



DONNE

Ballare come "bambole": la spettacolarizzazione del corpo femminile secondo Cesare Zavattini¹

MARIA DOINA MAREGGINI
e **GIACOMO TAGLIANI**



LE BAMBOLE: REALISMO SOCIALE E AUTORIFLESSIVITÀ

¹ Il saggio è frutto di un lavoro congiunto in fase di ideazione ed elaborazione; per quanto riguarda la sua stesura, tuttavia, Giacomo Tagliani ha scritto i primi due paragrafi e le conclusioni, Maria Doina Mareggini i restanti tre paragrafi.

² Cesare Zavattini, *Le bambole*, in *Soggetti cinematografici mai realizzati*, a cura di Nicola Dusi e Mauro Salvador, Marsilio, Venezia 2022, p. 308.

³ Il soggetto, tutte le varianti e i materiali preparatori sono consultabili alla collocazione ACZ Za Sog NR 3/1-3 nell'Archivio Cesare Zavattini, ospitato dalla biblioteca comunale Panizzi di Reggio Emilia.

⁴ Il finale qui riportato fa riferimento alla versione pubblicata (Cesare Zavattini, *Soggetti cinematografici mai realizzati*, cit.); vi sono tuttavia almeno due diverse varianti, che per questioni di spazio e coesione qui accenniamo soltanto, nelle quali Gina tenta di uccidere l'uomo, oppure decide di togliersi la vita. Il tema della morte come soluzione finale resta, investendo alternativamente tutti i personaggi. In una delle ultime variazioni, infatti, Silvana scopre la morte di Gina che stava tardando a prepararsi per l'ennesimo spettacolo; per descriverne la morte, Zavattini commenta: "Con la semplicità con cui si rompe una bambola. S'è proprio rotta, come una bella bambola".

“La storia è quella di due ragazze che cominciano. La vita estenuante degli inizi, le prove, le amicizie, le avventure. Niente ‘grande’ amore, non c’è tempo per l’amore. Qualche avventura. Pochi soldi, a volte la miseria truccata degli intellettuali. Un certo disprezzo per il denaro e per i ricchi. Non si fanno marchette. Le occasioni non mancherebbero, anzi. Ma si rifiutano. Per orgoglio, per pulizia”². Bastano queste poche asciutte frasi a Cesare Zavattini per tratteggiare un ritratto minuzioso della condizione femminile nell’Italia all’alba del miracolo economico, all’incrocio tra speranze, emancipazione e visibilità pubblica. *Le bambole* si intitola questo soggetto mai realizzato scritto nella seconda metà del 1956,³ forse sulla scorta del grande successo di Fred Buscaglione *Che bambola!* incluso nel primo disco del cantautore uscito nel 1955.

Il racconto ha come protagoniste Gina e Silvana – le due bambole del titolo – ragazze unite da una profonda amicizia nata dentro l’ambito lavorativo, quello del mondo dello spettacolo per adulti, dove lavorano come ballerine, mettendo in scena una femminilità esibita e codificata per lo sguardo maschile. Esercitano questa professione per coronare un sogno: guadagnare lo stretto indispensabile per trasferirsi a Milano e aprire una piccola bottega di merceria, per divenire, così, finalmente indipendenti. La loro amicizia viene però messa in crisi dall’intrusione di una figura maschile, Diego, impresario e comico, personaggio ambiguo e manipolatore, abile e vanitoso, che inizialmente piace a Silvana, ma che Gina disprezza. Ecco che per gioco prima, per necessità poi, l’uomo corteggia entrambe, in un’opera di doppia seduzione dettata dall’invidia del rapporto che le due hanno, finché non riesce nel suo intento di allontanarle. Quando Silvana scopre il doppio gioco dell’uomo, che dopo averla rifiutata corteggia Gina, e consapevole di essere rimasta incinta, tenta di ucciderlo nel camerino; Gina la ferma in nome della loro amicizia, ma è ora dello spettacolo e si va in scena, come se nulla fosse successo.⁴

Gina e Silvana non sono nomi casuali: il film è infatti immaginato per le dive Gina Lollobrigida e Silvana Mangano, la coppia Lollo-Mangano, figure centrali nel panorama cinematografico italiano del dopoguerra, mentre la regia avrebbe dovuto essere affidata a Vittorio De Sica. L’omonimia tra i nomi delle protagoniste e quelli delle attrici che avrebbero dovuto dar loro vita è *modus operandi* autoriale ben consolidato di Cesare Zavattini: si tratta evidentemente di una scelta che rafforza il legame tra finzione e realtà, e consente di potenziare l’effetto di verosimiglianza, proiettando sullo schermo l’identità pubblica e simbolica delle due dive in una narrazione dal forte impianto sociale. Come testimoniano le righe riportate all’inizio, la storia viene investita di una iniziale valenza generale e quasi astratta che progressivamente viene rivestita di elementi sempre più concreti, richiamando in tal modo una costellazione di testi e immaginari che hanno segnato il secondo dopoguerra italiano, sovrapponendo in forme sottili una riflessione sulla società italiana e uno sguardo autoriflessivo sul modo in cui il cinema ha raccontato le vicende lavorative delle donne del tempo.

Il presente saggio indaga *Le bambole* come caso di studio esemplare per comprendere, attraverso l’analisi congiunta delle fonti d’archivio nel loro contesto storico e del testo del soggetto, la rappresentazione del lavoro femminile e le modalità con cui Zavattini costruisce un discorso al tempo stesso

⁵ Giame Alonge, “La sceneggiatura e l’archivio. Considerazioni sullo studio della scrittura per il cinema, in Diego Cavallotti, Denis Lotti, Andrea Mariani” (a cura di), *Scrivere la storia, costruire l’archivio. Note per una storiografia del cinema e dei media*, Meltemi, Sesto San Giovanni 2021, p. 42.

