

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DI MODENA E REGGIO EMILIA

**Dottorato di ricerca in** *Lavoro, Sviluppo e Innovazione*

Ciclo XXXV

Le tematiche legate al “mondo femminile” e al “lavoro” nel cinema italiano dal dopoguerra ad oggi.

**Candidata:** Maria Doina Mareggini

**Relatore:** Prof. Nicola M. Dusi

**Correlatrice:** Prof.ssa Tindara Addabbo

**Coordinatrice dottorato:** Prof.ssa Tindara Addabbo



*A lei, quel piccolo fagiolino.*



# Indice

Indice.....	5
INTRODUZIONE.....	13
CAPITOLO I        Cesare Zavattini e l'Archivio dei soggetti cinematografici non realizzati ...	21
I.1 Breve biografia di Cesare Zavattini.....	26
I.2 Archivio Cesare Zavattini.....	27
I.2.1 L'importanza scientifica dei soggetti non realizzati.....	28
I.3 Il neorealismo di Zavattini.....	30
I.4 I Soggetti non realizzati.....	34
I.4.1 Agenzia Volpe.....	35
I.4.1.1 Donna manager e pubblicità: temi all'avanguardia.....	36
I.4.2 Il paese Europa.....	37
I.4.2.1 L'isotopia del viaggio come indagine etnografica.....	40
I.4.3 Una donna del Po.....	41
I.4.3.1 L'aborto in Italia.....	42
I.4.4 Italia mia.....	44
I.4.4.1 L'etnografia sociale in un soggetto cinematografico.....	45
I.4.4.2 Italia mia come opera editoriale.....	47
I.4.5 Gli innamorati del Po.....	48
I.4.5.1 L'amore tra classe sociali diverse.....	50
I.4.6 Come un viaggio di nozze.....	51
I.4.7 Le bambole.....	54
I.4.7.1 Lavoro e malattia.....	55
I.4.7.2 L'uomo, datore di lavoro.....	56

I.4.7.3	La vita lavorativa delle protagoniste .....	56
I.4.7.4	Perché «bambole» .....	58
I.4.7.5	Gravidanza inaspettata .....	59
I.4.7.6	Violenze fisiche.....	60
I.4.7.7	Stereotipi di genere nella scelta lessicale .....	62
I.4.7.8	Un finale semitragico alternativo .....	63
I.4.8	Suor Celeste e Miss Dorothy .....	64
I.4.8.1	I temi della “guerra” e della “pace” al femminile .....	65
I.4.9	Divorzio sì.....	67
I.4.9.1	L’uxoricidio: il “femminicidio” italiano .....	67
I.4.9.2	La propaganda zavattiniana in favore del divorzio .....	69
I.4.9.3	Espediente narrativo sperimentale: un racconto inquisitorio .....	70
I.4.9.4	Rimandi alla contemporaneità italiana .....	72
I.4.10	Due giorni di follia.....	78
I.4.10.1	Nudità .....	80
I.4.10.2	Omosessualità.....	81
I.4.10.3	Richiamo alla comicità.....	82
I.4.11	La maga di Napoli.....	83
I.4.11.1	La donna cartomante .....	84
I.4.11.2	L’ambientazione a Napoli .....	85
I.4.11.3	L’interpretazione della Loren.....	86
I.4.11.4	La fuga d’amore .....	87
I.4.11.5	La morte per amore .....	88
CAPITOLO II	La rappresentazione cinematografica della figura femminile nella seconda metà del XX secolo .....	91
II.1	Roma ore 11 (De Santis, 1952) .....	93
II.1.1	Il film .....	93

II.1.2 La realizzazione .....	96
II.1.3 Un film-inchiesta .....	97
II.1.4 Dalle interviste di Elio Petri... ..	98
II.1.5 ... al trattamento di Zavattini.....	104
II.1.6 Analisi semiotica .....	111
II.1.6.1 Analisi incipit.....	111
II.1.6.2 Analisi plastica.....	113
II.1.6.3 Analisi narrativa.....	115
II.1.6.4 Isotopie, trama e metafore.....	118
II.1.7 La censura.....	120
II.1.8 Il lavoro delle donne in Italia negli anni Cinquanta .....	123
II.1.9 Come in Riso amaro (De Santis, 1949) .....	126
II.2 Bellissima (Visconti, 1951).....	130
II.2.1 Inquadramento storico .....	130
II.2.2 Dal soggetto alla sceneggiatura .....	134
II.2.3 Costruzione filmica.....	136
II.2.4 Differenze di genere .....	138
II.2.4.1 Somiglianze con Roma ore 11 .....	140
II.2.4.2 Sguardo maschile o maschilista? .....	142
II.2.4.3 Anna Magnani: coprotagonista e madre .....	144
II.2.4.4 Violenza tra marito e moglie.....	146
II.2.4.5 Violenza tra moglie e pretendente .....	149
II.2.5 Aspettative mitizzate: finale con morale .....	151
II.3 Il boom (De Sica, 1963) .....	154
II.3.1 Un soggetto zavattiniano .....	154
II.3.2 Gli anni Sessanta raccontati ne Il boom .....	155
II.3.2.1 Il miracolo economico .....	156

II.3.2.2 Il lavoro femminile dipendente nell'industria.....	158
II.3.3 Costruzione del protagonista .....	159
II.3.4 Supremazia della figura femminile.....	161
II.3.4.1 La madre e la moglie.....	161
II.3.4.2 Elena Nicolai.....	163
II.3.5 Punti di incontro e differenze con Roma ore 11 e Bellissima .....	164
II.3.5.1 Minaccia d'abbandono, come in Bellissima .....	164
II.3.5.2 Privilegio dell'ascensore, il contrario di Roma ore 11.....	165
II.3.5.3 La donna e il lavoro .....	167
II.3.6 Coinvolgimento passionale dello spettatore .....	169
II.3.7 Dualismo genitoriale: figura materna e paterna.....	171
II.3.8 Un film di denuncia sociale .....	173
CAPITOLO III      Dalla contemporaneità all'attualità.....	177
III.1 La classe operaia va in paradiso (Petri, 1971) .....	179
II.1.1 Gli anni di piombo e il cinema .....	180
III.1.2 Gli anni di piombo e la classe operaia.....	182
III.1.3 Sinossi critica .....	183
III.1.4. Costruzione passionale dell'incipit .....	184
III.1.4.1 Musica e immagini .....	184
III.1.4.2 Parole e immagini.....	186
III.1.5 Pericolosità sul luogo di lavoro .....	189
II.1.5.1 Attraverso gli occhi del personaggio .....	190
III.1.5.2 Controlli sul luogo di lavoro.....	191
III.1.5.3 Le prime rivolte .....	192
III.1.6 Presenza femminile .....	194
III.1.7 Alienazione, estraneazione, pazzia.....	196
III.1.7.1 Un approccio sociologico .....	200



III.1.8 Finale e il “paradiso” .....	201
III.1.8.1 La contemporaneità dell’opera di Petri.....	202
III.2 Tutta la vita davanti (Virzi, 2004).....	205
III.2.1 Alcune statistiche Istat.....	205
III.2.2 Il cinema sul lavoro a inizio anni 2000 .....	207
III.2.3 Il mondo universitario .....	210
III.2.4 Lavorare alla Multiple: un lavoro di genere.....	211
III.2.4.1 Uffici separati per donne e uomini .....	212
III.2.4.2 Strategie di team-building diverse per genere .....	214
III.2.5 Impiego della tecnologia per svolgere il proprio lavoro .....	219
III.2.6 Il sindacato .....	222
III.2.7 Relazioni affettive stereotipate.....	223
III.3 Short on work.....	226
III.3.1 2033 (Silvia Bencivelli e Chiara Tarfano, 2012) .....	227
III.3.2 ¿Señor o Señorito? (Cristina Piernas, 2015) .....	231
III.3.2.1 Breve sinossi critica.....	232
III.3.2.2 Stereotipi di genere .....	236
CONCLUSIONI.....	241
APPENDICE.....	249
IV.1 Il nostro lavoro in archivio.....	249
IV.1.1 Digitalizzazione dei soggetti non realizzati .....	250
IV.1.2 Architettura narrativa della piattaforma .....	251
IV.1.3 Materiali della piattaforma.....	255
IV.2 Articolo pubblicato su Cinergie .....	257
IV.3 Edizione Nazionale .....	260
IV.3.1 Creazione della piattaforma .....	260
IV.4 Intervista MitiPretese.....	263

IV.5 Intervista a Silvia Bencivelli.....	266
INDICE DELLE FIGURE.....	279
INDICE DELLE TABELLE.....	281
BIBLIOGRAFIA .....	283
SITOGRAFIA.....	295
FILMOGRAFIA .....	299





# INTRODUZIONE

Il tema centrale di questo lavoro di tesi è la rappresentazione del lavoro delle donne nella cinematografia italiana. L'approccio che abbiamo prediletto è di tipo socio-semiotico, ma si coinvolgono anche altri criteri. L'analisi vuole infatti essere eterogenea, accennando così a discipline differenti quali: storia del cinema, diritto del lavoro ed economia del lavoro. Le diseguaglianze di genere esistenti nel mercato del lavoro italiano sono tuttora evidenti già in fase di accesso al mercato del lavoro, come testimoniato dai più bassi tassi di occupazione e attività, e dalla più elevata probabilità di essere disoccupate per le donne. Anche le modalità contrattuali e i tempi di lavoro sono diversi e il lavoro non pagato domestico e di cura, a lungo rimasto escluso dall'analisi economica<sup>1</sup>, è tutt'ora prevalentemente responsabilità delle donne e scarsamente condiviso. Ma come asserisce Elisabetta Addis, è indubbio che «l'attività economica femminile», domestica o extradomestica che sia, non solo contribuisce in maniera cruciale alla produzione e riproduzione, ma anche al «benessere proprio e collettivo»<sup>2</sup>. E analizzando il mercato del lavoro in una prospettiva di genere si pongono in evidenza diseguaglianze di genere sia nell'accesso al lavoro retribuito, che nei differenziali retributivi e nelle condizioni di lavoro, e si interpretano le diseguaglianze osservate utilizzando modelli di discriminazione.

Tenendo ben presenti queste premesse teoriche ed economiche sulla differenza di genere nel mondo del lavoro, è interessante traslare il ragionamento sul piano semiotico. Come infatti «nello spazio creato dalla teoria della discriminazione si crea la possibilità dei primi lavori che coniugano femminismo e strumenti standard di analisi economica»<sup>3</sup>, allo stesso modo la semiotica intende il femminismo come «sguardo»<sup>4</sup>. Demaria sostiene che è la stessa natura interdisciplinare o transdisciplinare della teoria femminista a far sì che «le teorie migrassero tra paesi e tra campi del sapere diversi e apparentemente estranei»<sup>5</sup>. Il femminismo è «un modo per collocarsi nella realtà e ridisegnare i confini di una cultura» e studiare questo fenomeno permette di «smontarne i modelli dominanti» di cui una cultura è costituita generando così «una prospettiva in base alla quale definire un tipo di lettura del mondo»<sup>6</sup>. Cercare una prospettiva che definisca un diverso tipo di lettura del

---

<sup>1</sup> Elisabetta Addis, *Economia e differenze di genere*, Bologna, Clueb, 1997.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp.181-182.

<sup>4</sup> Cristina Demaria, Aura Tiralongo, *Teorie di genere. Femminismi e semiotica*, Milano, Bompiani, 2019, p. 14.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 19-30.

mondo è anche il nostro obiettivo. Per il nostro punto di vista, è bene sottolineare che il cinema, in quanto tecnica e in quanto dispositivo, non ha né genere né sesso, ecco perché in questa sede non intendiamo prendere posizioni per quel che riguarda l'attuale dibattito femminista (ad esempio sullo sguardo "al maschile" insito in molti film di genere<sup>7</sup>). La nostra ricerca vuole mettere in luce il modo in cui la relazione "mondo femminile" e "lavoro" viene rappresentata nel cinema italiano. Vogliamo trattare quindi certo di sguardi, ma intesi come punti di vista, interpretazioni e trasmissione di significati, trame finzionali costruite su storie realmente accadute, che quindi portano sul grande schermo una porzione di realtà. Il nostro obiettivo è render conto di quella realtà restituita sotto forma di film e capire come gli eventi sono stati tradotti e trasformati; come, ad esempio, un fatto di cronaca prettamente femminile è raccontato da uno sceneggiatore e in che misura un problema sociale che riguarda le donne diventa trama di un film a cui lavorano principalmente uomini.

Abbiamo dunque suddiviso il lavoro in tre sezioni, intitolate rispettivamente: *Cesare Zavattini e l'Archivio dei soggetti cinematografici non realizzati*; *La rappresentazione cinematografica della figura femminile nella seconda metà del XIX secolo*; *Dalla contemporaneità all'attualità*. A queste tre sezioni corrisponde una suddivisione teorica che indaga le strategie d'efficacia narrativa dei prodotti audiovisivi analizzati. Nella prima sezione cerchiamo di mettere in evidenza valorizzazioni e narrazioni, i piani narrativi dei personaggi che concepiamo in termini di tematizzazioni, isotopie tematiche e figurative (cioè linee guida semantiche), ricostruendo attivamente spazio, tempo e personaggi. Nella seconda sezione vogliamo mettere in luce le isotopie dominanti ed introdurre le trasformazioni passionali dei personaggi. Analizziamo quindi quei problemi discorsivi che ci permettono di individuare isotopie patemiche (cioè affettive ed emozionali) soggettive, sottolineando la trasformazione delle valorizzazioni in mutamenti passionali. Nell'ultima sezione vogliamo invece indagare le strategie di enunciazione e passionali di coinvolgimento dello spettatore. Spostando l'attenzione sullo spettatore, inteso sempre come spettatore-lettore modello<sup>8</sup>, possiamo comprendere in che modo questo viene costruito e in che modo reagisce a momenti di alta tensione, una volta che è preso dalla narrazione. Abbiamo inoltre avuto cura di analizzare ciascun caso studio inserito in questa tesi con strumenti diversi, quindi ai film ci si approccia in modi differenti. Talvolta si parlerà dell'importanza della musica (*La classe operaia va in paradiso*, Petri, 1971), altre volte dell'importanza della voce (*2033*, Bencivelli, Tarfano, 2012); ci si soffermerà sulle tecniche di montaggio (*Bellissima*, Visconti, 1951), così come sulla costruzione dell'*incipit* (*Roma ore 11*, De Santis, 1952).

---

<sup>7</sup> Veronica Pravadelli, *Le donne del cinema: dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Laterza, 2014.

<sup>8</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

I macro-temi “lavoro” e “mondo femminile” si diramano in un ecosistema di strutture narrative varianti ed invarianti che ci consentono di studiare diacronicamente sia la rappresentazione sul grande schermo di tali nuclei di senso in termini finzionali, sia la trasformazione politico-sociale della donna e la sua emancipazione familiare e lavorativa. Parleremo quindi di: sicurezza sul luogo del lavoro; uxoricidio; delitto d’onore; legalizzazione dell’aborto; introduzione della legge sul divorzio; lotte sindacali degli anni Settanta confrontate con quelle di inizio anni Duemila; proteste della classe operaia a inizio anni Settanta; sfruttamento e ricatto sessuale; nascita del consumismo; conciliazione vita-lavoro. Ma anche di separazione; donne madri; gravidanze non riconosciute dal padre; precariato e disoccupazione; *over-qualification*; alienazione. Impostare una ricerca che rendesse conto di una tale eterogeneità non è stato immediato ed è per questo che la scelta dei film da inserire in questa tesi, oggetti delle nostre analisi, è cambiata più volte. Ben consapevoli di non essere esaustivi in termini di cinematografia italiana abbiamo circoscritto la scelta ad alcuni casi esemplari, quali: *Bellissima* (Visconti, 1951); *Roma ore 11* (De Santis, 1952); *Il boom* (De Sica, 1962); *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971); *Tutta la vita davanti* (Virzì, 2004).

Avere come punto di partenza i film neorealisti è una scelta precisa. Volutamente abbiamo escluso quelli precedenti, essendo questa la corrente che «osserva il primo comandamento del neorealismo ovvero la rappresentazione della realtà»<sup>9</sup>. Come spiega Parigi, «confrontarsi con il neorealismo significa scavare, quasi psicoanaliticamente, nella propria storia, fare i conti con la propria identità cinematografica (e non solo), rimettere insieme, nel presente, le tracce del passato e gli echi del futuro»<sup>10</sup>. Per scavare ancora di più in quell’identità non solo cinematografica e comprendere il ruolo della donna, la sua inclusione o meno nel mondo del lavoro e la sua rappresentazione sul grande schermo, abbiamo deciso di ampliare l’indagine ai soggetti per il cinema non realizzati. Perché esistono soggetti cinematografici (stato embrionale di un film) che non sono tradotti in film? Quali sono le valorizzazioni che esplicitano una prima idea di un film abbozzata su carta? Certamente si può immaginare la mancata realizzazione causata dai finanziamenti negati o da operazioni di censura. Ma le ragioni intrinseche di un finanziamento non avvenuto sono a nostro avviso e, per comprenderle, abbiamo focalizzato lo studio sui soggetti non realizzati di Cesare Zavattini, padre del neorealismo, il primo sceneggiatore che ha saputo contrapporre alla macchina professionale della recitazione «la fisionomia di un attore non strutturato, che [portasse] sullo schermo, prima di tutto, la propria inedita presenza, non contraffatta dal mestiere»<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Stefania Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio Editori, 2014, pp.8-10.

<sup>10</sup> *Ibid.*.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 74.

La prima sezione, intitolata *Cesare Zavattini e l'Archivio dei soggetti cinematografici non realizzati*, è suddivisa in quattro capitoli. Presentiamo una breve biografia di Zavattini e contestualizziamo il periodo storico nel quale lo sceneggiatore lavora. Queste premesse sono funzionali alla comprensione delle analisi di undici soggetti non realizzati. La selezione di questi testi deriva dalla domanda di ricerca iniziale di indagare la rappresentazione filmica della donna nel mondo del lavoro italiano. La scelta di focalizzarsi sulla figura di Cesare Zavattini è giustificata anche dal metodo di lavorazione utilizzato dal soggettista nel costruire i propri soggetti. Molte indagini svolte in preparazione alle riunioni di scrittura cinematografiche sono di taglio sociologico ed etnografico, vi è quindi una certa scientificità in ciò che Zavattini racconta e nel come lo racconta, che cerca di restituire un'istantanea fedele del mondo in cui vive. Consultando la documentazione originale conservata nell'*Archivio Cesare Zavattini* custodito presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, è stato possibile ricostruire i percorsi di scrittura dello sceneggiatore ed esaminare i materiali da lui raccolti, le interviste condotte così come i suoi appunti. Verranno presentati i brillanti *escamotage* che Zavattini impiega per “nascondere” al grande pubblico le sue denunce del sistema fascista e delle ingiustizie dell'epoca lasciando qualche indizio implicito che solo lo spettatore attento è in grado di cogliere. In questo senso risulta ancora più importante quindi studiare i soggetti non realizzati, perché essi ci permettono di rileggere in controluce non solo la storia del cinema italiano ma anche la storia politico-sociale dell'Italia dalla metà anni Trenta all'inizio anni Settanta.

La seconda sezione si intitola *La rappresentazione cinematografica della figura femminile nella seconda metà del XIX secolo* ed è suddivisa in tre capitoli. Spostiamo il *focus* della ricerca dai soggetti cinematografici ai film veri e propri, e ne analizziamo tre: *Roma ore 11* (De Santis, 1952); *Bellissima* (Visconti, 1951); *Il boom* (De Sica, 1962). La selezione di questi film risponde a più criteri, tra cui, *in primis*, la collaborazione attiva di Zavattini alla loro realizzazione. Sono film che parlano del ruolo sociale della donna in maniera più o meno esplicita. *Roma ore 11* (De Santis, 1952) è un film di finzione che mette in scena un fatto di cronaca realmente accaduto, un incidente che ha coinvolto una settantina di ragazze che si erano radunate per sostenere un colloquio di lavoro per una singola posizione da dattilografa, in seguito ad un annuncio pubblicato sui quotidiani il giorno precedente. È la prima volta che nella Roma del dopoguerra tante giovani si accalcano nella ricerca di un lavoro ed è estremamente interessante ripercorrere la tecnica con cui dal fatto di cronaca si giunge alla messa in scena. Dalle analisi si evince l'importanza del metodo etnografico impiegato da Zavattini e la costruzione di un film dalla trama corale, che prevede più persone che raccontano la propria storia. Le motivazioni che spingono le singole donne a presentarsi al colloquio di lavoro sono eterogenee e ci permettono di dare una lettura nuova del contesto sociale ed economico della capitale a inizio anni Cinquanta. Degli stessi anni è il film *Bellissima* (Visconti, 1951), anch'esso un film al



femminile. Il film di Visconti è un'opera che racconta il cinema e la sua industria, demitizzando la carriera dell'attrice e ridimensionando la vita della diva. Le due protagoniste, madre e figlia, si scontrano continuamente con realtà lavorative umili, all'interno delle quali la differenza di genere è ben marcata e, a tratti, stereotipata ed esasperata. Il film ha una notevole eco nel momento della sua uscita nelle sale, ma è anche importante per la storia del cinema perché è considerato il film con cui si concludono l'epoca neorealistica e l'immaginario di credenze ed utopie che attorno ad essa gli spettatori si erano creati. Il terzo e ultimo capitolo della seconda sezione coincide con l'analisi de *Il boom* (De Sica, 1962). Questo film ci permette di ampliare le discussioni fino ad ora presentate e ricostruire un nuovo punto di vista, quello maschile. Ambientato ancora a Roma, con *Il boom* (De Sica, 1962) conosciamo la piccola-media borghesia negli anni del boom economico, il suo stile di vita, usi, costumi e abitudini. Vengono presentate le difficoltà di chi rimane vittima del fenomeno del consumismo e gli *escamotage* impiegati per avere denaro. Per quanto concerne la nostra ricerca è importante sottolineare che questo è il film in cui, per la prima volta, la figura femminile è in una posizione di potere rispetto al protagonista (un uomo), un disequilibrio possibile grazie alla classe sociale di appartenenza.

La terza e ultima sezione è anch'essa suddivisa in tre capitoli. È intitolata *Dalla contemporaneità all'attualità* e amplia cronologicamente la nostra domanda di ricerca permettendoci, di trovare risposte anche nei film contemporanei. Come viene rappresentata la figura femminile in relazione al mondo del lavoro nei film italiani a cavallo tra la fine del secolo scorso e l'inizio di quello attuale? Tra i film che trattano di lavoro nella storia del cinema italiano, fondamentale è il caso di *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971). Il regista è figlio del metodo etnografico di Zavattini, ricordiamo infatti che Petri ha collaborato alla scrittura di *Roma ore 11* (De Santis, 1952) vent'anni prima. Come spiega Brunetta, negli anni di piombo il cinema si fa «difensore e testimone» degli operai-massa portandone sul grande schermo «i mutamenti di superficie e profondi»<sup>12</sup>, che fino a quel momento non erano stati analizzati a sufficienza. Il film affronta i problemi politico-sociali che caratterizzano il periodo in cui viene girato - solamente un anno prima, nel 1970, viene emanato lo *Statuto dei lavoratori*. Anche se con uno sguardo più maschile, il film introduce trasformazioni importanti per il mondo lavorativo italiano come la lotta sindacale contrapposta alla protesta operaia, il tema degli incidenti sul luogo di lavoro, la produzione a cottimo e l'alienazione del singolo, ed è proprio per questi temi che è stato inserito in questa tesi. La questione della crisi identitaria è fondamentale anche nell'ultimo film caso-studio: *Tutta la vita davanti* (Virzì, 2004). Nel primo decennio degli anni Duemila sono diversi i film che trattano del mondo universitario e degli studenti

---

<sup>12</sup> Gian Pietro Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003, p. 217.

laureati che fanno il loro ingresso nel mondo del lavoro. Il film di Virzì inscena le difficoltà di tante ragazze che, indipendentemente dalla loro istruzione, si ritrovano a lavorare come telefoniste per una giovane azienda. Vittime del precariato e massificate da strategie aziendali che le omologano, le dipendenti lavorano *part-time* in una compagnia che invece di considerarle lavoratrici, le tratta come fossero le concorrenti di un *reality-show* televisivo in stile *Grande Fratello*.

Il capitolo finale della nostra ricerca sposta il *focus* su prodotti audiovisivi differenti: i cortometraggi. Se nelle altre sezioni abbiamo voluto approfondire prima i soggetti non realizzati e poi i film, in chiusura passiamo quindi dai film ai cortometraggi, per concludere l'indagine toccando nella maniera più ampia possibile il campo cinematografico. I due brevi film sono stati selezionati dall'archivio di *Short on Work*, un festival internazionale promosso dalla *Fondazione Marco Biagi* che raccoglie video brevi sul lavoro contemporaneo. Li presentiamo nell'ordine: *2033* (Bencivelli, Tafano, 2012) corto che vede protagonista il lavoro di una *freelancer* e ne evidenzia i contenuti, le condizioni e la sostenibilità proiettandosi in un futuro anno 2033. Un lavoro, questo, che talvolta consente di conciliare vita lavorativa e passioni personali, ma la cui retribuzione è spesso inadeguata. Infine, il cortometraggio *¿Señor o Señorito?* (Cristina Piernas, 2015) si interroga ironicamente su come potrebbe avvenire un colloquio di lavoro fittizio all'interno di un mondo lavorativo estremamente stereotipato, dai ruoli ribaltati. Vediamo così l'intervistatrice, una donna in carriera, potente, in una posizione sociale molto sbilanciata rispetto al candidato, un uomo al quale viene chiesto quali siano le proprie intenzioni riguardo la paternità e la gestione dei propri figli, proprio come spesso avviene nel colloquio di lavoro di una candidata di genere femminile.

Cercheremo dunque di far emergere limiti e contraddizioni che ancora oggi caratterizzano la condizione femminile. Soffermandoci su aspetti quali il sistema formativo, il mercato del lavoro, l'azienda, la produzione culturale e l'immigrazione indagati dal punto di vista peculiare della figura femminile, l'intento è quello di fornire una serie di spunti preziosi per riconoscere e valorizzare il ruolo e il contributo delle donne come risorsa con cui la società può affrontare le maggiori sfide e incertezze del nostro tempo.





# *CAPITOLO I*

## *Cesare Zavattini e l'Archivio dei soggetti cinematografici non realizzati*

C'era una volta un bambino malato senza il papà e senza la mamma, che abitava con certi parenti cattivi, cattivi per colpa dei tanti debiti. Infatti, i creditori venivano a bussare all'uscio da mane a sera. Un giorno capitò il signor Phils per l'affitto della casa. 'Torni domani', gli risposero. Ma il domani aspettavano pieni di timore il signor Phils perché non avevano trovato un soldo. Cosa pensarono per guadagnar tempo? Steso il bambino sul letto, gli dissero facendo gli occhiacci: 'Guai se ti muovi.' Lo aggiustarono con le braccia conserte, chiusero la finestra, ai lati del letto accesero due candele. Il bambino cominciò a piangere, aveva molta paura. A un tratto la donna gridò: 'È qui...'. Il bambino continuava a piangere. Gli chiusero la bocca con una mano, gli diedero perfino dei pugni. Al signor Phils lo mostrarono attraverso l'uscio socchiuso. 'Non è il momento, signor Phils, le pare?' Il padrone se ne andò. Giunto in fondo alle scale udì che sopra ridevano. Li conosce i Grunts, capi, tornò indietro rosso di collera. Al vederlo tutti allibirono. Il signor Phils si avvicinò al letto; il bambino stava fermo fermo. Appena il signor Phils vide che il bambino era morto sul serio, uscì in fretta a testa bassa. Quando anche i Grunts se ne accorsero, stettero un poco in silenzio, poi la donna disse: 'Ci voglio due fiori'<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Estratto del "Capitolo XV" di *Parliamo tanto di me* (Cesare Zavattini, *Parliamo tanto di me*, Milano, Bompiani, 2016, (versione e-book).

Nel primo capitolo di questa ricerca, due sono i punti focali che si intendono approfondire. Da una parte, l'introduzione della figura di Cesare Zavattini servirà a comprendere il suo modo di fare cinema, la sua idea di neorealismo, corrente della quale è il principale promotore, e consentirà di affrontare il concetto di "indagine etnografica", fondamentale per i due capitoli successivi. Dall'altra parte, nella seconda metà del capitolo, si presenteranno alcuni casi-studio selezionati tra i soggetti cinematografici non realizzati, conservati presso l'*Archivio Cesare Zavattini*, Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

Il rapporto tra cinema e storia è delicato, a tratti scivoloso, «i punti di contatto fra storia e cinema possono essere molti, ciascuno con un carico differente di potenzialità e problematiche»<sup>14</sup>. Secondo Mattera, il cinema può essere usato per divulgare e raccontare la storia, può intendersi come «agente» di storia ma anche come «fonte»<sup>15</sup>. La duplice natura del cinema permette al contempo di documentare la realtà, imprimendola su pellicole di «immagini fotografiche in movimento»<sup>16</sup>, e di spettacolarizzare la creatività e l'immaginazione, proiettando gli spettatori verso mondi inesistenti. Così facendo, come sostiene Mattera, il cinema può «cambiare gli schemi di valori in chi li guarda» e fungere da ente formativo, e non essere più, quindi, considerato una mera «esigenza di svago o di evasione. [...] Grazie a Hollywood l'America arrivava in Italia. E con i suoi film proponeva un modello di vita e di società fondato sull'iniziativa individuale, l'intraprendenza femminile e la democrazia, apertamente in contrasto con il modello proposto dal fascismo, fondato sull'idea di una società gerarchica e autoritaria»<sup>17</sup>.

Per tanto tempo il cinema non è stato considerato come fonte attendibile per la storiografia, disciplina che, etimologicamente, ha sempre studiato «il rapporto diretto e originario tra la ricerca storia e la parola scritta»<sup>18</sup>, dunque, non comprendendo immagini né documenti visivi. Il «valore assoluto» che veniva assegnato ai testi scritti, «nasceva da un vero e proprio paradigma, di stampo positivistico, che affidava allo storico il compito duplice di cercare le fonti»<sup>19</sup>. L'esclusione del cinema nasce per il timore di una forte soggettività dell'autore di un film ma il dibattito che ruota attorno alla veridicità o meno delle fonti scritte, piuttosto che visive, non è da ricercarsi tanto nel dualismo oggettività-soggettività quanto nella numerosità degli autori. Il cinema è «frutto di un lavoro collettivo. C'è il regista, senz'altro; ma ci sono gli sceneggiatori che scrivono la storia, il direttore della fotografia che decide le inquadrature, il montaggio che definisce le sequenze, il musicista che

---

<sup>14</sup> Paolo Mattera, "Un matrimonio possibile: la Storia incontra il Cinema" in *Miracoli e boom. L'Italia dal dopoguerra al boom economico nell'opera di Cesare Zavattini*, (a cura di) Consuelo Balduini, Reggio Emilia, Alberti editore, 2013, pp. 13-29.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

con la colonna sonora dà il timbro emotivo alla vicenda narrata, gli attori, che con la loro interpretazione diventano sovente dei veri co-autori»<sup>20</sup>. Il cinema è il risultato di tante soggettività, è un lavoro di gruppo che produce dei film utili «per gli storici perché traducono in immagini quello che la società ha già accettato e diventano una autorappresentazione della società»<sup>21</sup>. Per questi motivi, il cinema diviene una fonte legittima e insostituibile.

Giuliana Muscio è considerata, in Italia, l'apripista allo studio delle sceneggiature e dei testi preliminari ad essa ma fondamentali alla creazione di un'opera filmica. Questo «ritardo nella riflessione storico-critica sul ruolo decisivo svolto dagli sceneggiatori nel nostro cinema» è da ricercarsi nella serie di luoghi comuni che prendono piede a partire dagli anni Quaranta, dove ancora si diffidava dalla «pianificazione del film su carta»<sup>22</sup> mentre si esaltava l'improvvisazione e la libertà sia delle riprese che della messa in scena. L'approccio storico adottato proprio da Muscio legge la sceneggiatura «sia come metodo di lavoro e procedura produttiva, che come innovazione dei temi e dei modi del racconto cinematografico»<sup>23</sup>. Anche Elio Petri, grande giornalista e sceneggiatore neorealista di cui si tratterà in più momenti in questa tesi, coglie la stessa disattenzione verso il ruolo dello sceneggiatore e nel 1970 pubblica uno scritto intitolato *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*. In questo trattato l'autore cerca di «cogliere uno specifico della scrittura cinematografica interrogando principalmente la sua esperienza sul campo»<sup>24</sup>. Quello di Petri è un testo rivolto sia agli spettatori e frequentatori del cinema, sia ai critici e agli studiosi «che hanno il compito di orientare i discorsi culturali del cinema. Insomma, colmare un vuoto nell'editoria»<sup>25</sup> e far prendere coscienza del processo complesso creativo di scrittura che sta alla base della sceneggiatura. In tal senso, Mariapia Comand conferma quanto prima scritto da Petri e poi teorizzato da Muscio. Comand sostiene infatti che nel neorealismo «la sceneggiatura (anche come sollecitazione teorica) amplia la nozione stessa di scrittura, ne afferma le potenzialità sociali e politiche, oltre che artistiche, traducendo da una parte la necessità di continuità nel processo estetico e produttivo, dall'altra facendosi garante di una relazione esperienziale con il pubblico»<sup>26</sup>.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*.

<sup>21</sup> Paolo Mattera, «Un matrimonio possibile: la Storia incontra il Cinema» in *Miracoli e boom. L'Italia dal dopoguerra al boom economico nell'opera di Cesare Zavattini*, (a cura di) Consuelo Balduini, Reggio Emilia, Alberti editore, 2013, pp. 13-29.

<sup>22</sup> Francesca Cantore, Pietro Masciullo, «Gli studi sulla sceneggiatura in Italia: una ricognizione» in *La valle dell'Eden. Semestrato di cinema e audiovisivi*, n. 39, 2022, p. 12.

<sup>23</sup> Giuliana Muscio, «IV. Le ceneri di Balzac. Sceneggiatura e sceneggiatori nel neorealismo» in *Sulla Carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, (a cura di) Mariapia Comand, Torino, Lindau, 2006 p. 114.

