

# C

# OMUNICAZIONI SOCIALI

Rivista di media, spettacolo e studi culturali

2

Anno XXIX Nuova serie  
Sezione Cinema  
N. 2 Maggio-Agosto 2007

## Genere e generi

Figure femminili nell'immaginario cinematografico  
italiano

a cura di Lucia Cardone e Mariagrazia Fanchi

ESTRATTO



UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE MILANO

CHIARA TOGNOLOTTI

'SIGNORE DI CASA' E 'SIGNORE DI TUTTI':  
RITRATTI AL FEMMINILE NELLA COMMEDIA DEGLI ANNI TRENTA

Nel rileggere le figure femminili che popolano il cinema italiano nel secondo decennio del regime, colpisce per prima cosa l'aurea medietà delle interpreti. Carla Del Poggio, Assia Noris, Dria Paola, Lia Franca, Elsa Merlini sono dive domestiche, per così dire, figure di ragazze o donne, ingenue o più smalziate, tutte portatrici dei sogni in minore della piccola borghesia (che sia in camicia nera o solo grigia): la testa nelle nuvole, sognando mille lire al mese, e i piedi nelle pattine per non rigare il pavimento. Un'unica figura emerge da questo panorama omogeneo, segnato soltanto da piccole variazioni sul tema: è quella Isa Miranda che, sola, possiede la statura e l'allure della diva – e sarà anche l'unica a lasciare il suolo patrio, raggiungendo prima Austria (*Il diario di una donna amata*, K. Kosterlitz, 1936) e Francia (*Il fu Mattia Pascal*, P. Chenal, 1937) e infine quella Hollywood (*Hotel Imperial*, R. Florey, 1938; *La signora dei diamanti*, 1939, G. Fitzmaurice) che rimane la vera fabbrica dei sogni e delle star dei grandi schermi italiani, almeno fino al 1938 della legge Alfieri<sup>1</sup>.

Può sembrare paradossale, allora, scegliere proprio Miranda e il film che la rende famosa, *La signora di tutti* (Ophuls, 1934), come filo rosso per tracciare un ritratto delle figure di donna nella commedia degli anni Trenta; ma il paradosso può risultare illuminante se si considera che il film di Ophuls è in qualche modo un film-catalogo delle figure ricorrenti nell'area che gravita intorno al *plot* romantico-sentimentale<sup>2</sup>. In effetti il film di Ophuls riunisce in un solo racconto diverse declinazioni di commedia, talvolta ibridata con altri generi. Si inizia con il film sentimentale di ambientazione collegiale (le sequenze ambientate nella casa di famiglia in provincia e a scuola); un'atmosfera comune a lavori come *Assenza ingiustificata* (M. Neufeld, 1939), *Seconda B* (G. Alessandrini, 1934), e poi *Pensaci Giacomino!* (G. Righelli, 1936), *Maddalena zero in condotta* (V. De Sica, 1940), *Ore 9 lezione di chimica* (M. Mattoli, 1941) e *Il birichino di papà* (R. Matarazzo, 1942). Si passa poi alla commedia romantica, con l'educazione sentimentale di Gaby (l'amore per Roberto e poi per il padre di lui, Leonardo); ed è inutile sottolineare come questo sia uno dei generi privilegiati dal cinema italiano del periodo: si veda la gran parte dell'opera di Camerini (*Gli uomini, che mascazzoni...*,

<sup>1</sup> Su Isa Miranda cfr. O. CALDIRON, *Isa Miranda*, Gremese, Roma 1978; cfr. poi E. MOSCONI (a cura di), *Isa Miranda. Light from a Star*, Persico, Cremona 2003. Sugli attori e divi degli anni Trenta cfr. T. KEZICH, *Gli attori italiani dalla preistoria del divismo al monopolio*, in O. CALDIRON (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V, 1934-1939, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2006, pp. 383-412; S. GUNDLE, *Film Stars and Society in Fascist Italy*, in J. REICH - P. GAROFALO (eds.), *Re-viewing Fascism. Italian Cinema 1922-1943*, Indiana University Press, Bloomington 2002.

