it. *Il riso della Medusa*, in R. Baccolini, M.G. Fabi, V. Fortunati, R. Monticelli (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, cit., pp. 221-246.
- Coletti M., *Lo spazio coloniale e il corpo femminile, tra esotismo e propaganda. Il tabù del meticcio*, in D. Ricci, M. Veronesi (a cura di), *Visioni del rimosso*, cit., pp. 83-96.
- Comand M., *Elsa de' Giorgi. Storia, discorsi e memorie del cinema*, Mimesis, Milano 2022.
- Comand M., Gundle S. (a cura di), *Alida Valli*, «Bianco e nero», 77, 586, settembre-dicembre 2016.
- Comand M., Mariani A. (a cura di), *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, Marsilio, Venezia 2020.
- Cometa M., *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*, in Id., D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 47-78.
- Dall'Asta M. (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008.
- Dall'Asta M., *Il singolare multiplo: Francesca Bertini attrice e regista*, in Ead., *Non solo dive*, cit., pp. 61-80.
- Dall'Asta M., *Francesca Bertini. Ritratto dell'attrice da regista*, in A. Faccioli, E. Mosconi (a cura di), *Divine*, cit., pp. 11-32.
- Dall'Asta M., Duckett V., Tralli L. (eds.), *Researching Women in Silent Cinema. New Findings and Perspectives*, Dipartimento delle Arti - DAR, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Bologna 2013.

- Dalle Vacche A., *Il movimento femminile. Sulla recitazione della Diva nel cinema muto*, «Bianco e nero», 550-551, settembre 2004-aprile 2005, pp. 143-150.
- Dalle Vacche A., *Diva. Passion and Defiance in Early Italian Cinema*, University of Texas Press, Austin 2008.
- D'Amelio M.E., Gorgolini L. (a cura di), *Media and Gender. History, Representation, Reception*, Bologna University Press, Bologna 2023; <https://buonline.com/wp-content/uploads/wpforms/6916-9b39439a22a5005be69f2d3acad35b37/d-2-312-damelio-gorgolini-media-and-gender-16fc614b5b2c2b94b3af7ebf6e-8f92ad.pdf>.
- d'Amico L.F., *L'uomo delle contraddizioni. Pirandello visto da vicino*, Sellerio, Palermo 2007.
- De Berti R., *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi pretesti*, Vita e pensiero, Milano 2000.
- De Berti R., Piazzoni I. (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Cisalpino, Milano 2009.
- De Giorgio M., *Le italiane dall'Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Laterza, Roma-Bari 1992.
- De Grazia V., *How Fascism Ruled Women. Italy, 1922-1945*, trad. it. a cura di S. Musso, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia 1992.
- De Nicola F., Zannoni P.A. (a cura di), *La fama e il silenzio. Scrittrici dimenticate del primo Novecento*, Marsilio, Venezia 2002.
- De Santi P.M., ...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.
- Di Nucci A., *Movimento turistico nel Mediterraneo tra crociere e compagnie di navigazione nel ventennio fascista*, in D. Dell'Orsa, R. Ghezzi, N. Ridolfi (a cura di), *Reti marittime, traffici commerciali e flussi turistici nel Mediterraneo tra età moderna e contemporanea*, Pacini Editore, Pisa 2022, pp. 113-129.
- Dyer R., *Stars*, British Film Institute, London 1979, trad. it. a cura di C. Capetta, D. Paggiaro, A. Verze, *Star*, Kaplan, Torino 2009.
- Ellena L. et al. (a cura di), *Film d'Africa. Film italiani prima, durante e dopo l'avventura coloniale*, Archivio nazionale cinematografico della Resistenza, Torino 1999.
- Fabre G., *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Silvio Zamorani editore, Torino 1998.
- Faccioli A. (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni Trenta: la produzione e i generi*, Marsilio, Venezia 2010.
- Faccioli A., Mosconi E. (a cura di), *Divine. Nuove prospettive sul cinema muto italiano*, Mimesis, Milano 2022.

- Faeti A., *Dacci questo veleno*, Emme Edizioni, Milano 1980.
- Fallaci O., *Bentornata Signora. Isa Miranda*, in Ead., *Intervista con il mito*, Rizzoli edizione digitale, Milano 2010.
- Farassino A., *Cosmopolitismo ed esotismo nel cinema europeo fra le due guerre*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Miti, luoghi, divi*, cit., pp. 485-508.
- Farina R. (a cura di), *Dizionario biografico delle donne lombarde (568-1968)*, Baldini & Castoldi, Milano 1995.
- Ferrando A. (a cura di), *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*, Franco Angeli, Milano 2019.
- Ferrando A., *Donne oltre i confini. La traduzione come percorso di emancipazione durante il fascismo*, «Italia Contemporanea», 294, dicembre 2020, pp. 205-234.
- Festinese V., *Mater dolorosa: estetica masochista e diva film*, in C. Jandelli, L. Cardone (a cura di), *Gesti silenziosi*, cit., pp. 20-27.
- Folli A., *Scrittrici del lago. Tra Annie Vivanti e Liala c'è Maria Volpi detta Mura*, in A.L. Giannone, M. Cantelmo (a cura di), *In un concerto di voci amiche. Studi di letteratura italiana dell'Otto e Novecento in onore di Donato Valli*, tomo I, Congedo, Lecce 2008, pp. 415-431.
- Forgacs D., Gundle S., *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007.
- Formenti C. (a cura di), *Valentina Cortese. Un'attrice intermediale*, Mimesis, Milano 2019.
- Fortini L., *“Nessuno torna indietro” di Alba de Céspedes*, in A. Asor Rosa (diretta da), *Letteratura italiana, Le opere, IV, Il Novecento, II*, Einaudi, Torino 1996, pp. 142-145.
- Franchini S., Soldani S. (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Franco Angeli, Milano 2004.
- Fresu R., *L'infinito pulviscolo. Tipologia linguistica della (para)letteratura femminile in Italia tra Otto e Novecento*, Franco Angeli, Milano 2016.
- Fusani C., *Mille Mariù. Vita di Irene Brin*, Lit Edizioni, Roma 2012.
- Gaines J.M., *Pink-Slipped. What Happened to Women in Silent Film Industries*, University of Illinois Press, Champaign 2018.
- Gardner V., *By Herself. The Actress and Autobiography (1755-1939)*, in M.B. Gale, J. Stokes (eds.), *The Cambridge Companion to The Actress*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 174-175.
- Gili J.A., *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Bulzoni, Roma 1981.
- Gledhill C., Knight J. (eds.), *Doing Women's Film History. Reframing Cinemas, Past and Future*, University of Illinois Press, Urbana 2015.