⁶ Cfr. Dom Holdaway, *Peppino Impastato in made and unmade scripts: the standards and the limits of engaged cinema*, «La Valle dell’Eden», 39(2022), pp. 141-152.

⁷ Mariapia Comand, *Introduzione. Carta Canta*, in Mariapia Comand (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino, 2006, pp. 9 e 14, corsivi originali.

⁸ Cesare Zavattini, *Le bambole*, cit., p. 308.

⁹ Per una riflessione sulle origini di questo interesse di Zavattini per l’intreccio tra spettacolo e lavoro cfr. Nicola Dusi, Lorenza Di Francesco (a cura di), *Bellissima tra scrittura e metacinema*, Diabasis, Parma 2017.

sociale e metacinematografico. L’approccio metodologico combina il “passaggio fondamentale”⁵ di lettura filologico-testuale dei materiali (varianti, note e trattamenti) con un’analisi lessicale e tematica, che mette in relazione le scelte linguistiche dell’autore con il suo universo poetico, le dinamiche produttive del cinema italiano degli anni ’50 e i processi sociali che ne sono alla base. Su questo duplice piano, dunque realista e autoriflessivo, *Le bambole* intreccia la dimensione del lavoro con quella della rappresentazione, configurandosi come un laboratorio ideale per comprendere le tensioni tra realtà sociale, linguaggio filmico e immaginario collettivo del dopoguerra.

Il fatto che si tratti di un soggetto mai realizzato, oltretutto, permette di vedere “in purezza”, senza interventi esterni, il *modus operandi* zavattiniano e ragionare su un nucleo di senso ancora pienamente in potenza. Il soggetto è infatti considerabile come un gesto preliminare svincolato dalle costrizioni non solo delle logiche produttive e culturali,⁶ ma anche delle possibilità effettive di realizzazione, affidate invece alla sceneggiatura, concepibile come “il primo gesto cinematografico”, nonché “*sintesi di esperienze*: tra gli sceneggiatori, tra lo sceneggiatore e il regista, tra le esigenze artistiche e le necessità tecniche e commerciali, tra le proposte dei cineasti e le aspettative del pubblico, tra le ambizioni e le costrizioni”⁷. Tuttavia, vedremo nell’analisi come Zavattini concepisca la stesura del soggetto come un momento che già racchiude virtualmente una dimensione filmica pronta a essere espressa, facendo dell’aspetto autoriflessivo non solo un espediente tematico, ma un principio compositivo fondamentale, così come di quello referenziale – ad esempio la scelta delle ambientazioni – un elemento pienamente significativo per la narrazione.

SPETTACOLO E LAVORO: PERCORSI INCROCIATI

Lo sguardo autoriflessivo è la prima preoccupazione di Zavattini, almeno in ordine di apparizione: “L’ambiente è quello del varietà”⁸ sono infatti le parole che aprono il soggetto. L’interesse per il mondo dello spettacolo è molto vivo nel cinema italiano degli anni ’50 che – dopo aver rivolto la propria attenzione alle macerie fisiche e morali del Paese uscito da vent’anni di fascismo e di guerra mondiale – inizia a riflettere su sé stesso e sui territori a lui prossimi in termini di potente dispositivo di soggettivazione e assoggettamento, tanto nei confronti dei personaggi che lo calcano che degli spettatori che ne fruiscono. Tra i numerosi titoli basti ricordare *Luci del varietà* (1950) di Alberto Lattuada e Federico Fellini così come il “rivale” *Vita da Cani* (1950) di Steno e Mario Monicelli, che inaugurano simbolicamente un decennio che vede cimentarsi con il tema anche altri due maestri del cinema italiano quali Luchino Visconti con *Bellissima* (1951), su soggetto dello stesso Zavattini,⁹ e Michelangelo Antonioni con *La signora senza camelie* (1953). La capacità di penetrazione della dimensione spettacolare dentro i discorsi e gli immaginari sociali del tempo è notevole, e gli autori italiani affrontano con sempre più frequenza attraverso registri molto diversi tra loro – dal commedico al tragico – questa zona di sovrapposizione, donando al set e al palco tutta la loro consistenza di realtà economiche e passionali. Da notare, tuttavia, come tutti questi film pongano al centro una o più figure femminili, come se fosse proprio la lente spettacolare a consentire di mettere meglio a fuoco le nuove dinamiche lavorative occorse a seguito dell’accresciuto ruolo sociale delle donne italiane.

¹⁰ Federico Vitella, *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Marsilio, Venezia 2024, p. 126.

¹¹ Gian Pietro Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino 2003, p. 181.

¹² Federico Vitella, *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, cit., p. 15.

¹³ Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, cit., p. 181.

¹⁴ Federico Vitella, *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, cit., p. 227.

A fianco di queste rappresentazioni esplicitamente autoriflessive che mettono in scena il ruolo delle donne nell'ambiente lavorativo, si trovano tuttavia anche altre rappresentazioni che trattano la questione del lavoro femminile a partire comunque da un'idea di spettacolarizzazione del corpo, articolando dunque un analogo incassamento di piani di realtà che obbediscono a logiche metatestuali, seppur meno evidenti. L'esempio più emblematico da questo punto di vista è probabilmente *Riso amaro* (1949) di Giuseppe Santis, che iscrive le vicende nella cornice mediale del programma radiofonico che si propaga sino alla risaia nella quale lavora Silvana Meliga interpretata proprio da Silvana Mangano nel suo primo ruolo di rilievo. Anche in questo caso, ci troviamo di fronte a un'omonimia sicuramente funzionale a suturare la distanza tra il mondo filmico ed extra-filmico, un'allusione che il film rilancia continuamente attraverso la moltiplicazione delle cornici e delle situazioni spettacolari che punteggiano il racconto.