<sup>2</sup> Ho proposto quest'idea nel mio *Tra ragazze di provincia e 'femmes fatales'. Max Ophuls in Italia*, in L. DE GIUSTI - L. GIULIANI (a cura di), *Max Ophuls: il piacere e il disincanto*, Il Castoro, Milano 2003, pp. 67-71.

1932, *Darò un milione*, 1934, *Grandi magazzini*, 1939), ma anche l'Alessandrini della *Segretaria privata* (1931), *Due cuori felici* di Negroni (1932), *La telefonista* di Malasomma (1932), *Patatrac* di Righelli (1931), e così via. Ci sono poi le atmosfere déco (le sequenze che si svolgono nella villa dei Nanni e all'hotel parigino in cui risiede Gaby, dopo il successo nel cinema), ambientazione che rimanda a tutta una serie di film imperniati su sogni di ricchezza, lusso e nobiltà: ancora Camerini con *Il signor Max*, del 1937, ma anche *Un marito per il mese d'aprile*, di Simonelli (1941), *Pierpin*, di Coletti (1936), e poi tutta la serie di titoli legati alla conquista di ricchezze impossibili: *Centomila dollari* (M. Camerini, 1940), *Vento di milioni* (D. Falconi, 1940), *Miliardi che follia* (G. Brignone, 1942)<sup>3</sup>. In questo senso è allora possibile leggere la Gaby Doriot impersonata da Isa Miranda come un ritratto a più facce, una sorta di compendio di tutte le signore che popolano la commedia cinematografica negli anni del consenso. Ma quali sono i modelli di figure femminili che emergono da questi film?

L'inizio della *Signora di tutti*, si diceva, rimanda al filone dei film 'collegiali'. La Gaby ophulsiana restituisce il ritratto di una studentessa non brillante e smaliziata – come, ad esempio, la Marta Renzi di *Seconda B*, spericolata guidatrice di un'auto sportiva, o la Maddalena del film desichiano, che dà lezioni di seduzione alla più matura ma sprovveduta insegnante –, quello di una giovane ingenua e ignara del suo fascino («È una ragazza pericolosa e non lo sa», chiosa il padre). Isolata in mezzo al gruppo chiasoso delle compagne, Gaby è timida e impacciata nel vestito a quadrettini con il colletto bianco; rispetto alle sue colleghe, che brillano nei film di un filone in gran parte giocoso e scanzonato, Gaby è portatrice di una certa malinconia, di una stupefatta tristezza davanti alle passioni che suscita negli uomini. In questo senso Miranda indossa qui, come è stato notato, una maschera moderna<sup>4</sup> che l'avvolge in un'aura di sensualità tragica, vagamente scandalistica, che l'allontana dal modello di donna ideale del regime, ovvero la ragazza che, anche se vivace e brillante nell'età spensierata della scuola, è destinata comunque a diventare moglie e madre esemplare<sup>5</sup>. È pur vero che quest'ultimo modello femminile non ricorre in modo così frequente nel cinema degli anni Trenta, almeno non troppo apertamente<sup>6</sup>; ma è vero anche che la 'ragazza di scuola' ophulsiana, se incarna un ideale di donna provocante e capace, col suo fascino torbido, di incantare gli uomini, una *femme fatale* lontanissima dall'immagine autarchica della donna, finirà per essere punita – con la solitudine e poi col suicidio finale – per questo suo allontanarsi dalla strada segnata. Coi che non è moglie e madre, sembra adombrare il film, è destinata alla solitudine. In altri termini, si tratta quasi di una dimostrazione *a contrario*: non si esalta esplicitamente il modello 'angelo del focolare', ma si indica il destino sfortunato, e talvolta tragico, di chi non si conforma a quel modello.