- Grande M., *La commedia all'italiana*, a cura di O. Caldiron, Bulzoni, Roma 2003.
- Grignaffini G., *Il volto e la divisa. Luoghi del femminile nel cinema italiano degli anni Trenta*, in Ead., *La scena madre. Scritti sul cinema*, Bononia University Press, Bologna 2002, pp. 239-255.
- Guarneri M., Scabelli S., *Paola Ojetti and Maria Basaglia: Two Women Workers in Fascist Italy's Cultural Sector*, «Comunicazioni sociali», 1, 2023, pp. 13-27.
- Guerra M., Martin S. (a cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, Il Mulino, Bologna 2020.
- Gundle S., *Bellissima. Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, New Haven-London 2007; trad. it. a cura di M. Pelaia, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile in Italia dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- Gundle S., *Mussolini's Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy*, Berghahn Books, New York 2013.
- Gundle S., *The National Star. Isa Miranda*, in Id., *Mussolini's Dream Factory*, cit., pp. 123-143.
- Gundle S., Castelli C.T., *The Glamour System*, Palgrave Macmillan, New York 2006.
- Heilbrun C.G., *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.
- Higham C., Moseley R., *Princess Merle. The Romantic Life of Merle Oberon*, Coward-McCann, New York 1983.
- Jandelli C., *Le dive del cinema muto*, L'Epos, Palermo 2006 (nuova edizione: Cue Press, Imola 2019).
- Jandelli C., *Francesca Bertini*, in Ead., *Le dive italiane del cinema muto*, pp. 27-91.
- Jandelli C., *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 2007.
- Jandelli C., *Annie Vivanti e il cinema delle dive*, in *Nel turbine della cinematografia*, «Bianco e nero», 574, settembre-dicembre 2012, pp. 13-21.
- Jandelli C., Cardone L. (a cura di), *Gesti silenziosi. Presenze femminili nel cinema muto italiano*, «Bianco e nero», 72-570, maggio-agosto 2011.
- Jandelli C., Tognolotti C. (a cura di), *Le tenebrose. Figure di femme fatale nel cinema e nei media europei fra mito e contemporaneità*, Edizioni ETS, Pisa 2024.
- Jandelli C., *Diana Karenne*, in J.M. Gaines, R. Vatsal, M. Dall'Asta (eds.), *Women Film Pioneers Project*, Columbia University Libraries, New York 2025; <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/diana-karenne/>.
- Juan M., Scabelli S., *A Tale of Two Women in Two Countries: Suzanne Chantal and Paola Ojetti's Professional Careers in the Film Press (1930's- mid 1940's)*, «Cinergie», 23, 2023, pp. 5-24.
- Lancia E., *Musitelli Silvana*, *Dizionario biografico degli Italiani*, in Treccani.it, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2018; [https://www.treccani.it/enciclopedia/silvana-musitelli_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/silvana-musitelli_(Dizionario-Biografico)).

- Landy M., *The Folklore of Consensus. Theatricality in the Italian Cinema 1930-1943*, State University of New York Press, Albany 1998.
- Landy M., *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2008.
- Lejeune Ph., *Le Pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris 1975; trad. it. a cura di F. Santini, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986.
- Lento M., *Soltanto qualche ruga in più. L'ultima diva e la messa in scena del corpo senile femminile*, «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», 2, 2017, pp. 245-262.
- Lilli L., *La stampa femminile*, in V. Castronovo, N. Tranfaglia (diretta da), *Storia della stampa italiana. La stampa italiana del neocapitalismo*, vol. V, Laterza, Roma-Bari 1976, pp. 253-311.
- Lonzi C., *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1978.
- Lonzi C., Chinese M.G., Lonzi M., Jaquinta A., *È già politica*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1977.
- Lussana F., *Cinema educatore. L'Istituto Luce dal fascismo alla Liberazione (1924-1945)*, Carocci, Roma 2018.
- Maganzani P., *Versioni multiple e rifacimenti. Sulle tracce di 'Una notte con te'*, «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», 1, 2015, pp. 55-66.
- Manetti B., *La scrittura (e la vita) sulla scena*, in *Nel turbine della cinematografia. Annie Vivanti e lo schermo*, cit., pp. 22-33.
- Mapelli B., *Soggetti di storie. Donne, uomini e scritture di sé*, Guerini, Milano 2008.
- Marchese L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014.
- Mariani L., *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Editoriale Mongolfiera, Bologna 1991.
- Martini A., *La bella forma. Poggioli, i calligrafici e dintorni*, Marsilio, Venezia 1992.
- Masi S., Lancia E., *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, Gremese, Roma 1994.
- Mattesini L. (a cura di), *Scrivere di sé: una rassegna critica sull'autobiografia femminile*, «DWF», 2-3, 1993.
- Mazzocchi F., Pierini M., *Domani passati, mancati, omessi. Sull'autobiografia di Valentina Cortese*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie*, cit., pp. 59-66; <http://www.arabeschi.it/23-domani-passati-mancati-omessi-sullautobiografia-di-valentina-cortese/>.
- Meldini P., *Sposa e madre esemplare. Ideologia e politica della donna e della famiglia nell'Italia fascista*, Guaraldi, Firenze 1975.

- Meldini P., *Le pentole del diavolo. Cibo, eros, violenza e corruzione*, Camunia, Milano 1989.
- Melosi L., *Profili di donne, dai fondi dell'Archivio contemporaneo*, Gabinetto G.P. Viesseux, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2001.
- Melosi L., Sisi C. (a cura di), *12 donne in Toscana tra '800 e '900*, Centro di Firenze per la Moda italiana e Pitti immagine, Firenze 2002.
- Mereu Keating C., *Working in the dream factory: gendering women's film labour under Fascism*, «Modern Italy», 29, 2024, pp. 130-149.
- Merlanti F., *L'«armonia bianca e perduta». Testimonianza ed esorcismo della scrittura nell'opera di Irene Brin*, in F. De Nicola, P.A. Zannoni (a cura di), *La fama e il silenzio*, cit., pp. 65-82.
- Mingozzi G. (a cura di), *Francesca Bertini*, Le Mani-Cineteca di Bologna, Genova-Bologna 2003.
- E. Mondello, *La nuova italiana. La donna nella stampa e nella cultura del Ventennio*, Editori Riuniti, Roma 1987.
- Montanelli I., *I rapaci in cortile. Incontri*, vol. III, Longanesi, Milano 1952.
- Montanelli I., *Irene Brin*, in Id., *I rapaci in cortile*, cit., pp. 38-39.
- Montanelli I., *Giuseppe Marotta*, in Id., *I rapaci in cortile*, cit., pp. 67-78.
- Morin E., *Les Stars*, Éditions du Seuil, Paris 1957, trad. it. a cura di T. Guiducci, *Le star*, Edizioni Olivares, Milano 1995.
- Morreale E. (a cura di), *Gianni Amelio presenta lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Museo Nazionale del Cinema-Il Castoro, Torino-Milano 2007.
- Mosconi E., *Isa Miranda. Light from a Star*, Persico, Cremona 2003.
- Mosconi E., *La signora di tutti (i media). Isa Miranda diva italiana*, in Ead., *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Vita e pensiero, Milano 2006, pp. 189-207.
- Mosconi E., *Irene, Luciana, Mura e le altre. La cronaca mondana e di costume*, in R. De Berti, I. Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano*, cit., pp. 443-467.
- Mozzati T., *Irene Brin e il cinema. Dagli anni Trenta alla Liberazione*, «Antologia Viesseux», 65, maggio-agosto 2016, pp. 89-112.
- Mulvey L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», 3, 1975, pp. 6-18.
- Mulvey L., *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's 'Duel in the Sun'*, in Ead., *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*, Palgrave Macmillan, London 1989, pp. 29-38.
- Muscio G., «*I Am not Greta Garbo. I Am not Marlene Dietrich. I Am Isa Miranda*», in T. Soila (ed.), *Stellar Encounters. Stardom in Popular European Cinema*, John Libbey, New Barnett 2009, pp. 90-98.