<sup>24</sup> Francesca Cantore, Pietro Masciullo, «Gli studi sulla sceneggiatura in Italia: una ricognizione» in *La valle dell'Eden. Semestrato di cinema e audiovisivi*, n. 39, 2022, p. 14.

<sup>25</sup> *Ibid.*.

<sup>26</sup> Mariapia Comand, «Introduzione» in *Sulla Carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, (a cura di) Id., Torino, Lindau, 2006, p. 14.

Durante gli anni Cinquanta, periodo nel quale il neorealismo conosce la sua più florida espansione, la sceneggiatura è frutto di un lavoro “di gruppo” e segue, come sostiene Federica Villa, una «modalità fortemente compartecipativa»<sup>27</sup>. Questo metodo di lavorazione creativa ricorda quanto contraddistingueva le botteghe artistiche del Rinascimento. Ecco che, continuando a citare Villa, «questo lavorare in gruppo implica, dunque, una scrittura orchestrata a più mani. Il gruppo si trova davanti alla pagina. Si discute, si parla d’altro, di politica spesso, ma anche di letteratura, si accenna lo sviluppo di una scena, qualcuno propone una battuta, o addirittura un frammento di dialogo. Qualcuno si concentra totalmente su un personaggio, donandogli movimenti e parola, Un concorso di creatività e partecipazione vivace»<sup>28</sup>. Nel secondo capitolo di questa tesi, precisamente al paragrafo che tratta del film *Roma ore 11* (De Santis, 1952), è possibile apprezzare quanto spiegato da Villa e notare un esempio pratico della costruzione «a più mani» di un’opera filmica corale dai tratti etnografici.

In tale corpo collettivo di sceneggiatori, spicca e si distingue proprio Cesare Zavattini, i cui soggetti non realizzati ci interessano in quanto testi para-letterari, ovvero un punto di incontro tra cinema, storia e letteratura; si tratta infatti di testi scritti, immaginati per una eventuale traduzione in formato audiovisivo, che per diverse motivazioni restano, però, incompiuti. Un testo “letterario”, nell’accezione più generica del termine, sotto forma di stato embrionale di una sceneggiatura, consente di rileggere la storia in controluce e di far emergere temi e figure che identificano le «unità di contenuto che quel testo allestisce»<sup>29</sup>. I soggetti cinematografici, così come la loro traduzione in forma di sceneggiatura, si definiscono anche secondo le parole di Giorgio Tinazzi e Pier Paolo De Sanctis. Secondo Tinazzi, la sceneggiatura si precisa come «forma intermedia per eccellenza che il cinema conosce [nonché] scrittura instabile destinata ad altra scrittura»<sup>30</sup>. Questa «sorta di semilavorato»<sup>31</sup> è di sua natura inconcluso e potenzialmente destinato a rimanere tale. Come sostiene De Sanctis infatti, la sceneggiatura «ottiene raramente una propria indipendenza semantica [e] ha lo statuto di opera transitoria, forma testuale geneticamente provvisoria, disponibile ogni volta ad essere rimodellata, tradita e persino travolta dal film per cui è stata scritta e davanti al quale è pronta a svanire»<sup>32</sup>.

---

<sup>27</sup> Federica Villa, “V. Cordoglio ed euforia. La sceneggiatura negli anni ‘50” in *Sulla Carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, (a cura di) Mariapia Comand, Torino, Lindau, 2006, pp. 144-145.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp.145-146.

<sup>29</sup> Francesco Marsciani, Alessandro Zinna, *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistemi della significazione*, Bologna, Esculapio, 2022, p. 105.

<sup>30</sup> Giorgio Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 67.

<sup>31</sup> *Ibid.*.

<sup>32</sup> Pier Paolo De Sanctis, “L’arte del parossismo. La scrittura di Luigi Malerba dal cinema alla televisione”, in *Simmetrie naturali. Luigi Malerba tra letteratura e cinema*, a cura di Nicola Catelli, Parma, Diabasis, p. 141.



In aggiunta a quanto anticipato, la mancata realizzazione del soggetto apre la possibilità per l'avanzamento di ipotesi circa le motivazioni di questa sorte le quali, calate nel contesto storico contemporaneo alla scrittura del soggetto stesso, ammettono una reinterpretazione dagli aspetti originali di alcuni fenomeni socioculturali che hanno caratterizzato l'Italia dalla fine anni Quaranta ad oggi.

Non solo quindi è coerente da un punto di vista critico e storico approfondire i soggetti non realizzati proprio di Zavattini, che ci permettono di rileggere in controtuce uno spaccato della storia italiana che riguarda la rappresentazione filmica della donna nel mondo del lavoro, così come la storia politico-sociale dell'Italia del secondo dopoguerra. È omogeneo ed estremamente interessante soffermarsi sulla figura di Cesare Zavattini proprio perché è lui stesso a riconoscere le difficoltà incontrate da chi scrive sceneggiature, che si trova costretto a lavorare su materiali che, in un qualche modo, restano segreti ed inaccessibili, nonché mediati e filtrati dalla figura del futuro regista che puntualmente subentra e spesso ne assume la piena paternità. Di questo Zavattini ne parla in prima persona in più occasioni. Per citarne una, nel Fondo principale *Cinema: Recensioni ai film, Il marito povero* consultabile presso l'Archivio Cesare Zavattini (collocazione Za C 22/1), è presente la copia di una lettera che il soggettista indirizza a Lanocita il 12 dicembre 1946. Scrive Zavattini:

E qui dovrei scriverti pagine e pagine di lamento sui miei rapporti con il cinema, sul molto che credo di aver fatto e sul niente che mi resti in mano. [...] è la sorte degli scrittori del cinema in un paese dove la cinematografia è commercio prima che industria. Del resto, mi convinco sempre di più che il cinema si fa facendo il cinema e cioè la regia è il modo diretto di espressione nel cinema. Tutte le altre forme di collaborazione, specie il soggetto, sono al di qua del cinema, per tante ovvie ragioni. C'è quindi una figura più infelice del soggettista? il suo è sempre un coito interrotto.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Archivio Cesare Zavattini, Biblioteca Panizzi; collocazione: Za C 22/1.

## *I.1 Breve biografia di Cesare Zavattini*

A Luzzara, Reggio Emilia, 20 settembre 1902, nasce Cesare Zavattini<sup>34</sup>. Fin da bambino, Zavattini si sposta per proseguire gli studi, prima, ed intraprendere la sua carriera lavorativa, in un secondo momento. Concluso il percorso di scuola elementare, si trasferisce a Bergamo dove viene ospitato da alcuni parenti e inizia gli studi ginnasiali che proseguirà a Roma, dove raggiungerà i genitori, e concluderà ad Alatri, Frosinone. Dopo la licenza liceale, rientra al paese natale della bassa padana, Luzzara, e nel primo dopoguerra, nel 1921, si iscrive alla facoltà di legge a Parma. In questi anni Zavattini matura particolare interesse e vocazione letteraria e nel 1931 inizia la sua carriera con la sua prima pubblicazione, *Parliamo tanto di me*, edita da Valentino Bompiani<sup>35</sup> con il quale stringerà una forte amicizia duratura nel tempo. L'edizione *e-book* del 2016 riporta in copertina

È il mio primo libro. L'ho scritto a 27-28 anni, nel 1929-1930, al mio paese, mentre mio padre moriva di cirrosi epatica. [...] Mentre lui agonizzava io scrivevo. Scrivevo a mano. Scrivevo anche di notte, a ritmo variabile: a volte ho delle prontezze prodigiose e la roba mi viene subito, altre volte continuo a scrivere e rivedere. Non so perché mi sono messo a lavorare a 'Parliamo tanto di me': forse era un modo per fare comunque il mio mestiere, nonostante le circostanze; forse era una rivolta di vita contro il morire di mio padre; o semplicemente c'era in me, senza che lo sapessi, una natura di scrittore<sup>36</sup>.

L'anno successivo, 1932, sposa la sua compaesana luzzarese Olga Berni<sup>37</sup> e da lì a pochissimo, nel 1935, esordisce nel cinema come sceneggiatore con *Darò un milione* (Camerini, 1935). Da questo momento, Zavattini impegna la maggior parte del suo tempo al cinema come soggetto e sceneggiatore. «Scrittore, giornalista, pittore, poeta, autore radiofonico e teatrale, soggetto e sceneggiatore cinematografico, Cesare Zavattini è una delle figure più significative del Novecento»<sup>38</sup>. Muore il 13 ottobre 1989 a Roma, viene però sepolto nel cimitero di Luzzara<sup>39</sup>.

---

<sup>34</sup> Informazione reperibile sul sito: <http://www.cesarezavattini.it>.

<sup>35</sup> Cfr. Cesare Zavattini, *Parliamo tanto di me*, Milano, Bompiani, 1931.

<sup>36</sup> Copertina leggibile al seguente link: <https://www.bompiani.it/catalogo/parliamo-tanto-di-me-9788845270185>.

<sup>37</sup> Informazione reperibile sul sito: <http://www.cesarezavattini.it>.

<sup>38</sup> Mark Film, "La Dolce Arte / Mostra fotografica "Cantiere Zavattini"" reperibile sul sito

<https://www.senzafrontiereonlus.it>.

<sup>39</sup> Per un approfondimento preciso sulla vita di Cesare Zavattini si rimanda alla biografia di Silvana Cirillo in introduzione a Cesare Zavattini, *Parliamo tanto di me*, Milano, Bompiani, 2016.

## *I.2 Archivio Cesare Zavattini*

Zavattini era un artista a tutto tondo, un personaggio poliedrico. Sono innumerevoli i documenti che ha lasciato tra soggetti non realizzati, un immenso epistolario, fotografie, schizzi, articoli, diari. Quasi tutta questa complessa e vasta raccolta documentaria è oggi conservata presso l'*Archivio Cesare Zavattini*, ospitato dal 2012 dalla Biblioteca comunale Panizzi di Reggio Emilia. A un anno dalla morte di Zavattini, infatti, viene stipulata una convenzione tra il Comune di Reggio Emilia, la Regione Emilia-Romagna e gli Eredi Zavattini. Il trasloco dei documenti così come la loro catalogazione è stata un'impresa ardua, lunga e complicata. Come si può leggere dalla relazione stilata sulla storia dell'archivio a cura di Giorgio Boccolari.

Solo una parte assai modesta del rilevante patrimonio documentario di cui è costituito l'archivio venne schedata a Roma. Ben presto problemi logistici e di opportunità ne consigliarono il trasferimento a Reggio Emilia presso la Biblioteca Panizzi che, proprio in riferimento ai suoi compiti istituzionali, si presentava come l'organismo più idoneo alla collocazione temporanea dell'archivio. Furono inizialmente schedate e acquisite dalla Panizzi in deposito conservativo alcune importanti sezioni del fondo zavattiniano: la Raccolta dei lavori cinematografici, l'Epistolario e i cosiddetti Echi della Stampa. Tuttavia, a causa della mole, della complessità della documentazione e di problematiche di carattere prevalentemente organizzativo, i lavori per diversi anni procedettero con relativa difficoltà<sup>40</sup>.

Nasce così nel 2007, anno in cui si concludono l'inventario descrittivo dei documenti e il trasferimento dei materiali a Reggio Emilia, l'*Archivio Cesare Zavattini*. Il fondo principale è suddiviso in 16 serie e 73 sottoserie e contiene, ad esempio, recensioni a film e libri di Zavattini, suoi scritti per convegni ed eventi, articoli, fumetti, poesie, pittura, radio e teatro, televisione, fotografie. Vi sono i fondi autonomi, tra cui l'epistolario che da solo conta più di undici mila faldoni contenenti più di cento mila carte, la raccolta dei lavori cinematografici, la sezione grafica e multimediale. Vi è poi la biblioteca personale di Zavattini, che conta 1161 volumi nonché più di settanta tesi di laurea, copie di periodi, e la collezione dei dipinti Zavattini costituita da 121 quadri ora collocati presso la *Galleria Parmeggiani* - Musei Civici di Reggio Emilia<sup>41</sup>. Di questo patrimonio, dal valore inestimabile, il presente studio si ha preso in considerazione solamente su una parte della raccolta dei lavori cinematografici.

---

<sup>40</sup> Cfr. <https://www.bibliotecapanizzi.it>.

<sup>41</sup> Cfr. <https://www.musei.re.it/sedi/galleria-parmeeggiani>.

I lavori cinematografici sono stati consegnati alla Biblioteca Panizzi nel 1992. Essi si compongono di materiali di varia lunghezza, per lo più dattiloscritti con numerose ed ampie annotazioni manoscritte. Sono duecentoventidue (222), sessantaquattro (64)<sup>42</sup> di questi sono stati realizzati. Sono raccolti in fascicoli - per ogni titolo di film (realizzato e non) vi sono spesso un numero elevato di pagine (cartelle dattiloscritte solo nel recto) che necessitano di due o più due fascicoli per contenerle. Sono conservati in cassette di legno [43x32x12cm]. Nel complesso il Fondo annovera circa diecimila pagine (cartelle ds.) che comprendono per lo più soggetti, sceneggiature, trattamenti, scalette, note di lavorazione, riferimenti bibliografici. Naturalmente sia i soggetti che le sceneggiature possono trovarsi in più versioni tra provvisorie, rivedute e corrette o mutile<sup>43</sup>.

### *1.2.1 L'importanza scientifica dei soggetti non realizzati*

Perché soffermarsi, quindi, su Cesare Zavattini e sui suoi soggetti non realizzati? In che misura possono aiutare nello studio della rappresentazione della figura femminile nel mercato del lavoro? Una prima risposta è da ricercarsi nella disciplina *Storia del Lavoro* che indicativamente prima degli anni Settanta trascurava l'incidenza femminile nel lavoro italiano, per mancanza di interesse. Nonostante una percentuale femminile sia presente nel mondo del lavoro, gli studiosi non la registrano perché la donna, ancora, non viene pensata come adatta al lavoro, bensì come moglie, madre, casalinga. Finché la posizione femminile all'interno della sfera lavorativa, e poi familiare, non viene regolamentata dal punto di vista giuslavoristico, non si concepisce né considera la donna come lavoratrice.

In conseguenza a ciò, si è pensato di studiare l'incidenza della figura femminile all'interno del mondo del lavoro analizzando i prodotti cinematografici del Neorealismo italiano, concentrandosi inizialmente sulla figura poliedrica Cesare Zavattini. Da una parte perché il Neorealismo è un movimento culturale che, come esplica l'appellativo stesso, cerca di restituire in maniera più reale possibile la sua contemporaneità. Dall'altra parte, la scelta di focalizzarsi su Cesare Zavattini è giustificata dal metodo di lavorazione, utilizzato dal soggettoista, nella fase primaria di costruzione dei suoi soggetti. Le indagini svolte in preparazione alle riunioni di scrittura cinematografica sono di taglio sociologico ed etnografico, vi è quindi una scientificità in ciò che Zavattini racconta e nel come lo racconta, che fornisce un'istantanea fedele del mondo in cui vive. Significativa è stata la possibilità

---

<sup>42</sup> Precisiamo che si potrebbe trattare di un errore del conteggio da parte degli archivisti. Dai nostri studi risulta che i soggetti realizzati siano circa settantaquattro (74).

<sup>43</sup> <http://www.cesarezavattini.it/allegati/Zavattini/acz.pdf>, p. 32.

di studiare in prima persona le carte d'archivio di Cesare Zavattini, il poter ripercorrere e ricostruire i singoli progressi dello sceneggiatore, esaminare i materiali raccolti, la documentazione consultata, le interviste condotte, gli appunti presi, tutte le informazioni e le carte originali che erano pronte per essere tradotte in forma audiovisiva. L'importanza di aver potuto controllare queste carte d'archivio sarà lampante nelle ricerche in tesi riportate; è stato così possibile cogliere, ad esempio, i brillanti *escamotage* che Zavattini utilizza per “nascondere” al grande pubblico le sue denunce al sistema fascista e alle ingiustizie dell'epoca, dichiarazioni che Zavattini saggiamente fa lasciando qualche indizio implicito che solo lo spettatore attento è in grado di cogliere. Mettere mano a questi documenti permette inoltre di studiare la storia italiana seguendo da vicino gli avvenimenti e i fatti che sono passati in sordina. Non a caso gli archivi per loro costituzione «contengono e custodiscono una quantità di materiale, quasi sempre sconosciuto ai più, a volte inedito, e immensamente prezioso»<sup>44</sup> e nel nostro caso si tratta proprio di «costruire una nuova immagine dell'Italia, attraverso le storie che non hanno fatto storia, ma hanno tessuto la vera trama di quello che siamo oggi»<sup>45</sup>.

Oltre ai soggetti cinematografici mai realizzati, fondamentali sono anche i diari tenuti da Cesare Zavattini. Come scrive Gualtiero De Santi,

Ecco allora il Diario, la sua funzione. Che nel pensiero e nelle attese di Za doveva raccogliere i fatti così come essi erano avvenuti svelandone retroscena e motivazioni, e che era lo spazio nel quale poteva riemergere una speranza di creatività trattandosi alla fine di un libro che annullava la distanza tra scrittura e realtà. Il diario come struttura che è omologa alla realtà, e anche di conseguenza come nuova utopia che rimpiazzasse quella rivelatasi illusoria del cinema. E dove ogni singola frase, ogni grafema, o stilema erano in potenza la condensazione ancora ruvida di un lavoro da avviare quando le circostanze l'avessero consentito. Per questo [...] i minimi gesti ed eventi, le sfumature impercettibili, i discorsi anche più corrivi della società intellettuale, venivano registrati nel dettaglio e affidati spesso volte a poche righe: ingranditi e avvicinati da una sorta di zoom mentale<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Stella Barbarossa, “Studiare negli archivi, passione e sacrificio, ma...”, reperibile sul sito <http://www.fondazione.sardinia.eu>.

<sup>45</sup> Enrica Viganò, “NeoRealismo - la nuova immagine in Italia 1932-1960”, in *Ripensare il neorealismo: cinema, letteratura, mondo*, Pesaro, Metauro, 2008, p. 259, (Permalink <http://digital.casalini.it/10.1400/131834>).

<sup>46</sup> Gualtiero De Santi, “L'utopia del diario” in *Diari 1941-1958*, a cura di Valentina Fortichiari e Gualtiero De Santi, Milano, La nave di Teseo, 2022, p. 35.

### *1.3 Il neorealismo di Zavattini*

Alla base di un movimento come il Neorealismo sta il fiume carsico di esperienze capaci di instaurare un nuovo modo di guardare il mondo, un'attenzione inusitata al paese popolare, agli aspetti antropomorfi della narrazione. È vero: nessun documentario del periodo fa storia, non si assiste alla nascita di una scuola come in altri paesi, ma mentre l'Italia vota le leggi razziali ed entra in guerra, il cinema della realtà contribuisce al cambiamento e, in maniera quasi dimessa, corregge il compito di glorificazione assegnatogli dalla retorica del regime<sup>47</sup>.

Viene a mancare l'eroe solitario, mentre protagonista della narrazione diviene la coralità, ambientata nella quotidianità. Sul grande schermo vediamo attori non professionisti, fanno da sfondo le vicende del tutto locali e nazionali, ci sono strade e luoghi impregnati di italianità apparentemente normali che appunto, in quanto comuni, permettono una collettiva riappropriazione del sé, aspetto decisivo appartenente al manifesto pratico-teorico di Zavattini.

Zavattini viene considerato padre fondatore del Neorealismo, uno degli esponenti maggiori del movimento artistico, lo si può anzi pensare come "neorealista radicale". Zavattini, riflettendo su sé stesso, sul suo modo di scrivere e di raccontare la realtà, negli anni si interroga sulla buona riuscita dei suoi sforzi letterari e si mette in discussione per portare le basi della corrente neorealista quasi all'estremo, testandone i limiti, cercando un equilibrio forse impossibile tra due poli, la realtà e la finzione. Spiega Stefania Parigi: Zavattini «non ha fatto altro che accompagnare il suo fare artistico con una continua interrogazione su di esso, mettendosi costantemente in gioco come autore in preda a dubbi, doveri e paure. [...] La sua concezione del mondo e dell'arte si fonda sul riconoscimento della priorità della percezione dei sensi e della simultaneità tra percezione e pensiero. Su tale nudo paradigma ha articolato tutta la sua esperienza, mirando a congiungere atto esistenziale e atto artistico, atto sociale e atto estetico»<sup>48</sup>.

Per Zavattini non si trattava solamente di inserirsi in quella corrente artistica segnata da *Roma città aperta* (Rossellini, 1945) grazie alla quale «il cinema italiano è diventato di colpo arte guida,

---

<sup>47</sup> Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008, pp.101-102.

<sup>48</sup> Stefania Parigi, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Torino, Lindau, 2006, p. 13.

nonché autorevole rappresentante politico e diplomatico dell'Italia che si riaffaccia sulla scena internazionale»<sup>49</sup>. Già prima della fine della guerra Zavattini riconosce il cinema come

il mezzo d'avanguardia del cambiamento. Il neorealismo scopre che non esiste distinzione tra pubblico e privato. Nell'andare alla scoperta d'un intero popolo, di un paese sconosciuto, gli autori registrano, soprattutto nella loro varietà e poliedricità, forme inedite di comunicazione verbale e gestuale e di interazione dell'uomo con il proprio ambiente. Riescono a far parlare gli sguardi, i silenzi, gli oggetti. [...] La fiducia nelle possibilità del cinema di raccontare tutte le storie, di celebrare la grandezza della quotidianità, di cantare l'epopea dei gesti e dei sentimenti comuni, di poter imitare tutti i linguaggi, fa esplodere i sistemi narrativi e linguistici e offre allo sceneggiatore l'esaltante sensazione di poter raccontare tutto<sup>50</sup>.

Quella di Zavattini non è solamente un'esigenza costante di scrivere le sue idee, ma una relazione a tratti passionale tra il suo modo di vedere il mondo e come poi riesce a raccontarlo. L'ha spiegato bene Valentina Fortichiari sabato 1° ottobre 2022<sup>51</sup> presso la Sala del Planisfero della Biblioteca Panizzi, che l'ha ospitata in occasione del 120° anniversario della nascita dello sceneggiatore, per presentare le sue ultime pubblicazioni di Zavattini *La pace*<sup>52</sup> e *Diari 1941-1958*<sup>53</sup>. I racconti che si trovano nei suoi diari sono estremamente personali ed è da lì che nascono i suoi lavori, poemetti, soggetti per film. Riesce a “pedinare” il mondo con gli occhi di un bambino, con innocenza e fame di realtà, e cura il proprio mondo interiore, sterminato, con l'ascolto degli altri. Quegli occhi, che da giovani si affacciavano al davanzale di casa dei suoi genitori e osservavano i luzzaresi camminare per le strade, sono gli stessi che, in Zavattini adulto, guardano la realtà come attraverso la cinepresa e raccontano la quotidianità. La genuinità di quello sguardo, rimasto traumatizzato dagli orrori della guerra, nei suoi soggetti si traduce in umana delicatezza nel racconto dei rapporti umani.

I diari servono a Zavattini anche per ragionare sulla propria scrittura; in quelle pagine cerca la verità, quella con tante “a” quante il suo film<sup>54</sup>, cerca sé stesso e ragiona sulla sua poetica. Un sistematico impegno, quello di Zavattini, nel migliorarsi senza tradire quel modo di fare cinema per lui sacro, che racconta storie minime, senza rinunciare all'amore per la sua tanto adorata Luzzara. Quello che Zavattini, per la sua intera esistenza, cerca di trasmettere ai suoi colleghi nazionali ed internazionali non è portare sul grande schermo la semplice storia realistica, queste «nella

---

<sup>49</sup> Gian Pietro Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 141-150.

<sup>50</sup> *Ibid.*.

<sup>51</sup> Locandina ufficiale dell'evento disponibile al link:  
<https://www.bibliotecapanizzi.it/eventi/zavattini-inedito-per-la-pace>.

<sup>52</sup> Cfr. Cesare Zavattini, *La Pace. Scritti di lotta contro la guerra*, a cura di Valentina Fortichiari, Milano, La nave di Teseo, 2021.

<sup>53</sup> Cfr. *Id.*, *Diari 1941-1958*, (a cura di) Valentina Fortichiari e Gualtiero De Santi, Milano, La nave di Teseo, 2022.

<sup>54</sup> *La veritaaaà* (Zavattini, 1982).

cinematografia fascista già durante la guerra abbondavano»<sup>55</sup>. Detto altrimenti, lo sguardo zavattiniano che registra il mondo è invece «un modo quasi fisiologico di pensare, di esistere, di filmare fin dal principio (diresti) l'intera quotidiana esperienza soggettiva, e l'oggettiva realtà nella sua immediatezza e complessità. È poi, riflessivamente, una maniera di comportarsi e (quasi) una massima della propria condotta, un atteggiamento morale ancor prima che mentale»<sup>56</sup>.

Con il passare degli anni, l'eredità del neorealismo viene sempre più articolata utilizzando il linguaggio di matrice zavattiniana. Ecco che gli elementi cinematografici caratteristici del fenomeno realista, che vengono descritti come fondanti dell'epoca, sono «la rappresentazione dei ceti meno abbienti, la fotografia del malessere sociale, la “presa diretta” (non in senso tecnico) sulla “realtà”, l'uscita fuori dai teatri di prosa, l'uso di attori non protagonisti, il “pedinamento” dell'uomo qualunque»<sup>57</sup>. Per usare le parole di Zavattini stesso, «ecco perché fra i pensieri e i sentimenti sollevati come un gran vento dalla bomba atomica, quello che più incalza il neorealista è questo: affrontare il presente come fosse l'eterno, altrimenti possiamo giungere alla fine del nostro discorso quando è troppo tardi»<sup>58</sup>. L'istantaneità temporale del presente diventa immortale, rintracciabile nell'obbligo che ha il soggettista di cogliere l'oggetto che vuole raccontare nel suo frangente fugace, per regalargli la possibilità di diventare eterno, traducendolo in testo audiovisivo. Un metodo di lavoro che Zavattini insegna a livello internazionale, come si legge nei racconti di Gabriel García Márquez, che riferendosi a Cesare Zavattini scrive:

il nostro maestro di soggetto e sceneggiatura, uno dei grandi della storia del cinema e l'unico che intrattenesse con noi un rapporto personale ai margini della scuola. Cercava di insegnarci non solo il mestiere, ma anche un modo diverso di vedere la vita. Era una macchina per pensare soggetti. Gli venivano a fiotti, quasi contro la sua volontà. E con tale fretta, che aveva sempre bisogno dell'aiuto di qualcuno per pensarli ad alta voce e acchiapparli al volo. Solo che quando li aveva portati a termine si scoraggiava. «Peccato che si debba farne un film» diceva. Perché pensava che sullo schermo avrebbe perso molto della sua magia originale. Conservava le idee su schede ordinate per argomenti e attaccate con puntine alle pareti, ne aveva così tante che occupavano una stanza di casa sua<sup>59</sup>.

---

<sup>55</sup> Sandro Bernardi, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 196.

<sup>56</sup> Nicola Siciliani de Cumis, *Zavattini e i bambini. L'improvviso, il sacro e il profano*, Lecce, Argo, 1999, p. 31.

<sup>57</sup> Vito Zagarrò, “Il neorealismo prima del neorealismo”, in *Incontri cinematografici e culturali tra due mondi*, a cura di Antonio C. Vitti, Pesaro, Metauro, 2012, p. 287.

<sup>58</sup> Guido Aristarco, *Antologia di Cinema nuovo, 1952-1958: dalla critica cinematografica alla dialettica culturale*, Rimini, Guaraldi, 1975, p. 891.

<sup>59</sup> Márquez Gabriel García, *Doce Cuentos Peregrinos*, (1992), tr. it. *Dodici racconti raminghi*, (a cura di) Angelo Morino, Mondadori, 2005, p. 46.



Il modo in cui Zavattini guarda alla realtà prima di raccontarla ha un suo metodo. «Per Zavattini il neorealismo si connota innanzitutto come un percorso di ricerca»<sup>60</sup>. Non si tratta solamente di osservare il mondo circostante e raccontarlo, ma proprio di «scegliere quei fatti che si svolgono sotto i nostri occhi, e seguirli, e pedinarli con la fede paziente di chi sa che ogni punto e ogni momento dello spazio e del tempo dell'uomo sono importanti e narrabili»<sup>61</sup>. Da notare che non a caso Zavattini utilizza spesso il plurale; infatti, nella definizione di neorealismo «è indicato anche l'elemento corale, in quanto il neorealismo non ha guardato alla storia individuale, ma alla storia collettiva: i partigiani, le donne del dopoguerra che soffrono, i reduci, la povera gente che aspira a 'vivere in pace'»<sup>62</sup>.

Il tema del “pedinamento” è fondamentale per il cinema teorizzato da Zavattini e sta alla base dei film-inchiesta tipici di Zavattini che documentano fatti storici, sociali e politici realmente accaduti e contemporanei al soggettista, anche se restituiti all'interno di una trama finzionale. È «l'immersione diretta nel caos dei fatti, [il] radicamento fisico dell'artista nello spazio e nel tempo dell'esperienza vissuta», un sistema che si origina dal «desiderio conoscitivo con cui il cineasta si rapporta alle cose attraverso la macchina da presa»<sup>63</sup>. Infatti, «la tecnica deriva dall'intensità di questo desiderio: più forte è, più troverete la tecnica per concretarlo: pedinare con la macchina da presa è impossibile solo per chi non crede all'importanza di questo cinema. è una forma di socialità concreta, la sola alla quale io credo»<sup>64</sup>.

Come si evincerà dai film casi-studio presentati in questa tesi - si vedano *Roma ore 11* (De Santis, 1952) e *Bellissima* (Visconti, 1951) - è in questa misura che il cinema neorealista di Zavattini si differenzia dal documentario:

espressioni come “le cose quali sono”, “la realtà così com'è”, che sfuggono a tutti i cineasti impegnati sul fronte del realismo, non devono trarre in inganno. Sono slogan che pongono l'enfasi sul materiale lavorato dal cinema, ma in nessun caso preludono - è bene ripeterlo - a un'autonoma capacità di significazione delle cose o alla neutralità e presunta oggettività dell'obiettivo cinematografico. [...] Niente è più estraneo a Zavattini di un concetto di realismo fondato sull'estetica del rispecchiamento e della riproduzione falsamente oggettiva<sup>65</sup>.

---

<sup>60</sup> Stefania Parigi, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Torino, Lindau, 2006, p. 189.

<sup>61</sup> Cesare Zavattini, *Opere. Cinema. Diario Cinematografico. Neorealismo, ecc.*, a cura di Valentina Fortichiari e Mino Argentieri, Milano, Bompiani, 2002, p. 715.

<sup>62</sup> Verdone, M. “Neorealismo: Un cinema che nasce a Roma”. «Studi Romani», 27(1), 51, (1979), disponibile al link <https://www.proquest.com/scholarly-journals/neorealismo-un-cinema-che-nasce-roma/docview/1299441918/se-2>.

<sup>63</sup> Stefania Parigi, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Torino, Lindau, 2006, pp 190-203.

<sup>64</sup> Cesare Zavattini, *Diario Cinematografico*, (a cura di) Valentina Fortichiari, Milano, Mursia, 1991, p. 116.

<sup>65</sup> Stefania Parigi, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Torino, Lindau, 2006, pp. 200-201.

## *I.4 I Soggetti non realizzati*

Dell'importanza scientifica dei soggetti non realizzati si è parlato nell'introduzione di questo capitolo. Aprire questi documenti e studiarli in ottica comparativa con i cambiamenti storico-sociali permette di ridefinire la cultura di quel periodo, rileggendo così anche la storia del cinema nel momento in cui si prendono in esame i film che, invece, vengono realizzati. Spesso, per problemi di censura o finanziamenti negati, le opere paraletterarie di seguito proposte rimangono "al buio". Dal corpus archivistico di soggetti non realizzati, abbiamo selezionati undici soggetti da inserire in questa tesi. Questi, dal punto di vista temporale, coprono per intero gli anni di produzione cinematografica di Cesare Zavattini, scelta che ammette un'attenzione diacronica sia dell'evoluzione della scrittura di Zavattini che dei nuclei tematici prescelti, che risentono degli impegni legislativi e dei movimenti socioculturali a lui contemporanei; dal punto di vista contenutistico, affrontano problemi legati alla sfera del lavoro e del mondo femminile.

I titoli dei soggetti sono: *Agenzia Volpe*, Za Sog NR 1/1 (1936); *Il paese Europa*, Za Sog NR 23/4 (fine anni '40); *Una donna del Po*, Za Sog NR 11/4 (1951); *Italia mia*, Za Sog NR 35/4 (1951); *Gli innamorati del Po*, Za Sog NR 15/3 (1955); *Come un viaggio di nozze*, Za Sog NR 7/2 (1955); *Le bambole*, Za Sog NR 3/1-3 (1956); *Suor Celeste e Miss Dorothy*, Za Sog NR 28/3 (1961); *Divorzio Sì*, Za sog NR 11/2 (1969); *Due giorni di follia*, Za Sog NR 12/1-2 (1971); *La maga di Napoli*, Za Sog NR 17-19 (1972). Non in tutti la donna è la figura principale, ma anche nel caso in cui abbia un ruolo marginale, la carica di significati di cui Zavattini investe i suoi personaggi è tale da permettere una lettura tra le righe che spesso si trasforma in una chiara denuncia sociale. Anche se storie finzionali, ci interessano per l'indagine etnografica sottostante ai lavori di Zavattini che ci consente di ricostruire una veridicità per quanto concerne contesto e ambientazione, ricerca etnografica che traspare chiaramente ad esempio in *Il paese Europa*, Za Sog NR 23/4 (fine anni '40), *Italia mia*, Za Sog NR 35/4 (1951) e *La maga di Napoli*, Za Sog NR 17-19 (1972).



Figura 1 (immagine di Cesare Zavattini utilizzata in copertina a *La Pace*<sup>66</sup>)

Tra i nuclei tematici individuati vi sono: la rappresentazione della donna all'interno della sfera familiare, come fonte d'amore passionale e carnale (*Come un viaggio di nozze*, Za Sog NR 7/2 (1955), *Una donna del Po*, Za Sog NR 11/4 (1951)); la fuga d'amore per coronare una relazione proibita, di frequente non voluta dai genitori dei rispettivi *partner* causa i diversi *status* sociali o la mancanza di una dote dignitosa (*Gli innamorati del Po*, Za Sog NR 15/3 (1955)); la donna come distrazione per l'uomo, che a causa di un invaghimento perde il suo lavoro (*Agenzia Volpe*, Za Sog NR 1/1 (1936)); la donna emancipata, con un lavoro autonomo che le garantisce l'indipendenza economica (*La maga di Napoli*, Za Sog NR 17-19 (1972)); la donna invece vittima del proprio datore di lavoro, che spera di sfuggire alle violenze di un mondo maschilista e patriarcale (*Le bambole*, Za Sog NR 3/1-3 (1956)).