Questi diversi percorsi che incrociano cinema e lavoro da un lato, e spettacolo e corpo dall'altro, formano una costellazione che confluisce indubbiamente dentro il soggetto zavattiniano. Federico Vitella, in un recente lavoro dedicato proprio alle nuove forme di divismo incarnate – letteralmente – dalle cosiddette “maggiorate”, ha mostrato anzi come, nel cinema italiano degli anni '50, la spettacolarizzazione del corpo sia stata un elemento decisivo per costruire “una moderna idea di cinema fondata sul divismo, sul *divismo del corpo*”¹⁰, individuando come punto di partenza proprio la folgorante apparizione di una diciottenne Mangano in *Riso amaro*, e che tuttavia non si risolve solo nella sollecitazione di un aggiornamento della morale sessuale e dei limiti del visibile. Tra queste nuove icone femminili, secondo Vitella, Mangano e Lollobrigida ricoprono un ruolo decisivo insieme a Sophia Loren e Silvana Pampanini, formando un “quadrumvirato” capace di monopolizzare i discorsi sociali ma anche di imporsi in campo lavorativo. Come sintetizza Gian Piero Brunetta, per queste attrici il corpo diventa dunque uno strumento di lavoro codificato in attributi specifici “fondati sull'eccesso dei doni di natura, sul trionfo della “naturalità” (icona assoluta ed esemplare è Gina Lollobrigida) [...] che valorizzano la prosperità del seno e l'ampiezza dei fianchi e soprattutto l'aggressività nell'esibizione del corpo”¹¹.

Tuttavia, l'uso del corpo da parte di queste attrici può essere pensato anche come “agente di storia”¹², con notevoli ricadute culturali, tra le quali l'avvio di “un primo tentativo di capovolgimento dei rapporti di forza nei confronti del mondo maschile, che detiene ancora tutti i poteri, nella famiglia e nel mondo del lavoro”¹³, a partire dall'incremento del loro status divistico e dunque di importanza – negoziale e retributiva – nel sistema cinematografico nazionale. Il loro esempio come lavoratrici, portato agli onori delle cronache dalle riviste di costume, inaugura così uno specifico filone discorsivo “modellizzante sul piano della cultura del lavoro (femminile)”¹⁴ che ha un effetto di ricaduta sull'intero ordine dei discorsi relativi alla questione dell'occupazione delle donne nell'Italia del tempo.

Non sorprende che proprio Zavattini, pioniere sempre attento alle questioni di natura sociale a lui contemporanee, ricorra al pretesto della fisicità di due ragazze che sfruttano il loro giovane corpo per guadagnare quanto necessario per (soprav)vivere per articolare una riflessione più ampia, che tocca tanto la condizione femminile in sé quanto la persistente dissimmetria di rapporti tra generi. In questo contesto, l'uso del corpo non è fine a sé stesso, ma strumento di realizzazione del desiderio di auto-affermarsi in un

¹⁵ Luca Malvasi, *Is Not This Something More Than Fantasy? I film mai realizzati di Renato Castellani*, «L'Avventura», 2(2016).

¹⁶ Giame Alonge, *La sceneggiatura e l'archivio. Considerazioni sullo studio della scrittura per il cinema*, cit., p. 51

¹⁷ Cfr. Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni tra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma 2006, pp. 91-117.

¹⁸ Maria Letizia Pruna, *Donne al lavoro. Una rivoluzione incompiuta*, Il Mulino, Bologna, 2007, p. 11.

¹⁹ Eloisa Betti, *Il lavoro femminile nell'industria italiana. Gli anni del boom economico*, «Storicamente», 6 (2010), n. 33. DOI: 10.1473/stor86.

²⁰ Vera Negri Zamagni, *Il lavoro femminile in Italia nel secondo dopoguerra*, «Donne e lavoro – Women and Work» 2 (2014), pp. 11-13.

²¹ Cfr. Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano*, cit., pp. 122-123, dove si cita tra l'altro Ottiero Ottieri, il quale a Sesto San Giovanni proprio nel 1956 dedica alcune riflessioni che verranno pubblicate nel 1961 su «il Menabò», nelle quali conclude che “Sesto, con Milano dietro, ha un valore pesante, nazionale, fenomeno politico e collettivo [...]. Sesto dà il polso a tutta l'Italia”. Lo stesso Zavattini, tra la fine del 1954 e l'inizio del 1955, pensa di realizzare *Sciopero a Sesto San Giovanni*, un film-analisi da realizzare con gli altri membri della neonata Società cinematografica libera, evidenziando dunque il valore esemplare del

mondo del lavoro prettamente maschile, e a tratti maschilizzato, attraverso l'apertura di una piccola attività che non dipenda da favori o richieste a sfondo sessuale. L'idea zavattiniana che velatamente emerge da questo soggetto, anche se rimasto un “film fantasma”¹⁵, è la derisione del ruolo stereotipato che la donna, secondo le norme sociali dell'epoca, dovrebbe avere all'interno della socialità italiana. Tra i temi cruciali troviamo il ricatto sessuale, l'assenza di diritti per le lavoratrici, l'inesistenza di tutele sindacali, la difficoltà di conciliare vita privata e professionale, la maternità indesiderata, la malattia come fattore di esclusione dal lavoro e, infine, la violenza di genere sia lessicale sia sessuale. I prossimi paragrafi esploreranno questi temi attraverso l'analisi delle scelte testuali che compaiono nel soggetto edito e nelle sue varianti contenute in archivio, che documentano la formidabile capacità zavattiniana di farsi interprete della realtà italiana a lui coeva e aiutano a gettare luce sui processi sociali che informano il lavoro dello sceneggiatore.