- Nicoletto M., *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*, Falsopiano, Alessandria 2014.
- Nicoletto M., *Il fenomeno 'Lilia Silvi'*, in Ead., *Donne nel cinema di regime*, cit., pp. 248-264.
- Nicoletto M., *Maria Denis: icona dell'e(st)etica del sacrificio*, in Ead., *Donne nel cinema di regime*, cit., pp. 356-366.
- Oldrini R., *Mura, ovvero Maria Volpi Nannipieri. L'eclettismo di una scrittrice non solo «rosa»*, in «Otto/Novecento», 3, 2006, pp. 57-83.
- Pallottino P., *Le figure per dirlo. Storia delle illustratrici italiane*, Treccani, Roma 2019.
- Palmieri A., «*We are not calling her Italian*»: *Narratives and images of ethnic incorporation in Isa Miranda's American persona*, «Celebrity Studies», 3, 2019, pp. 346-363.
- Paulicelli E., *La moda nell'Italia fascista. Non solo nero*, Dario Cimorelli Editore, Milano 2025.
- Pavolini L., *Accanto alla tigre*, Fandango, Roma 2011.
- Pellizzari M.A., *Make-believe: fashion and Cinelandia in Rizzoli's Lei (1933-38)*, «Journal of Modern Italian Studies», 1, 2015, pp. 34-52.
- Petacco A., *Il super fascista. Vita e morte di Alessandro Pavolini*, Mondadori, Milano 1999.
- Piana F., *Vite di carta e pellicola. La produzione autobiografica delle attrici italiane*, Edizioni ETS, Pisa 2023.
- Pierini M., *L'ultima attrice. In ricordo di Valentina Cortese*, «Fata Morgana web», 15 luglio 2019; <https://www.fatamorganaweb.it/lultima-attrice/>.
- Pirandello L., *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Mondadori, Milano 1995.
- Pitasso F., *Attore/divo*, Il Castoro, Milano 2003.
- Pontillo C., «*L'immagine di me*». *La scrittura di Elsa de' Giorgi fra autobiografia e attorialità*, Kaplan, Torino 2024.
- Proust M., *Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris 1919; trad. it. a cura di N. Ginzburg, *La strada di Swann*, Einaudi, Torino 1978.
- Proust M., *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris 1927; trad. it. a cura di G. Caproni, *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino 1978.
- Pulvirenti F., *Autobiografia e narrazione di genere*, in S. Ulivieri, I. Biemmi (a cura di), *Storie di donne*, cit., pp. 45-59.
- Raineri R., *Verde bianco e rosa. Il romanzo 'femminile' e l'educazione sentimentale delle italiane (1911-1946)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Palermo, a.a. 2018-2019, tutor M. Di Gesù.
- Raineri R., *Amori dell'altro mondo. Il rosa di Mura e il Duce furioso*, in Ead., *Verde bianco e rosa*, cit., pp. 155-191.

- Raineri R., *I «romanzi partigiani» di Luciana Peverelli*, in Ead., *Verde bianco e rosa*, cit., pp. 193-244.
- Re L., *Women and Censorship in Fascist Italy. From Mura to Paola Masino*, in G. Bonsaver, R.S.C. Gordon, *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, Legenda, Oxford 2005, pp. 64-75.
- Reich J., Garofalo P. (eds.), *Re-viewing Fascism. Italian Cinema 1922-1943*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2002.
- Ricci D., Veronesi M. (a cura di), *Visioni del rimosso. Lo sguardo cinematografico sul colonialismo italiano*, Mimesis, Milano-Udine 2024.
- Rimini S., *Un pomeriggio nella stanza dei sogni*, «Doppiozero», 11 settembre 2018; <https://www.doppiozero.com/un-pomeriggio-nella-stanza-dei-sogni>.
- Rizzarelli M., *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della divagrafia*, in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle*, cit., pp. 366-371; <http://www.arabeschi.it/13-/>.
- Rizzarelli M., *Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie"*, «Cahiers d'études italiennes», 32, 2021, pp. 1-19.
- Rizzarelli M., *Teorie letterarie e Stardom Studies. Il caso di Elsa de' Giorgi e le divagrafie*, «Narrativa», 46, 2024, pp. 79-91; <https://journals.openedition.org/narrativa/2984?lang=it#ftn22>.
- Roccella E., *La letteratura rosa*, Editori Riuniti, Roma 1998.
- Rondello N., *La scrittura di Luciana Peverelli tra cinema e mélo*, in L. Cardone, S. Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili*, cit., pp. 119-141.
- Russ J., *How to suppress Women's Writing*, University of Texas Press, Austin 1983; trad. it. a cura di D. Calgaro, C. Reali, *Vietato scrivere. Come soffocare la scrittura delle donne*, Enciclopedia delle Donne, Milano 2021.
- Salvatici S., *Il rotocalco femminile: una presenza nuova negli anni del fascismo*, in S. Franchini, S. Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo*, cit., pp. 110-126.
- Salvatici S., *Le donne nelle guerre mondiali*, in Ead., *Storia delle donne nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2022, pp. 109-134.
- Sani F., *Wanda Bontà: «L'Intrepido» et Signorinette. Aux origines de la «littérature rose» pédagogique*, «Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche», 21, 2014, pp. 69-77.
- Saponaro D., Torsello L., *Luigi Pirandello Editor d'eccezione per Marta Abba. Il caso de La mia vita d'attrice*, in Ead. (a cura di), *L'attrice ideale. Marta Abba nella vita e nell'arte di Luigi Pirandello*, cit., pp. 10-22.
- Sassano R., *Camiciette Nere: le donne nel Ventennio fascista*, «El Futuro del Pasado», 6, 2015, pp. 253-280.
- Savio F., *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime 1930-1943*, Sonzogno, Milano 1975.