### *I.4.1 Agenzia Volpe*

*Agenzia Volpe* (Za Sog Nr 1/1) è il primo soggetto non realizzato inserito all'interno di questa tesi nonché il primo, in ordine cronologico, tra quelli che sono stati selezionati. Il soggetto è tra i più antichi dell'*Archivio Cesare Zavattini* e risale al 1936; solamente ad un anno dall'uscita di *Darò un milione* (Camerini, 1935), produzione nata dal soggetto originale intitolato *Buoni per un giorno*. *Agenzia Volpe* (Za Sog Nr 1/1) conta una sola variante di 39 cartelle, priva di correzioni, pubblicata

---

<sup>66</sup> Cesare Zavattini, *La Pace. Scritti di lotta contro la guerra*, (a cura di) Valentina Fortichiari, Milano, La nave di Teseo, 2021.

in Caldiron (2006). Zavattini viene incaricato dallo scrittore giornalista Arturo Tofanelli di scrivere un soggetto che lasci aperta la possibilità di inserire la pubblicità di una grande casa industriale<sup>67</sup>.

Il soggetto tratta di spionaggio industriale e il personaggio principale è un giovane uomo che si distrae per l'amore per una donna, causa per cui perde il lavoro. Conosciamo quindi Giovanni, un giovane di paese che da poco è arrivato in città e con sole mille lire in mano, e cerca un primo impiego. Si fa assumere come *detective* privato dall'Agenzia Volpe e tra gli incarichi affidatigli, gli viene chiesto di ostacolare con tutti i mezzi a sua disposizione una nascente industria, la Ditta Tax, che sta divenendo *leader* del mercato dei dolciumi, una minaccia per i produttori di caramelle già affermati sul mercato. Giovanni, il protagonista, riesce a farsi assumere dalla Ditta Tax e viene inserito nell'ufficio pubblicità, a capo del quale vi è una giovane ragazza di nome Wanna. Nel giro di pochi giorni, tra i due scatta una tenera intimità, ma nel giovane nasce un sentimento più profondo. L'investigatore non riesce più a mentirle e non vuole danneggiare l'azienda, così si fa licenziare in maniera piuttosto infantile. Wanna rimane molto delusa da lui e Giovanni ha quasi vergogna di essere ricordato in questo modo.

#### *1.4.1.1 Donna manager e pubblicità: temi all'avanguardia*

La trama del soggetto non realizzato non termina qui, quello però raccontato fino ad ora è sufficiente per comprendere in che modo viene raccontata la figura femminile. Da una parte i temi rappresentati sono all'avanguardia, si parla appunto di pubblicità e di assunzione per lavorare in un settore che ancora si sta formando - si pensi che le ricerche sul consumo si sviluppano «realmente soltanto a partire dagli anni '30 negli Stati Uniti ed è soprattutto nel corso degli anni '50 e '60 che esse hanno avuto il loro primo vero periodo di maturità»<sup>68</sup>. Al tempo stesso, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, è una donna ad essere a capo della sezione pubblicitaria della grande azienda che si sta imponendo con potenza come primo commerciante di caramelle superando senza difficoltà i suoi competitori, un dettaglio anomalo visto che la presenza femminile nel mercato del lavoro era ancora «considerata accessoria e subordinata alla principale funzione familiare della donna»<sup>69</sup>. In pieno stile zavattiniano, l'eccezionalità dei fatti raccontati nel soggetto viene resa in tono "minore", perché il tutto è descritto in chiave umoristica. È un uomo ad essere il protagonista, la storia ruota attorno alle sue disavventure, agli occhi dello spettatore viene sottolineato il suo doppio licenziamento

---

<sup>67</sup> Cfr. *Id.*, *Uomo, vieni fuori! Soggetti per il cinema editi e inediti*, (a cura di) Orio Caldiron, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 40-54.

<sup>68</sup> Vanni Codoluppi, *Consumo e comunicazione: merci, messaggi e pubblicità nella società contemporanea*, Milano, FrancoAngeli, 2007, p. 17.

<sup>69</sup> Angela Maria Alberton, "Questione femminile e mondo del lavoro", reperibile sul sito <https://it.pearson.com>.

avvenuto nella stessa mattina e non l'incarico manageriale straordinario della donna. La donna è invece fonte di confusione, un amore che porta a compiere pazzie, il motivo della perdita di controllo per l'uomo causa un invaghimento sul luogo del lavoro, ed è, infine, l'origine dei suoi fallimenti lavorativi e della vergogna che prova.

L'attenzione alla pubblicità è molto particolare e degna di nota. È infatti solamente dagli anni Venti che, come sostiene Codeluppi, «la pubblicità assume la natura di vero e proprio sistema industriale di comunicazione che produce valori e modelli di comportamento e che contribuisce in maniera determinante alla creazione di una cultura di massa per la nascente società di consumi»<sup>70</sup>. Il sistema pubblicitario italiano, come viene inteso oggi, sta nascendo proprio in questo periodo, momento nel quale il concetto di pubblicità stesso sta iniziando a definirsi come organo comunicativo dalle importanti capacità persuasive, in grado di «comunicare al pubblico dei potenziali acquirenti l'esistenza sul mercato di un determinato bene - merce o servizio - le sue caratteristiche valoriali, i suoi *plus* rispetto ai beni concorrenti»<sup>71</sup>. Che questo mondo stia cambiando e maturando più velocemente di quanto il pubblico di metà anni Trenta italiano non si accorga, Zavattini lo rende abilmente con una scena tenera ma dai tratti molto ironici. Preso dai sensi di colpa, troviamo il protagonista che cerca di rimediare ai danni portati all'industria dolciaria regalando, di nascosto, delle caramelle che sarebbero state lanciate sul mercato da lì a poco. In un primo momento sembra che il suo operato stia aiutando economicamente la Ditta Tax, ma ben presto lo sforzo risulta del tutto vano: la rete di conoscenze del protagonista non regge contro l'elevato numero di potenziali clienti che la Ditta Tax può raggiungere mettendo in atto una strategia pubblicitaria vincente, sotto la supervisione della donna manageriale.

## *1.4.2 Il paese Europa*

Dalle indicazioni presenti in archivio non è possibile stabilire una data precisa di lavorazione al soggetto *Il paese Europa* (Za Sog NR 23/4), ma comparandolo dal punto di vista tematico e stilistico ad altri lavori di Zavattini sembra indicativamente risalire tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, periodo molto denso per il soggettista, che contribuisce alla produzione di diversi film tra cui *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948), *Prima comunione* (Blasetti, 1950), *Miracolo a Milano* (De Sica, 1951), *Bellissima* (Visconti, 1951), *Umberto D.* (De Sica, 1952), *Roma ore 11*

---

<sup>70</sup> Vanni Codeluppi (a cura di) *La sfida della pubblicità*, Milano FrancoAngeli, 2003, pp. 11-12.

<sup>71</sup> Daniele Pitteri, "Pubblicità" in *Lessico della comunicazione*, a cura di A. Abruzzese, Roma, Meltemi, 2003, p. 469.

(De Santis, 1952). Il soggetto, collocato in archivio alla dicitura Za Sog NR 23/4, è di sole 15 cartelle ed è stato depositato in SIAE, ma a differenza degli altri soggetti analizzati in questa sede è scritto ad otto mani; con Zavattini hanno infatti collaborato Massimo Mida, Tullio Pinelli e Brunello Rondi.

*Il paese Europa* (Za Sog NR 23/4) racconta la storia di una ragazza che intraprende un viaggio per l'Europa al fine di conoscere la realtà di alcune capitali. Due sono gli aspetti principali per cui *Il paese Europa* (Za Sog NR 23/4) è stato inserito in tesi: da una parte, nel definire la protagonista «una turista perfetta», Zavattini implicitamente illustra l'indagine etnografica precedente alla scrittura dei suoi soggetti; dall'altra, racconta una Europa di circa metà del Novecento prettamente maschile attraverso gli occhi di una ragazza, alle volte ingenua, che per la prima volta si accorge delle stranezze ed ingiustizie del mondo che la circonda. Il lettore segue le visite della protagonista e vive il viaggio dal suo punto vista, appunto femminile: vediamo così la giovane che incontra diversi uomini, lavoratori, che rimane sorpresa ed ammaliata della diversità di mansioni e delle loro stranezze, per poi conoscere pericolosità e peculiarità di alcune occupazioni, di frequente vincolate alla città stesse che lei sta visitando.

La sua prima tappa è Londra, dove incontra un professore, amico di famiglia, che fa nascere in lei «il desiderio di sapere che cosa pensa che cosa vuole l'inglese autentico, preso al naturale». Le spiega qual è il miglior modo di visitare l'Europa e come scoprire le peculiarità di ogni nazione, ovvero risparmiarsi le maggiori attrazioni turistiche e perdersi per le strade, scoprire storie e conoscere la quotidianità. Ecco che, a Londra, la protagonista fotografa il Tamigi e si accorge della corrente che porta spazzatura, rifiuti, scarpe, scatole, mentre gli abitanti pescano, «come se ci fossero dei pesci».

Visita poi Parigi e per la prima volta in vita sua si ritrova in Metrò, dove ascolta un operaio che si lamenta del proprio lavoro e dei problemi personali. L'indomani, decide di fargli visita sul luogo di lavoro e proprio in quel momento inizia uno sciopero. La vera storia dell'uomo, che lei ancora non conosce, è che lui è un prete-operaio che sta attraversando un grande momento di crisi identitaria e lavorativa: se non si licenzia per dedicarsi esclusivamente alla vita religiosa, al vescovo non rimane altra scelta se non la scomunica. Il giorno successivo, la giovane rivede l'operaio, ma indossa gli abiti da prete; è come se la sua divisa lo definisse, come se fosse una nuova pelle che stabilisce limiti e determina il suo comportamento: con la tunica, infatti, non le si avvicina, la disconosce. La giovane si addormenta «quasi in collera con se stessa per essere stata così dilettantisticamente ansiosa e inesperta».

La terza tappa è in Spagna, precisamente a Madrid. La ragazza assiste ad un incidente: un camion che trasportava pesci si ribalta e rovescia il carico in strada. Rimane stupita dai poveri che corrono a raccogliere i pesci da terra - per loro costa troppo e non possono permetterselo, per di più alcuni non l'hanno mai assaggiato. La protagonista, confrontandosi con l'autista, scopre che i camionisti che portano il pesce per la Spagna corrono sulle strade perché dipende dalla velocità se verranno retribuiti o meno, se il pesce sarà buono o andato a male. Affascinata dal loro mestiere, decide di salire con uno di loro e sfrecciare per le strade della Spagna, che lei vede come se fosse dentro ad un film accelerato. All'alba, raggiungono una città di mare; il camionista effettua la sua consegna in tempo al mercato del pesce, già gremito di persone, e la protagonista vive un'esperienza che non aveva mai vissuto prima.

Arrivato l'inverno, ritroviamo la giovane in Italia, in visita a Pisa. Sale sulla famosa torre e proprio quando arriva sul punto più alto invece di godere del panorama, scorge un ragazzino che sta tentando il suicidio. Riesce a fermarlo e a riaccomparlo a casa e scopre così «una famiglia bella, sicura, ma pur tormentata dagli assilli e dalle necessità degli scarsi guadagni del padre», una condizione economica largamente diffusa in tutta la nazione, che crea grosse difficoltà soprattutto nei giovani come approfondito in *Roma ore 11* (De Santis, 1952).

Il viaggio ancora non è concluso. La penultima tappa è la capitale tedesca, Berlino. La giovane si stupisce per «le esclamazioni di ammirazione dei turisti nel vedere le colossali opere della ricostruzione». Mentre i visitatori sono intenti ad osservare i nuovi complessi, la nostra protagonista si accorge che sul ciglio della strada una donna sta per partorire. Assiste immobile alla donna che viene accompagnata in ospedale per dare alla luce il proprio figlio e rimane interdetta davanti ai chiacchiericci di altre donne che commentano l'irresponsabilità della neomamma: che mondo infelice quello tedesco post-bellico per mettere alla luce un figlio.

Ci avviciniamo verso la conclusione del viaggio della giovane, che in primavera giunge in Russia. Per un qualche problema al pullman, i turisti passano la notte in un kolchoz. Di notte però scoppia un tremendo temporale e i villeggianti «vedono in quei contadini che corrono a coprire il grano, una preoccupazione concreta, una lotta con la natura, che li commuove». Per la paura e il frastuono scappa un vitello e i visitatori, impietositi, danno una mano ai contadini a cercarlo e capiscono «come per quei contadini la bestia conti per ragioni affettive, almeno quanto per ragioni di interesse». Quando la ragazza farà ritorno a casa, a Stoccolma, i genitori impazienti l'assilleranno di domande curiose sulle maggiori attrazioni turistiche delle più grandi capitali europee ma lei risponderà di non aver visto nulla di tutto questo.

### *I.4.2.1 L'isotopia del viaggio come indagine etnografica*

Per interpretare il soggetto è fondamentale l'indicazione che gli autori danno in apertura:

Il particolare movimento drammatico del personaggio femminile, protagonista del film, è da articolare nel seguente modo. La ragazza che parte da un tranquillo limbo di Svezia per visitare l'Europa "en touriste", sente spezzarsi in sé questa formula preconcepita al contatto con una realtà europea vera e inedita che incontra e scopre suo malgrado. Questa realtà europea è quella della trasformazione di una civiltà in un'altra. I valori nuovi affiorano, fermenti di una "rivoluzione" che si esemplifica in casi individuali e corali.

La turista viene definita «perfetta» perché impersona quel neorealismo che Zavattini costantemente cerca di portare sul grande schermo, un modo di guardare il mondo e di restituirlo pieno di contraddizioni ma che ricerca la realtà del popolo, bella o brutta che sia, rappresentativa delle peculiarità autoctone di ogni paese.

L'isotopia del viaggio è sempre presente in Zavattini. Si può pensare questo soggetto come una rielaborazione di *Italia mia* (Za Sog NR 35/4). Una messa alla prova di un'idea che, ripercorrendo le pagine di *Diari*<sup>72</sup> di Zavattini, si osserva maturare in lui negli anni, un nucleo narrativo di un soggetto cinematografico la cui realizzazione lo tormenterà per gli anni a venire. Quest'idea, che purtroppo rimarrà irrealizzata, diventa quasi una maledizione per Zavattini. Diverse volte l'autore adatta il nucleo narrativo a situazioni differenti, sperando di concretizzarlo in un testo audiovisivo. Ecco che nel 1952, precisamente il 14 novembre, deposita in SIAE il soggetto *Il giro del mondo* (Za Sog NR 14/4) dove in chiave provocatoria e satirica si racconta l'utopia dell'uguaglianza tra i bambini di tutto il mondo, mondo dominato invece proprio dalla differenza di classe. In una storia divisa in tappe, come *Il paese Europa* (Za Sog NR 23/4) ma estesa a livello mondiale, Zavattini immagina un regista e uno scrittore che insieme esplorano il mondo, guardandolo e ascoltandolo attraverso la macchina da presa. L'anno successivo, il 14 dicembre del 1953, Zavattini deposita in SIAE *Sette città* (Za Sog NR 27/2). Il film si sarebbe composto di sette storie, ognuna collocata in una città italiana diversa, dove regista e collaboratori avrebbero studiato gli ambienti e li avrebbero documentati rispettando uno spirito oggettivo d'osservazione, prettamente etnografico. Le città italiane e le loro particolarità raccontate sarebbero state: Genova, partenza degli emigranti al porto; Napoli; trasmigrazione degli inquilini dei Granili alle case nuove; Milano, fogne cittadine; Venezia, mercato

---

<sup>72</sup> Cesare Zavattini, *La Pace. Scritti di lotta contro la guerra*, a cura di Valentina Fortichiari, Milano, La nave di Teseo, 2021.



del pesce; Roma, la Stazione Termini di notte; Firenze, Caserma Fortezza Da Basso; Palermo, vita dei pupari.

Negli anni Cinquanta sono diversi i soggetti cinematografici zavattiniani che tendono verso la forma documentaristica, della sua carriera questo è il momento che maggiormente gode di una narrativa oggettiva e l'insistenza sul tema del viaggio in un arco temporale così ristretto è da ricercarsi nell'adattamento di *Italia mia* (Za Sog NR 35/4) a versioni ridotte e, forse, a tratti più realizzabili.

### *1.4.3 Una donna del Po*

*Una donna del Po* è il titolo di un soggetto non realizzato di Zavattini, conservato presso l'archivio alla collocazione Za Sog NR 11/4. La sua lavorazione risale al biennio 1951-1952. Il soggetto presenta nove varianti, dai pochi cambiamenti narrativi, per un totale di 59 carte dattiloscritte. Le prime tre varianti risalgono al mese di novembre 1951, datate rispettivamente 8, 12 e 16 novembre, tutte e tre si aprono con una nota che dice «Idea di Cesare Zavattini per un soggetto cinematografico» e hanno come titolo «Film Mangano». Zavattini immagina un soggetto per Silvana Mangano, attrice italiana che in quel periodo si stava affermando, all'inizio della sua brillante carriera, «l'unica diva del dopoguerra che farà sempre capire d'essere capitata [...] nell'Olimpo divistico»<sup>73</sup>. Studiando i soggetti non realizzati presenti in Archivio ci si accorge che spesso Zavattini sceglie quali nomi dare ai suoi protagonisti nel momento in cui sa quali saranno gli attori che daranno vita ai suoi personaggi, cercando così di modellare le sue idee il più possibile sull'artista.

Ecco che conosciamo la protagonista Silvana, ventenne, che abita in un paesino emiliano sul fiume Po. Una domenica incontra Antonio, un vecchio amico d'infanzia, che indossa una tunica; Silvana non sapeva che il ragazzo si fosse iscritto agli studi seminariali. I due, in memoria dei bei momenti passati assieme da giovanissimi, iniziano a frequentarsi. Silvana è più disinvolta del ragazzo e ama farsi corteggiare, prova grande piacere nel vedere Antonio in imbarazzo ed impacciato di fronte a lei, quasi a disagio per i sentimenti che in lui stanno maturando nei confronti dell'amica. Nonostante Antonio cerchi di contrastare il suo invaghimento, per non compromettere la sua vocazione seminariale, tra i due scatta un bacio. Gli abitanti del paese si accorgono della relazione tra i due e nascono mormorii che si propagano fino alla madre del ragazzo, che si dirà profondamente delusa e tradita dagli impegni non portati a termine dal figlio. Una sera Silvana, quasi per gioco, si presenta

---

<sup>73</sup> Gian Pietro Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003, p. 180.

ad una festa di paese dove si fa vedere in compagnia di altri uomini, ma uno di questi si spinge fisicamente fino allo stupro. Dopo poco, la giovane si accorge di essere incinta. Alla scoperta, la prima reazione è di togliersi la vita, ma la madre la convince ad accettare il figlio e così, Silvana, accoglie il proprio destino. Dentro di lei, però, qualcosa è cambiato; non si sente più una ragazzina disinibita ma futura madre, e con una nuova maturità supplica Antonio di concludere i suoi studi, in modo che almeno l'avvenire del giovane sia migliore del suo. Antonio però, suggestionato anche dalla madre, non vede più nel suo futuro una vita seminariale perché non si ritiene più degno dei suoi compagni. Un finale agrodolce per entrambi i protagonisti, che devono ripensare il loro destino in funzione di risvolti inaspettati che cambieranno le sorti della loro vita, che non procederà come loro avrebbero desiderato.

Interessante notare come, anche in questo soggetto non realizzato, sembra che sia il maschio a soffrire di più rispetto alla donna anche se sul finale, per entrambi, c'è la parvenza di dover affrontare le conseguenze dell'inaspettata notizia di un figlio, vista come una complicazione della vita. Il tema dello stupro, isotopia ricorrente nel *corpus* eterogeneo dei soggetti zavattiniani non realizzati, passa quasi in secondo piano, è un dettaglio a cui non viene data troppa importanza, semplicemente una scena come tante altre all'interno del film.

### *1.4.3.1 L'aborto in Italia*

Questo soggetto, seppur conciso (infatti la variante più lunga conta circa dieci cartelle) è stato depositato in SIAE. Il periodo breve ma intenso di scrittura fa pensare ad una interruzione dei lavori in corso, forse per i temi non comuni raccontati che avrebbero scandalizzato l'opinione pubblica - d'altra parte, si tratta di un'opera di seduzione di un seminarista che sfocia in una relazione clandestina ed anomala, che prende addirittura in considerazione l'aborto. Siamo in un'epoca storica in cui l'aborto è un argomento tabù, di cui non si parla mai, anzi, la sola parola aborto desta turbamento e scalpore, è una di quelle parole insieme a «“seno”, “prostituzione”, “omosessuale”» che era vietato pronunciare<sup>74</sup>. Lietta Tornabuoni, giornalista e critica cinematografica italiana, vent'anni dopo scrive sul *Corriere della Sera*: «fino a due anni fa la parola aborto non veniva mai pronunciata né alla radio né alla televisione né i giornali si sognavano di metterla in prima pagina»<sup>75</sup>. Tornabuoni prosegue dicendo che forse una velata normalità riguarderà questo tema «quando i media cominceranno ad occuparsi di loro, delle donne in quanto donne», finché si continuerà a non parlarne,

---

<sup>74</sup> Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 183.

<sup>75</sup> Tornabuoni L., *Inseguendo la realtà*, “Il Corriere della Sera”, 18 dicembre 1975.

continueranno anche le sofferenze e i disagi delle donne, che pagano concretamente ed emotivamente il prezzo dell'aborto illegale.

Probabilmente il soggetto *Una donna del Po* (Za Sog NR 11/4) può essere letto come uno sforzo tangibile nella direzione di educare l'opinione pubblica al tema dell'aborto o, quanto meno, aprire una discussione a riguardo, così che raccontare l'aborto «diventi una necessità per dare senso a ciò che si fa, per riversare le emozioni dentro l'inesorabilità dei fatti»<sup>76</sup>. Zavattini, pioniere, si dimostra essere più contemporaneo della sua attualità - bisognerà aspettare, infatti, fino alla fine degli anni Sessanta per poter ritenere il tema "aborto" nominabile in testimonianze pubbliche<sup>77</sup>. Nel momento in cui Zavattini lavora a questo soggetto, che ricordiamo essere a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta, in Italia vige ancora il cosiddetto Codice Rocco, in vigore dal 1930 e fortemente influenzato dal regime fascista, che prevede la reclusione da sette a dodici anni di chiunque cagioni l'aborto di una donna, che lei sia consenziente o meno, e la stessa pena applicata anche alla donna che consente l'aborto<sup>78</sup>. Ai medici era riservato l'obbligo di denunciare alla Procura della Repubblica ogni interruzione di gravidanza entro 48 ore, anche se solo paventata<sup>79</sup>. In una situazione di questo tipo, con sanzioni così pesanti, dilaga l'aborto clandestino, chiaramente spiegato dalla dott.ssa Stefania Flore, nella sua tesi di dottorato:

I dati certi su quante donne siano morte per aborto clandestino non vennero mai rivelati: le severe sanzioni fungevano da deterrente alla denuncia del fatto e addirittura scoraggiavano le donne dal recarsi al pronto soccorso a seguito delle eventuali complicazioni di un aborto clandestino. Gli aborti clandestini potevano attestarsi, orientativamente, secondo una stima media dei dati allora diffusi, intorno ai due milioni annui; utilizzando lo stesso criterio, le donne morte per aborto clandestino si stimavano in circa ventimila l'anno. Dato, quest'ultimo, che non stupisce se si considera che gli aborti clandestini erano eseguiti spesso da donne che improvvisavano, al costo di circa 5.000 lire e senza sterilizzazione degli strumenti, che spesso erano utensili di comune uso casalingo.<sup>80</sup>

Nel soggetto *Una donna del Po* (Za Sog NR 11/4), Zavattini illustra a cosa la protagonista andrebbe incontro. Non si tratta di un'iperbole la presa in considerazione della morte piuttosto del portare a termine la gravidanza: appena Silvana scopre di essere incinta sottolinea che preferirebbe morire durante la gravidanza che dare alla luce un figlio, quando mantenerlo è al di fuori delle sue

---

<sup>76</sup> Bruna Mura, Lorenza Perini, "Il corpo svelato. Il discorso pubblico sul corpo delle donne", «Rivista di scienze sociali», *Erotica. Sguardi obliqui di corpi dilatati*, n. 15, 30/04/2016, reperibile sul sito <https://www.rivistadisocietascienze.it>.

<sup>77</sup> Lorenza Perini, "Quando la legge non c'era. Storie di donne e aborti clandestini prima della legge 194", «Storicamente» 6 (2010), DOI: 10.1473/stor81

<sup>78</sup> Titolo X, (interamente abrogato dalla l.194/1978) art. 545-555.

<sup>79</sup> Pericle Carlini, *L'aborto nel campo giudiziario*, Palermo, Società Palermitana Editrice Medica, 1935, p. 46.

<sup>80</sup> Stefania Flore, *Aborto in Italia. Problematiche e prospettive*, Università degli Studi di Cagliari, 2022, pp. 54-55.

possibilità economiche. Quella morte potrebbe riferirsi alla presa di coscienza di un'eventuale morte durante la pratica dell'aborto. Dell'aborto si parla davvero, per la prima volta, nel 1961 quando il settimanale *Noi donne* pubblica un'indagine intitolata *I figli che non nascono*, una vera e propria indagine sociale, un'inchiesta italiana che porta «alla luce le miserie e le sofferenze della clandestinità dell'interruzione di gravidanza»<sup>81</sup>. Bisognerà attendere l'anno 1975, un anno fondamentale per la lotta contro il patriarcato per una riforma di legge sull'aborto e anno in cui si riforma anche l'Articolo 143 del Codice civile che prevede reciproci diritti e doveri tra i coniugi.

#### *I.4.4 Italia mia*

Il progetto *Italia mia* (Za Sog NR 35/4) è probabilmente il lavoro più oneroso che Zavattini ha tentato di portare a termine e il soggetto cinematografico non realizzato ne è solamente una esigua parte. Risale al 1951 il momento in cui Zavattini inizia a delineare la sua idea di *Italia mia* (Za Sog NR 35/4), intenzione che porterà con sé fino a metà degli anni Settanta. La particolarità di questo soggetto è la mancanza di una trama. *Italia mia* (Za Sog NR 35/4) è importante in questo percorso di tesi per comprendere l'attenzione etnografica che Zavattini pone in precedenza alla costruzione di un film, indagine che ci permette di considerare questi testi para-letterari, a cavallo tra la storia del cinema e la storia della letteratura, come parte integrante della storia italiana. Detto con le parole di Zavattini stesso, si tratta di:

Un film sull'Italia [...] perché ne esca, attraverso la spettacolarità degli usi, dei costumi, dei luoghi e dei fatti diversi, un ritratto unitario e vivente del suo popolo nella sua esistenza quotidiana. [...] L'umile Italia, quella che trova la sua forza nella famiglia, nel lavoro, nella speranza, sarà la protagonista di questo film, con le sue passioni e, possiamo dire, i suoi difetti [...]. Un film che chiede di essere caldo e sincero, [...] una somma di momenti [...] brevi e brevissimi [...] rappresentati con rapidità, simultaneità ed estensione nel tempo e nello spazio [...] collegati tra loro, sensibilmente, dalla voce di uno speaker interessante. [...] Le canzoni popolari d'Italia faranno da commento musicale [...]. È un film radicalmente senza soggetto [...]. La capacità di sintesi creativa di tutto questo enorme materiale [...] si compirà nel montaggio. L'autore per realizzare questo film crede necessario fare un viaggio attraverso

---

<sup>81</sup> Mila Pastorino, "I figli che non nascono. Un'indagine coraggiosa sul dramma segreto delle donne italiane. Prima parte", «Noi donne», XVI, 6, 9 febbraio 1961, pp.14-19.

l'Italia della durata di 2 o tre mesi [...]. Saranno le circostanze, la qualità degli incontri e delle curiosità che via via nasceranno a determinare la permanenza nei luoghi.<sup>82</sup>

All'interno dell'archivio è conservato un numero sostanzioso di carte originali, dalle diverse varianti del soggetto alla collana Einaudi, fino alle puntate televisive. *Italia mia* (Za Sog NR 35/4) è, come dice Brancaleone, il punto di partenza. *Italia mia* (Za Sog NR 35/4) confluisce

nella sua idea di cinema e la arricchisce in vari soggetti portati sullo schermo. È il documentario in prima persona che interessa Zavattini, perché raccoglie in sé varie dimensioni della sua arte: il viaggio di scoperta che rifiuta la superficialità per cui lo sfondo pittoresco di chi si incontra rimane anonimo, diventando piuttosto primo piano del vissuto; il diario privato che privato non è, l'Altro da sé che tale non rimane mai; il cinema come testo e la scrittura come immagine.<sup>83</sup>

In *Italia mia* (Za Sog NR 35/4) Zavattini fonde assieme le sue idee di cinema teorizzate fino a quel momento, «tra cinema a soggetto e cinema documentario, un cinema di ascolto che si confronta con i fatti e le persone reali» e immagina «un film inteso come inchiesta sul reale che richiede che lo si studi con atteggiamento aperto»<sup>84</sup>.

#### *I.4.4.1 L'etnografia sociale in un soggetto cinematografico*

Come si evince dai documenti conservati in archivio, Zavattini cerca prima la collaborazione di De Sica, poi di Rossellini, deposita in SIAE il soggetto più volte - il 3 luglio 1951, nei mesi di settembre e novembre dello stesso anno e il 15 aprile 1952. Nella *Variante D* del soggetto, Zavattini illustra la metodologia di scrittura del film, che non seguirà il classico *modus operandi*. Lo sceneggiatore dovrà compiere un viaggio per l'Italia di circa due mesi e vivere in prima persona i luoghi scelti in un momento precedente, prenderà appunti, non guarderà il mondo attraverso i propri occhi ma con lo sguardo della macchina da presa, racconterà l'Italia così com'è, nel bene e nel male, la vita di tutti i giorni delle persone che incontrerà, scriverà il soggetto strada facendo, tenendo a mente la durata finale del film di circa due ore. La quotidianità è ciò che interessa; se la curiosità viene solleticata, allora sta accadendo qualcosa che vale la pena di essere raccontata, bisogna pensare il viaggio come un diario personale dell'Italia restituito visivamente. Nella *Variante G*, Zavattini ricorda che il soggetto di *Italia mia* (Za Sog NR 35/4) non esisterà, perché si scriverà e realizzerà mentre quei luoghi verranno scoperti e visitati. Concluso questo viaggio, altri due mesi serviranno

---

<sup>82</sup> David Brancaleone, *Zavattini. Il Neo-realismo e il Nuovo Cinema Latino-americano*, Parma, Diabasis, 2019, pp. 27-77.

<sup>83</sup> *Ibid.*.

<sup>84</sup> *Ibid.*.

per revisionare il materiale raccolto e tradurlo in una sceneggiatura, e altrettanto tempo è previsto per la correzione del girato; tre momenti che, non per forza, devono susseguirsi immediatamente, ma necessari per la corretta realizzazione del film.

*Italia mia* (Za Sog NR 35/4), ribadiamo non affrontato nella sua interezza in questa sede, ci interessa per il metodo etnografico, utilizzato anche per la creazione di film quali *Roma ore 11* (De Santis, 1951) e *Il boom* (De Sica, 1963). L'intera ricerca ruota attorno alla comprensione dei fenomeni sociali di un periodo storico italiano con sfaccettature ancora da scoprire. Già i film editi del periodo neorealista italiano raccontano, con grande sforzo verso una rappresentazione oggettiva del reale, un'Italia che sta uscendo dal secondo dopoguerra per entrare, da lì a breve, nel periodo conosciuto come "Boom economico". Indagare invece quanto è rimasto incompiuto e comprendere per quali motivi certi progetti non hanno mai conosciuto la luce, ci permette di far emergere dagli archivi contesti e fenomeni sociali grazie allo studio delle carte e dei materiali conservati, che aprono ad ipotesi ed intuizioni sulle dinamiche socioculturali. Il metodo etnografico zavattiniano è alla base di questo nostro ragionamento. Dai suoi programmi rimasti inediti, ancora di più che dai film realizzati, si desume una narrazione non manipolata, che non influenza lo spettatore modello in un'interpretazione guidata dallo sceneggiatore.

Nonostante i soggetti siano stati embrionali di un film - oggetto audiovisivo che per definizione è un prodotto culturale - questi testi sono da considerarsi alla pari di altri scritti letterari, che consentono una restituzione semiotica, semantica e poi pragmatica, della costruzione sociale del senso di quell'epoca. La stesura del soggetto *Italia mia* (Za Sog NR 35/4) è costruito nel rispetto delle caratteristiche dell'etnografia sociale e per questo può definirsi come la «descrizione di un particolare mondo sociale in base a una prospettiva non scontata. Fare etnografia non significa semplicemente descrivere realtà sociali (relazioni, mondi, professioni, istituzioni), ma farlo in base a presupposti che ne illustrino aspetti poco evidenti o comunque non ovvi»<sup>85</sup>.

Zavattini, in quanto artista, sta interpretando il suo tempo esprimendolo con le sue parole, e in questo un dato soggettivo c'è e non lo si può negare; l'affidabilità e la scientificità dei suoi soggetti cinematografici non realizzati è da ricercarsi nel metodo etnografico impiegato in preparazione a questi, sistema genuino ed oggettivo di riconsegna della realtà nero su bianco, una lettura della storia in controluce. Scrive Guevara a Zavattini:

---

<sup>85</sup> Alessandro Dal Lago, Rocco De Biasi, a cura di, *Un certo sguardo. Introduzione all'etnografia sociale*, Roma-Bari, Laterza, edizione digitale, 2014.