La Gaby protagonista della commedia sentimentale, centrale nel film (dal primo ballo in casa Nanni fino alla serata alla Scala in compagnia del maturo Leonardo),

<sup>3</sup> A livello bibliografico, sul cinema italiano degli anni Trenta rimane fondamentale la filmografia di F. SAVIO, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Sonzogno, Milano 1975. Si vedano anche, oltre all'ampio affresco tracciato da G.P. BRUNETTA nella sua *Storia del cinema italiano* (vol. II, Editori Riuniti, Roma 1993), R. REDI (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Marsilio, Venezia 1979; J.A. GILI, *Stato fascista e cinematografia*, Bulzoni, Roma 1981; M. ARGENTIERI (a cura di), *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, Marsilio, Venezia 1991; J. HAY, *The Passing of the Rex. Popular Film Culture in Fascist Italy*, Indiana University Press, Bloomington 1987.

<sup>4</sup> Cfr. MOSCONI, *Isa Miranda. Light from a Star*, p. 192.

<sup>5</sup> Sulla figura femminile negli anni del regime cfr. il fondamentale V. DE GRAZIA, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia 1993.

<sup>6</sup> Cfr. il contributo di E. MOSCONI, *Figure femminili tra cinema ed editoria popolare*, in *Cinepopolare. Schermi italiani degli anni Trenta*, «Comunicazioni sociali», 20 (1998), 3, pp. 634-651.

aggi  
Tren  
una  
semp  
mica  
dime  
denz  
carna  
è sen  
scoss

eman  
che l  
piutte  
accet  
domm  
parsi  
il ref  
comu  
le (rie  
cole g  
ragaz  
guida  
sottol  
di dov  
Così,  
propri  
soddis  
mità c  
Gaby,  
ni dell  
è porta  
sista, t  
lizzanti  
A  
diva de  
raffina  
quenta  
delle d  
marito  
fanno

7/1

8 V

degli an  
l'emancip  
valori tra  
istanze di  
Storia de

aggiunge un'altra sfaccettatura al ritratto della 'donna cinematografica' degli anni Trenta. La Gaby che si reca, emozionata, al ballo negli eleganti saloni di casa Nanni, è una giovane donna ridente e ingenuamente affascinante; è il prototipo della ragazza semplice trasportata in un mondo di sogno: l'incanto della ragazza è reso dalla panoramica rapidissima che Ophuls fa compiere alla macchina da presa per rendere il suo stordimento davanti a quella che sembra una fiaba divenuta realtà. E la fiaba, con tutta evidenza, è quella di Cenerentola e del suo principe azzurro (che nella storia di Gaby s'incarna nel giovane Roberto): il sogno per eccellenza, la piena realizzazione della donna è senz'altro l'amore, unica dimensione capace di donare una felicità completa e senza scosse.

Le donne protagoniste delle commedie coeve sembrano essere più brillanti ed emancipate<sup>7</sup>. La Mariuccia di *Gli uomini, che mascalzoni...* è, prima di tutto, una donna che lavora: impiegata in una profumeria elegante del centro di Milano, è una ragazza piuttosto indipendente nel disporre del suo tempo, libera di uscire con le amiche o di accettare un invito per una gita ai laghi; lei e le colleghe sono descritte come giovani donne moderne, che all'uscita dal lavoro non sono costrette a tornare a casa per occuparsi dei figli ma vanno a prendere l'aperitivo, poi a cena al ristorante e a ballare. Ma il *refrain* della canzone che accompagna il film è *Parlami d'amore Mariù*: e in effetti è comunque la dimensione sentimentale a essere al centro del *plot* e a segnare i sogni e le (ridotte) ambizioni della giovane Mariuccia. Una volta risolti i qui pro quo e le piccole gelosie che segnano la relazione con l'aitante Bruno, il desiderio più grande della ragazza è quello di sposarsi; e quando Bruno la chiede in moglie, in un viaggio in taxi guidato dall'ignaro padre della ragazza, Mariuccia non si ribella affatto all'idea, subito sottolineata dal promesso sposo (e approvata dal padre, che annuisce vigorosamente), di dover lasciare la profumeria per restare a casa ad accudire il marito e la futura prole. Così, da un'immagine di donna ragionevolmente autonoma e indipendente, padrona del proprio tempo, si passa, nel finale (e con un impatto sulle spettatrici rafforzato dalla soddisfazione per il lieto fine), alla figura della donna angelo del focolare, in conformità con la retorica del regime. La storia di Mariuccia si ricongiunge così a quella di Gaby, in un racconto che nel finale si fa latore di un'istanza di mediazione tra le ragioni della modernità e il richiamo forte a una struttura sociale conservatrice: se la donna è portatrice di rinnovamento, di un movimento in avanti verso un contesto più progressista, tocca all'uomo ricondurre la storia (e la donna stessa) entro i binari più tranquillizzanti di un legame tradizionale<sup>8</sup>.