- Savio F., *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano*, a cura di T. Kezich, Bulzoni, Roma 1976 (riedito ancora da Bulzoni, con il Centro Sperimentale di Cinematografia, nel 2021 a cura di A. Aprà).
- Scabelli S., *Il salotto del Salviatino tra anni Trenta e Quaranta: Paola Ojetti e la rete di scrittrici e giornaliste*, in L. Cardone, A. Masecchia, F. Polato, B. Seligardi, G. Simi (a cura di), «*Ho ucciso l'angelo del focolare*», cit., <http://www.arabeschi.it/il-salotto-del-salviatino-tra-anni-trenta-e-quaranta-paola-ojetti-la-rete-di-scrittrici-giornaliste/>.
- Scaglione M., *Maria Denis, la diva dei telefoni bianchi*, in M. Denis, *Il gioco della verità*, cit., pp. 130-146.
- Sciascia L., *Alfabeto pirandelliano*, Adelphi, Milano 1989.
- Serri M., *Annie Vivanti ragazza sventata*, in F. De Nicola, P.A. Zannoni (a cura di), *La fama e il silenzio*, cit., pp. 13-18.
- Simi G., *Il fascino discreto dell'ironia: autoetnografia e scritture dell'io nella Signorina Snob di Franca Valeri*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie*, cit., pp. 67-71, <http://www.arabeschi.it/24-il-fascino-discreto-dell-ironia-autoetnografia-e-scritture-dellio-nella-signorina-snob-/>.
- Simi G., *Un gabbiano sul tetto di fronte: oggetti, spazio domestico e tentativi di libertà in Sette sottane di Monica Vitti*, in M.E. D'Amelio, L. Gorgolini (a cura di), *Media and Gender*, cit., pp. 109-116.
- Smith S., *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Indiana University Press, Bloomington 1988.
- Snowden F.M., *Pavolini Alessandro*, in V. de Grazia, S. Luzzatto (a cura di), *Dizionario del fascismo*, vol. II, Einaudi, Torino 2003, pp. 351-354.
- Sorgi M., Mura. *La scrittrice che sfidò Mussolini*, Marsilio, Venezia 2022.
- Stanton D. (ed.), *The Female Autograph*, University of Chicago Press, Chicago-London 1984.
- Stanton D., *Autogynography: Is the Subject Different?*, in Ead., *The Female Autograph*, cit., pp. 3-20.
- Teodori G., *Alessandro Pavolini. La vita, le imprese e la morte dell'uomo che inventò la propaganda fascista*, Castelvechi, Roma 2011.
- Teodori G., *Pavolini Alessandro*, in Treccani.it, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2014, [https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-pavolini_\(Dizionario-Biografico\)/?search=PAVOLINI,Alessandro/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-pavolini_(Dizionario-Biografico)/?search=PAVOLINI,Alessandro/).
- Tinterri A., *Abba Marta, Dizionario biografico degli Italiani*, in Treccani.it, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2014; [https://www.treccani.it/enciclopedia/marta-abba_\(Dizionario-Biografico\)/?search=ABBA,Marta/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marta-abba_(Dizionario-Biografico)/?search=ABBA,Marta/).
- Tognolotti C., «*Signore di casa*» e «*Signore di tutti*»: ritratti al femminile nella commedia degli anni Trenta, in L. Cardone, M. Fanchi (a cura di), *Genere e generi*, cit., pp. 223-227.

- Tognolotti C., *La signora scomparire: l'astrazione della donna e la macchina cinema in La signora di tutti* (M. Ophüls, 1934), in L. Cardone, S. Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili*, cit., pp. 219-226.
- Tognolotti C. (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, Edizioni ETS, Pisa 2020.
- Tognolotti C., «Tu, casa della mia melanconia». *Stanze vuote e macerie nelle divagrafie di Isa Miranda*, in L. Cardone, A. Masecchia, F. Polato, B. Seligardi, G. Simi (a cura di), «Ho ucciso l'angelo del focolare», cit., <http://www.arabeschi.it/tucasa-della-mia-melanconia-stanze-vuote-e-macerie-nelle-divagrafie-di-isa-miranda/>.
- Tognolotti C., «Quella fata vestita da sera». *Il motivo della femme fatale nelle configurazioni divistiche 'migranti' di Isa Miranda*, in G. Cicali, E. Mazzoleni, A.M. Testaverde (a cura di), *Migrazioni teatrali e artistiche tra Europa e Americhe*, Bulzoni, Roma 2024, pp. 257-271.
- Tognolotti C., *Anna Magnani*, Carocci, Roma 2025.
- Torrechiara D., *Una storia rosa antico. Alla riscoperta di Elisa Trapani, una scrittrice del Novecento*, «Caffè Michelangelo», 3, settembre-dicembre 2008, pp. 34-43.
- Ulivieri S. (a cura di), *Le donne si raccontano. Autobiografia, genere e formazione del sé*, Edizioni ETS, Pisa, 2023.
- Ulivieri S., Biemmi I. (a cura di), *Storie di donne. Autobiografie al femminile e narrazione identitaria*, Guerini, Milano 2011.
- Vacirca S., *Fashioning submission. Documenting fashion, taste and identity in WWII Italy through «Bellezza» magazine*, Mimesis, Milano 2023.
- Venè G.F., *Doris la libertina*, in D. Duranti, *Il romanzo della mia vita*, cit., pp. 7-11.
- Verdirame R., *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla contessa Lara a Luciana Peverelli. Con testi e documenti inediti*, Libreria universitaria, Milano 2009.
- Vitella F., *Lettere ad Alida Valli. Il culto di una diva nell'Italia fascista*, Marsilio, Venezia 2025.
- Woolf V., *A Room of One's Own*, Hogarth Press, Richmond 1929; trad. it. a cura di M.A. Saracino, *Una stanza tutta per sé*, Einaudi, Torino 1997.
- Zagarrio V., *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia 2004.
- Zeni P., «Forse avevo imparato a recitare». *Le autobiografie delle dive del Ventennio*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie*, cit., pp. 54-58; <http://www.arabeschi.it/22-forse-avevo-imparato-a-recitare-le-autobiografie-delle-dive-del-ventennio/>.
- Zeni P., *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.
- Zileri Dal Verme V., *Elsa de' Giorgi e il Circeo*, De Luca, Roma 2021.