La sezione di *Italia mia* mi sembra la più interessante [...]. Ci consente di entrare in contatto con le tradizioni, costumi, problemi, inquietudini e aspirazioni della gente del nostro paese. Questo ci aiuterebbe a scoprire molte cose, e in un secondo momento, studiare e selezionare, cercando nella profusione delle cronache e degli aneddoti, il più tipico e rivelatore, ciò che ci farebbe mostrare meglio la realtà artisticamente e con la massima precisione. [...] Sarà la realtà stessa, viva e concreta, la fonte principale obbligata.<sup>86</sup>

Il progetto *Italia mia* (Za Sog NR 35/4) è costellato di novità e sperimentalismo. Zavattini intende raccontare una città «storica del ventesimo secolo con le sue contraddizioni e fatti concreti, a partire dalla fame», e parlare dell'uomo moderno, cioè «interessarsi agli altri, a come vivono, a chi sono, cosa pensano e cosa fanno. Se non si conoscono i loro modi, la loro lingua e cultura, le differenze fra le classi e vita sociale, bisognerà fare in modo di conoscerli»<sup>87</sup>.

Il dibattito sull'utilizzo del pronome possessivo "mia" nasce ora e segue Zavattini ogni volta in cui cerca di adattare *Italia mia* (Za Sog NR 35/4) ad un luogo che non conosce. Lo stesso dubbio torna verso la fine degli anni Cinquanta, quando Zavattini è in trattativa per realizzare *México mío* (Za Sog NR 20/3-4), film che adatta *Italia mia* (Za Sog NR 35/4) al Messico. Zavattini sostiene fermamente che lui non può scrivere sul Messico, perché «per scrivere a proposito di un luogo bisogna starci molto tempo», e un conto è quando si tratta dell'Italia, la sua patria, ma su un'altra nazione, che non conosce, non può prepararci un film. Il suo massimo aiuto, che mette a disposizione ai colleghi messicani, è quello di leggere la documentazione di preparazione e tradurre le carte in sceneggiatura, secondo il suo modo di vedere le cose<sup>88</sup>.

#### *I.4.4.2 Italia mia come opera editoriale*

La condanna di *Italia mia* (Za Sog NR 35/4), che piace a tanti ma non a sufficienza da essere compiuta, rimane. Zavattini tenta di tradurre in un'opera editoriale la sua idea e pubblica con Einaudi, nel 1955, un

progetto fotografico nel film-libro *Un paese* (1955) realizzato con Paul Strand, con i testi raccolti da Zavattini e dai suoi collaboratori e da lui montati; la vera novità di questo libro, novità che le fotografie ieratiche mettono in secondo piano. Difatti, esistevano da tempo libri fotografici accompagnati da didascalie, ma in *Un paese*, i testi sono il frutto di dialogo con i

---

<sup>86</sup> Lettera di Guevara a Zavattini, 2 aprile 1955, ACZ Corr. G 583/3.

<sup>87</sup> David Brancaleone, *Zavattini. Il Neo-realismo e il Nuovo Cinema Latino-americano*, Parma, Diabasis, 2019, p. 98.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 252-282.

soggetti i quali esprimono la propria voce e storia personale, la storia orale che lo sottende. C'è poi la mediazione letteraria dello scrittore che “traduce” la forma orale in scrittura.<sup>89</sup>

Affiancare testi di Zavattini, ma anche De Sica, Rossellini e Visconti è purtroppo un'iniziativa che si ferma a questo primo numero, contenente «ottantotto fotografie di Paul Strand in bianco e nero», ciascuna corredata da testi scritti che rendono «omaggio alla poetica neorealista»<sup>90</sup>. *Un paese* è nuovo documento mediale, definito «sintesi di film e libro» ma anche «documentario stampato», «film su carta»<sup>91</sup>, che racconta del paese natale di Zavattini, Luzzara con tecniche narrative che creano un «ritmo asimmetrico: in una pagina un contadino parla di sé, ma accanto ci sono rami di vite intrecciati a un olmo; nella pagina dopo, mentre vediamo una casa colonica e un borgo più lontano, uno che abitava a Villarotta racconta la storia di un truffatore finto marchese»<sup>92</sup>. Questa strategia riportata in formato testuale, nero su bianco, mima la costruzione del senso di un testo audiovisivo che avviene tramite la relazione instaurata tra macchina da presa (o istanza narrante) e voce narrante extradiegetica. Si tratta del racconto non focalizzato, ovvero il caso in cui il narratore ha informazioni maggiori rispetto a quelle dello spettatore. Detto altrimenti, con una “ocularizzazione zero” ad enunciazione mascherata - un'immagine rappresentata con uno sguardo esterno alla diegesi, costruita in modo da far «dimenticare della presenza della macchina da presa»<sup>93</sup> - si danno allo spettatore degli indizi su cui costruire una narrazione visiva semi-guidata che si ancora obbligatoriamente alle fotografie pubblicate in un primo momento ma poi continua in maniera del tutto non vincolata al supporto visuale; l'unico *continuum* che conduce il lettore modello<sup>94</sup> a non cadere in una decodifica aberrante<sup>95</sup> è il supporto testuale di Zavattini, che giunge in soccorso al prosieguo della trama.

### 1.4.5 *Gli innamorati del Po*

*Gli innamorati del Po*, collocato presso l'Archivio Zavattini alla dicitura Za Sog Nr 15/3, è un soggetto non realizzato datato 25/03/1955, conta 38 cartelle e presenta una sola variante. Lo si può pensare come stadio intermedio tra i soggetti *Una donna del Po* (Za Sog NR 11/4) e *Come un viaggio*

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>90</sup> Corinne Pontillo, “Un Paese di Paul Strand e di Cesare Zavattini: genesi e lettura di un fototesto italiano”, in «Sinestesiaonline», Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti. Supplemento della rivista «Sinestesia», anno IX, n. 29, maggio 2020, pp. 1-6, reperibile sul sito <http://elea.unisa.it>, pp. 1-2.

<sup>91</sup> Stefania Parigi, “Film su carta. Un paese di Strand e Zavattini”, in *L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes*, 1/2016, pp. 171-195, DOI: 10.17397/84237.

<sup>92</sup> Claudio Franzoni, “A Reggio Emilia la storia dun Paese / Strade e Zavattini: Italia mia”, reperibile sul sito <https://www.doppiozero.com>.

<sup>93</sup> Gianni Rondolino, Dario Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, Utet Università, 2019, pp. 34-36.

<sup>94</sup> Cfr. Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1999.

<sup>95</sup> Cfr. Gianfranco Marrone, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi, 2001.



*di nozze* (Za Sog NR 7/2): con il primo infatti condivide diversi nuclei tematici, mentre il secondo lo si può considerare come il suo approfondimento. Diverse le isotopie tematiche rinvenibili tra *Una donna del Po* (Za Sog NR 11/4) e *Gli innamorati del Po* (Za Sog Nr 15/3). Le più lampanti si carpiscono già dal titolo e riguardano l'amore e il fiume Po; per Zavattini stesso sono temi conciliati e indistricabili, forse proprio per le sue origini luzzaresi. Valentina Fortichiari in una delle sue ultime pubblicazioni *Cesare Zavattini Diari 1941-1958*, rende chiaro questo rapporto indissolubile, di attaccamento emotivo alla propria terra. Per Zavattini

Luzzara, il paese natale, era un pullulare di vita, accalorata e calorosa, gremita di dialetto ed energetiche strette di mano fra compaesani. [...] Sulle rive del Po la sera le coppiette si appartavano vicine, in intimità; e Cesare bambino, già abile a cogliere il lato umoristico delle cose, nelle loro effusioni vedeva piuttosto gli schiaffetti sulle guance per ammazzare le zanzare, un tormento nei pressi dell'acqua. Za [...] si sarà anche seduto sulle sponde del suo fiume, a lungo, condividendo coi 'suoi' luzzaresi quella malattia che non fa staccare gli occhi dalla superficie ipnotica, ammaliatrice, ma anche terrificante durante le piene, col pericolo che le acque possano tracimare: allora gli occhi fissano, cercando di calmarlo quel Po irruento. [...] Nel corso dell'intera sua esistenza Za sarebbe scappato a Luzzara, a Po, ogni volta che l'assalisse la nostalgia della sua terra.<sup>96</sup>

Come in *Una donna del Po* (Za Sog NR 11/4), anche nel soggetto non realizzato *Gli innamorati del Po* (Za Sog Nr 15/3) si racconta la storia di un amore impossibile, odiato dalle rispettive famiglie degli amanti: la giovane Maria proviene da una famiglia povera; Antonio è di famiglia ricca. Il loro amore viene nutrito e fatto maturare in silenzio, di nascosto dai compaesani e dalle famiglie, con il costante timore che i genitori di uno o dell'altra possano compiere qualche pazzia pur di mettere fine alla relazione. Il giovane Antonio prende anche iniziativa nel vedersi, propone degli incontri di notte e di trovarsi in luoghi strategici, appartati dalle strade. Maria, invece, si sente come una vittima, obbedisce a turno a quello che Antonio le chiede e poi a quello che i genitori le vietano, è spaventata, riconsidera il suo amore per Antonio ogni volta che pensa al padre di lui che con prepotenza ed insistenza impone al figlio di bloccare la frequentazione - la famiglia di Maria non può darle nulla in dote e ai suoi occhi è lei che si sta approfittando della famiglia di Antonio, molto più benestante di quella da cui proviene. La ribellione in seguito di Antonio nei confronti del padre e l'improvvisata fuga d'amore per scappare dalla famiglia è invece alla base del

---

<sup>96</sup> Cesare Zavattini, *Cesare Zavattini. Diari 1941-1958*, (a cura di) Valentina Fortichiari e Gualtiero De Santi, Milano, La nave di Teseo, 2022, pp. 11-12.

nucleo narrativo di *Come un viaggio di nozze* (Za Sog NR 7/2) - ricordiamo che dileguarsi per amore è un'isotopia trasversalmente presente nell'intero archivio dei soggetti non realizzati zavattiniani.

#### *1.4.5.1 L'amore tra classe sociali diverse*

In *Gli innamorati del Po* (Za Sog Nr 15/3) si parla di classi sociali differenti, delle imposizioni di un padre, il cui volere definisce le sorti di un amore nascente e dell'aspetto economico che prevale su quello affettivo. Tra i timori del padre della ragazza, vi è l'angoscia che il *partner* della figlia veda in lei solamente una giovane donna, ingenua, di cui poter approfittare; non riesce infatti a spiegarsi come il discendente di una famiglia benestante, appartenente ad una classe sociale molto agiata e completamente diversa dalla loro, possa "accontentarsi" dell'amore di una ragazza che non può contribuire al matrimonio in alcun modo, vista la dote che sarebbe estremamente esigua. La mancanza di fiducia nei confronti della classe sociale di appartenenza di uno dei due *partner* ritorna anche in *Roma ore 11* (De Santis, 1952), anche se l'angoscia, in questo caso, è provata dai genitori della donna. Come verrà approfondito nella prossima sezione, nel film di De Santis è la famiglia di lei a sentirsi in imbarazzo per l'uomo che non percepisce uno stipendio sufficiente al sostentamento della compagna, proveniente invece da una famiglia piuttosto ricca, famiglia che non ammette che la loro figlia debba ridursi a lavorare per contribuire alle spese mensili, una vergogna tale che porta i genitori di lei a chiedere di annullare il fidanzamento e di rinunciare al *partner*.

È interessante anche notare come la trama si svolga fisicamente e metaforicamente intorno al fiume Po. Infatti, per scappare la giovane coppia decide semplicemente di attraversare il fiume e dirigersi verso un paese sulla sponda opposta. Nell'oltrepassare il Po, Maria cade e si ferisce una gamba e Antonio spende i pochi soldi che aveva portato con sé per pagare un farmacista che le medicò il taglio. Questo è un gesto che prima Maria non avrebbe mai accettato, da sempre il padre le ha insegnato di diffidare da chiunque le faccia la corte perché nessuno può prenderla in sposa, la sua dote è pari al nulla, chi le si avvicina vuole solo usarla per poi abbandonarla, infelice. È come se attraversare il fiume Po abbia avuto una sorte di effetto purificatorio, gli si può riconoscere una potenza soprannaturale, una valenza patemica magica che prova a vegliare sui due giovani, ma che non può garantire loro asilo a lungo. Attraversarlo è pericoloso ed è raro che senza una barca o un aiuto di un qualche tipo ci si riesca, ma Maria e Antonio sono stati fortunati, graziati.

Si ipotizza che passare da una sponda all'altra del fiume Po per cercare un luogo sicuro per far sbocciare l'amore sia un atto che forse solo i luzzaresi comprendono, in virtù di quel rapporto di attrazione mistica mista ad un senso di protezione che solamente chi abita in riva al fiume può

conoscere. Per questo Zavattini, nello stesso anno, 1955, decide di allargare lo spostamento geografico della coppia innamorata e rendere più “nazionale” la sua storia, ideando così il soggetto non realizzato *Come un viaggio di nozze* (Za Sog NR 7/2).

### *I.4.6 Come un viaggio di nozze*

Il soggetto non realizzato intitolato *Come un viaggio di nozze*, collocazione Za Sog NR 7/2, conta un totale di 57 cartelle suddivise in soggetto (5 cartelle), trattamento (20 cartelle), e sceneggiatura (32 cartelle) e la sua lavorazione risale al 1955.

La trama, simile a *Gli innamorati del Po* (Za Sog Nr 15/3) e a tanti altri soggetti zavattiniani, racconta di una giovane coppia di innamorati che cerca nell'amore un luogo utopico e sicuro verso il quale correre per poi rifugiarsi in lui, andando contro a quanto consigliato, a volte dettato, dai rispettivi genitori. I nostri due protagonisti si chiamano Antonio e Maria. Entrambi di sedici anni, si amano follemente; il loro non è un amore maturo ma una grande infatuazione, quella che possono conoscere due adolescenti, ed è per questo motivo che le famiglie non appoggiano la loro frequentazione. Per coronare il loro amore, Antonio e Maria decidono di scappare, questa volta non in barca come ne *Gli innamorati del Po* (Za Sog Nr 15/3) ma in treno; non attraversano la campagna e il fiume ma l'Italia, spostandosi verso la capitale.

L'isotopia tematica dell'amore in questo soggetto raggiunge una profondità passionale maggiore rispetto a *Gli innamorati del Po* (Za Sog Nr 15/3). Come se si trattasse di un *climax* intersoggetti, in questo caso i due protagonisti sono pronti a morire piuttosto che non potersi amare, anzi, è un'alternativa che loro sostengono di preferire. «Il silenzio è la loro difesa». Spesso nel soggetto torna il tema del silenzio, Antonio e Maria si parlano senza parole, a loro basta guardarsi, la pausa del dialogo tra i due è il contratto comunicativo che prevale. Studiando il metodo di Zavattini nella scrittura dei soggetti, sappiamo che i dialoghi aumentano più Zavattini si avvicina alla stesura finale, ma non è questo il caso. In *Come un viaggio di nozze* (Za Sog NR 7/2), il soggettista specifica che tra i due protagonisti non c'è un dialogo, che per comunicare a loro è sufficiente l'intensità dello sguardo. Questa intesa aumenta nei giovani quando Antonio e Maria giungono a Roma, città che hanno raggiunto per dispetto verso i genitori, dove vogliono compiere un doppio suicidio e far sì che il loro amore corrisposto, ma non voluto dalle famiglie, riecheggi sui giornali e sia d'esempio per tutti quei giovani italiani che vivono la loro stessa situazione. È una domenica, non avevano mai visto tanto fascino in una città prima di quel momento. La capitale è in festa per il giorno settimanale di riposo

e li fa ripensare alla loro decisione di uccidersi, tanto restano meravigliati dalla gente e dal movimento di una città così grossa.

La caoticità di Roma e la sua straordinaria bellezza viene raccontata da Zavattini nelle carte del suo *Diario cinematografico* il 29 giugno 1954, le pagine sono proprio intitolate *Cose pazze*. Zavattini rimane stregato da quante speranze la gente ripone in una grande città come Roma, puntando su una duplice scommessa: da una parte il realizzarsi di una carriera lavorativa che altrove non sarebbe ammissibile; dall'altra vedere finalmente il desiderio di essere felice prendere forma. Scrive Zavattini:

Certo che facciamo tutti cose pazze, contando ciecamente sul nostro prossimo, ho visto uno aprire un baretto dalle parti di viale Eritrea, qui a Roma, in una viuzza che non ci passa quasi nessuno, il giorno dell'apertura stava dietro il banco con lo straccio in mano continuando meccanicamente a passarlo e ripassarlo sul marmo pulito; io dicevo: vediamo se qualcuno entra, chi è il primo, deve essere uno che ha sete o proprio in questo momento ha voglia di un caffè. Uno entrò. Il barista mise in moto la macchina del caffè con premura e allegria, per il fumo del vapore e gli sbuffi del medesimo pareva che tutto il negozio stesse per salpare<sup>97</sup>.

Il rimando alla barca pronta a salpare è un chiaro richiamo al proprio paese natale, il marchio zavattiniano per eccellenza, sappiamo quanto a lui è cara Luzzara, talmente cara che è facile immaginare sia implicitamente presente anche in questo soggetto, il cui *incipit* è ambientato in un «paese di pianura [...] lungo gli argini in riva al Po». Allo stesso modo, anche Roma è uno dei luoghi che Zavattini ha a cuore, la si può considerare come la meta principale della sua carriera lavorativa, una destinazione non casuale per i nostri due protagonisti.

Antonio e Maria, ancora incantati dalla capitale, decidono di interrompere la pazzia d'amore che avevano programmato di compiere e si siedono. Lei propone di scrivere una lettera d'addio ai genitori e Antonio suggerisce a Maria di andare a vedere il Colosseo. Mentre si avvicinano all'anfiteatro, si ricordano che tanto di quel movimento in città è dovuto dalla partita di calcio Roma-Milan che si sta giocando proprio in quegli istanti. Presi dalla foga e dall'eccitamento del momento chiedono ad un cicerone di dar loro delle indicazioni. Purtroppo, al momento del pagamento, si ricordano di essere senza soldi; infatti, gli ultimi spiccioli erano stati spesi per comprare i biglietti del treno per andare a Roma. Sconsolati, ricordano il loro piano originale, andare nella capitale proprio «poiché Roma non era una meta turistica ma un simbolo, il punto in cui appena toccato con il piede sarebbero risuonati due colpi di rivoltella e le cronache dei giornali avrebbero parlato di una grande e tragica storia d'amore di due adolescenti». Con un finale agro-dolce ed ironico, i giovani si

---

<sup>97</sup> Cesare Zavattini, *Diario Cinematografico*, (a cura di) Valentina Fortichiari, Milano, Ugo Mursia Editore, 1991, pp. 144-145.

incamminano verso lo stadio. I due, perdendosi in mezzo alla folla, vivono momenti di paura, di puro panico, si separano per la prima volta e vivono quei brevi istanti in preda al terrore. Quando Antonio e Maria si ritrovano sentono dentro di loro una gioia tale da capire che vale la pena vivere per stare insieme. Eccoli davanti allo stadio, dove la soluzione ultima, su idea di Antonio, è di vendere la rivoltella ad un gelataio ambulante fuori dallo stadio, quell'arma che con tanta fatica dalla pianura erano riusciti a portarsi fino alla capitale per suicidarsi insieme. Con le due mila lire del gelataio comprano i biglietti per entrare allo stadio, «si siedono sugli scalini [...] e poi i loro occhi non abbandoneranno più quel prato verde».

Spostarsi sul suolo nazionale e non rappresentare un viaggio al di fuori dei confini dell'Italia è un tema ridondante in epoca neorealista, un momento cinematografico in cui prevale la scoperta della propria terra. Lo spiega bene Parigi, che scrive:

L'ansia di conoscere il territorio, di comunicare attraverso somiglianze e differenze, costituisce, ancora prima che un impegno morale, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. I film del dopoguerra appaiono così fortemente segnati dalla nozione di italianità, vista come amalgama tutt'altro che omogeneo di particolarismi locali. Il motivo del viaggio compare nelle declinazioni più diverse: non è soltanto l'itinerario dei soldati, ma anche [...] di emarginati [...] e degli emigranti. I personaggi sono spesso itineranti, colti nel momento in cui tornano, arrivano o partono da qualche luogo: in nave, in treno, in corriera, a piedi o in camioncino. E, oltre ai protagonisti delle storie, si muovono anche i registi<sup>98</sup>.

Interessante è anche notare la coerenza tematica costruita intorno all'oggetto della rivoltella. L'attante<sup>99</sup> è incaricato di aiutare i protagonisti a raggiungere il loro primo desiderio: togliersi la vita. Viene comperata con gli unici risparmi che i giovani hanno a disposizione. L'illegalità con la quale l'arma viene acquistata torna in conclusione alla storia, quando diviene merce di contrabbando, venduta ad un ambulante. La funzione valoriale della rivoltella, ovvero essere l'azione ultima di Antonio e Maria, rimane anche se non viene utilizzata per il doppio suicidio: le due mila lire guadagnate dalla vendita dell'arma sono le ultime due mila lire spese dai giovani per guardare la partita allo stadio.

---

<sup>98</sup> Stefania Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio, 2014, p.62.

<sup>99</sup> Per la definizione di "attante" e "figura attanziale" si rimanda all'appendice, paragrafo IV.2 *Articolo pubblicato su Cinergie*.

## I.4.7 *Le bambole*

*Le Bambole* (Za Sog NR 3/1-3) è un soggetto non realizzato di Cesare Zavattini il cui periodo di lavorazione intenso risale all'anno 1956, precisamente dal mese di luglio al mese di dicembre compresi. Consultabile e disponibile alla collocazione Za Sog NR 3/1-3 presso l'*Archivio Cesare Zavattini*, il soggetto è molto vasto, supera infatti le 300 cartelle. *Le Bambole* (Za Sog NR 3/1-3) conta più di dieci varianti e la narrazione subisce diverse mutazioni; ciò nonostante, è possibile sintetizzare una trama il più inclusiva possibile.

Gina e Silvana sono le protagoniste. Definite due bambole, ragazze forti e unite da un profondo sentimento d'amicizia, lavorano assieme nel mondo dello spettacolo d'intrattenimento per adulti. L'Impresario della compagnia teatrale per cui lavorano è un uomo molto abile ma vanitoso; inizialmente piace a Silvana ma Gina lo disprezza. Ecco che per gioco prima, poi per necessità, l'uomo corteggia entrambe, un'opera di doppia seduzione perché invidioso 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 conquista Gina, consapevole di essere rimasta incinta tenta di ucciderlo nel camerino; a fermarla, la collega Gina. Le due ragazze ritrovano l'amicizia perduta, ma è ora del loro spettacolo e si va in scena come se nulla fosse successo.

Il materiale presente in questo fascicolo è relativo ad un film immaginato per la coppia Lollo-Mangano, scritto quindi per le dive Gina Lollobrigida e Silvana Mangano, e avrebbe previsto la regia di Vittorio De Sica. Come spiega Brunetta nel suo manuale *Guida alla storia del cinema italiano*, «le dive del dopoguerra propongono canoni di bellezza 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. Che resterà ancora ben coperto rispetto al decennio successivo in cui trionferà il bikini». Nonostante ciò, attrici come Gina Lollobrigida e Sophia Loren avviano «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»<sup>100</sup>. Studiando più a fondo i materiali del soggetto *Le Bambole* (Za Sog NR 3/1-3). Si capisce come Zavattini provi a sua volta a raccontare questa discrepanza tra generi, scrivendo un soggetto cinematografico che ruota attorno alla fisicità di due ragazze che sfruttano il corpo, finché giovane, per guadagnare lo stretto indispensabile per vivere, in forte contrasto però con il costante

---

<sup>100</sup> Gian Pietro Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003, p. 181.

desiderio e la necessità di affermarsi in un mondo del lavoro prettamente maschile, aprendo una piccola attività che non dipenda da favori o richieste a sfondo sessuale.

Come per il soggetto non realizzato *Una donna del Po* (Za Sog NR 11/4), Zavattini non assegna nomi finzionali ai suoi personaggi perché già sa quali saranno le attrici che impersoneranno le sue protagoniste, ed ecco che, non a caso, si prevede l'omonimia delle ballerine, appunto Gina e Silvana.

L'idea zavattiniana che velatamente emerge da questo soggetto è un racconto fittizio del ruolo stereotipato che la donna deve avere all'interno della socialità italiana. Da un punto di vista maschile, si narra quale mestiere si dovrebbe svolgere, legato alla sfera sessuale e all'accomodante obbedienza delle donne nei confronti delle violenze fisiche e verbali degli uomini. In realtà, l'ironia sottile, che spesso Zavattini ha quando prende posizioni riguardo a un problema sociale, anche in questo soggetto traspare: è il personaggio principale maschile ad essere fortemente stereotipato e deriso.

#### *I.4.7.1 Lavoro e malattia*

Nella *Variante B*, la prima sera in cui conosciamo le protagoniste, viene presentata una terza ragazza facente parte della stessa compagnia teatrale, ricoverata in ospedale d'urgenza per un'infezione acuta dell'appendice. La coppia di amiche, Gina e Silvana, è preoccupata per lei, sanno che la mancata esibizione della collega le costerà il lavoro, ed è proprio di questo che parlano e discutono. Condividono idee e pensieri sul futuro, incertezze e dubbi sulla mancata tutela sindacale delle ragazze. Questo *climax* finzionale fotografa la dura realtà che Gina e Silvana, così come molte altre loro coetanee, devono affrontare.

Anche il datore di lavoro viene a visitare la paziente. A parole, sembra rassicurare la giovane dicendole che la riprenderà a lavorare una volta guarita; con i gesti dell'Impresario e il contesto che si viene a creare, il potenziale spettatore comprende che, invece, questa è l'ultima volta che sentirà parlare di Wanda e Zavattini abilmente lo commenta, scrivendo «abbiamo il sospetto che tra pochi minuti non se la ricorderà nemmeno». In questa osservazione traspare l'assurdità legata non solo alla perdita del lavoro dovuta ad un'urgenza medica per problemi di salute, ma addirittura al fatto che dimenticarsi di chi si trova disoccupato per ragioni oggettivamente assurde è invece veloce e normale.

A metà degli anni Cinquanta è ancora delicato e complicato definire i diritti dei lavoratori, quasi impossibile i diritti delle lavoratrici e Zavattini parla proprio di questo. C'è quindi una insicurezza costante legata alla propria occupazione, causata da regole arbitrariamente imposte, come

perdere il lavoro se viene fatta un'assenza, anche se giustificata da evidenti precarie condizioni di salute. Non solo quindi non si ha diritto a giorni di malattia, ma anche le spese mediche sono a carico della licenziata e non vengono sostenute dall'ormai ex datore di lavoro.

#### *I.4.7.2 L'uomo, datore di lavoro*

La figura dell'uomo, comico, impresario e datore di lavoro, viene plasmata da Zavattini lentamente, di variante in variante prende sempre più forma: è un comico, lavora nella stessa compagnia teatrale che dirige e con le sue ballerine si esibisce regolarmente. Premedita un gioco di seduzione nei confronti di Gina e Silvana, invidia il loro legame ed intende romperlo, in modo da averle entrambe per sé: intrattiene prima dei momenti di intimità con Silvana e in un secondo momento con Gina, lasciando proprio alle due vittime ingenuie il compito di mandare in frantumi la loro amicizia e allontanarsi reciprocamente.

L'uomo è molto giovane, maschera con una falsa sicurezza la sua infantilità, come se per corteggiare le due ballerine dovesse rientrare nello stereotipo di "uomo" italiano di metà anni Cinquanta. È ironico l'espedito narrativo che qui Zavattini utilizza: il protagonista è un ragazzino che di mestiere fa il comico, ma che non smette mai di lavorare, perché per condurre lo stile di vita che si è costruito da solo deve appunto indossare una maschera, mettere in scena sé stesso, nascondere la sua vera natura sotto una volontà di successo irrefrenabile. Simula un carattere forte, arrogante, sicuro di sé, benestante e con una vena imprenditoriale che in realtà non gli appartiene. Ironica anche la pressione che sente di dover rientrare nei canoni di un "uomo" che non lo rappresenta, una forza che lo opprime e che lo fa sentire sbagliato per la società a cui appartiene. Tutto questo, all'interno di un soggetto cinematografico che velatamente sta denunciando l'oggettificazione della donna e il suo utilizzo come passatempo fisico.

#### *I.4.7.3 La vita lavorativa delle protagoniste*

Nelle varianti del soggetto, viene raccontata la vita di Gina e di Silvana precedente al loro ingresso nella compagnia teatrale. Abitavano in un paese della bassa padana, lavoravano a maglia e aiutavano in casa. 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. 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. Zavattini insiste sulla



frustrazione delle protagoniste nel cercare marito dicendo «dobbiamo sentire una specie di sotterranea angoscia in queste due ragazze che cercano di sistemarsi», proprio perché era il maritarsi e l'accasarsi ad assicurare una vita stabile, anche se pur modesta.

Nell'ultima variante, Zavattini racconta dell'incontro che Gina ha con un vecchio amico originario del suo stesso paese, un ragazzo che la conosceva con cui lei inizia a parlare in privato. Dopo pochi istanti, Gina viene interrogata da Silvana, sa che quel suo silenzio nasconde qualcosa e scopre infatti che il giovane ha chiesto a Gina di sposarla. La semplicità con cui Zavattini racconta le proposte di matrimonio, in questo soggetto come in molti altri, è sicuramente da rintracciare in un riflesso della sua società contemporanea: è importante per le ragazze trovare marito, a volte vitale, significa avere una casa e una vita al di fuori della famiglia natale, significa anche poter rinunciare a lavorare per preoccuparsi dei figli e della casa e non doversi più concedere ad attività o richieste di dubbia natura per ricevere denaro sufficiente alla propria sopravvivenza.

Sono però ragazze giovani e hanno dei bei corpi: questo le spinge ad intraprendere una carriera nel mondo del teatro, incoraggiate dall'idea che sarebbe stato sufficiente mettere il loro fisico in mostra per ammaliare un futuro marito. Presto anche queste illusioni vengono disattese, come scrive Zavattini «sono tante le faville che si accendono, ma si spengono subito dopo in questo loro andare e passare da una città all'altra». Il nomadismo della compagnia teatrale è una condizione tecnica del mestiere che non può essere modificata, particolare che di certo non facilita la conoscenza tra le ballerine e i loro potenziali pretendenti. Al tempo stesso, dal punto di vista dei clienti, è proprio l'unicità dello spettacolo che invoglia i falsi corteggiatori ad approfittare dell'ingenua disponibilità delle ragazze, appunto perché si tratta di una eccezionalità.

Gina e Silvana hanno però un accordo, condividono i loro risparmi per poterli investire nell'acquisto della maglieria della «Signora Fantuzzi» a Sesto San Giovanni, quindi cambiare vita e lavoro insieme. 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.

Tra le diverse micro-variazioni di trama, c'è un momento in cui il comico organizza con dei suoi amici una gita privata nella bassa mantovana, il cui scopo è quello di far esibire le ragazze. In cambio della loro esibizione, l'Impresario raccoglierà le donazioni dei suoi colleghi, reinvestendole nella compagnia stessa. Quello della merenda autofinanziata è un momento molto importante per il soggetto, forse il più sentito a livello patemico perché è qui che Gina intuisce l'innamoramento di Silvana per l'Impresario. Nella descrizione del rinfresco pomeridiano, Zavattini cerca di trasmettere

un *climax* di emozioni tra di loro contrastanti (il banchetto, le danze, il silenzio e il riflesso di Silvana nell'acqua), quasi a voler rispecchiare a livello scenografico lo stato d'animo di Silvana, confuso, forte e potente ma indefinito, a tratti caotico. Le emozioni che Silvana vive sono discordanti, si sente abbindolata dall'uomo il quale, dopo un bacio regalato di sfuggita, le chiede di essere gentile nei confronti dell'amico agrario e dei suoi invitati, accontentando le loro richieste, qualunque ne sia la natura, per avere quel prestito economico a cui entrambi tanto ambivano. Silvana è però accecata da quello che crede essere amore per l'Impresario, d'altronde è il sogno di una vita intera maritarsi e lui, dal canto suo, è un ottimo incantatore; la fantasia della ragazza si rivelerà purtroppo essere un'illusione attentamente costruita e non corrisposta, un'infatuazione superficiale che l'uomo ha provato nei confronti di Silvana solamente nei momenti in cui lei ha dato a lui la leggerezza che stava cercando.

#### *1.4.7.4 Perché «bambole»*

Di cornice alla trama, tante sono le indicazioni sullo sguardo che la macchina da presa deve avere, quali dettagli da inquadrare, quali suoni devono sentirsi e a livello emozionale cosa dovrebbe essere rappresentato. Quando la macchina da presa si sofferma sulle ragazze, risalta la loro bellezza, sottolineata dall'esclamazione di una comparsa, «uno del pubblico ha gridato verso di loro: Ah! bambole!». Importante sottolineare che ancora i discorsi diretti sono rari e non è un caso che in apertura al soggetto, un pagante, un uomo qualunque, vedendo le due ragazze le chiami «bambole».

Una riflessione sul termine «bambole» e l'utilizzo che Zavattini ne fa è doverosa. Innanzitutto, è il titolo dell'intero soggetto e, fino a questo momento, l'appellativo è stato utilizzato solamente nel titolo. Lo troviamo per la prima volta utilizzato all'interno della *Variante A* del trattamento, ma, da notare, in un discorso diretto, la voce narrante non è quella del soggettista. Anzi, anche nelle future varianti del trattamento, il vocabolo è sempre tra virgolette, un espediente grafico che denota un'interpretazione specifica da dare al sostantivo. Si ipotizza che le decodifiche delle virgolette siano due: modo di dire; citazione. Nel primo caso, l'autore prende le distanze da questo termine, enfatizza che ciò che viene raccontato è il punto di vista dell'uomo a lui contemporaneo e Zavattini non si riferirebbe mai a quelle giovani ragazze come «bambole». Nel secondo caso invece, quella che Zavattini fa è una citazione diretta dei termini volgari e colloquiali dei maschi dell'epoca, irrispettosi, che non riconoscono differenze tra lo spettacolo e la prostituzione. Quello che è sicuro è che quel modo di chiamare le protagoniste non è zavattiniano, ma un simulacro della società patriarcale che sta raccontando.