LA VITA LAVORATIVA DELLE PROTAGONISTE

Nel corso delle varianti del soggetto, che ci permettono di ripercorrere le logiche che hanno “mosso la costruzione del testo”¹⁶, viene raccontata la vita delle protagoniste precedente al loro ingresso nella compagnia teatrale. Gina e Silvana abitavano in un paese della bassa padana, impegnate in attività domestiche e nel lavoro a maglia. Non appagate né soddisfatte della loro vita, con nessuna speranza per il futuro, decidono di trasferirsi a Milano per migliorare la loro condizione economica e sentimentale, sulla scia dell'esodo dalle campagne verso i grandi centri urbani – con il capoluogo lombardo in testa – che stava caratterizzando l'Italia a partire dai primi anni '50.¹⁷ Convinte di trovare prima lavoro, e poi marito, Silvana riesce a farsi assumere in una maglieria e Gina in un bar ma, a distanza di un anno dal loro trasloco, nessuna delle due si è sistemata, ed entrambe si trovano ancora in una condizione di precarietà. Zavattini insiste sulla frustrazione delle protagoniste nel cercare marito, condivide con lo spettatore quella che definisce “una specie di sotterranea angoscia in queste due ragazze che cercano di sistemarsi”, proprio perché sarebbe stato il maritarsi e l'accasarsi ad assicurare una vita stabile, seppur modesta. Che l'uomo lavori e si preoccupi del sostentamento economico del nucleo familiare è qualcosa di dato per scontato, addirittura è “l'unico ruolo sociale” che ci si aspetta che egli ricopra, ed è altrettanto accettabile ed accettato che la donna assolva al solo compito di “casalinga, senza per questo incorrere nel biasimo della comunità”¹⁸. Entrambe queste convinzioni sociali ammettono la precarietà lavorativa della donna, che trova quindi rifugio dentro al matrimonio, condizione rafforzata dalla “drastica riduzione del tasso di attività”¹⁹ della forza lavoro femminile che si registra nei due decenni post-bellici, stessa forza lavoro che aveva permesso “l'entrata di molte donne in attività mai esercitate prima”²⁰ mentre la popolazione maschile era chiamata al fronte.

Gina e Silvana hanno però un accordo, un progetto alternativo che dovrebbe “salvarle” dalla condizione professionale che al momento vivono: le protagoniste uniranno i risparmi e investiranno nell'acquisto di una maglieria a Sesto San Giovanni – luogo esemplare per comprendere le dinamiche socio-demografiche del tempo e che negli anni '50 conosce uno dei più considerevoli aumenti della popolazione tra i comuni italiani –²¹ dove

comune milanese per la realtà del tempo; cfr. C. Zavattini, *Diari 1941-1958*, a cura di Valentina Fortichiari e Gualtieri De Santi, La nave di Teseo, Milano, 2022.

²² Mariapia Comand, *Introduzione. Carta Canta*, cit., p. 9.

²³ Per la descrizione dettagliata dei materiali di lavorazione del soggetto-trattamento si rimanda a Cesare Zavattini, *Soggetti cinematografici mai realizzati*, cit., p. 310.

²⁴ Zavattini aveva ben presente la situazione generale dell'occupazione femminile, dato che aveva contribuito alla stesura del soggetto e della sceneggiatura di *Roma ore 11* (1952) di Giuseppe De Santis, dedicato al crollo di una scala che coinvolse decine di ragazze in attesa di un colloquio per un posto da dattilografa. La raccolta dei materiali propedeutici alla scrittura del copione fu affidata a un giovane Elio Petri, ora contenuti in Elio Petri, *Roma ore 11*, Sellerio, Palermo 2004.

²⁵ Come ricorda Zamagni, *Il lavoro femminile in Italia nel secondo dopoguerra*, cit., p. 12, bisognerà attendere il 1977 perché dal punto di vista legislativo si riconosca "parità di trattamento tra uomini e donne in materia di lavoro", quindi assunzioni, retribuzioni e carriere intraprendibili.

²⁶ Luca Malvasi, *Is Not This Something More Than Fantasy? I film mai realizzati di Renato Castellani*, cit., p. 256.

lavoreranno assieme. Questa intesa pattuita già da tempo tra le ragazze è la concretizzazione di quanto la relazione tra le due sia vera e profonda, impegnate reciprocamente nell'attualizzazione di quello che potrebbe davvero migliorare, una volta per tutte, la vita di entrambe. Questo piano condiviso è indicativo della profonda complicità tra Gina e Silvana e testimonia un desiderio autentico di autodeterminazione attraverso il lavoro indipendente, slegato dalla mercificazione del proprio corpo, e l'abbandono della dipendenza economica maschile.