Indice dei film

- Abbasso la ricchezza*, G. Righelli (1946): 217, 229
Addio giovinezza!, F.M. Poggioli (1941): 85, 106, 187, 192, 193
Aldebaran, A. Blasetti (1935): 74
Apparizione, J. De Limour (1944): 13, 101
Amazzone bianche, G. Righelli (1936): 73, 107
Amorosa menzogna (L'), M. Antonioni (1949): 15
Assedio dell'Alcazar (L'), A. Genina (1940): 105, 209
Assenza ingiustificata, M. Neufeld (1939): 77, 103, 142, 148
Biragbin, C. Gallone (1946): 149
Bravo di Venezia (Il), C. Campogalliani (1941): 102, 138
Calafuria, F. Calzavara (1943): 155
Canzone dell'amore (La), G. Righelli (1930): 13, 232
Caravaggio, il pittore maledetto, G. Alessandrini (1941): 210
Carmela, F. Calzavara (1942): 110, 156
Caso Haller (Il), A. Blasetti (1933): 44
Cavaliere di Kruja (Il), C. Campogalliani (1940): 117
Cavaliere senza nome, F. Cerio (1941): 210
Cavalleria rusticana, A. Palermi (1939): 155
Cena delle beffe (La), A. Blasetti (1942): 102, 106, 110, 221
Come le foglie, M. Camerini (1935): 126-127
Corona di Ferro (La), A. Blasetti (1941): 209
Creature della notte, A. Palermi (1934): 70
Cronaca nera, G. Bianchi (1946): 206
Diamanti, C. D'Errico (1939): 108
Diva!, F. Patierno (2017): 47
Donna nella Resistenza (La), L. Cavani (1965): 199
Donna tra due mondi (Una), G. Alessandrini; versione tedesca: *Die Liebe des Maharadscha*, A.M. Rabenalt (1936): 128
Dopo divorzieremo, N. Malasomma (1940): 77, 103
Dora Nelson, M. Soldati (1939): 137, 140
Doris una diva del regime, A. Giannetti (1991): 46
È caduta una donna, A. Guarini (1941): 144
Effetto notte (La nuit américaine), F. Truffaut (1973): 102
È sbarcato un marinaio, P. Ballerini (1940): 222
Eva contro Eva (All about Eve), J.L. Mankiewicz (1946): 76

- Fedora*, G. De Liguoro e G. Serena (1916): 99
Figlia del Corsaro Verde (La), E. Guazzoni (1941): 10, 222, 223
Gianni e le donne, G. Di Gregorio (2011): 47
Ginevra degli Almeri, G. Brignone (1935): 34, 73, 229
Gli uomini che mascalzoni..., M. Camerini (1932): 21
Grandi magazzini, M. Camerini (1939): 150
In arte Lilia Silvi, M. Verdesca (2012): 47
Maddalena... zero in condotta, V. De Sica (1940): 210
Maestrina (La), G. Bianchi (1942): 107
Maschera di Cesare Borgia (La), D. Coletti (1941): 120-121, 192, 193
Mayerling, A. Litvak (1936): 61
Mutterliebe (L'amore più forte), G. Ucicky (1939): 209
Nessuno torna indietro, A. Blasetti (1943): 150-151, 232
Ninotchka, E. Lubitsch (1939): 176
Orizzonte dipinto (L'), G. Salvini (1941): 221
Ossessione, L. Visconti (1943): 13, 105, 232
Piccola fonte (La), R. Roberti (1917): 141
Piovra, La, E. Bencivenga (1919): 99
Postmeister (Il postiglione della steppa), G. Ucicky (1940): 209
Promessi sposi (I), M. Camerini (1941): 210
Re si diverte (Il), M. Bonnard (1941): 109-111
Ricchezza senza domani, F.M. Poggioli (1939): 222
Roma città aperta, R. Rossellini (1945): 199, 217
Romantica avventura, M. Camerini (1940): 209
Scarpe grosse, D. Falconi (1940): 171
Sceicco bianco (Lo), F. Fellini (1951): 15
Scipione l'Africano, C. Gallone (1937): 128-129
Seconda B, G. Alessandrini (1934): 105
Sentinelle di bronzo, R. Marcellini (1937): 74, 111-117, 142-143, 230
Senza cielo, A. Guarini (1940): 144
Serpente a sonagli (Il), R. Matarazzo (1935): 74
Signora dei diamanti (La) (Adventure in Diamonds), G. Fitzmaurice (1940): 131
Signora di tutti (La), M. Ophüls (1934): 43, 70, 124-126, 130, 138, 220, 239, 243
Signor Max (Il), M. Camerini (1937): 21, 76
Signorinette, L. Zampa (1942): 26
Sissignora, F.M. Poggioli (1942): 105
Stella del cinema, M. Almirante (1931): 86, 96
T'amerò sempre, M. Camerini (1933): 80
Tenebre, G. Brignone (1934): 138
Teresa Confalonieri, G. Brignone (1934): 44, 166
Ultima diva (L'), G. Mingozzi (1982): 44
Vie del cuore (Le), C. Mastrocinque, (1942): 109
Violette nei capelli, C.L. Bragaglia (1941): 26
Vivere!, G. Brignone (1936): 73, 74
Voce senza volto, G. Righelli (1939): 119

Wunschkonzert (Concerto a richiesta) E. von Borsody (1940): 209

Zazà, G. Cukor (1939): 130

Zazà, R. Castellani (1942): 130

Indice dei nomi

- Addis Saba Marina 9, 231
Aimone di Savoia, duca d'Aosta 176
Åkerström Ulla 116, 231
Alanova 181, 228
Albonetti Pietro 64, 180, 231
Alessandrini Goffredo 105, 127-128, 210, 245, 246
Alighieri Dante 210
Almirante Mario 86, 246
Altea Giuliana 131, 233
Altieri Elena 227
Amelio Gianni 15, 239
Amidei Sergio 76-77
Amossy Ruth 42, 231
Anassimandro 83, 230
Andreazza Fabio 20
Andreotti Libero 33
Antonioni Michelangelo 15, 245
Aprà Adriano 13, 231, 242
Argentieri Mino 13, 231
Arnaldi Enzo 132, 230
Arslan Antonia 30, 31, 158, 216, 231
Asor Rosa Alberto 31, 150, 231, 236
- Baccolini Raffaella 38, 39, 231, 234
Bagnoli Katia 18, 237
Balbi Rosellina 216, 231
Balbo Cesare 120
Baldi Alfredo 47, 231
Ballerini Piero 182, 222, 245
Barbara Paola 107, 225
Barra Luca 20
Basaglia Maria 32, 237
Bassi Maria Luisa 165, 231
Bassu Carla 20
Beghi Luisella 226
Bellu Caterina 20
Bencivenga Edoardo 99, 246
Benetti Adriana 228
Ben-Ghiat Ruth 165, 231
Bernardini Aldo 44, 231
- Besozzi Nino 72
Bianchi Armandina 228
Bianchi Giorgio 107, 206, 245, 246
Biemmi Irene 38, 40, 231, 240, 243
Blasetti Alessandro 44, 74, 102, 150, 192-193, 209, 232, 245, 246
Bocchiddi Laura 25, 231
Bonaparte Napoleone 93
Bonfili Liola 228
Boninsegna Duccio (di) 50
Bonnard Mario 109-111, 246
Bonsaver Giorgio 116, 231, 241
Bontà Wanda 26, 31-32, 225, 241
Borghini Gloria 20
Borghini Sandra 20
Borgia Cesare 120-121, 192, 246
Borgia Lucrezia 60
Borsody Eduard (von) 209, 247
Bosch Hieronymus 192
Bracco Roberto 100
Bragaglia Carlo Ludovico 26, 246
Bravo Anna 15, 198, 199, 231
Brazzi Rossano 109
Brignone Guido 44, 73, 74, 138, 166, 246
Brooks Peter 71, 232
Bruegel Pieter 191, 192
Brunetta Gian Piero 12, 13, 35, 232, 235, 236
Bruni David 13, 20, 207, 216, 232
Bruzzone Anna Maria 198, 199, 231, 232
Bull Sofia 98, 232
Buozzi Bruno 215
- Cadoni Alessandro 20
Cagnolati Antonella 38, 40, 231, 232
Calamai Clara 35, 106, 110, 226, 232
Caldiron Orio 43, 120, 232, 236
Calgaro Dafne 41, 241
Callari Francesco 35, 230
Calvino Italo 49
Calzavara Flavio 110, 155, 245
Camarda Antonella 20, 131, 233