Conferma di ciò la si trova anche negli appunti degli studi etnografici che Zavattini conduce qualche anno prima, insieme ad Elio Petri, in vista della realizzazione di *Roma ore 11* (De Santis, 1952). C'è una chiara differenza tra “*girls*” e i diversi appellativi scelti per riferirsi alle giovani donne. Nel soggetto, il termine inglese non è offensivo, viene utilizzato dalle ragazze per rappresentare le coetanee di un quartiere malfamato che in cambio di denaro esibiscono il loro corpo per poi, a volte, arrivare anche a concedersi. Le attrici della compagnia teatrale di cui Gina e Silvana fanno parte non hanno una storia, non si sa nulla della loro vita, sono semplicemente un gruppo di colleghe definito «le girls». L'appellativo offensivo invece diventa proprio «le bambole», al quale «le girls» ormai rispondono per abitudine e cortesia, perché è così che vengono definite dai loro clienti o aspiranti pretendenti.

Nella *Variante H* del trattamento, per la prima volta Zavattini utilizza l'appellativo «bambole» oltre che nel titolo e nei dialoghi. È rilevante che fino ad ora da parte di Zavattini ci sia stato un utilizzo così prudente del termine e questo è l'indizio principale che fa pensare ad una copia terminativa, pronta da presentare ad un possibile finanziatore. Le stesure precedenti rimarranno in mano sua, il percorso di presa delle distanze dall'oggetto della propria trama per poi fondere nella narrazione lo stereotipo che vuole raccontare è giunto a termine e sappiamo essere un modo di lavoro tipico zavattiniano, lampante anche nel soggetto *Divorzio Sì* (Za Sog NR 11/2).

#### *1.4.7.5 Gravidanza inaspettata*

In tutte le varianti, ad eccezione fatta dell'ultima, sul finale Silvana scopre di essere incinta dell'Impresario e cerca una soluzione alla sua situazione in maniera più o meno lucida. Silvana parla con l'uomo, gli confessa che non ha nessuna pretesa se non che lui dia un nome a suo figlio. Silvana non chiede il matrimonio, non chiede di riconoscere il figlio tanto meno di aiutarla economicamente, lei già sa che la gravidanza equivale al termine della sua carriera da ballerina. La giovane ha un unico desiderio che non viene esaudito, tant'è che Diego nemmeno si degnava di rispondere, anzi, la sua risposta è il silenzio. A conferma della gravidanza come motivo della cessazione di un rapporto di lavoro, nella *Variante I* del trattamento si racconta del primo incontro tra Gina e Silvana, avvenuto perché quest'ultima sostituirà una vecchia ballerina, compagna di Gina, che ora non può più esibirsi appunto perché incinta. Interessante notare come tra i primi consigli che Gina dà a Silvana sul nuovo lavoro sia l'insistente richiesta di vigilare su se stessa e smettere di essere ingenua, le spiega che chi si propone di sposare le ragazze «del loro mestiere» non è mai gente affidabile, qualunque siano le speranze della giovane.

Gina cerca di aiutare Silvana, anche lei cerca di convincere Diego ad almeno riconoscere il figlio ma lui, rispondendo alla sua costante necessità di seduzione delle ragazze, confessa a Gina di volere lei come compagna di vita. Con il suo fare affascinante, il comico desta in Gina una speranza, lei è ingenua, a tratti apprezza che qualcuno le faccia la corte, addirittura crede a quello che le dice perché è quello che da una vita aspetta di sentirsi dire. Silvana, infuriata e sdegnata, compra una rivoltella con l'intento di ucciderlo, ma Gina la ferma, piangendo, inginocchiandosi davanti a lei, promettendo a lei e al figlio un futuro modesto, disposta anche a prostituirsi pur di trovare il denaro necessario per il bambino. Un finale velatamente felice: non si può negare il ricongiungimento affettivo tra le due vecchie amiche, ma quello che Zavattini racconta è il destino amaro che sarebbe toccato ad una qualunque una donna incinta, senza marito, in quell'epoca.

Restano presenti i temi più importanti che, indipendentemente dai cambi di trama, rimangono invariati in ogni variante: il rifiuto di Diego del figlio, motivando l'impegno economico come obbligo che non è disposto a sostenere; Gina come ultima speranza di Silvana, è lei infatti sia a consolarla e a consigliarle di tenere il figlio, sia a cercare un confronto con Diego tentando di convincerlo ad accettare il figlio e sposare Silvana.

#### *1.4.7.6 Violenze fisiche*

La principale modifica apportata all'idea di Zavattini riguarda il personaggio del comico. Diviene Impresario, si chiama Diego, la prima volta lo vediamo in ospedale quando le ragazze salutano l'amica che è stata ricoverata. Diego offre a Gina e Silvana un passaggio in macchina da Livorno a Pisa, prossima tappa della compagnia teatrale, invece di farle spostare in treno assieme alle colleghe. I tre si fermano in riva al mare e fanno un bagno insieme, restano vicendevolmente stupiti dei propri corpi al di fuori del lavoro e tra i tre nasce una simpatia lusinghiera. Non ci sono dialoghi, ma le parole scelte da Zavattini nel descrivere ciò che accade rivelano una spiccata violenza, plausibile immaginarsi infatti che in una futura sceneggiatura queste passioni carnali non corrisposte avrebbero potuto concludersi, forse, in uno stupro. Zavattini è molto abile nella scrittura, anche in una fase primaria di lavoro come può essere la stesura di un soggetto cinematografico e il lessico scelto non è casuale, ha spesso dei significati più profondi, a tratti nascosti.

Come nelle varianti precedenti, anche qui l'abuso non è descritto come tale, ma è lasciato implicito. La descrizione del susseguirsi di azioni non fa direttamente pensare ad un reato, sono piuttosto le emozioni delle protagoniste a far intendere che la loro concessione non è voluta quanto dovuta, per non rischiare di perdere né il proprio lavoro né la propria vita. I termini che Zavattini

utilizza nel far approcciare gli uomini alle ragazze sono velatamente blandi e i gesti sono vagamente gentili per confondere le due giovani e nascondere maniere forti, rapimenti, abusi nei loro confronti.

Citando direttamente il trattamento, Diego viene definito «esperto e ardito», aspetto che cozza con lo stereotipo delle ragazze ancora ingenua, che sembrano fingere non sapere cosa stia per accadere ma che al tempo stesso non possono permettersi di non essere accondiscendenti - si tratta comunque del loro datore di lavoro, che le ha preferite tra tutte le ragazze della compagnia e sta chiedendo loro un favore. Invece di immaginare un gesto da gentiluomo che apre la portiera alle due giovani per farle accomodare sull'automobile, Zavattini scrive «le ragazze si ficcano nella macchina», scegliendo un verbo che già allude ad un atto sessuale. Al posto del costume da bagno, «tirano fuori due costumini di scena»; da notare l'utilizzo del diminutivo che intende indumenti che del corpo coprono ben poco. Diego «sa che le due ragazze sono belle, perché le ha scritturate, ma fa sempre effetto vederselo, fuori del palcoscenico, in una nudità diversa, meno professionale». Con un *climax* ascendente, Zavattini rende sempre più palese lo sguardo carnale dell'Impresario. Lui sa com'è fatto il corpo delle giovani, lo ha già visto in precedenza quando hanno sostenuto il primo provino, ma guardarle in una situazione anomala, privata, averle per sé con il corpo scoperto, al di fuori dello spettacolo teatrale è diverso. Agli occhi di Diego, almeno, qui non c'è recitazione, non sono su un palcoscenico, non devono fingere, non si nascondono in un camerino, possono lasciarsi andare e spingersi fisicamente dove normalmente, all'interno delle mura del teatro, non sarebbe consentito. Nuovamente ritorna il maschio in una posizione di disequilibrio sociale perché è lui a decidere le sorti delle sue dipendenti, in quanto datore di lavoro.

«Le prende sottobraccio, le trascina»: il verbo “trascinare” è molto forte, come se si volesse insistere 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». Dopo questa successione di azioni è chiaro quanto descritto fino ad ora. «Esibendo il suo corpo», un corpo maschile, forte, a cui è difficile resistere data la statura minuta delle ballerine. Le prende più volte, le fa tuffare, ha il sopravvento sui movimenti femminili perché la diversa fisicità gli permette di controllarle finché Diego domina entrambe le ragazze.

Zavattini racconta una relazione ludica che crea delle interazioni umane distruttive che si attivano tra tre soggetti che entrano in conflitto: la vittima, il persecutore e il salvatore. Questi tre ruoli attanziali non hanno necessariamente bisogno di tre personaggi per concretizzarsi, il salvatore può diventare il persecutore così come la vittima può divenire a sua volta persecutore. L'ingenuità delle ragazze è resa da Zavattini tramite l'apparente superficialità che hanno nell'ignorare i

comportamenti di Diego, in realtà studiati a tavolino per incastrarsi alla perfezione tra le crepe delle personalità delle due protagoniste, più deboli di cuore e più semplici da conquistare.

#### *1.4.7.7 Stereotipi di genere nella scelta lessicale*

Molto interessante ragionare su una espansione minore di trama ma astuta per il linguaggio utilizzato e per gli stereotipi di genere. Lo spettacolo delle ragazze ha diverse repliche, quasi tutte in città diverse. Finita la giornata di lavoro, le ballerine si spostano verso la tappa successiva quasi sempre in treno perché è il mezzo più economico. Mentre sono in stazione ad attendere, Zavattini fa una breve digressione su due treni che si incrociano, quello della compagnia in arrivo a Mantova e quello delle ragazze mantovane che partono verso il Piemonte, per raggiungere Milano. In provincia di Mantova abitano le famiglie di Gina e Silvana, è il luogo che entrambe hanno lasciato alle spalle e tornare nelle zone che frequentavano da bambine crea nelle ballerine un senso di vergogna misto ad un sentimento di tenerezza per quei ricordi di un'infanzia ormai tanto lontana. Mentre Gina e Silvana vedono la carrozza in partenza, riconoscono delle loro vecchie compaesane e in coro commentano «le mondine». Silvana, voltatasi verso Gina, le chiede «lo sai che adesso ci considerano come delle puttane?» e Gina, con fare quasi materno la consola, l'apertura del loro negozio di maglieria a Sesto San Giovanni sarà il loro riscatto.

Il gioco di metafore è molto forte: 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 hanno in comune è lo sguardo volto al futuro, cercano denaro, sperano di migliorare il proprio tenore di vita ed avere maggiori soddisfazioni. Per fare ciò da una parte le ballerine tornano al paese natale per lavorare e ricevere quindi la loro paga; dall'altra parte, le mantovane abbandonano quel paese in cerca di uno stipendio più adeguato. Per tutte però la situazione è temporanea, o meglio così vorrebbero che fosse, confidando in prospettive future migliori. Un treno arriva, l'altro parte. Tipico di Zavattini, nuovamente ritroviamo quel sottile velo d'ironia nel raccontare la cruda realtà: non cambia quale direzione si sceglie, se rimanere o se trasferirsi, per le ragazze emiliane di metà anni Cinquanta non c'è luogo fisico che possa realizzare la loro desiderata carriera lavorativa, piuttosto una destinazione utopica verso cui le giovani rivolgono i propri sforzi che faticeranno poi a concretizzarsi.

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 luoghi comuni. Che le vecchie amiche d'infanzia si riconoscano come «puttane» o «mondine»,

poco cambia: il giudizio insito nel subconscio detta che se una giovane donna riesce a guadagnarsi lo stretto indispensabile per vivere, non può farlo onestamente, o meglio, non può farlo senza usare il proprio fisico, la propria bellezza, la propria floridezza. Estremizzando il commento, oggi diremmo che le uniche *soft skills* ricercate in quell'epoca in una donna erano il suo aspetto fisico e la sua propensione all'obbedienza e a soddisfare le esigenze maschili, indipendentemente dalle proprie effettive qualità lavorative.

Etichettare le donne come oggetto del piacere maschile e non come lavoratrici che onestamente si guadagnano il proprio stipendio è un giudizio che Zavattini sembra confermare nella scrittura di questo soggetto. Come? Insistendo sull'essere «bambole» delle protagoniste ovunque vadano. Quando infatti Gina e Silvana arrivano fisicamente a Sesto San Giovanni per discutere dell'acquisto della *boutique* con l'attuale proprietaria, è mezzogiorno, ora di pausa pranzo degli operai che si riversano in strada a decine, con la tuta blu da lavoro, in bicicletta, affamati. Riempiono di sguardi maliziosi le due ragazze, le studiano da testa a piedi senza farsi mancare pensieri sconci e giustificazioni improbabili sulla loro presenza in pieno giorno per le strade.

#### *1.4.7.8 Un finale semitragico alternativo*

I finali del soggetto sono tra di loro molto simili. Silvana compra una rivoltella, a seconda del sentimento che prevale in alcune chiusure della trama intende uccidere l'Impresario, in altre preferisce togliersi la vita. Suicidio ed omicidio tornano sempre e la morte sembra essere l'unica soluzione finale ammissibile - come in tanti altri soggetti non realizzati zavattiniani. Un grande mutamento di trama avviene nell'ultima variante del trattamento.

Troviamo Gina e Silvana in un paese troppo irrealistico, diverso e lontano dalla loro amata Italia. Visitano da turiste il luogo in cui soggiornano, passeggiando in un *bazar* nel pomeriggio mentre aspettano l'ora dello spettacolo; c'è tanta folla che spinge e strattona le due ragazze, che nella confusione si perdono di vista. Gina esce dalla folla, stanca e sopraffatta si siede per riprendere fiato. Silvana invece resta intrappolata nella strada affollata e nella speranza di ritrovare Gina s'incammina verso l'albergo ma al suo rientro scopre che lei non è rientrata. Dopo poco tempo, Silvana intravede un commissario entrare nel teatro e parlare con l'Impresario, Gina è morta, la bambola si è rotta e poi spenta. Sul finale vediamo Silvana che sfoglia delle fotografie di giovani ragazze, tutte belle, tutte seminude, le è stato assegnato il compito di trovare la sua nuova compagna da palcoscenico.

Probabilmente ancora non soddisfatto di questa conclusione Zavattini prepara un secondo finale alternativo che si svolge in maniera abbastanza rapida. In seguito al pomeriggio passato nel *bazar*, Gina si sveglia sdraiata su un letto che non conosce, un giovane l'ha soccorsa e l'ha portata in casa. Tra i due sboccia l'amore, lui è lontano dall'Europa da ormai tre anni e lei non sopporta più il mestiere che fino ad ora ha avuto, decidono di cambiare vita insieme, ma non può prendere una decisione così drastica senza prima avvertire Silvana, assicurandola che sta bene e che non c'è bisogno di preoccuparsi. Silvana vede Gina come non l'aveva mai vista prima, capisce che si è innamorata. Gina si sposerà prestissimo e non tornerà più a lavorare, vuole rimanere con questo giovane anche se di lui non sa nulla.

L'ultima battuta del trattamento è uguale per entrambe le versioni, Zavattini utilizza esattamente le stesse parole. Nuovamente vediamo Silvana intenta a scegliere una nuova compagna: l'Impresario «le chiede se desidera una nuova compagna. Una dietro l'altra, le sciorina sul tavolo fotografie di ragazze perché Silvana scelga. Questa è una siamese, questa una spagnola, questa è americana.... Tutte belle tutte giovani, tutte semi nude. Una esibizione di belle bambole pronte a prendere il posto della bella bambola che se ne è andata».

Ritroviamo l'appellativo «bambole» che fino ad ora era stato utilizzato come rappresentativo solamente di Gina e Silvana; in questo caso invece viene scelto come sineddoche di tutte quelle ragazze disposte a svolgere quel mestiere, senza distinguere tra la loro provenienza o bagaglio culturale. Un finale semitragico, amaro, che dà per scontato ci sia sempre una giovane pronta a prendere il posto di qualunque bambola lasci il luogo di lavoro, una ragazza speranzosa di trovare marito e cambiare vita consapevole che per farlo ha bisogno di mettere in mostra il proprio fisico. Il finale è ancora più infelice e malinconico se si prende in considerazione l'ambientazione internazionale che Zavattini ha dato a questo trattamento, quasi a voler sottolineare che la situazione rimane invariata. Che ci si trovi in Italia o in una qualunque altra nazione, il destino è ugualmente sconsigliato.

### *1.4.8 Suor Celeste e Miss Dorothy*

*Suor Celeste e Miss Dorothy* (Za Sog NR 28/3) è un soggetto cinematografico datato 1961, di una quarantina di cartelle. Le due protagoniste sono Miss Dorothy, di religione protestante, dottoressa dell'ospedale americano e Suor celeste, cattolica, dottoressa invece presso l'ospedale cattolico. I due ospedali, opposti in tutto, rispecchiano in maniera stereotipica anche le due dottoresse, che all'inizio



hanno ben poco da condividere. Con lo scoppio della guerra, le due protagoniste si trovano a collaborare per far fronte alla carestia e alle conseguenze di un conflitto così violento, ma faticano a nascondere la loro forte rivalità che ha origine dalle diverse religioni professate. Quando purtroppo Miss Dorothy viene colpita da una malattia, Suor Celeste mette da parte le diffidenze e parte in suo soccorso. Spaventate dalla guerra che avanza, si nascondono in un paesino di montagna ma vengono raggiunte e per salvare donne e bambini che le hanno ospitate, nascosti nelle case, escono per parlare con i soldati, ma vengono uccise. Sul finale, vediamo la richiesta al vescovo di seppellire assieme Suor Celeste e Miss Dorothy, così che la loro tomba rimanga come monumento, come simbolo, «un piccolo lume sulla strada buia».

#### *I.4.8.1 I temi della “guerra” e della “pace” al femminile*

In questo soggetto non realizzato, i temi della guerra e della religione sono centrali. Nell'archivio dei soggetti non realizzati di Zavattini è raro che le protagoniste donne siano anche eroine della storia, nonché simbolo di unione e di pace, di amicizia che supera le differenze culturali. Per Zavattini “pace” e “religione” sono argomenti chiave, che convivono con lui, nonostante non abbia mai espresso in maniera esplicita una preferenza politica. Nel soggetto *Suor Celeste e Miss Dorothy* (Za Sog NR 28/3) la guerra viene raccontata su due piani: a livello macro vi è la guerra vera e propria, quella che apparentemente, ad inizio anni Sessanta, è ancora accesa tra protestanti e cattolici, due religioni i cui fedeli non sembrano trovare il modo di conciliarsi; a livello micro, ovvero la guerra che riguarda le due protagoniste, antagoniste, che scoprono un'amicizia vera solamente di fronte alle ingiustizie e alle difficoltà che la vita pone davanti loro. Estremamente interessante e coerente all'isotopia della guerra è una lettera datata 9 agosto 1943. Zavattini scrive: «Ho capito che la guerra, come ogni altra cosa, capita perché deve capitare a causa del comportamento degli uomini. La maggioranza stragrande si comporta male (una bugia, una viltà, le mille ipocrisie, quotidiane ecc., portano alla guerra - cioè la guerra è stabile in noi). Quindi migliorare educare l'uomo. Quella delle rivoluzioni la giudico la più facile, e la peggiore». Le vicende tra Suor Celeste e Miss Dorothy sono bugie, viltà e ipocrisie, la guerra non è un mistero che accade ma qualcosa che l'uomo, così come la donna, ha dentro di sé e concretizza nella quotidianità anche nei piccoli gesti che mancano di rispetto verso «la vita e la dignità umana». Poco importa quindi che la guerra tra America e Giappone faccia da sfondo alla guerra tra Suor Celeste e Miss Dorothy, sempre di guerra si tratta e finché non si usa un «metro morale» nelle relazioni di qualsivoglia tipo tra le persone, la guerra ci sarà sempre.

Contrapposta alla guerra, vi è la pace, altro tema che tormenta Zavattini perché per quanto sia un dato fattuale che la pace sia l'estremo opposto della guerra, che non ha segreti per Zavattini - la definisce infatti «somma dei nostri quotidiani errori» - la pace non la si può raggiungere perché non la si può nemmeno definire. Risale al biennio 1980-19828 un testo incompleto pubblicato in *La Pace*, in cui Zavattini si interroga su che cosa sia davvero la pace. Scrive:

Come tanti altri, da parecchi anni mi occupo della pace come posso. Il mio chiodo fisso è sempre stato quello di capirne un po' di più. Mi è sembrato implacabilmente che ne capiamo poco oppure niente. So benissimo che dirlo in un momento qual è questo è impopolare e si è accusati perlomeno di provocatorietà. Sia pure. [...] E allora? Mi si consenta di correre il rischio del ridicolo nel tentativo di riassumere il mio punto di vista in poche parole. Ho già osato esporlo qua e là e non ho capito bene l'effetto che ha prodotto. Secondo me la pace è impossibile, poiché dovrebbe essere il vertice della comprensione dello status dell'uomo moderno, quando invece l'uomo non solo ha pochi strumenti per approfondire e rinnovare la propria conoscenza ma impedisce, talvolta credendo che non sia vero, che la maggioranza sia in grado di assumerli. Non ho il coraggio di gridare (sottovoce qua e là l'ho detto) [...] <sup>101</sup>.

Si può forse ipotizzare che questo soggetto sia un coraggioso grido sottovoce che Zavattini ha tentato per definire che la pace? O almeno che sostenere che la pace è “impossibile”? In una intervista con la studiosa Silvana Cirillo, Zavattini dice: «Purtroppo parliamo di pace senza sapere cosa sia. Non si può lottare per una cosa che non si sa cosa sia. Non credo ci possa essere una prova più schiacciante della nostra sempre più grave approssimazione concettuale di quella per cui tutti i partiti concludono le loro programmazioni con la parola “pace”. Non sono all'altezza del compito, ma avrei voluto esserlo [...]» <sup>102</sup>.

E mentre il vescovo in *Suor Celeste e Miss Dorothy* (Za Sog NR 28/3) avrebbe voluto continuare la guerra delle due protagoniste anche una volta morte, scelta che si definirebbe coerente con qualunque linea politica, Zavattini inserisce a fine soggetto una variazione, che lo spettatore non si aspetterebbe, un lieto fine forse proprio perché utopico, una rieducazione dell'uomo, uno sforzo, un «simbolo» verso la definizione della pace, qualsiasi cosa essa sia, una deposizione delle armi di quella guerra quotidiana che l'essere umano da sempre si fa.

---

<sup>101</sup> Cesare Zavattini, *La Pace. Scritti di lotta contro la guerra*, (a cura di) Valentina Fortichiari, Milano, La nave di Teseo, 2021, pp. 191-192.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 196.

### *I.4.9 Divorzio sì*

*Divorzio sì* è un soggetto non realizzato a cui Zavattini lavora dal 1969 al 1977. Collocato all'interno dell'*Archivio Cesare Zavattini* alla dicitura Za Sog NR 11/2, conta più di 200 cartelle e ben 18 varianti e del soggetto non realizzato è stata pubblicata la *Variante S* sia in Mazzoni<sup>103</sup>, sia in Caldiron<sup>104</sup>. *Divorzio sì* (Za Sog NR 11/2) è uno dei soggetti d'esempio allo studio da vicino del *modus operandi* e del genio creativo di Cesare Zavattini. Permette, infatti, di passare in rassegna i diversi stadi di progettazione di un film, in cui il pensiero del soggetto è inizialmente ben saldo, per poi fondersi lentamente con la trama che si evolve di variante in variante, sino a creare una storia finzionale ma basata su fatti realmente accaduti, che possa condizionare quella parte di opinione pubblica che ancora non ha una posizione netta di favore o sfavore dell'introduzione della legge sul divorzio in Italia.

La trama del soggetto si riassume in un racconto introspettivo di Antonio Terzi, giovane romano, che durante la sua deposizione in tribunale ripercorre le memorie dell'omicidio della moglie, azione ultima che giustifica per via del sentimento svanito. Per Antonio, sparare alla donna, Maria Freddi, è l'estrema scelta che pone fine ad una relazione in cui non esiste più amore, in una situazione che purtroppo non avrebbe ammesso la separazione dei coniugi per mancanza di disponibilità economica - con il solo stipendio del marito, Antonio non sarebbe riuscito a mantenere due persone non viventi sotto lo stesso tetto.

Per mettere a fuoco l'evoluzione dell'idea zavattiniana, si intende analizzare l'adattamento di stesura in stesura di un concetto personale che si traduce in trama vincente di un testo audiovisivo destinato al grande schermo; in un secondo momento, si inquadra il racconto di Zavattini nell'epoca storica a lui contemporanea, approfondendo le dinamiche politiche, sociali, religiose e legislative.

#### *I.4.9.1 L'uxoricidio: il "femminicidio" italiano*

È doveroso evidenziare che, in questa tesi, preferiamo il termine "uxoricidio" per rispettare la scelta lessicale di Zavattini. Non sarebbe sbagliato parlare di "femminicidio"; semplicemente, questo vocabolo «quale forma estrema di violenza di genere è stato utilizzato per la prima volta da Diana Russell, nel 1976, nella campagna per la costruzione di un tribunale internazionale sui crimini contro

---

<sup>103</sup> *Id.*, *Basta coi soggetti!*, a cura di Roberta Mazzoni, Milano, Bompiani, 1979, pp. 261-269.

<sup>104</sup> *Id.*, *Uomo vieni fuori! Soggetti per il cinema editi e inediti*, a cura di Orio Caldiron, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 290-298.

le donne»<sup>105</sup> perciò, al momento in cui Zavattini lavora a *Divorzio sì* (Za Sog NR 11/2), l'espressione "femminicidio" ancora non è utilizzata.

L'idea essenziale del film ruota attorno al delitto di Maria Freddi, vittima di uxoricidio nel 1969 per mano di Antonio Terzi. Zavattini la definisce una morte «normale», una come tante altre causata dal sentimento scemato all'interno della coppia. L'intestazione alla prima stesura del soggetto fa trasparire la netta e forte posizione di Zavattini riguardante l'introduzione della legge sul divorzio in Italia. La chiave di lettura che il soggettista fornisce è chiara: «questo film vuole portare un contributo alla lotta per la introduzione del divorzio in Italia non solo nelle leggi ma anche nelle coscienze. Gli autori mirano sopra a tutto ad analizzare l'Istituto del matrimonio che costituisce una delle forme coercitive più violente della nostra società». Zavattini lascia quindi parlare i fatti e incolpa la concezione tradizionale di nucleo familiare, che non rispecchia la realtà: «la famiglia è purtroppo una incubatrice di questi stati d'animo ossessivi, un centro in cui si subisce o si esercita talvolta senza saperlo, la più implacabile repressione [...] ma non siamo noi che scopriamo questa verità. È Terzi stesso, davanti ai giudici, assetato di verità, più di loro».

Dal punto di vista storico, gli anni in cui Zavattini scrive questo soggetto sono molto delicati. Sono grandi ed importanti i cambiamenti a livello giuridico che riguardano la famiglia e la donna. A cavallo tra il 19 dicembre 1968 e il 3 dicembre 1969 viene dichiarato costituzionalmente illegittimo il reato d'adulterio, che prevedeva una punizione con reclusione fino ad un anno della moglie adultera. L'articolo 559 del Codice penale, ora abrogato, continuava: «La pena è della reclusione fino a due anni nel caso di relazione adulterina. Il delitto è punibile a querela del marito»<sup>106</sup>. Nel 1970 si introduce il tema del divorzio, a fine anni Settanta si regola l'aborto, ma nonostante questi sforzi legislativi, bisognerà attendere fino al 1981 per le abrogazioni sulle disposizioni del cosiddetto "delitto d'onore" e "matrimonio manipolatore".

Interessante sottolineare che per il diritto italiano però, non si è mai parlato di uxoricidio: non vi è stata differenza di genere, si è sempre parlato invece di omicidio di uno dei due coniugi. Ricostruendo la tendenza di omicidi nel nostro paese, si parla di «un trend decrescente a partire dal 1880 fino agli anni Sessanta del secolo scorso, con picchi al rialzo solo in occasione della fine delle grandi guerre. Ci fu, poi, una lieve tendenza all'aumento dal 1969, e un declino conclamato degli omicidi a partire da inizio anni Novanta», per arrivare poi agli ultimi due decenni del XX secolo in cui «a fronte di un calo netto degli omicidi in cui la vittima è di sesso maschile, gli omicidi con vittime

---

<sup>105</sup> Cristina Karadole, "Femminicidio: la forma più estrema di violenza contro le donne" in «Rivista di Criminologia, Vittimologia e Sicurezza», vol. VI, n. 1, 2012, p. 17.

<sup>106</sup> <https://www.brocardi.it/codice-penale/libro-secondo/titolo-xi/capo-i/art559.html>.

femminili sono diminuiti meno sensibilmente»<sup>107</sup>. Da quando l'articolo 587 è stato introdotto nel Codice penale italiano (1930) fino alla sua abrogazione (5 agosto 1981), l'Italia ha in un certo senso salvaguardato l'onore dell'uomo, ammettendo che solamente il sesso opposto potesse recare disonore alla famiglia e, ancora una volta, regolamentando l'inferiorità della donna rispetto all'uomo dal punto di vista giuridico. L'articolo 587 prevedeva infatti una pena, con reclusione, dai tre ai sette anni a «chiunque [cagionasse] la morte del coniuge, della figlia o della sorella, nell'atto in cui ne scopre la illegittima relazione carnale e nello stato d'ira determinato dall'offesa recata all'onore suo o della famiglia». L'articolo continuava, e precisava: «se il colpevole cagiona, nelle stesse circostanze, alle dette persone, una lesione personale, le pene stabilite [...] sono ridotte a un terzo; se dalla lesione personale deriva la morte, la pena è della reclusione da due a cinque anni»<sup>108</sup>.

#### *I.4.9.2 La propaganda zavattiniana in favore del divorzio*

Si apre, in pieno stile zavattiniano, un vero e proprio studio della sua contemporaneità dai tratti storici, sociologici e psicologici riguardante gli anni Sessanta - un punto di vista insolito per Zavattini, ma dal carteggio archivistico si può ipotizzare che alla preparazione del soggetto abbiano collaborato altri autori, a cui facciamo risalire la paternità di termini di stampo più sociologico, come i seguenti. Vengono analizzati alcuni temi molto caldi per l'epoca quali la «massificazione», la «rapportualità» imposta, la lotta al potere coercitivo della società e delle leggi, pagine simili a quelle che di Zavattini ritroviamo in *Diario Cinematografico*, dove il soggettista studia la sua realtà prima di raccontarla e la restituisce sotto forma di opinione personale.

Non c'è una trama, non viene raccontata nessuna storia, la variante sembra una lettera di denuncia e propaganda al tempo stesso che Zavattini scrive direttamente al suo pubblico. Utilizza la prima persona plurale, si fa portavoce di chi, come lui, è un fermo sostenitore dell'introduzione della legge sul divorzio in Italia, condivide le sue considerazioni con la speranza di modellare le menti ancora incerte sul tema; mostrando i benefici di questa nuova norma e convincere della sua indiscussa importanza. Questo è un comportamento abbastanza raro per Zavattini, che solitamente predilige una scelta lessicale più moderata; utilizza invece parole forti, scrive: «vorremmo comunicare le nostre considerazioni al maggior numero possibile di persone» ed enuncia chiaramente la risoluta posizione

---

<sup>107</sup> Alessandra Minello, Gianpiero Dalla Zuanna, "Morire in Italia: omicidi di donne, omicidi in famiglia", «Popolazione e storia», 2019, vol. 20, n. 2, DOI: 10.4424/ps2019-7, p. 23.

<sup>108</sup> <https://www.brocardi.it/codice-penale/libro-secondo/titolo-xi/capo-i/art587.html>.

presa da lui e dai suoi coautori, tutti favorevoli al divorzio. L'intento del film è proprio di «svegliare le coscienze», renderle consapevoli della necessità di legalizzare il divorzio.

#### *1.4.9.3 Espediente narrativo sperimentale: un racconto inquisitorio*

Due sono i personaggi principali, si racconta «la confessione fatta davanti alla corte di Assise di Roma, di un certo Terzi che ha ucciso sua moglie, Maria Freddi». L'intreccio non segue una linearità temporale, vi è un continuo gioco di salti tra tempo presente e *flashback*, si ascoltano i ricordi dell'omicida che rievoca la triste storia d'amore tra i due e richiama alla memoria la confusione emotiva e passionale che lo lega a quei momenti.

Nella *Variante F* del soggetto, muta invece lo stile, che da narrativo diventa inquisitorio, come se Zavattini tentasse di restituire nella maniera più fedele possibile la deposizione di Terzi. Non vi è più un discorso introspettivo rivolto al passato, i fatti vengono ricostruiti con un botta e risposta tra Terzi e gli avvocati che lo stanno interrogando, pongono costanti domande riguardanti l'accaduto, di fatto guidandolo nella rievocazione dell'evento. Le confessioni di Antonio Terzi non sono più mediate dalla voce narrante ma testimoniate in prima persona dal personaggio stesso, mentre il pensiero di Zavattini, che prima parlava in prima persona, svanisce, si camuffa e si maschera con quella del narratore onnisciente.

È interessante soffermarsi sugli *incipit* dei soggetti. Fino ad ora - prima della *Variante F* - la scrittura si apre con: «questo film è la deposizione fatta davanti ai giudici...», mentre in questa variante diventa «un uomo sui quarant'anni. È davanti a noi, ci parla», inizio che Zavattini poi cambia in «un uomo sui quarant'anni un certo Antonio Terzi. Sta parlando in un'aula di Giustizia davanti ai giudici», mentre nella *Variante S* si modifica in «un uomo ha ucciso con un colpo di rivoltella sua moglie, una sera di primavera a Roma, nel 1969». Nella stesura successiva, Zavattini fa credere che il film sia una ripresa documentaria della deposizione di Antonio Terzi, «registrata parola per parola e, possiamo aggiungere, immagine per immagine», mentre dalle varianti precedenti sappiamo che la deposizione è sì realmente avvenuta, ma la costruzione narrativa intorno ai fatti è di mano del soggettista.

Tra le prime indicazioni in apertura al soggetto, Zavattini scrive: «potremmo dire che il nostro film è un monologo». Il soggettista apparentemente lascia in via definitiva il palcoscenico al protagonista, ma la voce narrante rispecchia quella del soggettista. «Una delle solite tragedie coniugali, niente di nuovo, di romanzesco», un tentativo di ironizzare su una «normalità» atroce, che

non dovrebbe esserci. Una considerazione che dovrebbe far riflettere il futuro spettatore e portarlo a domandarsi se quello che vedrà poi raccontato nel film è qualcosa di corretto o di sbagliato, se forse non sarebbe stato più semplice prevenire una tragedia di questo tipo se solo la separazione coniugale fosse stata possibile, nonché regolamentata.