Lo sguardo analitico zavattiniano "di selezione del reale"²² non si limita alla linea narrativa principale, ma informa anche l'elaborazione delle narrazioni secondarie, quelle che contribuiscono in gran parte all'effetto globale di realismo del soggetto. Così, nella variante B del soggetto,²³ Zavattini inserisce un episodio all'apparenza minore nell'economia narrativa ma estremamente funzionale per denunciare un altro aspetto decisivo: la totale assenza di tutele contrattuali e previdenziali per le lavoratrici dello spettacolo, anche in caso di malattia e cause di forza maggiore che le trattengono dal potersi esibire. Ecco che lo spettatore conosce una terza ballerina, Wanda, amica e collega di Gina e Silvana, ricoverata d'urgenza in ospedale a causa di una grave appendicite. Le ragazze, preoccupate per lei, sanno che la mancata esibizione della collega le costerà il lavoro, ed è proprio di questo che parlano e discutono, condividendo idee e pensieri sul futuro, incertezze e dubbi sulla mancata tutela sindacale delle ragazze. L'assenza della ballerina, infatti, non solo accentua il senso di precarietà lavorativa che accompagna le protagoniste, ma tocca questioni più ampie circa la struttura del mercato del lavoro femminile nel tessuto italiano del secondo dopoguerra. La scelta di Zavattini di far convergere in un singolo snodo narrativo le tematiche della malattia, della perdita del lavoro e dell'ingiustizia sociale rivela la sua profonda conoscenza delle diseguaglianze strutturali che colpiscono le lavoratrici italiane negli anni '50,²⁴ un momento storico in cui è ancora delicato e complicato definire i diritti dei lavoratori, quasi impossibile i diritti delle lavoratrici,²⁵ ma anche la sua abilità nel condensare in fugaci brevi spunti narrativi un ampio spettro di aspetti della realtà. In questo caso, l'insicurezza costante legata alla propria condizione non coincide solo con il rischio di perdere il lavoro per un'assenza, anche se giustificata da evidenti precarie condizioni di salute, ma anche da quello di dover sostenere le spese mediche in caso di ricovero, sottostando dunque all'arbitrio completo del datore di lavoro.

STEREOTIPI DI GENERE NELLA SCELTA LESSICALE

Proseguendo "nella ricerca di strutture narrative, tecniche e drammaturgiche"²⁶ proprie dei materiali preparatori mai effettivamente realizzati, è interessante ragionare su un'altra espansione di trama minore, ma emblematica per il linguaggio utilizzato e per gli stereotipi di genere che stiamo indagando in questa analisi. La sequenza è ambientata in una stazione ferroviaria, luogo simbolico di mobilità fisica e sociale. Zavattini inserisce una breve digressione su due treni si incrociano: uno trasporta la compagnia teatrale verso Mantova, l'altro conduce alcune ragazze mantovane verso Milano. Il montaggio parallelo crea un confronto tra due gruppi femminili, apparentemente distanti ma accomunati dalla precarietà della condizione lavorativa e dalla speranza di un futuro economicamente più stabile.

²⁷ Sulla vicenda emblematica del mantovano negli anni del boom cfr. ancora Guido Crainz, *Storia del miracolo economico*, cit., p. 99.

In provincia di Mantova – che proprio in quegli anni vede la propria popolazione diminuire del 10% a causa della crisi dell’agricoltura e dell’irrompere di nuovi stili di vita urbani contrapposti a quelli del mondo rurale –²⁷ abitano le famiglie di Gina e Silvana, e tornare nelle zone che frequentavano da bambine crea nelle ballerine un sentimento ambivalente, diviso tra nostalgia e imbarazzo, vergogna e tenerezza per quei ricordi di un’infanzia ormai tanto lontana. Alla vista delle coetanee dirette a Milano per lavorare nelle risaie, le due ballerine riconoscono ironicamente la classe sociale d’origine: “le mondine”. Silvana, voltatasi verso Gina, le chiede: “Lo sai che adesso ci considerano come delle puttane?”. Gina, con fare quasi materno, la consola, ricordandole che si riscatteranno con l’apertura del loro negozio di maglieria. Un solo e semplice commento condensa l’interiorizzazione del giudizio sociale e del paradigma patriarcale: l’idea che la donna, qualora riesca a ottenere un guadagno, lo possa fare inevitabilmente con l’esibizione o lo sfruttamento del proprio corpo, mestiere che non viene nemmeno concepito come potenzialmente differente dal concedersi sessualmente in cambio di denaro.

Il gioco di metafore, qui, è molto articolato. All’interno di una stazione, luogo di arrivi e di partenze, abbiamo due unità contrapposte: una composta da Gina e Silvana, l’altra dalle ragazze mantovane. Ciò che le accomuna è lo sguardo volto al futuro, la ricerca del denaro, la speranza di migliorare il proprio tenore di vita e avere maggiori soddisfazioni. Per fare ciò, da una parte le ballerine tornano al paese natale per lavorare e ricevere la loro paga; dall’altra parte, le mantovane abbandonano quel paese in cerca di uno stipendio più adeguato. Com’è tipico di Zavattini, ritroviamo un sottile velo d’ironia nel raccontare la cruda realtà: nessun luogo fisico sembra garantire una reale emancipazione per le giovani donne, per tutte la situazione è precaria, instabile e temporanea. A confermare ulteriormente la larga e tollerata condivisione dei luoghi comuni maschilisti, ormai interiorizzati anche dalle stesse donne, ecco che le une e le altre si etichettano, si giudicano vicendevolmente, si stereotipizzano e rispecchiano quella lettura sociale che il patriarcato ha inconsciamente insegnato anche a chi è vittima di quegli stessi cliché. Che le vecchie amiche d’infanzia si riconoscano come “puttane” o “mondine”, con evidente riferimento intertestuale obliquo a **Riso amaro**, poco cambia: se una giovane donna riesce a guadagnarsi lo stretto indispensabile per vivere, convengono evidentemente le protagoniste di questa sequenza, non può farlo onestamente, o meglio, non può farlo senza usare il proprio fisico, la propria bellezza o la propria floridezza.