Ancora. Quando sposa il ricco Leonardo Nanni e poi, abbandonatolo, diviene una diva del cinema, Gaby si trasforma: da ragazza semplice e sognatrice diviene una donna raffinata, sicura del proprio fascino, abituata a destreggiarsi tra suite eleganti e frequentazioni esclusive. Sono gli orizzonti del cinema déco, entro cui si muovono molte delle donne cinematografiche di quegli anni: la Mara, bella e giovane milionaria, di *Un marito per il mese d'aprile* (G. Simonelli, 1941); le signore benestanti di *Pierpin*, che fanno i loro acquisti di sete e velluti in negozi lussuosi; la frivola protagonista di

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Va in questo senso anche l'analisi condotta da Raffaele De Berti sul tema della modernità nel cinema degli anni Trenta. De Berti, analizzando a mo' di esempio *Tempo massimo* (Mattoli, 1934), sottolinea come l'emancipazione della protagonista Dora venga temperata e alla fine riportata alla solidità confortante dei valori tradizionali grazie all'azione del protagonista maschile, in una mediazione, ritenuta possibile, tra le istanze di conservazione e innovazione. Cfr. R. DE BERTI, *Figure e miti ricorrenti*, in CALDIRON (a cura di), *Storia del cinema italiano*, pp. 294-311.



*L'ultimo ballo* (C. Mastrocinque, 1945), che vive tra ricevimenti e tornei di tennis; la Renata di *L'amante segreta* (C. Gallone, 1941), ragazza ricca e affascinante che, persa improvvisamente la propria fortuna, si trova a dover lavorare per vivere. Sono donne per molti aspetti lontanissime dalla cameriniana Mariuccia o dalla Gaby prima maniera: vivono in appartamenti e ville che sembrano uscire dalle pagine di riviste come «Domus» e «Casabella», arredate rigorosamente con oggetti di design, che parlano correntemente inglese e francese (in un plurilinguismo che sfida l'autarchia italianocentrica di regime). Sono, dunque, donne rese libere e autonome dall'indipendenza economica; ma sono comunque alla ricerca dell'amore. Gaby è ricca e famosa, ha tutti gli spettatori ai suoi piedi; ma ciò che desidera – quando rivede l'antico amore Roberto – è una vita familiare semplice, magari modesta, al suo fianco. Coerentemente, la canzone che accompagna il lancio di quello che sarà il suo ultimo film suona: «Io sono nel cuore di tutti/Ma tanto infelice io son/ Io sono l'amore del mondo/Ma nessuno è solo per me», in una morale, banale se si vuole, per cui il successo non dà la felicità: ciò che conta nella vita di una donna non è la realizzazione personale, la ricchezza o l'indipendenza, quanto la vita al fianco di un uomo. Ancora, dunque, una mediazione: se il film di Ophüls propone la figura di una donna indipendente e moderna – vicina a certi personaggi della coeva *Sophisticated Comedy* – la conclusione è che, più che essere 'la signora di tutti', conta essere 'la signora di casa'<sup>9</sup>, colei che è amata da un solo e unico uomo. Maurizio Grande ha parlato, a proposito della commedia degli anni Trenta, di una «retrocessione al mondo originario» dopo un tentativo di evasione: di un desiderio di tornare a ciò che si è veramente dopo un'incursione, in fin dei conti deludente, in un altro mondo cui non si appartiene<sup>10</sup>. È quello che accade alla protagonista del film ophülsiano: abbandonata la casa di famiglia, tralasciate le relazioni parentali, Gaby è diventata un'altra donna (anzi, se si vuole, decine di altre donne, tante quanti sono i suoi ruoli); ma ciò che vorrebbe di più è tornare indietro e trasformarsi nella sorella, certo più scialba e meno affascinante, ma che ha saputo rimanere al suo posto, ottenendo così quell'esistenza senza scosse, fatta di un marito e di figli, che Gaby, la diva del cinema, finisce per rimpiangere.