- Cambi Franco 39, 232
 Cambria Adele 45, 232
 Camerini Mario 21, 79, 80, 126-127, 150, 192-193, 209, 210, 245, 246
 Campari Roberto 12, 232
 Campogalliani Carlo 102, 245
 Candiani Carla 226
 Cannistraro Philip V. 165, 232
 Cantelmo Marinella 27, 236
 Capetta Carla 11, 235
 Caporossi Carlo 27, 232
 Cappelli Salvato 205
 Caproni Giorgio 223, 240
 Caratozzolo Vittoria Caterina 23, 58, 211, 233, 234
 Caravita Irene 20
 Carluccio Giulia 20
 Carmi Vera 228
 Carotti Carlo 13, 233
 Cartier Paolo 50, 146
 Casalini Maria 13, 234
 Castellani Renato 130, 247
 Castellani Silvano 148, 230
 Castelli Clino T. 131, 237
 Castro Fidel 179
 Castronovo Valerio 216, 238
 Casula Carlo Felice 114, 234
 Caterina de' Medici 58
 Cavalcanti Guido 209
 Cavalieri Lina 211
 Cavani Liliana 199, 245
 Cegani Elisa 227
 Celant Germano 12, 232
 Centa Antonio 117
 Cerio Ferruccio 210, 245
 Cesarini Grazia 217, 234
 Cesarini Marco 11, 35, 230
 Cesarini Paolo 64
 Chantal Suzanne 32, 237
 Chemotti Saveria 150, 232
 Chinese Maria Grazia 144, 238
 Ciancamerla Giulio 150, 234
 Cicali Gianni 43, 243
 Cienfuegos Gorriarán Camilo 179
 Cippitelli Lucrezia 114, 234
 Cixous Hélène 39, 234
 Colbert Claudette 130
 Coletti Duilio 120, 246
 Coletti Maria 20, 112, 234
 Comand Mariapia 13, 20, 23, 45, 79, 80, 233, 234
 Comenale Pinto Michele 20, 132
 Comisso Giovanni 210
 Confalonieri Teresa 44, 166, 246
 Corelli Lia 228
 Corona Giorgio 20
 Covato Carmela 38, 40, 231, 232
 Crepas Attilio 114, 230
 Cuccu Michele 210
 Cukor George 130, 247
 Cutzu Luisa 20
 Dall'Asta Monica 44, 98, 146, 234, 237
 Dalle Vacche Angela 97, 235
 Dalma Rubi 184, 227
 D'Amelio Gianni 15, 239
 D'Amelio Maria Elena 20, 46, 233, 235, 242
 d'Amico Luigi F. 166, 235
 Danieli Luciana 228
 Darrieux Danielle 58-60, 225
 De Amicis Edmondo 34
 De Berti Raffaele 22, 23, 32, 158, 235, 239
 de Céspedes Alba 150-151, 229, 232, 234, 236
 De Giorgio Michela 20, 22, 29, 235
 De Grazia Victoria 9, 22, 111, 235, 242
 del Corso Gasparo 23, 24, 180, 211
 Del Duca Alceo 25, 26
 Del Duca Cino 25, 26
 Del Duca Domenico 25, 26
 De Liguoro Giuseppe 99, 246
 De Liguoro Lydia 184, 229
 De Liguoro Regana 183, 227
 De Limour Jean 13, 245
 Della Corte Bianca 227
 Dell'Orsa Dario 132, 235
 Del Poggio Carla 226
 De Nicola Francesco 27, 34, 239, 242
 D'Errico Corrado 108, 245
 De Rossi Alberto 82
 de Sabata Victor 81-82, 101, 152-154, 169
 De Santi Pier Marco 12, 235
 De Santis Giuseppe 190
 De Sica Vittorio 21, 76, 105, 210, 246
 Devilla Lorenzo 20
 Dietrich Marlene 43, 58, 59-60, 129, 225, 239
 Di Giacomo Salvatore 67, 96
 Di Gregorio Gianni 47, 246
 Di Gesù Matteo 25, 240
 Dilian Irasema 183, 228
 Di Nucci Ada 132, 235
 di San Servolo Miria (vedi Petacci Miriam) 56, 109
 Di Venanzio Fratiglioni Adelina 51
 Dyer Richard 11, 40, 235
 Doletti Mino 33, 44, 133

- Doria Bianca 228
 Duckett Victoria 98, 234
 Durbin Deanna 91
 Duse Eleonora 129

 Ellena Liliana 117, 235

 Fabi M. Giulia 38, 39, 231, 234
 Fabre Giorgio 116, 235
 Faccioli Alessandro 13, 44, 98, 234, 235
 Faeti Antonio 158, 236
 Falconi Dino 171, 246
 Fallaci Oriana 70, 138, 144, 236
 Fanchi Mariagrazia 20, 43, 233, 242
 Fanti Corrado 64, 180, 231
 Farassino Alberto 12, 236
 Farina Rachele 31, 199, 232, 236
 Farra Anita 227
 Ferida Luisa 13, 156, 226, 243
 Ferrando Anna 29, 236
 Festinese Valeria 97, 236
 Filippelli Sara 25, 43, 151, 231, 233, 241, 243
 Filippone Piero 77
 Fiume Oretta 227
 Flamini Gioacchino 56
 Flynn Errol 93
 Floris Antioco 20
 Folli Anna 27, 236
 Fontana Eugenio 74, 83, 108, 143, 175, 176, 178
 Fontana (sorelle Giovanna, Nicol e Zoe) 108
 Forgacs David 22, 236
 Formenti Cristina 47, 236
 Fortini Laura 150, 236
 Fortunati Vita 38, 39, 231, 234
 Franca Lia 21
 Franchetti Clara 34, 229
 Franchini Silvia 22, 23, 236, 241
 Francisci Piero 83
 Franco Francisco 169
 Frangi Simone 114, 234
 Freddi Luigi 85
 Fresu Rita 25, 236
 Fitzmaurice George 131, 246
 Fusani Claudia 23, 57, 188, 236

 Gaines Jane M. 98, 146, 236, 237
 Gale Maggie B. 40, 236
 Gallone Carmine 128-129, 149, 245, 246
 Garbo Greta 43, 129, 171, 176, 239
 Gardner Viv 40, 236
 Gorgolini Luca 37, 46, 233, 235, 242
 Garofalo Piero 13, 241