Elemento caratterizzante la stesura di *Le bambole* è proprio l’attenzione metalinguistica che Zavattini riserva all’apparato enunciativo: l’autore non solo descrive lo sviluppo diegetico della vicenda, ma offre precise indicazioni su regia, scelte di montaggio, dettagli visivi e sonori che dovrebbero essere enfatizzati nel potenziale film e su quale risposta emozionale si dovrebbe creare nello spettatore. Quando la macchina da presa si sofferma sulle ragazze mima lo sguardo maschile dominante mettendo in risalto la loro fisicità e bellezza, sottolineata dall’esclamazione di una comparsa: “uno del pubblico ha gridato verso di loro: Ah! bambole!”. In questa fase di scrittura, ovvero la stesura del soggetto, i discorsi diretti, così come i dialoghi, sono ancora rari e non è un caso che in apertura ci sia un pagante, un uomo qualunque, che vedendo le due ragazze le chiami “bambole”. È necessario quindi articolare ora una riflessione più dettagliata su questo termine per

²⁸Pier Paolo Pasolini, *Intervento sul discorso indiretto libero* [1965], in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2000, pp. 81-103, nel quale si rileva come “ogni volta che si ha il Libero Indiretto, questo implica una coscienza sociologica, chiara o no, nell’autore” (p. 84) che tuttavia non porta necessariamente alla coincidenza tra punto di vista autoriale e del personaggio, anzi: proprio attraverso la “soggettiva libera indiretta”, infatti, l’autore adotta strategie – anche ironiche – di distanziamento dal suo personaggio, del quale adotta le parole, ossia il “mondo linguistico, ossia psicologico, ossia culturale, ossia storico” (p. 93) pur senza dividerlo.

evidenziare meglio la sua specifica funzione significante che acquista sempre maggior peso man mano che lo sviluppo dell’idea procede.

Innanzitutto, “bambole” è il titolo del soggetto nonché, per ora, appellativo utilizzato solamente nell’intestazione. All’interno del testo, invece, lo troviamo per la prima volta impiegato nella variante A del trattamento, ma, da notare, circoscritto in un discorso diretto, dove la voce non è quella del soggettista. Anzi, anche nelle successive stesure il vocabolo è sempre tra virgolette, un espediente grafico che denota un’interpretazione specifica da dare al sostantivo. Ipotizziamo che le decodifiche delle virgolette siano due: o un modo di dire, o una citazione. In entrambi i casi, l’autore enfatizza un uso sociale diffuso dell’appellativo da cui però prende le debite distanze. Zavattini sembra dunque convocare il punto di vista dell’uomo a lui contemporaneo, anticipando in qualche modo l’idea pasoliniana di “soggettiva libera indiretta”²⁸ non assegnata tuttavia necessariamente a un personaggio specifico e fisso, ma propria piuttosto di un attante collettivo, simulacro della società patriarcale che sta finzionalmente descrivendo, criticando e, infine, deridendo.

A posteriori possiamo però commentare l’ambiguità e la valenza simbolica di questa scelta. La donna è ridotta a un oggetto di intrattenimento di cui si sottolinea la funzione puramente decorativa, passiva, ubbidiente e priva di emozioni; appunto, una bambola. Al tempo stesso, il richiamo a giocattolo infantile riporta la donna stessa alla sua versione puerile, innocente, non del tutto consapevole delle reali intenzioni dello sguardo maschile che la etichetta come oggetto di piacere ed esclude ogni possibilità di affermazione professionale basata sul merito.

SESSUALIZZAZIONE E VIOLENZA

Una delle revisioni più significative apportate al soggetto *Le bambole* nel corso della sua stesura riguarda il personaggio maschile principale, dapprima chiamato genericamente Impresario e poi Diego, rimasto sinora ai margini della nostra analisi. L’uomo fa la sua comparsa sulla scena nella sequenza del ricovero di Wanda in ospedale, fungendo da figura di cornice che incarna uno specifico punto di vista sul mondo che, come visto, è determinato da un preciso sistema valoriale e ideologico; l’ipotesi è suffragata anche dal commento laconico di Zavattini alla promessa di Diego di riprendere a lavorare la donna una volta dimessa: “abbiamo il sospetto che tra pochi minuti non se la ricorderà nemmeno”. La sua personalità viene plasmata in modo graduale e di variante in variante prende sempre più forma. L’uomo è insieme comico, impresario e datore di lavoro della stessa compagnia teatrale che dirige, e con le sue ballerine si esibisce regolarmente orchestrando un gioco di seduzione nei confronti di Gina e Silvana. Ha per scopo non solo il controllo delle due giovani, ma anche la distruzione del loro legame, di cui è silenziosamente e perdutoamente invidioso, e che affossa per soddisfare il suo bisogno di dominio. Intrattiene prima dei momenti di intimità con Silvana e in un secondo momento con Gina, lasciando a loro il compito di mandare in frantumi la loro amicizia e allontanarsi reciprocamente.

Diego è molto giovane, maschera con una falsa sicurezza la sua infanzia, come se per corteggiare le due ballerine dovesse rientrare in un supposto stereotipo di “uomo” italiano di metà anni ’50, stereotipo che in

²⁹ Su questa concezione costruzionista dell'identità sessuale contrapposta a un essenzialismo antropologico cfr. i saggi contenuti in Angela Bianca Saponari e Federico Zecca (a cura di), *Oltre l'inetto. Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, Meltemi, Milano 2021.