In un secondo momento, Zavattini arricchisce il racconto di Antonio Terzi con estratti delle conversazioni avvenute tra la coppia di coniugi. Ecco che Antonio ricorda il momento in cui la moglie Maria ammette di non amarlo più e che vorrebbe chiedere il divorzio, ma Antonio sa che lo scoglio più grande è quello economico, è impossibile per lui sostenere «amministrazioni separate». Il *climax* ascendente nella deposizione di Antonio tocca il culmine a livello narrativo e passionale nel momento in cui l'uxoricida rammenta il colpo dell'arma da fuoco, culmine che Zavattini vuole anche il montaggio renda a livello visivo precisando «davanti all'immaginazione di Antonio quel colpo di rivoltella risuona tre quattro cinque volte, e visto come da dieci, venti macchine, una diversa dall'altra».

L'ironia zavattiniana torna sul finale. Quando Antonio rivive davanti alla giuria gli ultimi istanti prima dell'uccisione della moglie, viene richiamato dal presidente della commissione: «la voce del presidente, questa volta severa, l'interrompe. Terzi venga all'essenziale», come se l'aspetto psicologico ed emotivo che ha portato un uomo a compiere un atto disperato in un momento angosciante, privo di speranza, non fosse «essenziale» alla comprensione delle motivazioni di questo gesto.

Il punto di vista di Zavattini, esplicito nelle prime varianti e via via sempre più assimilato dalle battute dei personaggi, ha fame e voglia di giustizia. Rispettando la predominanza maschile, com'è gusto dell'epoca, abilmente Zavattini fa lentamente emergere la voce della donna defunta proprio dalle parole del marito stesso. È una voce che cerca di scappare da un momento infelice per cercare pace e serenità, senza minacce né scontri, parole che lo spettatore sente attraverso la deposizione dell'uxoricida, dove sentimenti come la frustrazione e lo smarrimento dovuti a un amore reciprocamente perduto dominano la scena, così come anche la reciproca codardia di allontanarsi davvero e porre fine ad un matrimonio senza amore. L'uomo, Antonio, diventa così protagonista di entrambe le storie, la sua e quella di sua moglie. È come se il giorno dell'udienza stesse deponendo due versioni dell'accaduto cercando disperatamente di giustificare quel colpo di rivoltella che gli è partito in un momento in cui quello gli è sembrato l'unica via d'uscita possibile. Come li definisce Zavattini, «due poveri esseri, dice, avviliti e annullati».

Il modo che Zavattini escogita di raccontare *Divorzio sì* (Za Sog NR 11/2), un film che tratta fatti di cronaca, può definirsi sperimentale. La volontà di Zavattini è di guidare lo sguardo dello spettatore; è il narratore che si preoccupa di orientare lo spettatore nel racconto di Antonio, che avviene nel presente, accompagnandolo nei ricordi del passato: «[noi spettatori] lo seguiamo attentamente [...] anche le immagini che evoca [...]. È come se vedesse. Ormai vive con i suoi fantasmi. Sono lì, su uno schermo». Sperimentale è anche l'idea di lasciare all'imputato l'arbitrarietà narrativa, a cui il narratore rigorosamente si attiene, una libertà tale da permettere al personaggio di Antonio di deliberare in che modo il montaggio deve costruirsi, specialmente nella scena dell'omicidio, dove la macchina da presa restituisce le memorie dell'interrogato che rivive il percorso in aria della pallottola mortale, sparata dal marito verso la moglie. Questo istante sembra decelerare in un movimento a rallentatore che si ripete continuamente, una distensione temporale paradossalmente resa da un fermo immagine che espone l'azione come se ne fosse stata scattata una fotografia.

#### *1.4.9.4 Rimandi alla contemporaneità italiana*



Figura 2 (immagine di donne in protesta a favore del divorzio)<sup>109</sup>

<sup>109</sup> Cfr. <https://www.ilfattoquotidiano.it/2020/12/01/divorzio-50-anni-fa-la-legge-che-diede-il-via-libera-gli-anni-70-stagione-effervescente-per-lavanzamento-dei-diritti-civili/6022312>.





Figura 3 (immagine di protesta in favore al divorzio)<sup>110</sup>



Figura 4 (titolo di giornale sulla legge del divorzio)<sup>111</sup>

**LA STAMPA**

**L'Italia è un paese moderno  
Vince il NO, il divorzio resta**

**Ed ora, al lavoro**

Risultati definitivi		
	voti	%
<b>NO</b>	<b>19.093.929</b>	<b>59,1</b>
<b>SI</b>	<b>13.188.184</b>	<b>40,9</b>
<b>Totale</b>	<b>33.039.217</b>	<b>100,0</b>

Mancano le schede nulle e bianche

Dal referendum l'immagine d'un Paese più unito  
**Così hanno votato gli italiani**

**TORINO**  
NO 613.010 (79,84%)  
SI 155.051 (20,16%)

Figura 5 (La stampa, referendum sull'abrogazione della legge sul divorzio)<sup>112</sup>

<sup>110</sup> Cfr. <https://www.agenziacomunica.net/2021/12/01/1-dicembre-1970-litalia-si-da-il-divorzio>.

<sup>111</sup> Cfr. <https://www.robadadonne.it/202323/divorzio-in-italia-donna-diritto>.

<sup>112</sup> Cfr. <https://avvocato-divorzista.milano.it/breve-storia-del-divorzio-italia>.



Figura 6 (Corriere della Sera)<sup>113</sup>

Dal punto di vista politico, legislativo, storico e sociale, il periodo in cui Zavattini idea questo soggetto è estremamente problematico. Non è difficile immaginare il motivo per il quale questo film non è mai stato realizzato, con ogni probabilità ha riscontrato enormi difficoltà per quel riguarda la ricerca di finanziamenti per la sua concretizzazione. Quello di cui Zavattini tratta, il nucleo narrativo del divorzio, è un tema troppo caldo a livello politico-sociale, un tema talmente delicato che quando Roberta Mazzoni decide di inserire nel suo volume<sup>114</sup> la trascrizione del soggetto *Divorzio sì* (Za Sog NR 11/2), non azzarda nessun commento al testo. *Basta coi Soggetti!* è stato pubblicato nel 1979 e nonostante a partire dalla seconda metà degli anni Settanta il clima culturale e sociale cambi, «quando ormai il divorzio è divenuto legge ed ha superato il vaglio referendario»<sup>115</sup>, la censura ancora opera a livello nazionale ed è buona norma essere cauti ed astuti nel trattare materie e contenuti insidiosi. In Caldiron invece, edito nel 2006, leggiamo «altro titolo, *Diritto di non amare*, depositato in Siae il 6 giugno 1969. “Scritto su commissione della romana Arvo film, il soggetto si ispira a un fatto di cronaca nera dell’epoca”. Sono gli anni, o meglio i mesi in cui si sta finalizzando la legge sul divorzio, in cui le polemiche sono tante e l’ostilità del mondo cattolico è forte»<sup>116</sup>. Si scopre così quindi che il soggetto è stato commissionato dalla Arvo Film di Roma.

Tra le carte originali è conservata una lettera di accompagnamento datata 11 luglio 1977, destinata a Zavattini da un mittente la cui firma è purtroppo illeggibile, che informa della consegna di *Divorzio sì* (Za Sog NR 11/2) ribattuto da Roberta Mazzoni, soggetto quindi pronto alla pubblicazione. La lettera recita «Caro Zavattini, Roberta Mazzoni ha consegnato tutto il malloppo la

<sup>113</sup> Cfr. <https://inchiestro.unipv.it/lamore-tempo-determinato-il-divorzio-italia>.

<sup>114</sup> Cfr. Cesare Zavattini, *Basta coi soggetti!*, a cura di Roberta Mazzoni, Milano, Bompiani, 1979.

<sup>115</sup> Mariangela Palmieri, “Il cinema precorre la storia. Il caso di *Divorzio all’italiana* (1961) nel dibattito sul divorzio in Italia”, «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea: Più che un club. Tifoserie e identità storiche», 42, 2/2020, p. 172, URL: < [http://www.studistorici.com/2020/06/29/milazzo\\_numero\\_42](http://www.studistorici.com/2020/06/29/milazzo_numero_42) >.

<sup>116</sup> Cesare Zavattini, *Uomo vieni fuori! Soggetti per il cinema editi e inediti* (a cura di) Orio Caldiron, Roma, Bulzoni, 2006, p. 298.

scorsa settimana, e questa mattina mi ha dato ribattuto anche DIVORZIO SI. Penso di far bene restituendo a Lei, allegato, l'originale. Molto cordialmente». Si intuisce pertanto la volontà in prima persona di Zavattini di pubblicare la *Variante S* di *Divorzio sì* (Za Sog NR 11/2).

Prima della legalizzazione del divorzio, «la morte di uno dei coniugi era già contemplata come (unica) causa di scioglimento del matrimonio civile dal Codice civile del 1865 (art. 148)»<sup>117</sup>. Dicono infatti Bonilini e Tommaseo «non v'è dubbio, che essa [la morte di uno dei coniugi, n.d.r.] è sempre stata causa di scioglimento del matrimonio, ed è, in termini statistici, la causa di scioglimento più diffusa; nessun ordinamento giuridico lascia oggi sopravvivere il matrimonio alla morte di uno dei coniugi»<sup>118</sup>. Ma sarà necessario attendere fino ottobre 1965, quando il deputato socialista Loris Fortuna presenta un progetto di Legge sui Casi di scioglimento del matrimonio.

Alle spalle della battaglia per il divorzio c'è indubbiamente il contesto storico e sociale degli Anni Sessanta, l'Italia del boom economico e la rottura del '68, col protagonismo dei movimenti collettivi e giovanili di protesta che riusciranno a condizionare il sistema politico e istituzionale, contribuendo non poco a cambiare la politica e la mentalità della gente, anche nel lungo periodo. Il quadro politico e la società italiana sono in questo periodo scossi profondamente dalla protesta dei movimenti collettivi che - nella scuola, nelle università e nelle piazze - si oppongono all'ordine esistente, all'autorità, ad una visione gerarchica e verticistica delle istituzioni. [...] La famiglia italiana di quel periodo è l'indicatore più attendibile delle trasformazioni della società nel passaggio dall'economia di guerra alla crescita impetuosa degli anni del boom economico. Molto meglio di qualunque altra istituzione il nucleo familiare riproduce i meccanismi e le contraddizioni del cambiamento economico-sociale. E sarà proprio nella famiglia che esploderanno le contraddizioni, le fratture, gli attriti anche generazionali del decennio Sessanta e Settanta.<sup>119</sup>

Al tempo stesso, essendo l'Italia un paese prettamente cattolico, il dibattito diviene forte ed acceso. D'altronde l'unione religiosa della famiglia è un vincolo indissolubile e uno dei principi basilari del credo cattolico, e «Democrazia Cristiana e il Movimento Sociale Italiano, che consideravano la proposta come un primo passo verso la distruzione del concetto di famiglia e della stessa società italiana, si opposero con tutte le loro forze»<sup>120</sup>. Nonostante il terreno ostile, il deputato Fortuna non demorde: «Nel marzo 1966 il progetto di Legge Fortuna viene rinviato alla Commissione Giustizia e Affari Costituzionali. [...] Il 7 ottobre 1968 il liberale Baslini presenta un nuovo progetto

---

<sup>117</sup> Arturo Maniaci, "L'evoluzione storica del divorzio in Italia dall'età delle codificazioni al 1970", «Storia, Chiese e pluralismo confessionale», (<https://statoechiese.it>) fascicolo n. 17, 11 ottobre 2021, DOI: <https://doi.org/10.54103/1971-8543/16624>, p. 67.

<sup>118</sup> Giovanni Bonilini, Ferruccio Tommaseo, *Lo scioglimento del matrimonio*, Milano, Giuffrè, 2010, p. 17.

<sup>119</sup> Lorena Mussini, "Il divorzio. Quando la società italiana cambiò radicalmente", reperibile sul sito <https://www.novecento.org>.

<sup>120</sup> Simone Bellomare, "La legge sul divorzio compie 50 anni", reperibile sul sito <https://www.iseinaudipareto.edu.it>.

di Legge sul divorzio. [...] La Legge Fortuna ottiene alla Camera, nella prima votazione del novembre 1969 a scrutinio segreto, 325 voti favorevoli e 283 contrari»<sup>121</sup>. Il 25 novembre 1969 Nilde Iotti chiede la parola nella Camera dei Deputati<sup>122</sup> e il suo discorso, che rimarrà nella storia, recita «Vedete, onorevoli colleghi: per quanto siano forti i sentimenti che uniscono un uomo e una donna - in ogni tempo, ma soprattutto direi, nel mondo di oggi - essi possono anche mutare e quando non esistono più i sentimenti, non esiste neppure più, per le ragioni prima illustrate, il fondamento morale su cui si basa la vita familiare»<sup>123</sup>.

Nonostante lo sforzo verso una modernizzazione del paese, cinque anni dopo, il 12 maggio 1974, il popolo viene chiamato al voto attraverso un *referendum* per esprimere contrarietà o favoritismo per l'abrogazione della legge sul divorzio. La campagna referendaria viene scandita da una «durissima battaglia politica e culturale - contro o a favore del divorzio - col coinvolgimento di tutti i partiti di allora, di tutte le componenti della società civile e di quasi tutti gli organi di stampa, i principali quotidiani nazionali e locali e anche i periodici più differenti fra loro»<sup>124</sup>, ma il 15 maggio 1974 «il Segretario politico della D.C., on. Fanfani, ha rilasciato la seguente dichiarazione sui risultati del referendum: Il popolo si è pronunciato direttamente sulla validità della legge introduttrice del divorzio. La D.C., che dall'Assemblea costituente fino ad oggi ha difeso quest'alta prerogativa della sovranità popolare, conferma il già preannunciato ossequio alle decisioni che gli elettori liberamente hanno preso»<sup>125</sup>. Spiega Scirè che a partire dagli anni Settanta, «si registra in Italia un progressivo cambiamento della mentalità nei confronti del valore del matrimonio religioso che, pur mantenendo un ruolo centrale nella formazione della famiglia e della società italiana, porta a un parziale incremento delle unioni libere e poi, con un crescendo inarrestabile, dei matrimoni celebrati con rito civile, secondo il più generale *trend* europeo»<sup>126</sup>.

La presa di posizione radicale di Zavattini forse può trovare un riscontro statistico. Infatti, «i casi-limite di inadempienza alle prescrizioni della morale cattolica erano ancora esigui, seppur inesistenti. Nel 1961, secondo un'indagine condotta da alcuni studiosi cattolici, ogni mille abitanti c'erano 33 nascite illegittime, 30 separazioni giudiziali, 30 matrimoni civili, con un picco di 235 in

---

<sup>121</sup> Lorena Mussini, "Il divorzio. Quando la società italiana cambiò radicalmente", reperibile sul sito <https://www.novecento.org>.

<sup>122</sup> Ilaria Romeo, "Finalmente il divorzio", reperibile sul sito, <https://www.collettiva.it>.

<sup>123</sup> Niccolò Brighella, "Cinquant'anni fa l'Italia approvava la legge sul divorzio" reperibile sul sito <https://istorica.it>.

<sup>124</sup> Lorena Mussini, "Il divorzio. Quando la società italiana cambiò radicalmente", reperibile sul sito <https://www.novecento.org>.

<sup>125</sup> *Allegato I* dei documenti scansionati e pubblicati sul sito del Patrimonio dell'Archivio Storico "Senato della repubblica italiana", consultabile al seguente link: <https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/scheda/presidenti-del-senato/IT-AFS-058-000558/la-sconfitta-fanfani-nel-referendum-del-divorzio>.

<sup>126</sup> Giambattista Scirè, *Il divorzio in Italia: partiti, Chiesa, società civile dalla legge al referendum (1965-1974)*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. VIII-10.

Emilia-Romagna»<sup>127</sup>. Essendo Zavattini di origini luzzaresi, in provincia di Reggio Emilia, si può ipotizzare che la probabilità che lui abbia vissuto da vicino separazione e divorzio di persone a lui care sia più alta che quella di altri soggettisti non emiliani a lui contemporanei. Ad ogni modo, anche se *Divorzio sì* (Za Sog NR 11/2) avesse conosciuto la sua realizzazione, non avrebbe avuto vita facile e ciò lo si può facilmente immaginare se si confrontano i film realizzati nello stesso periodo che trattano lo stesso tema. Secondo Palmieri:

Nella seconda metà del Novecento il cinema si configura come uno specchio della società e un agente di storia, capace di influire sul dibattito pubblico. Il cinema italiano si confronta col tema del divorzio con tendenze che riflettono l'evoluzione del costume e l'andamento delle relative battaglie politiche e civili. Così, negli anni Cinquanta, in assenza della possibilità di divorziare in Italia e in un clima in cui lo scioglimento del matrimonio è considerato ancora tabù, nei film italiani di divorzio non si parla mai esplicitamente. [...] Negli anni Sessanta, invece, in un clima culturale più aperto e in concomitanza col dibattito parlamentare e sociale sul divorzio, il tema diventa progressivamente più esplicito per denunciare l'anomalia italiana<sup>128</sup>.

*Divorzio all'italiana* (Germi, 1961) conosce un grandissimo successo, un momento d'oro del cinema nostrano. Nel 1963 vince un Oscar per la miglior sceneggiatura originale, un Golden Globe come miglior film straniero ma fino al 1975 in Italia si impone il divieto di visione del film ai minori di sedici anni<sup>129</sup> quando in

un clima culturale e sociale cambiato, quando ormai il divorzio è divenuto legge ed ha superato il vaglio referendario, *Divorzio all'italiana* è sottoposto a una nuova revisione e ottiene definitivamente il nulla osta per la proiezione senza limiti d'età. Ai rilievi della censura si accompagnarono, all'uscita del film, le feroci polemiche provenienti da ambienti moderati. La stampa cattolica e quella più conservatrice, in particolare, mal digerirono le istanze divorziste del film e i modi sfrontati con cui l'opera trattava questioni relative al costume e alla sessualità<sup>130</sup>.

---

<sup>127</sup> *Ibid.*.

<sup>128</sup> Mariangela Palmieri, "Il cinema precorre la storia. Il caso di *Divorzio all'italiana* (1961) nel dibattito sul divorzio in Italia", «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea: Più che un club. Tifoserie e identità storiche», 42, 2/2020, pp. 169-170.

<sup>129</sup> Stefano Baruzzo, "Il cinema come storia. Il caso di *Divorzio all'italiana*", reperibile sul sito <https://ilpensierostorico.com>.

<sup>130</sup> Mariangela Palmieri, "Il cinema precorre la storia. Il caso di *Divorzio all'italiana* (1961) nel dibattito sul divorzio in Italia", «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea: Più che un club. Tifoserie e identità storiche», 42, 2/2020, p. 172.

## *I.4.10 Due giorni di follia*

*Due giorni di follia* (Za Sog NR 12/1-2) è un soggetto cinematografico non realizzato che risale all'anno 1971, strettamente legato a *La maga di Napoli* (Za Sog NR 17/1). Le varianti del soggetto sono nove, per un totale di 225 cartelle; tre invece le varianti del trattamento che contano 137 cartelle. L'ultima variante del trattamento è edita sia in Mazzoni<sup>131</sup> che in Caldiron<sup>132</sup>. Dal carteggio conservato in archivio si evince che il soggetto *Due giorni di follia* (Za Sog NR 12/1-2) è stato commissionato a Cesare Zavattini da Carlo Ponti con la richiesta di preparare un film comico che vedesse protagonista Sophia Loren e alla regia Vittorio De Sica.

La trama del soggetto racconta di una donna di circa quarant'anni di nome Sofia che gestisce l'eredità del marito defunto, uomo che in realtà lei non ha mai amato. Amministra alcuni appartamenti e regolarmente visita gli inquilini affittuari per saldare i pagamenti - quasi tutti uomini - che le fanno la corte, ma lei aspira a cambiare cetto sociale e a maritarsi con qualcuno che è più benestante di lei. Un giorno, a causa di una grossa improvvisa perdita d'acqua, la donna si vede costretta a chiamare uno stagnaro, Peppino, un diciottenne di cui invaghisce non appena lo incontra e con il quale consuma un amore assolutamente carnale, non passionale, anzi inaspettato e a tratti violento. Basta così poco per farla impazzire d'amore. Nonostante la grande differenza d'età lei non può vivere senza Peppino e fa di tutto per cercarlo, lo pedina, domanda ai suoi affittuari di un certo ragazzino stagnaro perché la perdita d'acqua che ha in casa continua a peggiorare e necessita disperatamente di quel Peppino. Peccato che mentre la donna si improvvisa spia e si mette sulle tracce del giovane, scopre prima l'esistenza di Anita, la sua fidanzata, e poi di Dinuccio, un giovane a sua volta segretamente innamorato di Peppino. In ultima istanza Peppino si dichiarerà a Sofia ma lei, una volta ritrovato il senno, non vorrà più avere nulla a che fare con il ragazzo e scapperà lasciando la città, rincorsa da Peppino, a sua volta inseguito da Anita.

In questa trama, qui sinteticamente riportata ma molto più elaborata nelle singole varianti del soggetto, si riconosce lo stesso invaghimento carnale presente in *Una donna del Po* (Za Sog NR 11/4), una donna che vive intensamente ma per breve durata una passione unicamente sessuale, per poi perdere l'interesse nei confronti dell'amante improvvisato. Il soggetto *Due giorni di follia* (Za Sog NR 12/1-2) ha diversi titoli provvisori, tra cui *Bellissimo*, *Innamorata pazza*, *Amore a Napoli*.

---

<sup>131</sup> Cesare Zavattini, *Basta coi soggetti!*, a cura di Roberta Mazzoni, Milano, Bompiani, 1979, pp. 109-126.

<sup>132</sup> *Id.*, *Uomo, vieni fuori! Soggetti per il cinema editi e inediti*, a cura di Orio Caldiron, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 325-344.

Zavattini s'interroga anche sulla durata della storia, non sa se estenderla per due giorni, un giorno o solamente due ore.

Ripercorrendo rapidamente alcuni ampliamenti di trama tra le numerose varianti, si può notare come la protagonista dia il via al *flirt* con Peppino e il giovane stagnaro rifiuti le *avances* della vedova per la grande differenza d'età. Nella *Variante F* Sofia ha quarant'anni e Peppino solo diciotto. In questo caso l'invaghimento avviene in maniera opposta, è infatti Peppino che entrando nella casa di Sofia per sistemare la perdita d'acqua rimane attratto dal corpo della donna matura e cerca in tutti i modi di averla per sé. La donna inizialmente lo respinge ma sente nascere dentro una certa curiosità nei confronti del giovane. La trama si estende anche nel finale quando Sofia cerca Peppino per le strade di Napoli e accetta di farsi vedere in uno stato scomposto e disordinato dai compaesani, rovinando la propria reputazione. Abilmente Zavattini ironizza sull'infelicità della donna causata da follia e pazzia e con un *climax* volutamente comico, conclude il soggetto con la rincorsa di quattro persone a catena innamorate tra loro, anche se nessuna di queste comprenderà appieno l'amore perché il sentimento non verrà corrisposto. Dinuccio segue Anita, entrambi desiderano Peppino che rincorre Sofia.

Dai documenti presenti in archivio si evince che la trama di questo soggetto viene inglobata in *La maga di Napoli* (Za Sog NR 17/1), soggetto a cui Zavattini lavora nello stesso periodo e pensa appositamente alla Loren. Come spiegato in Mazzoni, in seguito al rifiuto di Sophia Loren del soggetto *La maga di Napoli* (Za Sog NR 17/1), Zavattini riprende il soggetto *Due giorni di follia* (Za Sog NR 12/1-2) adattandolo per Anna Magnani - motivo per il quale la protagonista prima si chiama Sophia e poi Anna - che purtroppo «scompare prima di venire a conoscenza del soggetto»<sup>133</sup>. Lo studio sui documenti archivistici originali permette così di ricostruire le dinamiche sia della ricerca di finanziamenti condotta da Zavattini - che, come in questo caso e in *Agenzia Volpe* (Za Sog Nr 1/1), prepara dei soggetti su commissione - sia la risposta al quesito riguardante la mancata realizzazione di un soggetto.

Per comprendere i motivi che portano alla non realizzazione di questo soggetto è rilevante una lettera datata 27 settembre 1972 citata da Caldiron e conservata in archivio<sup>134</sup> che Zavattini scrive al produttore Carlo Ponti: «avevo detto a te e a De Sica che avevo due o tre ideuzze nell'ambito degli specifici vostri desideri di un film per Sofia di carattere divertente. Ho detto a De Sica ieri che mi pare che una sia piuttosto centrata, napoletana come *Due giorni di follia* (Za Sog NR 12/1-2) la cui idea era piaciuta a te e a De Sica ma purtroppo non a Sofia. La intitolo provvisoriamente *La maga di*

---

<sup>133</sup> *Id.*, *Basta coi soggetti!*, a cura di Roberta Mazzoni, Milano, Bompiani, 1979, p. 313.

<sup>134</sup> Lettere a Ponti, P 533: 51.

*Napoli*. Vi mando le trenta pagine che ho buttato giù in una notte»<sup>135</sup>, trenta pagine che sappiamo essere la *Variante C* del Soggetto *La maga di Napoli* (Za Sog NR 17/1), come si evince da una nota manoscritta di Zavattini «scritto precipitosamente e mandata a Ponti il 13/10 ore 19».

### *I.4.10.1 Nudità*

Nella *Variante F* c'è un'estensione di trama non importante per la successione degli eventi, ma molto particolare per la scrittura di Zavattini. Nel momento in cui gli innamorati si danno la caccia, la tensione esplode quando Sofia decide di spogliarsi davanti a tutti per dare prova tangibile ed oggettiva della sua fisicità, del suo corpo quarantenne adulto più bello, formato e formoso rispetto al corpo dell'adolescente Anita. Rinfaccia alla giovane un corpo perfetto, senza una ruga, dei lineamenti e una nudità che forse raggiungerà, un giorno, in un futuro lontano, mentre Sofia è bella e seducente oggi, anche se ha quarant'anni.

Nell'archivio dei soggetti non realizzati di Zavattini è abbastanza normale trovare scene di nudo. Diverse volte si racconta di stupri o rapporti consenzienti che portano poi il personaggio femminile a dover decidere come comportarsi nei confronti della gravidanza non voluta o non programmata, ma lo spogliarsi per ostentare la bellezza del fisico è una rarità. Dalla fine degli anni Sessanta, la nudità si fa lentamente strada nel cinema e la messa in scena del corpo femminile spoglio è, soprattutto in Italia, una concezione di divismo che inizia a generalizzarsi; «le immagini e i discorsi riguardanti la sfera sessuale si affrancano dalla reticenza e dal “segreto” per invadere tanto i quotidiani scambi verbali tra persone, quanto (soprattutto) l'industria culturale e la scena mediale»<sup>136</sup>.

In un articolo che studia la fisicità e la sensualità rappresentate sul grande schermo Stefania Sandrelli, attrice che da giovanissima ha esordito nel cinema italiano, vengono analizzati i nuovi *topoi* che il suo modo di recitare instaura.

L'attenzione per l'età, e in particolare una sorta di asimmetria, di sbilanciamento tra la sua età anagrafica e la percezione di quest'ultima da parte dell'opinione pubblica e dei discorsi sociali. A tale proposito, sono frequenti alcune sintesi ed etichette legate all'età e all'invecchiamento, dagli esordi fino agli ultimi ruoli: giovanissima ma già matura per la sua età; cresciuta molto in fretta; madre troppo giovane; donna seducente ma già invecchiata;

---

<sup>135</sup> Cesare Zavattini, *Uomo, vieni fuori! Soggetti per il cinema editi e inediti*, a cura di Orio Caldiron, Roma, Bulzoni, 2006, p. 343.

<sup>136</sup> Giovanna Maina, “Cine & Sex. Sessualizzazione dei media e cineromanzo tra gli anni Sessanta e Settanta”, in «Bianco e nero», 2/2012, pp. 61-70, DOI: 10.7371/71475, p. 61.



donna matura ma utilizzata in ruoli già senili, come la madre o addirittura la nonna, e così via. Quello dell'età è dunque un filtro attraverso cui osservare e studiare la carriera di Sandrelli<sup>137</sup>.

Allo stesso modo si può ripensare il gesto del personaggio zavattiniano che si mette in mostra, come un avvicinamento da parte del soggetto a quella parte di cinema osé che lui però solo sfiora e mai attua concretamente, inducendo alla visualizzazione di «corpi in una forma che si ritenga eccitante per lo spettatore modello»<sup>138</sup>. L'accostamento allo studio della Sandrelli non è concettualmente troppo lontano da quello che accade in *Due giorni di follia* (Za Sog NR 12/1-2), soggetto che non verrà realizzato per la discrepanza tra l'età fisica della Loren nel 1971 (trentasette anni) e l'età che fisicamente lei sembra dimostrare, motivo principale per cui questo soggetto viene scartato dall'attrice, che si considera troppo giovane per dare vita al personaggio di una vedova di quarant'anni.

#### *I.4.10.2 Omosessualità*

Altro tema sporadico, se non unico nei soggetti cinematografici è l'omosessualità, «oggetto di attenzioni e preoccupazioni eccezionali anche di fronte alle molte sfide aperte o rilanciate da una rivoluzione sessuale ormai conclamata, quantomeno come fenomeno mediatico. [...] Tra il 1947 e il 1949 i primi sottosegretari con delega al teatro e allo spettacolo, Cappa e Andreotti, impostano con efficace rigore la rimozione dell'omosessualità dai palcoscenici di prosa». Bisognerà attendere fino all'inizio dell'anni Sessanta per percepire un «affievolirsi di tutti quei concetti sui quali si era fondato, in termini generali, l'allarme nei confronti del cinema, e nel caso particolare del nostro argomento il rigore assoluto del divieto»<sup>139</sup>.

Non è un caso che in *Due giorni di follia* (Za Sog NR 12/1-2) sia proprio Dinuccio, tra tutti, il personaggio attorno al quale si è costruita così tanta ironia. A tratti ricorda le caratteristiche del giullare di corte, la sua esistenza è costellata di amare bugie che lo fanno penare, non gli sembra possibile ammettere il suo orientamento sessuale se non in un momento di sconsolata disperazione. L'ilarità che denota il personaggio omosessuale potrebbe fungere da scudo per Dinuccio stesso, una

---

<sup>137</sup> Gabriele Rigola, ““Stardom”, “aging” e corporeità nel cinema italiano dai primi anni Ottanta. La ricezione di Stefania Sandrelli ne “La Chiave” di Tinto Brass”, «SCHERMI. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», vol. 5, n. 10 (2021), pp. 49-63, DOI: <https://doi.org/10.54103/2532-2486/15486>, p. 51.

<sup>138</sup> Mauro Giori, “Il fumetto italiano per adulti e il cinema: forme e funzioni della parodia pornografica” in «Between», vol. VI., n. 12, novembre 2016, <https://doi.org/10.13125/2039-6597/2173>, p.1.

<sup>139</sup> *Ibid.*, “Cattolici, cinema e omosessualità: il “turpe vizio” dalla rimozione al panico morale”, «SCHERMI. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», vol. 1, n.1 (2017), pp. 69-82, disponibile al link: <https://doi.org/10.13130/2532-2486/8202>, pp. 70-80.

funzione astratta di protezione da quel giudizio costruito socialmente che negativamente condanna tutta quella parte di donne e uomini che provano attrazione per lo stesso sesso.

Non è da dimenticare che siamo in un periodo storico, quello degli anni Settanta, definito «implicitamente ostile», dove credenze stereotipiche vengono sintetizzate nel termine omofobia, che indica «una paura irrazionale verso gli omosessuali»<sup>140</sup>. Oggi questo termine non viene più utilizzato, recentemente si preferisce l'espressione «pregiudizio sessuale», che sta a significare «un atteggiamento caratterizzato da un nucleo di credenze sfavorevoli, associato ad emozioni ostili e condotto discriminatorie verso un individuo a causa del suo orientamento sessuale»<sup>141</sup>. La comicità del soggetto *Due giorni di follia* (Za Sog NR 12/1-2) e la buffonaggine del personaggio di Dinuccio prevengono atteggiamenti omofobi nei confronti dell'idea cinematografica, mascherando l'omosessualità nel genere commedia.

È anche vero che durante la guerra, dal punto di vista sociale l'Italia aveva conosciuto qualcosa di nuovo: «la popolazione aveva sperimentato una forte mescolanza, erano cadute per necessità alcune barriere sociali», si erano sperimentati amicizie e legami diversi, moderni, «si riacquistava la libertà che un'intera generazione non aveva mai conosciuto e che il resto della popolazione aveva vissuto in un contesto lontano», ma la cosiddetta «morale pubblica» continuava ad essere fortemente influenzata, se non del tutto controllata, dalla Chiesa cattolica e dallo Stato che mantengono inalterate «tutte le forme di contenimento poliziesco [azioni che erano] diffusamente usate contro gli omosessuali [...]. Quando qualcuno di loro veniva fermato, scattava immediata la schedatura e da quel momento finiva inserito nel casellario dei cittadini del *terzo sesso*»<sup>142</sup>.

### *1.4.10.3 Richiamo alla comicità*

In conclusione, è forse estremo ipotizzare che la fuga della protagonista vedova sia giustificata anche dal volersi allontanare il più possibile da una persona che si è dichiarata omosessuale. Più corretto sarebbe commentare l'isotopia tematica della fuga amorosa come un'evasione dalle difficoltà quotidiane per rifugiarsi in un sentimento a tratti utopico, se non onirico, che allontana i protagonisti neorealisti dalla vita misera. La corsa metaforica e mentale in conclusione a *Due giorni di follia* (Za

---

<sup>140</sup> Marco Brambilla, Andrea Carnaghi, Marcella Ravenna, «Subgrouping e omosessualità: rappresentazione cognitiva e contenuto degli stereotipi di uomini gay», «Psicologia sociale. Social Psychology theory & research» n.1, gennaio-aprile 2011, pp. 71-88, DOI: 10.1482/34474, p. 71.