 Genina Augusto 105, 245
 Ghezzi Renato 132, 235
 Giacomelli Nella 12
 Giacosa Giuseppe 126
 Giannetti Alfredo 46, 245
 Giannone Antonio Lucio 27, 236
 Giannuzzi Giacomo 85
 Gili Jean A. 13, 236
 Ginzburg Natalia 65, 240
 Gioi Vivi 226
 Giovanna D'Arco 58
 Girotti Massimo 101, 106
 Gledhill Christine 98, 236
 Gloria Leda 182, 227
 Gobba Fernanda 33
 Gordon Robert S.C. 116, 241
 Grande Maurizio 120, 236
 Granville Bonita 91
 Grassi Manuela 46, 229
 Grignaffini Giovanna 35, 236
 Gromo Mario 115, 230
 Guarini Alfredo 144, 189, 190, 245, 246
 Guarneri Micheal 32, 237
 Guazzoni Enrico 10, 246
 Guerra Michele 22, 23, 232, 237
 Guevara 'Che' Ernesto 179
 Guiducci Tina 11, 239
 Gundle Stephen 11, 13, 22, 43, 131, 234, 236, 237
 Guttuso Renato 211

 Heilbrun Carolyn G. 18, 38, 50, 52, 237
 Higham Charles 62, 237
 Hitler Adolf 197
 Hugo Victor 109
 Hulten Pontus 12, 232

 Ibba Antonio 20
 Idini Stefania 20

 Jachino Silvana 181, 194, 226
 Jandelli Cristina 11, 20, 27, 44, 46, 50, 51, 97, 98, 146, 233, 236, 237
 Jaquinta Anna 144, 238
 Joyce James 209
 Juan Myriam 32, 237

 Karenne Diana 146, 229, 237
 Kezich Tullio 13, 242
 Knight Julia 98, 236
 Koch Pietro 203-207
 Korda Alexander 63

- Lancia Enrico 46, 47, 237, 238
 Landy Marcia 11, 13, 237
 Lavarone Giulia 20, 27, 233
 Legnarli Ria 149
 Lejeune Philippe 15, 36, 238
 Lento Mattia 44, 238
 Leoni Armando 74, 155, 156, 175
 Liala 27, 236
 Lilli Laura 216, 238
 Lischi Sandra 20
 Litvak Anatole 61, 246
 Longanesi Leo 23, 24, 58, 64, 180, 231
 Lonzi Carla 39, 144, 238
 Lonzi Marta 144, 238
 Lopez Sabatino 66
 Loredana 228
 Lotti Carola 108
 Lotti Mariella 53, 108, 226
 Lubitsch Ernst 176, 246
 Lussana Fiamma 20, 165, 238
 Luzzatto Maria Pia 208
 Luzzatto Sergio 111, 242
- Maganzani Paola 127, 238
 Magnani Anna 49, 191, 199, 217, 243
 Maina Giovanna 9, 233, 241
 Malasomma Nunzio 77, 245
 Mancini Beatrice 228
 Mancori Alvaro 155
 Manetti Beatrice 20, 27, 238
 Mankiewicz Joseph L. 245
 Manto Silvia 182, 227
 Manzoli Giacomo 20
 Mapelli Barbara 38, 40, 238
 Marcellini Romolo 74, 111, 113, 115, 246
 Marchese Lorenzo 77, 238
 Marchi Daisy 207, 222
 Marchi Ghita 217, 234
 Marconcini Ermanno 190
 Mariani Andrea 13, 23, 233, 234
 Mariani Laura 17, 20, 238
 Marini-Maio Nicoletta 20
 Mariscalco Danilo 45, 234
 Marini Marino 33
 Marotta Giuseppe 30, 230, 239
 Martinelli Vittorio 44, 231
 Martini Andrea 12, 238
 Martin Sara 20, 22, 23, 232, 237
 Marus Giuseppe 213
 Masaccio 50
 Masecchia Anna 9, 15, 16, 20, 32, 47, 53, 57, 233, 238, 243
- Masia Maura 20
 Masino Paola 116, 241
 Masi Stefano 46, 47, 328
 Mastrocinque Camillo 109, 246
 Matarazzo Raffaello 74, 246
 Matisse Henri 211
 Matteotti Giacomo 208
 Mattesini Luana 38, 50, 238
 Matsuo Yōsuke, 197
 Mazzocchi Federica 47, 170, 238
 Mazzucco Melania Gaia 146, 229
 Mauri Miretta 228
 Mazzoleni Elena 43, 243
 Mèccoli Domenico 74, 112, 230
 Meldini Paolo 9, 31, 238
 Mele Giampaolo 20
 Melosi Laura 33, 239
 Mereu Keating Carla 13, 239
 Merlanti Federica 23, 239
 Merlini Elsa 76
 Merlini Marisa 56
 Metz Vittorio 56
 Millikin Severance Allen 145
 Mingozzi Gianfranco 44, 239, 246
 Miniati Bruno 71
 Mohamed Hassan 115-117, 143
 Molinari Ettore 212
 Molinari Henry 212
 Mondello Elisabetta 22, 239
 Montanelli Indro 30, 58, 239
 Monteverdi Ori 180, 228
 Monticelli Rita 38, 39, 231, 234
 Monzini Ernesta 25
 Moretti Pia 30
 Morin Edgar 11, 42, 239
 Morreale Emiliano 15, 239
 Moscati Italo 35, 232
 Mosconi Elena 20, 23, 25, 27, 43, 44, 98, 235, 239
 Moseley Roy 62, 237
 Mozzati Tomaso 23, 180, 239
 Mulvey Laura 41-42, 239
 Muscio Giuliana 43, 239
 Mussolini Benito 9, 11, 13, 27, 43, 54, 72, 109, 111, 116, 154, 166-168, 170, 171, 174, 175, 177, 191-198, 212-213, 231, 237, 242
 Musso Stefano 9, 235
- Naldi Neda 183, 227
 Nazzari Amedeo 14, 76, 77, 101, 102, 103, 171, 210
 Nefertiti 112
 Nemi Orsola 210