³⁰ L'apparente sottomissione delle due co-protagoniste non è totale né ingenua, ma altresì unicamente e strategicamente manifestata nei confronti dell'Impresario. Come verrà chiarito più avanti, Gina e Silvana assecondano i giochi di potere dell'Impresario per paura di perdere il lavoro, eventualità per loro inammissibile, e temono al tempo stesso di perdere la vita, spaventate dalle reazioni emotivamente non coerenti dell'uomo. Al contrario, ben si difendono dalle *avances* fisiche e verbali dei loro clienti, dai quali mantengono sempre le debite distanze.

realtà stava per esplodere in un caleidoscopio di mascolinità plurali e tra loro conflittuali. È ironico l'espedito narrativo che qui Zavattini utilizza: il protagonista è un ragazzino che di mestiere fa il comico, che paradossalmente non smette mai di lavorare, perché per condurre lo stile di vita che si è costruito deve appunto indossare una maschera, mettere in scena sé stesso, nascondere la sua vera natura sotto una fittizia volontà di successo irrefrenabile, in una sorta di spettacolo continuo che cela un'identità fragile e inadatta al ruolo che ritiene di dover performare per conformarsi alla sua visione di una società patriarcale in profonda trasformazione sulla soglia del boom economico.²⁹ Simula un carattere arrogante, sicuro di sé, benestante e con una vena imprenditoriale che, in realtà, non gli appartiene. Questa sottile presa in giro è utile a Zavattini per ridicolizzare il personaggio, che per sineddoche rappresenta lo sguardo sessualizzato dello spettatore uomo, e al contempo per criticare l'oggettificazione delle due donne, la loro accomodante obbedienza nei confronti delle prevaricazioni maschili,³⁰ nonché per riflettere sul loro amaro inserimento nel mercato del lavoro. Zavattini tratteggia infatti con attenzione il personaggio del datore di lavoro come emblema di un uomo infantile e narcisista, che abusa del proprio potere seduttivo per spezzare il legame tra le due protagoniste e renderle vulnerabili. Questo meccanismo narrativo permette a Zavattini di decostruire, dall'interno, l'immagine dominante del maschio come soggetto forte e razionale, evidenziandone le insicurezze e la natura artificiosamente costruita, in un soggetto cinematografico che denuncia, tra le altre cose, l'oggettificazione della donna e il suo utilizzo come passatempo fisico. E con non troppo sarcasmo, il soggettista prende una posizione precisa riguardo a questo problema sociale sia nella costruzione del personaggio principale maschile, fortemente stereotipato e deriso, sia nell'interesse mostrato per il mondo femminile e le sue contraddizioni intrinseche.

Subito dopo la sua comparsa sulla scena descritta all'inizio di questo paragrafo, Diego offre a Gina e Silvana un passaggio in automobile da Livorno a Pisa, prossima tappa della compagnia teatrale, per evitare che si spostino in treno insieme alle altre colleghe. Su invito di lui, i tre fanno una sosta in riva al mare, si tuffano in acqua e restano vicendevolmente stupiti dei propri corpi, che ora guardano in modo equivoco perché al di fuori del canonico contesto lavorativo. Dal punto di vista di Diego, qui non c'è recitazione, non sono su un palcoscenico, non devono fingere, non si nascondono in un camerino ma possono lasciarsi andare e spingersi dove normalmente, all'interno delle mura del teatro, non sarebbe consentito. È importante sottolineare che nella descrizione di questa scena, intrisa di tensione erotica e dominio fisico maschile, vi è una totale assenza di dialoghi dei personaggi, ma le parole scelte da Zavattini svelano una spiccata violenza, che immaginiamo si sarebbe potuta tramutare in stupro. L'abuso non è illustrato come tale, ma lasciato implicito. La descrizione del susseguirsi di azioni non fa direttamente pensare ad un reato, è piuttosto la relazione fortemente asimmetrica tra i due sessi a far intendere che le due donne si concedono non perché vogliono, ma perché devono, per non rischiare di perdere il proprio lavoro.

I termini che Zavattini utilizza nel descrivere l'approccio dell'uomo alle ragazze sono velatamente blandi e i gesti vagamente gentili allo scopo di confondere le due giovani e nascondere maniere forti, rapimenti e abusi nei loro confronti. Diego viene definito “esperto e ardito”, incarna lo

³¹ Mariapia Comand,
*Introduzione. Carta
 Canta*, cit., p. 9.

stereotipo del maschio carismatico, manipolatore e capofila attivo della situazione, aspetto che stride con il fare ingenuo delle ragazze, che sembrano non comprendere cosa stia per accadere. Invece di immaginare un gesto da “gentiluomo”, che apre la portiera alle due giovani per farle accomodare sull’automobile, Zavattini scrive che “le ragazze si ficcano nella macchina”, scegliendo un verbo che già allude a un atto sessuale. Al posto del costume da bagno, “tirano fuori due costumini di scena” – da notare l’utilizzo del diminutivo per intendere che quegli indumenti, del corpo, coprono ben poco. Diego “sa che le due ragazze sono belle, perché le ha scritturate, ma fa sempre effetto vedersele, fuori del palcoscenico, in una nudità diversa, meno professionale”. Con un linguaggio fortemente connotato, si rivela un’attenzione precisa al non detto, alla sfumatura allusiva, capace di restituire la dimensione di soggezione in cui versano le due protagoniste. Con un climax ascendente, Zavattini palesa sempre più lo sguardo carnale dell’Impresario. Nuovamente torna, in una posizione di disequilibrio, il maschio che decide le sorti delle sue dipendenti, in quanto contemporaneamente uomo e datore di lavoro. “Le prende sottobraccio, le trascina”; il verbo trascinare insiste esplicitamente sul mancato consenso delle ragazze, che con forza vengono spostate, di certo non per loro volontà. “Esibendo il suo corpo [...] ne afferra una [...] la fa tuffare, la riprende [...] Diego riesce presto ad avere il sopravvento e la afferra e domina anche lei”: il corpo ostentato è maschile, forte, è difficile resistergli data la statura minuta delle ballerine. Le prende più volte, le fa tuffare, ha il sopravvento sui movimenti femminili per via della diversa fisicità fino a quando Diego domina entrambe le ragazze.