<sup>141</sup> *Ibid.*.

<sup>142</sup> Andrea Pini, *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell'Italia della dolce vita*, Milano, Il Saggiatore, 2011, pp.13-14.

Sog NR 12/1-2) si trasforma in rincorsa fisica dell'amato e dell'amata, che impersonano il luogo sicuro verso cui tendere, per allontanarsi dalla propria realtà.

Per certo possiamo dire che la rincorsa raccontata in chiusura al soggetto richiama la produzione filmica comica dei primi anni Venti, una duplice citazione: tematica da un parte, e temporale dall'altra. La brevità della scena è un tratto distintivo della comicità di inizio secolo: «i film comici - è evidente - dovevano essere brevi: entravano a far parte dei programmi di una sala per concludere allegramente lo spettacolo ed erano per definizione “comiche finali”»<sup>143</sup>, esattamente come nel soggetto *Due giorni di follia* (Za Sog NR 12/1-2).

### *1.4.11 La maga di Napoli*

*La maga di Napoli* (Za Sog NR 17/1) è l'ultimo soggetto non realizzato di Zavattini analizzato in questa ricerca. La sua lavorazione risale al biennio 1972-1973. Il soggetto è esteso, presso l'archivio sono conservate le varianti di soggetto, scaletta, trattamento e sceneggiatura assieme alle note di lavorazione, appunti e documentazione. Solo del soggetto sono presenti dieci stesure per un totale di settantaquattro cartelle, datate tra il 20/09/1972 e il 03/01/1973. Il soggetto ha diversi titoli provvisori: *La maga di Napoli*; *La Chiromantessa*; *La Chiromante*; *Haydée*; *La cartomante*; *Madama Haydè*; *L'amore a Napoli*; *La Chirocartomante*; *La Chiaroveggente*; *Cartomanteveggente risolve amori e affari*.

La trama del soggetto, brevemente riassunta, racconta di una rinomata maga di Napoli, di nome Haydée, una delle migliori cartomanti della città. Il suo mestiere è alleviare la vita dei suoi clienti, alcuni abituali, altri sporadici, con rituali e pozioni che permettono loro di realizzare qualunque desiderio. Si vocifera che una buona maga non possa provare sentimenti per altri essere umani, perché questo le causerebbe la perdita dei poteri magici; l'unico amore che può vivere è quello immaginario verso uno spirito che sappia guidarla nel suo mestiere. Perdere la dote esoterica equivale alla perdita di tutti i clienti della maga e Haydée non può permettersi di rimanere senza lavoro. Purtroppo per lei, un giorno incontra Marcello, il cui unico desiderio è poter avere per sé Rita, donna di cui lui è innamorato. La difficoltà sta nell'interrompere le catene di invaghimenti non corrisposti che si è venuta a creare: Marcello è innamorato di Rita, Rita è innamorata di Peppino e Peppino, a sua volta, fa la corte ad una prostituta. Haydée rimane certamente stupita della richiesta di Marcello,

---

<sup>143</sup> Roy Menarini, *La parodia nel Cinema italiano. Intertestualità, parodia e comico nel cinema italiano*, Bologna, Hybris, 2011, p. 8.

per di più un avvocato, tormentosamente infatuato di una donna che Haydée sa essere una prostituta, ma ciò che più la meraviglia è vedere fino a che punto Marcello è disposto a spingersi, pur di conquistare il cuore di Rita. La maga Haydée non ha mai conosciuto una tale devozione, né ha mai sentito parlare così di una donna e dal semplice fascino che Marcello provoca in lei, si accorge che di Marcello se ne è innamorata perdutamente. Il soggetto continua con il racconto delle pazzie d'amore che Haydée si ritrova a compiere pur di poter stare con il giovane, follie che una persona può attuare solo se movimentata da un amore improvviso, carnale, passionale, a tratti aggressivo, geloso e possessivo. Sul finale agrodolce, ma a tratti tragi-comico, nessun personaggio godrà di un amore profondo, perché ognuno sarà disinteressato dalle attenzioni che riceve e ossessionato da ciò che non può avere.

#### *1.4.11.1 La donna cartomante*

Viste le dieci varianti del soggetto, senza contare i lavori alla sceneggiatura e al trattamento, è facile immaginare che l'intreccio subisca modifiche, tagli, espansioni e trasformazioni che in questa sede non verranno affrontati nel dettaglio non per disinteresse, quanto per mancanza di coerenza con le domande di ricerca presentate nell'introduzione alla tesi. Importante, però, è notare lo studio approfondito che Zavattini compie prima di mettersi alla scrittura del soggetto, una ricerca di taglio etnografico sulla figura della maga e dello strumento magico in una Napoli a lui contemporanea.

Nelle prime varianti del soggetto, leggiamo gli appunti di Zavattini in descrizione alla maga: «giovane, bella, piuttosto strana nel suo abbigliamento mezzo hippy e mezzo sibilla cumana». Esamina i napoletani e analizza socialmente la parte della popolazione che usufruisce di questi servizi; «i napoletani vivono un po' fuori dalle regole comuni, seguendo i loro istinti, le loro passioni, le loro tradizioni [...] perché il mondo in genere e i napoletani in specie credono più alla magia che alla legge». Non si tratta di cadere in giudizi o stereotipi, sono credenze popolari, quella dei napoletani di credere in qualcosa di soprannaturale è un'abitudine, e il motivo per cui viene riposta tale fiducia in predizioni misteriose è strettamente legato alla situazione sociale della città di Napoli. Zavattini sottolinea che «la fortuna di tali personaggi ha i suoi alti e bassi. Oggi, cioè nel 1972-73, le azioni di queste persone che garantiscono di aiutare tutti a risolvere i problemi del cuore e della mente con le loro arti magiche [...] è in gran rialzo. Perché di giorno in giorno cresce la sfiducia nell'uomo, perfino in noi stessi, soprattutto nella giustizia ufficiale, statale, e la speranza si rifugia nel mistero, nelle forze soprannaturali».

L'ambientazione a Napoli non è da interpretarsi come derisoria né costruita stereotipatamente; è piuttosto necessaria alla piena comprensione del soggetto, che racconta le esigenze superstiziose dei napoletani. Zavattini è cauto ma deciso al tempo stesso nel sottolineare che ritrovarsi davanti ad una chiromante, con richieste di lettura della propria vita, è una pratica normale, tipica «di questo nostro momento dove, tra l'altro, superstizione e vanità si danno di continuo la mano alla ricerca di soddisfazioni immediate».

Nella *Variante G* si modifica il *focus* del soggetto, che non è più tanto incentrato sulla pazzia dei napoletani nel credere alla magia ma sulle follie dell'amore che gli uomini e le donne si trovano a compiere, un assurdo abbandonarsi alle passioni che porta ad uno squilibrio sia interno ed emotivo che esteriore e caratteriale. Nelle ultime varianti del soggetto, dalla H alla L, si delinea con precisione la clientela della maga Haydée e viene presentata la figura del padre della chiromante, un uomo che l'ha cresciuta ricordandole spesso di non innamorarsi mai di un uomo, perché questo le avrebbe causato pene e, peggio ancora, la perdita dei propri poteri, dei propri clienti, quindi del suo lavoro.

#### *1.4.11.2 L'ambientazione a Napoli*

A questo soggetto Zavattini ha lavorato molto. Da notare che solamente della scaletta sono conservate otto varianti - la prima edita in Mazzoni<sup>144</sup> - che di stesura in stesura si amplia, raffina e traduce nell'ultima variante della sceneggiatura di 329 pagine, anche se incompleta. Sono conservate in archivio anche le note di lavorazione e la documentazione che Zavattini ha raccolto e studiato durante la scrittura del progetto. Come un vero e proprio ricercatore etnografico, Zavattini colleziona indirizzi, numeri di telefono, appunti, articoli di attualità, pubblicazioni che riguardano la magia, trafiletti di giornali che risalgono al biennio 1972-1973. All'interno della cartella "Documentazione" sono conservati i materiali che Zavattini ha studiato per costruire nella maniera più accurata possibile il personaggio della maga, con tutti i valori, le modalità e le categorie semiotiche che lo rappresentano. Nella rivista *Giorni*, un articolo a cura di Franca Rossini intitolato *L'arte di predire il futuro* interessa particolarmente il soggettista che lo analizza e sottolinea quelle che per lui sono le parole chiave come "zingare", "metapsichici", "visione nel cristallo", "la personalità subcosciente", caratteristiche che hanno a che fare con la chiromanzia, che vengono abilmente accorpate e trasformate non tanto in dettagli descrittivi di Haydée, quanto in sfumature del suo carattere. Zavattini ritaglia anche fotografie e immagini ritraenti alcune maghe, illustrazioni da cui si evince immediatamente e chiaramente come pensa il vestiario e l'acconciatura dell'attrice che impersonerà la maga Haydée o il mobilio della sua

---

<sup>144</sup> Cesare Zavattini, *Basta coi soggettisti!*, a cura di Roberta Mazzoni, Milano, Bompiani, 1979, pp. 134-143.

casa in cui riceve i clienti, minuzie fedelmente riportate nelle varie stesure del soggetto cinematografico.

Oltre ad un approfondimento sulla figura della maga, a Zavattini interessa che l'ambientazione nella città di Napoli sia giustificata dal punto di vista economico e sociale. Che i napoletani ripongano una grande fiducia nella magia. Se ne parla già nella *Variante A* del soggetto come poc'anzi accennato; che i loro comportamenti siano considerati sopra le righe è sempre più palese quando dalla *Variante B* della sceneggiatura Zavattini suggerisce come titolo alternativo *I napoletani sono matti*; ma nella documentazione vi è la fonte scientifica a cui il soggettista si appoggia per la collocazione della storia: nel numero 1151 di *Epoca* del 22 settembre 1972, da pagina 32 a 46 è riportata un'inchiesta su Napoli, sui suoi abitanti, sul tenore di vita e la percentuale di alfabetizzazione tra i giovanissimi.

Infine, sono numerosi anche gli avvisi ritagliati di offerte di consulenze magiche, tutte molto simili tra di loro con slogan che usano le stesse parole. Citiamo un esempio: «espertissimo in problemi umani di qualsiasi genere [...] il genio dell'era cosmoscientifica che direziona ed estende ovunque le sue forze vitali [...] insuperabile per la sua chiarezza e conclusione su qualsiasi quesito da sbalordire chiunque» - competenze decisamente simili a quelle possedute dalla maga Haydée.

### *I.4.11.3 L'interpretazione della Loren*

Come anticipato in *Due giorni di follia* (Za Sog NR 12/1-2), il soggetto è stato scritto immaginando Sophia Loren come protagonista e De Sica alla direzione del film. Oltre alla grande somiglianza tra le trame di questi due soggetti, molte sono anche le isotopie tematiche e figurative rintracciabili. Per citarne alcune: la rincorsa tra le strade della città; l'essere innamorati di una persona che non corrisponde il sentimento; la differenza d'età tra la protagonista e il ragazzo di cui si ossessiona; l'innamorato che ha una cotta per un'altra persona; la minaccia di suicidio se l'amore non è corrisposto; la costante ricerca del presunto *partner*; il nome Peppino per uno dei personaggi. Ricordando quanto annotato in Mazzoni e Caldiron, da una parte viene riportata l'intenzione che il film venisse «diretto da De Sica. All'inizio del 1977 Ponti sembrò deciso a riprendere il progetto e a cominciare a girare, ma poi - dice Zavattini - 'come queste cose non avvengono fa parte dei cosiddetti misteri del cinema'»<sup>145</sup>. Dall'altra, viene spiegato che *La maga di Napoli* (Za Sog NR 17/1) nasce dopo il rifiuto di Sophia Loren del soggetto *Due giorni di follia* (Za

---

<sup>145</sup> *Id.*, *Basta coi soggetti!*, a cura di, Roberta Mazzoni, Milano, Bompiani, 1979, pp. 134-313.

Sog NR 12/1-2), perché l'allora «trentottenne attrice si considera[va] troppo giovane per interpretare una donna di cinquant'anni»<sup>146</sup>.

#### *1.4.11.4 La fuga d'amore*

L'isotopia della fuga collegata al tema dell'amore è fondamentale nei soggetti *Due giorni di follia* (Za Sog NR 12/1-2) e *La maga di Napoli* (Za Sog NR 17/1), ma largamente individuata nella stragrande maggioranza dei soggetti cinematografici non realizzati. A differenza di *Gli innamorati del Po* (Za Sog Nr 15/3), *Divorzio sì* (Za Sog NR 11/2), *Come un viaggio di nozze* (Za Sog NR 7/2), la fuga non è valorizzata né al fine di aiutare i protagonisti a coronare il loro amore, né per scappare da luoghi e da persone che non appoggiano il nascente sentimento dei giovani verso una località sconosciuta, idealizzata in una città più o meno lontana dal paese in cui abitano. In questo caso, la fuga ha i tratti di una rincorsa comica, buffa, faticosa. La rincorsa ha un aspetto ironico talmente caotico che i ruoli si invertono, donne e uomini si inseguono a vicenda forse più per il gusto di tendere verso una persona irraggiungibile per costruire un amore duraturo - è semplice fantasticare un amore perfetto, che corona i propri sogni senza l'obbligo di impegnarsi con un essere umano finché morti non li separi.

La corsa fisicamente compiuta, ma motivata utopicamente, è resa possibile dal continuo rigetto dell'amore. Come una catena, c'è un gioco delle parti: il personaggio 1 è innamorato del personaggio 2, che non contraccambia ed è innamorato del personaggio 3, che si comporta in egual modo con il personaggio 4. Sicuramente l'intreccio così costruito aiuta il testo audiovisivo a presentarsi di genere comico e a nascondere la sofferenza ansiosa che i personaggi vivono; tuttavia, si può ipotizzare che la trama di *La maga di Napoli* (Za Sog NR 17/1) sia stata immaginata in questo modo per restituire nell'azione dei personaggi l'insoddisfazione dei napoletani, la loro tensione verso qualcosa di più, che sanno di non poter ottenere e il mancato appagamento di quello che la vita già pone davanti loro. È da intendersi un fatto "naturale" che la componente comica sia maggiormente presente nei soggetti non realizzati degli anni Sessanta-Settanta, periodo post neorealista, infatti «la commedia all'italiana non rappresenterà un tradimento, ma un'evoluzione spettacolare del neorealismo [...] la commedia è il neorealismo riveduto e corretto per mandare la gente al cinema»<sup>147</sup>.

---

<sup>146</sup> *Id.*, *Uomo, vieni fuori! Soggetti per il cinema editi e inediti*, a cura di Orio Caldiron, Roma, Bulzoni, 2006, p. 343.

<sup>147</sup> Enrico Giacobelli, *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Roma, Gremese, 1995, p. 21.

#### *I.4.11.5 La morte per amore*

In alcune delle varianti del soggetto *La maga di Napoli* (Za Sog NR 17/1), l'amore della protagonista verso il giovane stagnaro è raccontato talmente folle ed essenziale per il benessere della donna che la maga minaccia di togliersi la vita se non dovesse riuscire a ritrovare il ragazzo. La morte come soluzione maggiormente desiderabile rispetto alla mancanza dell'amato è un'isotopia tematica frequente nei lavori cinematografici zavattiniani. La struggente sofferenza fisica ed emotiva provocata dai protagonisti nell'allontanamento dell'amore, si traduce narrativamente in strutture discorsive differenti, ma con valori patemici sottostanti che rimangono pressoché invariati. Per riportare qualche esempio tra i casi studio presentati in questa sede, si nota che: in *Divorzio sì* (Za Sog NR 11/2) la degradazione di un amore è la causa di un uxoricidio; in *Suor Celeste e Miss Dorothy* (Za Sog NR 28/3) la morte insegue instancabilmente le protagoniste nella prima parte del soggetto perché le due donne non conoscono l'amore fraterno né l'amore amicale, e solamente sul finale, quando sarà troppo tardi, compiono un atto di amore altruista, un sacrificio non sufficiente a risparmiarle dall'essere uccise; *Come un viaggio di nozze* (Za Sog NR 7/2) nasce proprio dalla volontà dei protagonisti di togliersi la vita. Due giovani innamorati che si improvvisano capro espiatorio per i coetanei nazionali, per mostrare di vivere in un mondo in cui l'amore viene benedetto dai genitori solamente se il *partner* soddisfa determinate esigenze economiche e appartiene a specifiche classi sociali, manifestando con il suicidio la loro ribellione verso questo sistema ingiusto.

In conclusione, il lavoro della cartomante, lavoro femminile casalingo e abusivo, ingloba in *La maga di Napoli* (Za Sog NR 17/1) una duplice pazzia: da una parte, quelle follie che solo l'amore può portare a compiere - tema fondamentale anche in *Due giorni di follia* (Za Sog NR 12/1-2); dall'altra, la mania degli abitanti di Napoli a credere alla lettura delle carte e alla magia. Al tempo stesso però, la sua occupazione le permette di essere una donna indipendente, di lavorare da professionista autonoma anche se con un contratto non regolamentare, di avere un numero non indifferente di clienti fidelizzati, il tutto all'interno della sua abitazione, che diviene al contempo luogo di lavoro e di riposo. Tra i personaggi femminili che fino ad ora sono stati presentati, quello della cartomante di *La maga di Napoli* (Za Sog NR 17/1) è sicuramente il modello più progressista ed autosufficiente, a cui viene insegnato di non dipendere né economicamente né affettivamente da un uomo, che ha una casa di proprietà e che con il proprio lavoro conduce uno stile di vita decoroso, mantenendo anche il padre.







# *CAPITOLO II*

## *La rappresentazione cinematografica della figura femminile nella seconda metà del XX secolo*

Nella prima sezione abbiamo introdotto la figura di Cesare Zavattini inquadrandola nella sua contemporaneità, quindi definito il neorealismo “radicale” concepito dal soggettista stesso. La suddetta corrente cinematografica vede proprio Zavattini come promotore e padre, che insiste sulla teoria del pedinamento che la macchina da presa deve seguire nel rappresentare la realtà sul grande schermo. Di altrettanta importanza è la ricerca etnografica che il soggettista mette in atto in preparazione alle riunioni di scrittura dei suoi soggetti cinematografici che per questo motivo intendiamo come parte integrante della letteratura del nostro paese. Abbiamo insistito sull’analisi di soggetti non realizzati con l’intento di cogliere l’eterogeneità politico e sociale dell’Italia dagli anni Quaranta agli anni Settanta seguendo con sguardo zavattiniano i grandi mutamenti giuridici.

Studiare il carteggio originale custodito presso l’*Archivio Cesare Zavattini* ci ha parallelamente consentito di ricostruire il lavoro di scrittura di Cesare Zavattini e di comprendere l’evoluzione di una prima idea cinematografica che muta da stato embrionale a soggetto più o meno definitivo. Al tempo stesso, è stato possibile avanzare ipotesi sui mancati finanziamenti del soggetto cinematografico che, quindi, hanno portato alla sua non realizzazione. Svelati i giochi di metafore e di velata ironia tipici di Zavattini, abbiamo descritto in controluce alcuni fatti storici delicati ma determinanti per le donne d’Italia come l’introduzione della divorzio o la legalizzazione dell’aborto.

In questa seconda sezione intendiamo ampliare i principali nodi tematici fino ad ora individuati ed approfondirli scegliendo come caso studio veri e propri film, opere quindi audiovisive complete e non più testuali. I testi filmici sono *Roma ore 11* (De Santis, 1952), *Bellissima* (Visconti, 1951), *Il boom* (De Sica, 1963) e vengono messi a confronto con altre pietre miliari del cinema

contemporanee ad essi quali *Riso amaro* (De Santis, 1949) e *Siamo donne* (Guarini, Franciolini, Zampa, Rossellini, Visconti, 1953). Rendiamo conto della costruzione filmica e della preparazione alle riprese sottolineando l'importanza non solo del soggetto cinematografico ma anche di sceneggiatura e trattamento, testi verso i quali nasce maggiore attenzione proprio in questo momento storico. Vogliamo seguire da vicino la figura femminile e il suo inserimento o esclusione dal mondo del lavoro così come ricordare il continuo mutamento dei contesti storico, politico ed economico italiano. Ecco che vedremo da vicino la relazione tra madre e figlia, la ricerca disperata di lavoro di giovani donne e giovanissime, l'industria cinematografica in un'opera di autoriflessività che disillude chi aspira a questa carriera lavorativa così come mestieri unicamente riservati alle donne o assolutamente proibiti al sesso femminile. Approfondiremo inoltre temi quali la censura italiana degli anni Cinquanta e il miracolo economico del decennio successivo, la violenza di genere e la disparità di potere all'interno della famiglia.

## II.1 Roma ore 11 (De Santis, 1952)

L'insegnamento di Zavattini in questo periodo riguarda l'inchiesta come fondamento del film a soggetto, l'inchiesta, alla base del film *Roma ore 11*, tanto ammirato dai cubani nel 1953, da conferire ad esso il primo premio. Quando Petri aveva chiesto a Zavattini di scrivere una Prefazione al libro tratto dalle sue inchieste svolte per il film, in una lettera del 6 luglio 1955, riconosce il ruolo fondamentale di Zavattini: "Ho deciso di rivolgermi a lei non soltanto per la sua, pur fondamentale, collaborazione a quella sceneggiatura, ma soprattutto come instauratore e propugnatore attivissimo del metodo delle inchieste (e io penso che se il mio libretto avrà una qualche utilità sarà proprio quella di diffondere quel metodo delle inchieste che le sta tanto a cuore)". L'inchiesta costituisce il *sine qua non*, la base documentaria di un film che non è né documentario né finzione. È questo il modello zavattiniano che prosegue e approfondisce la teoria del «pedinamento».<sup>148</sup>

### II.1.1 Il film

«A giudizio di Zavattini il neorealismo è caratterizzato, innanzitutto, da uno "spirito d'inchiesta" che porta gli autori e gli sceneggiatori a misurarsi concretamente con le dinamiche fisiche e culturali del territorio in cui intendono girare e, anzi, a modulare il percorso del film sui dati direttamente ricavabili dall'esperienza sul campo»<sup>149</sup>. Con queste parole Stefania Parigi apre il paragrafo sul neorealismo come film-inchiesta ed è proprio grazie al contributo e alla collaborazione di Cesare Zavattini e Giuseppe De Santis che il film *Roma ore 11* (De Santis, 1952) è diventato un film per noi fondamentale.

*Roma ore 11* (De Santis, 1952) è una dichiarazione sulle donne, sul lavoro e sul dopoguerra nazionale, una difficoltà nella difficoltà, una presa di posizione nei confronti dell'Italia di allora, una forte denuncia. Dal punto di vista cinematografico è una istantanea fedelmente ricostruita e restituita in chiave documentaristica, che rappresenta metaforicamente la difficile scalata sociale delle donne di quell'epoca.

---

<sup>148</sup> David Brancaleone, *Zavattini. Il Neo-realismo e il Nuovo Cinema Latino-americano*, Parma, Diabasis, 2019, pp. 90-91.

<sup>149</sup> Stefania Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio editori, 2014, p. 218.

*Roma ore 11* (De Santis, 1952) «ottiene il nulla osta per la proiezione al pubblico il 18/02/1952»<sup>150</sup> e si fa carico di raccontare un fatto di cronaca avvenuto l'inverno dell'anno precedente. La mattina del 15 gennaio 1951 a Roma, in via Savoia, al numero civico 31, si presentano circa duecento ragazze che desiderano sostenere un colloquio di lavoro, «sistemandosi in fila, come nei giorni di guerra per comprare il pane»<sup>151</sup>. L'annuncio era stato pubblicato il giorno prima sul quotidiano *Il Messaggero* e riportava: «Signorina giovane intelligente volenterosissima attiva conoscenza dattilografia miti pretese per primo impiego cercasi. Presentarsi in via Savoia 31, interno 5, lunedì ore 10-11 e 16-17»<sup>152</sup>. L'interno 5 non è collocato al piano terra e per raggiungerlo c'è una rampa di scale da salire. La così grande affluenza di giovani aspiranti, inaspettata, non lascia abbastanza tempo alla portinaia per gestire e ordinare la folla che si accalca sulle scale che, dopo poco, cedono. Il crollo coinvolge settantasette ragazze, una di queste perde la vita in ospedale la notte successiva.

Nel giro di pochi giorni, l'attenzione delle testate giornalistiche verso tale fatto scema. Il 17 gennaio il pubblico di tutta Italia guarda «il servizio - commentato da Guido Notari, già voce della propaganda fascista - esclamava: "Forse ciascuna pensava al paio di calze e alla borsetta che si sarebbe comprata con il primo stipendio. E invece hanno lasciato qui la loro vecchia borsetta. Erano uscite di casa dando l'ultimo tocco di rossetto, elettrizzate dalla speranza"»<sup>153</sup>; «dopo il 19 gennaio, i giornali avevano smesso di occuparsi del caso»<sup>154</sup>. Per contestualizzare al meglio quanto sostenuto da Notari, è interessante ricostruire il ruolo delle donne nel mercato del lavoro di quegli anni, in particolare sulla riduzione dell'occupazione femminile, analisi in questa tesi condotta al paragrafo *II.1.8 Il lavoro delle donne in Italia negli anni Cinquanta*.

In questo momento storico, il cinema viene concepito come uno strumento di comunicazione e di conoscenza che sappia abbandonare gli stereotipi narrativi per la ricerca di argomenti più reali ed attuali. Il regista Giuseppe De Santis si interessa all'accaduto e, mentre a grandi linee prende piede l'idea di raccontare l'incidente con un film, invita ben presto a collaborare due figure per noi molto importanti. In un primo momento, si rivolge ad un giovane Elio Petri, all'epoca giornalista per condurre un'inchiesta fra le sopravvissute al crollo. Poi chiede a Zavattini di unirsi al gruppo di lavoro «proprio nel tentativo di dare corralità alla vicenda da narrare, concentrandosi sulla messa a fuoco

---

<sup>150</sup> Silvia Pagni, "Roma ore 11 di Giuseppe De Santis nelle carte d'archivio", «Il mondo degli archivi - STUDI», febbraio 2014, disponibile al link <http://mda2012-16.ilmondodegliarchivi.org/index.php/studi/item/287-roma-ore-11-di-giuseppe-de-santis-nelle-carte-darchivio>.

<sup>151</sup> Andrea Meccia, "Le ragazze di via Savoia", reperibile sul sito <https://ilmanifesto.it>.

<sup>152</sup> *Ibid.*.

<sup>153</sup> *Ibid.*.

<sup>154</sup> Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Torino, Kaplan, 2008, p. 50.

delle ingiustizie sociali», che suggerisce «la necessità di un'inchiesta per avere come base di partenza l'esperienza umana»<sup>155</sup>.

La passione che Giuseppe De Santis matura nei confronti di questo fatto di cronaca è estremamente coerente sia con le tematiche da lui affrontate in quel periodo che con il suo metodo di lavoro. Come scrive Parisi, «una delle caratteristiche più importanti del cinema di De Santis sta nell'aver posto al centro del suo interesse, l'universo della “terra”. [...] Gli elementi di questo suo universo, sono quelli primigeni di ogni civiltà contadina: il lavoro e la sessualità. Nella maggior parte dei suoi film queste due componenti sono indissolubilmente legate, e riproposte nella loro unità originaria»<sup>156</sup>. L'intento di De Santis è dare voce alle giovani che hanno vissuto questo evento traumatico, giovani che non possono parlare in quanto fetta sociale fisicamente impossibilitata ad esprimersi. Le donne non hanno strumenti, canali né mezzi per farsi sentire, non vengono trattate dignitosamente perché nemmeno vengono viste e De Santis questo lo sa bene. Lui stesso afferma: «Il termine “usare” a me non piace perché è esattamente l'opposto di quello che io ho fatto nel guardare la donna. [...] Io le ho rappresentate, per i loro aspetti più complessi, più interiori, anche esteriori»<sup>157</sup>. Lo sguardo di De Santis viene approfondito da Zagarrío che scrive:

In realtà, il vero intento di De Santis era quello [...] di far emergere la storia di sfruttamento del lavoro femminile da nord a sud oltre a denunciare un sistema culturale improntato sul maschilismo che vede nella donna l'immagine di mater dolorosa al massimo l'oggetto del desiderio. [...] Nel film c'è l'immagine dell'Italia del dopoguerra, c'è la ricerca disperata di lavoro, c'è la morte per il lavoro di un'aspirante dattilografa e c'è l'impunità dei colpevoli. [...] L'Italia di *Roma ore 11* è sempre quella del dopoguerra raccontata attraverso i volti delle donne: dalla prostituta che cerca di redimersi, alla ex-dattilografa, dalla disoccupata di buona famiglia fino a Cornelia che troverà la morte sotto il crollo della scala dei sogni.<sup>158</sup>

---

<sup>155</sup> Silvia Pagni, “Roma ore 11 di Giuseppe De Santis nelle carte d'archivio”, «Il mondo degli archivi - STUDI», febbraio 2014, disponibile al link <http://mda2012-16.ilmondodegliarchivi.org/index.php/studi/item/287-roma-ore-11-di-giuseppe-de-santis-nelle-carte-darchivio>.

<sup>156</sup> Antonio Parisi, *Il cinema di Giuseppe De Santis tra passione e ideologia*, Firenze, Cadmo, 1983, p. 47.

<sup>157</sup> Antonio Carlo Vitti, “L'affascinante rappresentazione del personaggio femminile nella cinematografia di Giuseppe De Santis”, «Studi italiani», vol. 1, n. 45, 2011, pp. 93-112, DOI: 10.1400/183333, p. 93.

<sup>158</sup> Vito Zagarrío a cura di, *Mirroring Myths. Miti allo specchio tra cinema americano ed europeo*, Roma, RomaTrE-Press, 2019, pp. 104-105.

## II.1.2 La realizzazione

La prima preoccupazione di Zavattini è costruire la trama finzionale partendo da una vera e propria inchiesta. Nella sua idea, il film sarebbe stato uno strumento utile ed indispensabile, dagli esiti imprevedibili, volto all'approfondimento del crollo di via Savoia e all'interpretazione, anche in corso d'opera dei fatti realmente accaduti, che sarebbero così diventati una realtà di tutti. Incarica Elio Petri, all'epoca ventiduenne giornalista del quotidiano *L'Unità*, e gli chiede di raccogliere storie e testimonianze di chiunque fosse stato coinvolto in quell'incidente, dalle ragazze rimaste sotto le macerie ai passanti che avevano assistito alle operazioni di soccorso.

L'inchiesta viene condotta rintracciando le ragazze vittime della tragedia. Petri si pone l'obiettivo di scoprire quali erano stati i pensieri che le avevano portate a voler sostenere quel colloquio di lavoro per un posto di dattilografa neanche ben retribuito e, al tempo stesso, quali fossero le paure, le speranze e i sentimenti che le avevano accompagnate durante quella mattina. L'indagine vuole mettere in luce il loro stile di vita, riflettere in maniera documentaristica la storia di una società e di un'epoca, anche se raccontata sotto forma di narrazione. Si vogliono conoscere i dettagli quotidiani, per esempio le letture preferite o i gusti nel vestire, facendo anche domande su mariti o fidanzati, proprio per svelare le singole personalità.

Il metodo di lavoro «promuove una ricerca collettiva sul campo fondata sulla “flagranza” dei rapporti tra il regista e i suoi materiali»<sup>159</sup>, un rapporto che vuole essere così veritiero che nella fase di raccolta d'informazioni volte alla stesura della sceneggiatura. Ecco che su consiglio di Zavattini, viene pubblicato un annuncio di lavoro fittizio, simile a quello stampato sul quotidiano *Il Messaggero* e fissato un appuntamento di colloquio per la prova di dattilografia. Silvia Pagni, attenta alla ricostruzione di *Roma ore 11* (De Santis, 1952) grazie allo studio del carteggio d'archivio, scrive:

Furono convocate delle ragazze per selezionare una dattilografa, che sarebbe poi stata impiegata durante tutto il lavoro di sceneggiatura. A questo annuncio, si presentarono circa settanta ragazze e, nei colloqui a cui furono sottoposte, si riuscì a cogliere quali fossero i loro pensieri e il perché avessero bisogno di un posto da segretaria. Anche in quell'occasione, molte erano le ragazze stressate dalla prova: c'era chi sveniva, terrorizzata dalla prova pratica alla

---

<sup>159</sup> Parigi Stefania, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio editori, 2018, p. 220.



macchina da scrivere, chi scoppiava a piangere per ottenere il posto di lavoro, spesso ragazze madri con figli da mantenere.<sup>160</sup>

Può sembrare una forma di provocazione, ma l'intento di questo studio è stato l'osservare «le dinamiche dei comportamenti, analizzati come materiali di laboratorio, attraverso un metodo quasi da esperimento scientifico»<sup>161</sup>. Nonostante le immagini collezionate durante questo colloquio di lavoro simulato non siano poi state effettivamente inserite nel film finale, sono stati momenti fondamentali di osservazione e comprensione, come in una ricerca sociologica, della normale evoluzione sociale e passionale delle interazioni tra le candidate.

### II.1.3 Un film-inchiesta

Silvia Pagni in un saggio pubblicato su *Il mondo degli archivi*<sup>162</sup>, racconta come studiando le carte d'archivio, e cercando di ripercorrere l'inchiesta condotta da Elio Petri, si collega che la scrittura della sceneggiatura scaturisce da un lavoro collettivo e partecipato che non ha l'intenzione di non tradursi in un film politico, perché sapevano che nessuno l'avrebbe finanziato. De Santis e Zavattini volevano che questo fosse un film di denuncia, visto che da parte delle autorità e dall'informazione giornalistica il fatto era stato ben presto insabbiato.

Anton Giulio Mancino avvicina metaforicamente il mondo giuridico a quello cinematografico analizzando la veridicità di alcuni film. Tra questi, ragiona anche su *Roma ore 11* (De Santis, 1952) esaminandolo come film-inchiesta di impianto politico-indiziario e commentando i punti di incontro tra queste due sfere. L'indagine viene resa disponibile al grande pubblico per evitare di celare la verità dell'accaduto, che si stava invece cercando di occultare. La ricostruzione cinematografica che ne viene fatta è libera e pubblica: «libera quanto il convincimento del giudice o di un regista. Pubblica come il pubblico dibattito in tribunale»<sup>163</sup>.