- Neufeld Max 77, 103, 245
 Nicoletto Meris 13, 46, 47, 239, 240
 Noris Assia 137, 192, 210, 226
 Noto Paolo 20
 Novelli Amleto 99-100
 Nucci Laura 108, 183, 225
 Nucci Luca Maria 20
- Oberon Merle 58, 59, 62, 225, 237
 Ojetti Paola 32-33, 237, 242
 Ojetti Ugo 33
 Oldrini Romano 27, 240
 Ophüls Max 43, 70, 124-126, 243
 Orabona Francesca 71, 232
 Ortolani Benito 66, 240
 Osso Pietro 73, 230
- Pagani Luciano 157, 179
 Paggiaro Daniela 11, 235
 Palermi Amleto 70, 155, 245
 Pallottino Paola 33, 240
 Palmieri Antonella 43, 240
 Pandolfo Laura 9, 20
 Paolieri Germana 226
 Paolo Uccello 50
 Paparcone Anna 20
 Parodi Nicoletta 227
 Parvo Elli 226
 Patierno Francesco 47, 245
 Pavese Cesare 200
 Pavlova Tatiana 70
 Pavolini Alessandro 37, 46, 111, 144, 154, 175-178, 195-197, 240, 242
 Pavolini Lorenzo 111, 221, 240
 Pelaia Mariagrazia 131, 237
 Pellizzari Maria Antonella 22, 240
 Penovich Milena 182, 227
 Perna Raffaella 9, 20
 Petacci Claretta 56, 109, 156
 Petacci Miriam (vedi di San Servolo Miria) 56, 109
 Petacco Arrigo 111, 240
 Piana Federica 15, 20, 36, 77, 240
 Piazzoni Irene 22, 23, 32, 158, 235, 239
 Picasso Pablo 211
 Pierini Mariapaola 47, 170, 238, 240
 Pirandello Luigi 44, 66, 145, 166, 225, 235, 240, 241
 Pitassio Francesco 11, 240
 Poggioli Ferdinando Maria 12, 85, 105, 211, 222, 238, 245, 246
 Pola Isa 70, 227
- Polato Farah 20, 27, 32, 233, 242, 243
 Pompei Laura 20, 47, 148
 Pontillo Corinne 20, 45, 49, 240
 Pozzato Maria Pia 31, 158, 216, 231
 Prosperi Carola 33, 34, 231
 Proust Marcel 34, 65, 223, 240
 Pulvirenti Francesca 40, 240
- Quaresima Leonardo 20
- Rabenalt Arthur Maria 127-128, 245
 Raineri Rosalia 25, 27, 212, 215, 240, 241
 Randi Lori 184, 228
 Reali Chiara 41, 241
 Récamier Juliette 58
 Refort Coraline 20
 Reich Jaqueline 13, 241
 Reinach Enrico 66, 93
 Re Lucia 116, 241
 Ricci Daniela 112, 114, 241,
 Ridolfi Natascia 132, 235
 Righelli Gennaro 73, 119, 245, 246
 Rimini Stefania 9, 20, 150, 233, 241
 Rizzarelli Maria 9, 15, 16, 20, 45, 47, 57, 233, 238, 241, 242, 243
 Roberti Roberto 99, 141, 246
 Roccella Eugenia 25, 27, 31, 45, 158, 232, 241
 Rodocanachi Lucia 57
 Rondello Nadia 25, 241
 Rossellini Roberto 199, 246
 Rossi di Coenzo Napoleone 170
 Rossi Lodomez V. (Vera) 33
 Rossi Vincenzo 208
 Rotondo Federico 20
 Russ Joanna 41, 241
- Salinas Jone 183, 227
 Salvatore Rosamaria 20
 Salvemini Gaetano 45
 Salvini Guido 82, 221, 246
 Salvini Renato 79
 Sampieri Vittorio 33
 Sani Filippo 31, 241
 Sanna Anna Paola 20
 Sanna Roberto 20
 Santini Franca 15, 238
 Saponaro Dina 44, 225, 241
 Saracino Maria Antonietta 39, 243
 Sassano Roberta 9, 241
 Sassoli Dina 226
 Savio Francesco 12, 13, 69, 77, 85, 109, 119, 120, 137, 138, 139, 241, 242

- Scabelli Stella 32, 237, 242
 Scaglione Massimo 46, 242
 Scandola Alberto 13, 20, 243
 Scarabello Luigi 148, 173-174, 185, 230
 Scaraffia Lucetta 45, 232
 Schiaffini Ilaria 23, 211, 234
 Schuberth Emilio 76, 108
 Sciascia Leonardo 166, 242
 Sechi Nuvole Marina 20
 Seligardi Beatrice 20, 32, 53, 233, 242, 243
 Serao Matilde 142, 230
 Serena Gustavo 99, 246
 Serri Mirella 27, 242
 Shakespeare William 33
 Simonon George 24
 Simi Giulia 20, 32, 37, 53, 57, 233, 242, 243
 Simon Simone 58, 59-62, 225
 Sisi Carlo 33, 239
 Söderbergh Widding Astrid 98, 232
 Soila Tytti 43, 239
 Solari Laura 227
 Soldani Simonetta 22, 23, 236, 241
 Soldati Mario 137, 140, 245
 Snowden Frank M. 111, 242
 Smith Sidonie 38, 39, 242
 Spagnoletti Giovanni 114, 234
 Stanton Domna 38, 39, 242
 Sternberg Joseph (von) 59-60
 Stokes John 40, 236
- Tarnowska Maria 27-28
 Teodori Giovanni 111, 242
 Testaverde Anna Maria 43, 243
 Tinterri Alessandro 44, 242
 Tognolotti Chiara 9, 11, 20, 23, 43, 46, 53, 124, 217, 233, 237, 241, 242, 243
 Tola Alessio 20
 Torsello Lucia 44, 225, 241
 Tralli Lucia 98, 234
 Tranfaglia Nicola 16, 238
 Trapani Elisa 14, 32, 230, 243
 Triulzi Alessandro 114, 234
 Truffaut François 102, 245
- Uicky Gustav 209, 246
 Ulivieri Simonetta 38, 40, 240, 243
 Umberto I di Savoia, re d'Italia 208
- Uva Christian 20
- Vacirca Silvia 22, 243
 Valeri Franca 57, 242
 Valli Alida 10, 13-14, 77, 85, 101, 105, 160, 180, 183, 192, 194, 195, 226, 234, 243
 Valli Donato 27, 236
 Vargiu Andrea 20
 Venè Gian Franco 14, 36, 229, 243
 Vanni Vanna 226
 Vatsal Radha 146, 237
 Veneroni Paola 227
 Vera (vedi Rossi Lodomez V.) 33
 Verdesca Mimmo 47, 246
 Verdirame Rita 25, 27, 159, 230, 243
 Vergano Aldo 190
 Vernati Marisa 183, 228
 Veronesi Micaela 112, 114, 234, 241
 Verze Antonello 11, 235
 Vespignani Renzo 211
 Vidor King 42, 239
 Vincenti Lily 227
 Vinci Loretta 182-183, 227
 Visconti Luchino 46, 105-106, 188, 201-206, 211, 233
 Visconti Uberta 203-204
 Vitella Federico 13, 20, 243
 Vitiello Arturo Salvatore 51
 Vitti Monica 37, 80, 230, 242
 Vivanti Annie 27-28, 230, 232, 236, 237, 238
 Voleri Jole 183, 227
 Volpiana Italia 98, 100, 230
- Wagner Richard 152, 213
 Woolf Virginia 39, 243
- Zacconi Ermete 82
 Zagarrio Vito 13, 243
 Zambianchi Claudio 23, 211, 234
 Zampa Luigi 26, 246
 Zanco Martina 20
 Zannoni Pier Antonio 27, 34, 239, 242
 Zanolli Chiara 20
 Zareschi Elena 181, 228
 Zavattini Cesare 21, 131-132
 Zeni Paola 13, 16, 47, 243,
 Zileri Dal Verme Vittoria 45, 243



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 sperimentali. 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