La sequenza lessicale impiegata da Zavattini non lascia spazio a dubbi: il gesto erotico, non consensuale, si traveste da gioco, ma la semantica della forza e dell’imposizione rivela la natura costrittiva dell’atto. Zavattini mette così in scena una dinamica tipica delle relazioni predatorie: il gioco della seduzione diventa meccanismo di coercizione, e il dominio fisico dell’uomo si traduce in dominio economico e simbolico. Le protagoniste, a loro volta, non riescono a decodificare pienamente quanto accade. Gina e Silvana, sebbene consapevoli dell’ambiguità della situazione, non riescono a sottrarsi a uno schema che le vede al contempo agenti e vittime della propria marginalizzazione, ma anche vittime di un sistema di aspettative e stereotipi interiorizzati.

CONCLUSIONI

Benché non realizzato, il soggetto e l’abbozzo di trattamento di *Le bambole* sintetizzano in modo esemplare molti dei temi cari a Cesare Zavattini inquadrati alla luce della trasformazione vertiginosa che aveva appena iniziato a investire l’Italia. In questo senso Zavattini condensa diverse esperienze, cerca un punto di incontro “tra le esigenze artistiche e le necessità tecniche e commerciali”³¹: non si muove con lo sguardo del sociologo che analizza i processi in fase di consolidamento, quanto piuttosto con il fiuto del raddomante che capta le vibrazioni sotterranee per convertirle in elementi concreti e sensati che diventano il materiale primo dei suoi sforzi immaginativi. In questo senso, *Le bambole* incrocia ambiti anche molto distanti tra loro, quali quello della condizione lavorativa femminile nel quadro di un più ampio rinnovamento delle identità di genere e dei ruoli sociali, e quello dello spettacolo come universo culturale e ideologico specifico, nella corni-

³² Cfr. Alessio Scarlato, *La tela strappata. Storie di film non fatti*, Pellegrini, Cosenza 2016.

³³ Su questa potenza euristica cfr. Luca Peretti, *Unfinished Projects, Unmade Films, Unfilmed Objects: The Difficult Relationship between Cinema and the Italian anni di piombo*, «The Italianist», 38/2 (2018), pp. 189-203.

³⁴ Oltre a Cesare Zavattini, *Soggetti cinematografici mai realizzati*, cit., si veda almeno Michele Guerra, “In omaggio ai Cervi, al grande tema’: Zavattini e il film ‘impossibile’ sui sette fratelli”, «Cinema e Storia», 5, 2016, pp. 41-54.

ce di una riflessione sul cinema come strumento di modellazione di immaginari culturali e sociali. Mescolando questi diversi piani narrativi, si profila un’idea di film che non vide mai la luce ma che avrebbe potuto essere un tassello molto importante nella storia del cinema italiano.

Lavorare su questo materiale – la cui esistenza è soprattutto in potenza – permette tuttavia di interrogare senza distrazioni i processi creativi attraverso i quali un autore come Zavattini prova a dare forma alla realtà a lui contemporanea, mettendo in luce un orizzonte di possibilità che non ha trovato realizzazione e che dunque non ha contribuito a incrementare quell’immaginario culturale collettivo con il quale – abbiamo visto – Zavattini si confronta deliberatamente. Se si è parlato di film non fatti come rimosso del cinema del Novecento,³² è altresì vero che l’attenzione crescente dedicata agli archivi sta consentendo di portare a galla questo materiale sommerso, utilizzandolo come riferimento “vergine”, non compromesso con le logiche economiche dell’industria cinematografica, per mettere meglio a fuoco nodi problematici, quale ad esempio proprio la trattazione della condizione lavorativa femminile in un momento cruciale di transizione, che determina spinte rivoluzionarie e contropunte conservatrici, i cui confini non sono sempre facilmente identificabili, nemmeno dalla ricerca storiografica.³³ Il caso di Zavattini è tra l’altro uno dei più studiati, almeno nel contesto del cinema italiano,³⁴ non solo per la mole di soggetti da lui scritti e mai realizzati, ma anche per la lucida capacità di far confluire nello spazio di poche pagine un intero universo valoriale, ideologico, culturale e sociale in perenne mutamento e in costante divenire.

Possiamo solo immaginare come sarebbe stata la trasposizione su pellicola delle vicissitudini tragiche della “coppia Lollo-Mangano” nelle mani di Vittorio De Sica: potenzialmente, avrebbe potuto essere uno dei momenti più rappresentativi impressi nell’immaginario italiano. Quello che resta, tuttavia, è un saggio critico molto caustico sul processo di modernizzazione, che ancora oggi sembra ben lungi dall’essere compiuto.

ABSTRACT

In Italia, il secondo dopoguerra è segnato da profondi mutamenti sociali ed economici che investono anche la condizione femminile. Se durante il fascismo le donne erano state idealmente confinate al ruolo di madri e custodi della famiglia, la fine del regime e l’esperienza della Resistenza avevano aperto spazi nuovi di partecipazione, culminati nel diritto di voto nel 1946. Tuttavia, l’accesso al lavoro retribuito rimane difficile e spesso subordinato al modello patriarcale dominante. In questo scenario contraddittorio, il cinema neorealista – e in particolare l’opera di Cesare Zavattini – si fa specchio e strumento di riflessione sulla realtà quotidiana.

Parole chiave:

Cesare Zavattini; lavoro; industria dello spettacolo; identità di genere; miracolo economico.

In postwar Italy, profound social and economic changes also reshaped the condition of women. While under Fascism women had been ideologically confined to the roles of mothers and guardians of the family, the fall of the regime and the experience of the Resistance opened new spaces for participation, culminating in the right to vote in 1946. Nonetheless, access to paid employment remained difficult and was often subject to the dominant patriarchal model. Within this contradictory landscape, Neorealist cinema—and particularly the work of Cesare Zavattini—served as both a mirror and a tool for reflecting on everyday life.

Keywords: Cesare Zavattini; labour; entertainment industry; gender identities; economic miracle.