In conclusione, il cinema degli anni del consenso sembra viaggiare nella direzione di una «realizzazione tranquillizzante del desiderio»<sup>11</sup> che, se si affaccia su modelli nuovi e attraenti, non mette tuttavia in discussione la solida (stolida?) fermezza dei modelli di vita tradizionali. Se le donne, nei film di questi anni, sono metafora della modernizzazione in quanto parte attiva della società, tese verso modelli di vita nuovi e accattivanti, non bisogna dimenticare che spesso e volentieri quei modelli vengono fatti vivere in spazi altri rispetto alla realtà italiana, che si tratti della Budapest delle commedie ungheresi, della Costa Azzurra o di Parigi, o naturalmente dell'America, luogo della modernità per eccellenza, dove ogni avventura è possibile; una volta solleticate le velleità di indipendenza delle spettatrici, mostrando loro un modo di vita brillante e inedito, ma realizzabile solo in un altrove geografico (se non temporale), il film le riconduce poi, sull'onda morbida del lieto fine, entro i confini consueti dei valori familiari, declinati nella loro formula più tradizionale.

<sup>9</sup> 'La signora di casa' è il nome che, nel film, viene dato al ritratto che raffigura la prima moglie di Leonardo Nanni, moglie – se non madre – esemplare, a cui Gaby si è sostituita.

<sup>10</sup> M. GRANDE, *La commedia degli anni Trenta*, in ID., *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma 2003 p. 188.

<sup>11</sup> *Ibi*, p. 23.

## RÉSUMÉ

A travers l'analyse du personnage de Gaby dans *La signora di tutti* (Ophuls, 1943) le spécimen identifie les matrices des personnages féminins qui peuplent la comédie de régime. Des modèles qui, malgré leur diversité, fruit des différents cadres narratifs dans lesquels ils sont fixés, impliquent un processus commun de médiation entre modernité et tradition, qui reconduit doucement la femme dans le périmètre de la famille, en compensant la renonciation à une vie indépendante avec la conquête du vrai amour.

## SUMMARY

Starting from the analysis of Gaby's character in *La signora di tutti* (Ophuls, 1943), the essay identifies the origin of female characters populating the comedy of regime. Despite their diversity, these models are the product of the different narrative frames in which they are set behind a common process of mediation between Modernity and Tradition. This mediation gently leads the woman within the perimeter of her family, offsetting the renunciation to an independent life with the conquest of true love.

ELENA MOSCONI

## «L'ONOREVOLE ANGELINA» E LA BREVE STAGIONE DELLA REPUBBLICA (CINEMATOGRAFICA) DELLE DONNE

### 1. SCHERMI

Nel settembre 1947, quando alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia esce *L'onorevole Angelina* di Luigi Zampa, i pareri dei critici divergono in modo netto: da una parte l'elogio (parco) di coloro che scorgono nel film i segnali di un neorealismo post-bellico, e il coraggio di mostrare – sia pure con toni populistici e da commedia – i problemi quotidiani degli italiani; dall'altra il coro degli intellettuali impegnati, delusi per un'occasione che a loro pare sprecata. «È un film tutto imperniato sulla bravura per alcune parti di grassa e sboccata comicità di Anna Magnani, ed è tutto soffuso di quel senso comune, insofferente, individualistico e piccolo borghese che, in politica, ha preso il nome di qualunquismo», scrive Umberto Barbaro<sup>1</sup>, mentre Antonio Pietrangeli gli fa eco:

un film che, grazie ai temi attuali che tratta, grazie alla furberia che soggetti, sceneggiatori e regista hanno spiegato per contentare tutti (la miseria proletaria e la borghesia capitalista, i partiti politici, le buone madri di famiglia e le dattilografe sentimentali, i benpensanti e magari i preti) e soprattutto grazie alla naturalistica interpretazione di un'attrice come la Magnani, otterrà un grande successo commerciale. E può contentarsi, senza ambire a qualcosa di più che, in nessun caso, gli compete<sup>2</sup>.

La vicenda del film è davvero materia delicata in un'Italia che cerca di lasciarsi alle spalle la conflittualità del periodo fascista ed è alla ricerca di un assetto politico nuovo, basato sulla partecipazione delle donne (per la prima volta espresso attraverso il voto nel 1946) e su valori civili condivisi, che stanno trovando una formulazione attraverso il lavoro dell'Assemblea costituente<sup>3</sup>. La popolana di Pietralata, alla testa di un gruppo di donne che con maniere ferme e talvolta ai limiti della legalità ottengono una serie di conquiste civili (il pane, l'acqua, la fermata dell'autobus, l'assegnazione dell'alloggio...), e viene promossa sul campo 'onorevole' in vista di un futuro impegno politico, porta con sé le istanze del pubblico popolare e di sinistra; ma la sua rinuncia finale per dedicarsi al marito e alla famiglia, dopo essere uscita vittoriosa dalla battaglia più impe-

<sup>1</sup> U. BARBARO, «L'Unità», 13 settembre 1947.

<sup>2</sup> A. PIETRANGELI, *Bilancio della mostra*, «Fotogrammi», 4 ottobre 1947, ora in ID., *Neorealismo e dintorni*, a cura di A. Maraldi, Il Ponte Vecchio, Cesena 1995, p. 123.

<sup>3</sup> Sulla stagione e il dibattito che hanno portato al suffragio femminile si vedano: L. DEROSI (a cura di), *Millenovecentoquarantacinque. Il voto alle donne*, Franco Angeli, Milano 1998; A. ROSSI DORIA, *Diventare cittadine. Il voto alle donne in Italia*, Giunti, Firenze 1996; G. GALEOTTI, *Storia del voto alle donne in Italia*, Bibrink, Roma 2006.

# C OMUNICAZIONI SOCIALI

Rivista di media, spettacolo e studi culturali

A CURA DEL DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE E  
DELLO SPETTACOLO E DELL'ALTA SCUOLA IN MEDIA, COMUNICAZIONE  
E SPETTACOLO

*pubblicazione quadrimestrale*

**2** Anno XXIX Nuova serie  
Sezione Cinema  
N. 2 Maggio-Agosto 2007

Comitato di Redazione

PIERMARCO AROLDI, CLAUDIO BERNARDI, ANNAMARIA CASSETTA, FRANCESCO CASETTI,  
FAUSTO COLOMBO, RUGGERO EUGENI, MARIAGRAZIA FANCHI, ARMANDO FUMAGALLI,  
CHIARA GIACCARDI, ALDO GRASSO, SILVANO PETROSINO, GIORGIO SIMONELLI

Direttore

GIANFRANCO BETTETINI

Redazione

CHIARA GIACCARDI, coordinatore  
ROBERTA CARPANI, MASSIMO LOCATELLI, ELENA MOSCONI,  
MASSIMO SCAGLIONI, BARBARA SCIFO, SIMONE TOSONI,  
MARINA VILLA, NICOLETTA VITTADINI  
LAURA PEJA, segretario

© 2007 Vita e Pensiero - Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore

Proprietario: Istituto Giuseppe Toniolo di Studi Superiori

È vietata la riproduzione degli articoli senza il preventivo consenso dell'Editore

Abbonamento annuo: per l'Italia € 40,00 - per l'Estero € 57,00

Prezzo del presente fascicolo: per l'Italia € 15,00 - per l'Estero € 20,50

Conto Corrente Postale 989202

Redazione e Amministrazione: L.go Gemelli, 1-20123 Milano (tel. 7234.2368 red.; 7234.2310 amm.)

Direttore responsabile: Gianfranco Bettetini

Registrazione del Tribunale di Milano 30 novembre 1973, n. 446

Copertina: Andrea Musso

Composizione: Gi&Gi, Tregasio di Triuggio (Mi)

Stampa: Tipolito Ugge di Bottelli Santino, Crema (Cr)

Finito di stampare nel mese di luglio 2008

Pubblicità inferiore al 45%