---

<sup>160</sup> Silvia Pagni, "Roma ore 11 di Giuseppe De Santis nelle carte d'archivio", «Il mondo degli archivi - STUDI», febbraio 2014, disponibile al link <http://mda2012-16.ilmondodegliarchivi.org/index.php/studi/item/287-roma-ore-11-di-giuseppe-de-santis-nelle-carte-darchivio>.

<sup>161</sup> Parigi Stefania, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio editori, 2018, p. 220.

<sup>162</sup> Silvia Pagni, "Roma ore 11 di Giuseppe De Santis nelle carte d'archivio", «Il mondo degli archivi - STUDI», febbraio 2014, disponibile al link <http://mda2012-16.ilmondodegliarchivi.org/index.php/studi/item/287-roma-ore-11-di-giuseppe-de-santis-nelle-carte-darchivio>.

<sup>163</sup> Mancino Anton Giulio, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Torino, Kaplan, 2008, p. 47.

## II.1.4 Dalle interviste di Elio Petri...

L'analisi dell'inchiesta di Petri è particolarmente istruttiva, perché ci permette di capire come la sceneggiatura di *Roma ore 11* (De Santis, 1952) sia stata scritta e modellata sulle interviste che il giornalista aveva fatto alle ragazze incontrate.

QUATTRO MESI DOPO su intuizione di Cesare Zavattini, un giovane Elio Petri - con lo spirito del giornalista democratico e del pedinatore - iniziò un'inchiesta sulle ragazze che il 15 gennaio finirono su un letto d'ospedale, di cui poi ricevettero il conto da pagare. Si recò in via Savoia e al Policlinico, visitò i baraccati di Campo Parioli e il Flaminio, attraversò il Quadraro e Trastevere, il Prenestino e il Delle Vittorie, la nascente Centocelle e l'Aurelio. "Via Savoia" non fu altro che lo «spunto» per raccontare la città di Roma, le sue borgate e i quartieri piccolo-borghesi, i suoi tuguri e le zone residenziali. La sua gente. Le sue donne. Sui suoi taccuini, Petri ne raccoglieva pensieri, sogni e paure, prima e dopo il tragico episodio. Prendeva nota di cosa leggessero, ascoltassero alla radio o guardassero al cinema. Le interrogava sui motivi che le avessero spinte a cercare quell'impiego da «miti pretese».<sup>164</sup>

Gli appunti di Elio Petri diventano poi un piccolo testo scritto, edito nel 1956<sup>165</sup>. Questo è da considerarsi documento storico, una trascrizione della Roma degli anni Cinquanta vissuta in prima persona dalle testimoni. È estremamente interessante ripercorrere l'indagine condotta da Petri, con le sue parole. Il testo si apre riportando l'annuncio che era stato pubblicato su *Il Messaggero*. Prosegue con il trafiletto pubblicato dallo stesso giornale, a distanza di quarantott'ore: «una terribile disgrazia è accaduta ieri mattina nell'interno di un villino di via Savoia, dove settantasette giovani donne sono rimaste ferite in modo più o meno grave ed una è deceduta per l'improvviso crollo dell'intera scala dello stabile. La presenza di tante persone in quel luogo e a quell'ora era dovuto ad un annuncio comparso domenica mattina sui giornali cittadini»<sup>166</sup>.

Elio Petri parla direttamente al suo pubblico, non si nasconde dietro ad un narratore fittizio, pubblica i suoi appunti e in quanto tali sono in prima persona. Nelle prime pagine racconta come è riuscito a mettersi in contatto con chi ha vissuto personalmente il crollo dell'edificio e confessa lo scetticismo delle ragazze: «premetto che nel corso dell'inchiesta dovetti cambiare spesso professione, per entrare meglio nelle confidenze di chi intervistavo. Solo ai tipi che ritenevo adatti dicevo che il mio lavoro serviva alla preparazione di un film»<sup>167</sup>. Conosce la portinaia del villino di via Savoia, e

---

<sup>164</sup> Andrea Meccia, "Le ragazze di via Savoia", reperibile sul sito <https://ilmanifesto.it>.

<sup>165</sup> Elio Petri, *Roma ore 11*, collana omnibus, il gallo, n.27, Milano-Roma, edizioni avanti!, 1956.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>167</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

rimane colpito dal «risentimento ch'ella aveva mostrato di conservare, così vivo a distanza di tanto tempo, verso le ragazze»<sup>168</sup>.

Si sposta in via Savoia, chiede ai vicini se ricordano qualcosa di quel giorno e chiacchiera con il portiere del civico 72, che cerca di trovare un colpevole e dichiara: «se lo vuole proprio sapere, poi, io un'idea me la sono fatta. Per me la colpa è tutta del ragioniere che ha messo l'annuncio, perché quando ha visto che erano tante doveva avvertirle che c'era un posto solo. Forse era ingordo di vederle tutte per scegliersi proprio la migliore»<sup>169</sup>. Camminando nella via, Petri entra in un caffè e pone le stesse domande, cercando qualunque testimonianza. Lo interrompe un falegname, gli racconta che quel giorno si è precipitato a dare una mano,

riesco di corsa perché la ragazza pareva mezza morta e sulla strada fermo un'automobile "apre qua", dico. Lo scioffé dice "non posso, mi si sporca la tappezzeria... [...]. Che micragna, figlio mio! Andai per scopri' una che stava con le vesti fino in fronte e ho visto che stava senza mutandine, portava solo un pannuccio che la fasciava al cavallo. Tra le vesti, che stavano tutte per aria, si vedevano le combinazioni misere misere. Erano tutte un po' miserelle. Certo che signore, per stare lì, non dovevano essere. Brutti spettacoli, brutti assai! 'Ste ragazze buttavano sangue come fontane. Certe strillavano come matte.<sup>170</sup>

Elio Petri prosegue la ricostruzione dei fatti mettendosi in contatto con le ragazze che erano rimaste coinvolte nel crollo, una ricerca molto semplice da condurre perché sui giornali era stata pubblicata la lista delle ferite con tanto di nome, cognome e indirizzo di ciascuna. Con astuzia, non a tutte Petri ammette di lavorare per il cinema, sapientemente maschera la sua identità in base a chi intervista per creare un clima il più sicuro possibile, dove le ragazze possano fidarsi di lui e lasciarsi scappare qualche retroscena di verità nuda e cruda, fondamentali per il lavoro del giornalista.

Conosciamo così Donatella che si presenta con un giovane, un aiuto-ispettore di produzione che lavora nel cinema. Inizialmente è lui che parla a Petri. «Subito dopo la disgrazia hanno telefonato a Donatella certi tipi che offrivano lavoretti osceni, film cochons, foto pornografiche»<sup>171</sup>. Poi Donatella trova coraggio e prende la parola: «io dico che l'indirizzo l'hanno trovato sui giornali, dopo il fatto del crollo». Conosce altre due ragazze «che ci sono cascate e poi si sono beccate una serie di ricattucci, perché qualcuno ha minacciato di mettere in circolazione le foto in cui esse stavano nude, e di darle alla polizia. [...] Adesso sto bene, lavoro, ho i miei soldi, non mi annoio più come prima, che la mattina andavo a scuola e il dopopranzo dovevo stare in casa ad aiutare mia sorella. Sono molto

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> *Ibid.*, pp. 31-33.

più tranquilla e vado facendomi delle idee più precise su tutto»<sup>172</sup>. Non aveva grosse preferenze sul mestiere da svolgere, per lei l'importante era cercare l'indipendenza dal padre, che altrimenti l'avrebbe bacchettata e tenuta segregata in casa, come faceva con la sorella.

Incontriamo Maria, ha 24 anni. A lei, Elio Petri non nasconde la propria identità, si conoscono di vista da tanti anni. È la terza di nove figli e il giornalista ci racconta che «tutti i suoi sogni si riducevano a desiderare che si avverassero i sogni del suo fidanzato»<sup>173</sup>. Maria dice «ho cercato lavoro perché credo che alla mia età una ragazza deve sapersi mantenere con le sue forze. Presi per questo il diploma da stenodattilografa, quattro anni fa [...] ma ora arrivavo che l'incarico era già stato assegnato, ora venivo scansata per le solite ragioni. Avrò ricevuto una ventina di proposte equivoche [...] quelle che trovano subito un impiego, si capisce il perché guardandole in faccia»<sup>174</sup>. Maria non esplicita che per trovare lavoro, una ragazza della sua età non può farlo onestamente. Sottintende però che le giovanissime che guadagnano vi riescono nell'intento perché sfruttano la loro sessualità, sono facilmente riconoscibili da come si atteggiavano, da come si vestono e anche da come sono truccate.

Petri prosegue con le sue interviste e parla con Marcella, una ragazza di borgata. Prima di incontrare la ragazza interviene il padre che racconta la sua storia, il suo passato e il suo lavoro: «nei mesi di convalescenza aveva fatto di tutto per ottenere un posto da usciere, ma non lo ebbe mai perché non era iscritto al partito nazionale fascista. Verso la fine della guerra riuscì ad ottenere un posto di giardiniere all'aeroporto di Ciampino. Non avendo la tessera del fascio gli fu dato soltanto metà stipendio»<sup>175</sup>. In un secondo momento, quando si sente pronta per affrontare nuovamente l'evento traumatico, anche Marcella testimonia. Ricorda che la portiera del villino di via Savoia l'aveva rimproverata chiedendole di fare silenzio. «Noi sì che possiamo star fuori, con 'sto freddo, ma i signori nemmeno possono sentir un rumore... [...] Eravamo venute quasi tutte sole. Noi ragazze siamo abituate a cercare lavoro da sole, con le gambe nostre. E se ne vedono di tutti i colori»<sup>176</sup>. Marcella continua, per lei gli uomini «sono tutti uguali. Appena arrivi in un posto ti squadrano dalla testa ai piedi. Poi decidono, in base a come sei e a come ti comporti. Quelle che trovano i posti entrano o perché hanno la "conoscenza" o perché sono quello che sono. [...] Si impara molto a far le file per cercare lavoro. Si capisce la vita, una impara come deve comportarsi, sa le cose che l'aspettano»<sup>177</sup>. Anche Marcella, come tante sue compagne, retrospettivamente riconosce di essere stata ingenua fino a quando non è arrivato il momento di confrontarsi con il mondo del lavoro a lei contemporaneo. Entrare in questa nuova realtà significa atteggiarsi in un determinato modo, essere pronta a sentirsi

---

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

<sup>174</sup> *Ibid.*

<sup>175</sup> *Ibid.*, pp. 38-40.

<sup>176</sup> *Ibid.*

<sup>177</sup> *Ibid.*

giudicata prima di aver effettivamente sostenuto il colloquio, l'apparenza fisica e la cura personale sono un'arma a doppio taglio e possono tradire l'esito dell'incontro con il datore di lavoro così come le aspettative sia del privato che del reclutatore. L'attesa è il momento in cui le ragazze socializzano tra di loro, si fanno forza a vicenda, si raccontano storie di vita personali o sentite dire e crescono insieme, si scambiano consigli e divengono più astute, lasciano alle spalle quell'innocenza che le ha accompagnate finché adolescenti.

L'intervista successiva avviene con Teresa. Teresa ha conosciuto Marcella in ospedale il giorno del crollo, da allora sono diventate amiche, ogni tanto si frequentano e continuano a cercare lavoro assieme. Della testimonianza di Teresa spicca una frase: «una napoletana che era ai piedi della scala stava dicendo: “quello lì le vuole giovani. Io ormai sono vecchia per loro”»<sup>178</sup>, una presa di coscienza che le rimane impressa. Al giorno d'oggi non si guarderebbe in maniera negativa all'età di una candidata; probabilmente maggiore l'età, maggiore sarebbe da considerarsi l'esperienza, ma in questo caso l'annuncio chiedeva esplicitamente una signorina giovane e si cercava la bella presenza fisica.

Elio Petri si ferma e colleziona i propri sentimenti riguardanti le interviste fino ad ora condotte, come se l'incarico assegnatogli fosse diventato un diario personale.

Chi è vissuto a Roma, anche solo per poco tempo, avrà udito raccontare, da cento persone diverse, mille episodi di corruzione sulla vita degli uffici, privati e statali. Gli impiegati, a Roma, sono un gigantesco e paziente esercito che non avanza mai, dal quale tutti vorrebbero uscire e in cui ognuno brama arruolarsi. [...] Non mi meravigliarono, quindi, i casi di corruzione che le ragazze venivano raccontando. Mi convinsi presto, anzi, che il pudore, la timidezza, una naturale ritrosia femminile, avevano trattenuto le ragazze dal denunciarmi episodi ancora più gravi. [...] Per essere riuscita a ottenere un lavoro qualsiasi, visto che chi assume è l'uomo, la donna avrà dovuto ripagarlo in qualche modo, e c'è un unico modo, per la donna, di mostrare la propria gratitudine all'uomo.<sup>179</sup>

Il giovane giornalista conosce Anna Loreti, ha 20 anni.

I padroni si credono in diritto di fare delle ragazze quello che gli pare. “Le ragazze lavorano per vestirsi”, così dicono i padroni. “Possederle è un sistema come un altro per farle vestire meglio”. [...] Non esagero perché è proprio così. Noi ragazze siamo oggetto di un'azione continua di corruzione e molte cedono le armi. È un'azione che fanno sempre nello stesso modo. I direttori cercano prima di farti fare un lavoro umiliante, in maniera che tu gli

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>179</sup> *Ibid.*, pp. 45-46.

sia sempre grata d'ogni miglioramento. Migliorare significa stare sempre più vicine al direttore. Se tu non ci stai, allora è il trasferimento o il licenziamento.<sup>180</sup>

Ci viene presentata infine Nora, «la più sfortunata delle ragazze di via Savoia: ha riportato una frattura all'osso frontale [...] l'incidente di via Savoia ha scosso il sistema nervoso di Nora. Parla a scatti, cambiando spesso e senza ragione la direzione dello sguardo, mangiandosi le parole e, di tanto in tanto, fermandosi smarrita per raccogliere i ricordi e le idee»<sup>181</sup>. A lei, Petri dice che sta raccogliendo delle testimonianze per un film, ammette quindi di lavorare nel cinema e Nora gli chiede di non essere interpretata da nessuna artista, vuole essere lei l'attrice di sé stessa perché a detta sua, nessun'altra meglio delle ragazze coinvolte nel crollo sarebbe stata migliore, loro sentono qualcosa dentro, quel qualcosa che hanno vissuto tra il crollo e l'ospedale che non può essere spiegato, tanto meno impersonato.

Quella successiva è un'intervista anonima, interessante perché è l'unica tra tutte quelle condotte che parla della prostituzione e per descriverla viene sempre utilizzata la stessa parola, «job»<sup>182</sup>. La sconosciuta confessa a Petri:

nell'ambiente in cui sono stata costretta a vivere c'è un gran numero di ragazze viziose, di eleganti prostitute, che sono così, per noia. Bevono, giuocano, passano il tempo cercando qualcosa che possa ancora eccitarle, salvarle dalla terribile noia che le divora. [...] Voglio dire che è gente che ignora tutto, che ignora la povertà, ignora la cultura. Non fanno del male e non sono nemmeno sciocche. Non sono niente. [...] Ci sono alcune di queste ragazze che cercano anch'esse lavoro, vogliono il job, lo svago, dicono loro. Più una posa che altro. Pongono condizioni, per lavorare: o alla mattina o al pomeriggio. In via Savoia questo genere di ragazze non avrebbe potuto essere presenti, perché cercano il job e lì si tratta di prendere solo settemila lire al mese per stare tutto il giorno piegate sulla macchina da scrivere.<sup>183</sup>

Da questo commento si capisce anche che chi cerca il *job* non è disposta ad accontentarsi di settemila lire al mese e che la paga del *job* è sicuramente più alta.

Una volta effettuati i vari colloqui, Petri decide di visitare l'ospedale presso cui erano state portate settantasette delle ragazze ferite coinvolte nel crollo.

Passare qualche ora al Policlinico Umberto I, è abbastanza istruttivo. Io fui costretto a farlo per completare la mia inchiesta, perché la maggior parte delle ragazze di via Savoia erano

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, pp. 49-51.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 78.

state ricoverate al Policlinico. [...] Lunghe corsie squallide e sporche, in decine di letti affollati da vecchi e da bambini, da moribondi e da convalescenti. Qui i malati muoiono davanti a tutti, agonizzano davanti agli occhi degli altri ricoverati. Io penso che un ospedale modernamente concepito dovrebbe far pensare a tutto fuorché alla morte.<sup>184</sup>

Osserva attentamente l'*iter* di accettazione del pronto soccorso, si rende conto di quanto difficoltosa sia per un paziente l'ammissione in ospedale. Oltre a richiedere molto tempo, assicurare ad un paziente analfabeta le cure adeguate tramite la lettura e la firma di moduli lunghi può risultare molto complicato. La mancata conoscenza della lingua non permette di leggere nulla, tanto meno di firmare i protocolli d'ingresso, degenza e dimissione dall'ospedale. Petri commenta anche che la lunga lista di domande che viene sottoposta ai nuovi arrivati prima di poterli fisicamente far accedere all'interno delle mura del pronto soccorso. Gli interrogativi sono standardizzati, alle volte inutili, uguali per chiunque vi si presenti, indistintamente dall'età, gravità o urgenza e il tempo necessario per la compilazione dei documenti toglie minuti preziosi alle cure che invece andrebbero ricevute il più tempestivamente possibile. Più ragazze raccontano che appena avvenuto il crollo non ricordano urla né lamenti, ma sangue, le espressioni in viso alle ferite, la carne dei corpi lacerata, le gambe vergognosamente scoperte, le ossa rotte, ricordi preceduti da una sensazione di vuoto sotto ai piedi, sembrava stessero volando o cadendo nel nulla come se fossero state dentro ad un sogno. Ma nonostante tutto ciò, il caos vero e proprio e la confusione totale ha avuto luogo in ospedale, precisamente nelle sale e corridoi del pronto soccorso.

Elio Petri conclude la sua inchiesta sottolineandone però anche i limiti. Intervistare proprio il quartiere dove il crollo della palazzina è accaduto pone il rischio intrinseco della non totale veridicità delle interviste condotte. Le voci, passate di persona in persona, è probabile che abbiano subito modifiche di portata non misurabile, così come i racconti e le testimonianze potrebbero essere stati arricchiti di dettagli non reali. Un esempio su tutti riguarda proprio l'ospedale: nonostante una sola sia la morte registrata, Petri incontra un'infermiera e un giovane medico che avevano lavorato in pronto soccorso il giorno stesso in cui le ragazze ferite erano state trasportate lì in urgenza, e confermano che di morti ce ne siano fossero in realtà cinque. Purtroppo però, Petri non ha ricordato il nome del medico che aveva dichiarato quanto appena detto e non è mai riuscito a mettersi in contatto con lui per cercare conferma della fonte.

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 136.

## II.1.5 ... al trattamento di Zavattini

Parte della documentazione cinematografica di *Roma ore 11* (De Santis, 1952) è conservata presso l'*Archivio Cesare Zavattini*, Biblioteca comunale Panizzi di Reggio Emilia. Sono presenti tre sceneggiature, un trattamento, una cartella di note di lavorazione contenente la documentazione, interviste e appunti del soggetto. È per noi utile soffermarsi sul trattamento<sup>185</sup> e sulla documentazione<sup>186</sup> piuttosto che sulle sceneggiature perché il *focus*, in questa sede, e indagare come dalle interviste di Elio Petri, Zavattini sia riuscito a costruire il racconto di un film che non vede protagonisti, ma parla in chiave corale di un accaduto che ha interessato più soggetti singoli.

Cade subito l'attenzione sul titolo. Ancora non è stato scelto, quattro solo i titoli provvisori che vengono proposti: *Roma, ore Undici*; *Roma*; *Un giorno di settembre*; *Cronache di Roma*. Si riportano alcune brevi citazioni del trattamento relative alla lavorazione iniziale, dove vengono man mano introdotti i personaggi con nomi, indoli, caratteri e accenni alla loro vita personale, attenzione che ci permette, come nel capitolo precedente, di leggere la storia sociale di una Roma nei primissimi anni Cinquanta, dal punto di vista giovani donne che si affacciano sul mondo del lavoro.

Il primo personaggio introdotto è Adriana, «la ragazza che non sorride mai e ha come una sua interna tristezza...»<sup>187</sup>. Simona aiuta lo spettatore a comprendere il motivo per cui la maggior parte delle giovani si presentano in via Savoia: si stanno radunando per rispondere ad un'altra offerta di lavoro. «Comprendiamo che i due vivono insieme da qualche giorno e che la ragazza, il cui nome è SIMONA, intende cercarsi un lavoro»<sup>188</sup>. «Angelina la servetta» svela di che offerta di lavoro si tratta: «Angelina, parlando sottovoce: cercano una dattilografa. [...] Vediamo arrivare sempre nuove ragazze, nuove coppie. Ognuna arriva in un modo che è una sorpresa, una rivelazione; la rivelazione di uno stato d'animo o di una condizione sociale»<sup>189</sup>. Conosciamo Clara, «lei è una ragazzona simpatica e tranquilla, che sovrasta sul padre di tutta la testa; il suo nome è CLARA, e questa è la sua prima uscita dopo la conquista del diploma»<sup>190</sup>.

Ecco che «si aggiunge alla coda una ragazza disinvolta e chiacchierona, dall'aria vagamente equivoca. Ella attacca facilmente discorso con tutte e il suo tono è tanto franco quanto cordiale. Ha circa 22 anni e si chiama Caterina. Mentre le altre compagne di fila, anche se non brutte, non smettono

---

<sup>185</sup> Archivio Cesare Zavattini, Biblioteca Panizzi; collocazione: Za Sog R 46/3.

<sup>186</sup> Archivio Cesare Zavattini, Biblioteca Panizzi; collocazione: Za Sog R 47/3.

<sup>187</sup> Archivio Cesare Zavattini, Biblioteca Panizzi; collocazione: Za Sog R 46/3.

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> *Ibid.*

<sup>190</sup> *Ibid.*



mai di aggiustarsi il “maquillage” e le vesti, Caterina invece, appena arrivata, ha cura di togliersi il rossetto e di farsi più modesta e dimessa che può»<sup>191</sup>. Per ingannare l’attesa, Caterina inizia a leggere altri annunci del giornale. «La lettura di questi annunci cade fra le ragazze come una ironica e paradossale punteggiatura dello stato d’animo che regna in questo momento tra loro. E volano i commenti beffardi, e le risate, e le amare conclusioni. Caterina, inebriata del successo, continua imperterrita nella sua lettura»<sup>192</sup>.

Nel frattempo, per le strade «tutti si interessano variamente allo spettacolo della rumorosa coda»<sup>193</sup>. Si avvicina una bici con sopra un ragazzo che pedala e due giovani, una in canna e una dietro. «Una delle due ragazze è bella, simpatica, ardita e quasi tracotante di modi; una tipica “bulletta” di periferia. Ha 17 anni e si chiama LUCIANA. [...] La terza persona, amica dei due ragazzi, è una giovane sui 20 anni, vivace ma piuttosto bruttina; si chiama CORNELIA»<sup>194</sup>.

«Ritroviamo la prima arrivata al mattino, la ragazza timida che s’è cambiata le scarpe dinnanzi al cancello. Ora l’ha raggiunta e le è al fianco la madre. La ragazza si chiama GIANNA e la madre MATILDE. La signora Matilde è una donna energica per quanto la figlia è timida. [...] la figlia rossa di vergogna. La figlia la segue come una vittima»<sup>195</sup>.

Il trattamento di un testo audiovisivo precede la sceneggiatura ma ha già una forte componente narrativa. Ancora più interessante è forse la documentazione di *Roma ore 11* (De Santis, 1952). Qui ci sono dei veri e propri appunti di Zavattini, appunti storici, sociali e non cinematografici. Sono le testimonianze direttamente raccolte da Zavattini: di ciascuna si indica il nome dell’intervistata, l’età e il mestiere dei genitori per inquadrare meglio la provenienza familiare. Per Zavattini era importante entrare nella vita di queste ragazze per capire in che ambiente erano cresciute e comprendere da che situazione sociale le giovani stavano cercando di uscire, quali erano le motivazioni che le avevano spinte a partecipare ad un colloquio di lavoro. Spesso annota i dettagli riguardanti l’arredo della casa, chiede quali sono le preferenze di cinema e di lettura e scopre cosa le appassiona, come trascorrono il loro tempo libero, tutte informazioni fondamentali alla costruzione di personaggi fittizi che impersonano una realtà vera, la stessa che stavano vivendo sulla propria pelle. Anche se non tutte le storie delle intervistate saranno poi rappresentate nel film realizzato *Roma ore 11* (De Santis, 1952), si riportano di seguito le note di Zavattini.

---

<sup>191</sup> *Ibid.*.

<sup>192</sup> *Ibid.*.

<sup>193</sup> *Ibid.*.

<sup>194</sup> *Ibid.*.

<sup>195</sup> *Ibid.*.

Caterina Ianzolla. Parlano di colloqui di lavoro in termini generici, lei sostiene che «se una non è disonesta, non trova niente»<sup>196</sup>. La situazione attuale del mercato del lavoro le ha fatto perdere fede e spiritualità, ha smesso di confessarsi. Ricorda malamente il pronto soccorso, le pareva più un accampamento. Il padre prima faceva il manovale, poi per problemi di salute ha poi iniziato a fare il giardiniere. Marcella de Paolis, 16 anni. Associa il crollo della palazzina di via Savoia al bombardamento del 20 gennaio 1944, se lo ricorda anche se era una bambina. Insiste che ai colloqui di lavoro che ha sostenuto in precedenza le veniva sempre rinfacciato di essere troppo piccola, non tanto per l'età anagrafica quanto per il non potersi concedere perché ancora non matura. Quasi si sentiva presa in giro e derisa perché, a differenza di tutte le altre, non riusciva ad adeguarsi al piacere fisico che le veniva chiesto di soddisfare. Ricorda chiaramente quanto le è stato detto durante un colloquio e lo racconta a Zavattini: «io ti prendo solo se tu ci stai a damme i bacetti..... - ma guardi che io sono venuta qui per cercare lavoro, io coi bacetti sua non ce faccio niente. Lui allora mi guardò ancora poi mi disse: - sei piccola, sei piccola»<sup>197</sup>.



Figura 7 (fotogramma di *Roma ore 11* (De Santis, 1952))

Questa citazione rimane impressa a Zavattini, uno spaccato della realtà così potente che nel film diventa il discorso diretto di un personaggio - si veda *Figura 7* -, una ragazza che in coda sulle scale, mentre aspetta pazientemente il proprio turno, chiacchiera con le sue coetanee raccontando la propria esperienza personale. Il padre di lei fa il tramviere e la madre è stata costretta ad iniziare a lavorare quando il marito era in guerra. Come si evince dall'analisi dei dati sul mercato del lavoro - che in questa tesi si riporta al capitolo *II.1.8 Il lavoro delle donne in Italia negli anni Cinquanta* -

---

<sup>196</sup> *Ibid.*.

<sup>197</sup> *Ibid.*.

l'Italia è in un momento in cui respinge le donne dal mercato del lavoro stesso. In effetti, mentre durante le guerre le donne entrano nel mercato del lavoro anche in lavori con maggiore presenza maschile, nel secondo dopoguerra si registra una riduzione del lavoro femminile. Dalle interviste di Elio Petri prima e di Cesare Zavattini dopo, è lampante quanto per la popolazione femminile sia importante trovare un'occupazione per diversi aspetti ed eterogenee motivazioni personali tra cui, più volte, traspare l'intenzione di fare delle esperienze materne che possano costituire un modello per le figlie - tematica approfondita nell'analisi di *Bellissima* (Visconti, 1951).

Giulianella Tagliaferri, 17 anni. Una ragazza della piccola borghesia più smaccata. Nelle note a questa intervista, molto interessante il commento di Zavattini: «la ragazza dice di aver trovato lavoro tramite il TEMPO. È la prima. Da quello che sappiamo è una delle poche, e, a quanto pare, queste appartengono tutte alla medesima categoria sociale»<sup>198</sup>. Il *Tempo* è un quotidiano che non viene letto dalla maggior parte delle giovani intervistate e che Giulianella abbia trovato lavoro tramite un annuncio pubblicato su questo giornale fa scalpore - probabilmente la ragazza segue le influenze del padre che è un impiegato al Tesoro ma, prima di questo, faceva il giornalista.

Maria Ammassari, 25 anni. Maria viene intervistata anche da Elio Petri. Il padre fa il ragioniere da libero professionista. Maria confessa: «io dico la verità. Adesso che non lavoro sto meglio. Quando uno deve lavorare in questo ambiente è meglio essere disoccupato. Quelle che lavorano è un segnale che “ci stanno”. Si vedono subito dalla faccia. Io credo che non troverò mai lavoro. Ma questo lo posso fare perché un piatto di minestra lo trovo sempre a casa. Ma quelle che hanno veramente fame, le si può condannare?»<sup>199</sup>.

Anna Maria Zinjo, 22 anni. Il padre è morto, la famiglia viene mantenuta dal fratello ma la giovane vorrebbe contribuire. «Mi fece impressione quel “ragazza primo impiego” [...] dal momento che non volevano ragazze già esperte non misi il rossetto»<sup>200</sup>. Di queste due interviste, di cui Zavattini si appunta i dettagli che più gli interessano, ritroviamo evidenza nel film realizzato. L'attenzione all'aspetto fisico è alta in tutte le ragazze che si presentano a sostenere il colloquio, sono ben consapevoli di cosa significa quel “ragazza primo impiego”. Nel trattamento, infatti, così come poi anche nel film, c'è un momento in cui una ragazza, mentre guarda la coda di giovani donne che si sta creando davanti ai cancelli, prima dell'inizio dei colloqui di lavoro, si toglie accuratamente il rossetto - *Figura 8*. Nel trattamento, questo personaggio prende il nome di Caterina.

---

<sup>198</sup> *Ibid.*

<sup>199</sup> *Ibid.*

<sup>200</sup> *Ibid.*



Figura 8 (fotogramma di Roma ore 11 (De Santis, 1952))

Tra le testimonianze esterne, c'è quella di un dirigente giovanile progressista. Racconta la frustrazione delle ragazze portate in ospedale, «molto irritate dal fatto che gli era capitato. Avevano capito, nella maggior parte, che esso non era determinato dal caso, ma che era scaturito dalla situazione che esiste a Roma. Non erano affatto scoraggiate, quelle non troppo gravi, ma erano tutte arrabbiate perché la loro vita è quella di andare a cercare posti e poi capitano anche queste cose»<sup>201</sup>. Nel film, questo pensiero diventerà discorso diretto di una ragazza che sul lettino dell'ospedale si lamenterà proprio delle conseguenze che lei, così come tutte le sue coetanee, si trova a dover vivere sulla propria pelle e sopportare in silenzio, appunto in quanto donne che cercano lavoro. Disgrazie di questo genere agli uomini non capitano, di certo non come evento fortuito causato dal semplice presentarsi ad un colloquio di lavoro.

Elvira Marchini, 21 anni. Lo stipendio del padre non riesce a mantenere l'intera famiglia e il fratello fatica a trovare un lavoro, così anche lei decide di cercare un impiego. Rimane ferita nel crollo e ricorda che «su certi letti si stava in due; sedute, ad aspettare l'ordine [...] l'infermiera ci consigliava di dire che non ci ricordavamo più niente, che stavamo molto male, perché così ci trattavano meglio»<sup>202</sup>. Nei commenti all'intervista, Zavattini scrive «Elvira si è vergognata di dire chiaramente che cercava lavoro per bisogno. Ha detto testualmente «per vestirmi e per le cose mie»»<sup>203</sup>.

Tina Spaccia, 22 anni. Il padre ha a carico i figli e fatica a mantenerli con la sua unica paga. Tina cerca di aiutare in famiglia. Zavattini annota «riferisco tutto il colloquio avuto con Tina Spaccia

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> *Ibid.*

<sup>203</sup> *Ibid.*

anche se non aiuta molto per le individuazioni dei fatti di via Savoia perché credo che sia abbastanza caratteristica»<sup>204</sup>. Tina dice: «non ho mai passato una giornata senza cantare una volta o due al giorno, due o tre ore. All'ospedale, si figuri, mi sono fatta portare la radio»<sup>205</sup>. Questo particolare, definito caratteristico da Zavattini, sarà di ispirazione per il soggettista e ritornerà nel film. Conosceremo il personaggio di una giovane ragazza a cui piace tantissimo cantare e non può proprio farne a meno, canta anche sulle scale per intrattenere le aspiranti e alleggerire il clima di tensione che si stava creando. In ospedale, mentre attende il suo turno per le medicazioni, viene intervistata da un inviato della radio che cerca testimonianze dirette dalle ferite. Il personaggio della giovane, ispirato a Tina, racconta di sé, che le piace tanto cantare e che se potesse, farebbe quello tutto il giorno, svelando un carattere genuino e pieno di vita. Si lascia convincere dall'inviato a cantare qualcosa a cappella nel microfono della radio. Quando l'indomani viene dimessa, ascolterà il pezzo sul fatto di via Savoia e sentirà la sua voce alla radio.

Conosciamo poi Liliana Bianchi, diciottenne, e sua madre Maria Serangeli, 42 anni. Il padre, e marito, è un impiegato della ferrovia, lavora come addetto ai servizi della stazione. La madre lamenta di non aver ricevuto cure adeguate in ospedale. Nonostante avesse la spalla rotta le è stato detto: «c'è la rottura d'un ossetto piccolo così, un ossetto superfluo»<sup>206</sup>. Racconta di essere rimasta molto dispiaciuta i giorni successivi al crollo, di come venivano riportati i fatti sui giornali locali che il marito portava a casa, riferivano cose non vere, la portinaia per prima aveva lasciato delle dichiarazioni false. A Zavattini intenerisce che madre e figlia si siano presentate assieme al colloquio di lavoro e inserirà la coppia anche all'interno del film. Carla Andreoli, 23 anni. Il padre ha tre figli a carico e lavora per la squadra rionale. Carla è sconcertata e amareggiata della situazione in cui vive, una Roma che per lei non è sicura, dove non può presentarsi da sola ad un colloquio di lavoro per paura che succeda qualcosa di spiacevole. «Oggi non ci si può fidare. Lo vede, mi ha fatto (riferendosi al padre) accompagnare dalla sorellina! Io ho seguito a domandarmi che ci stiamo a fare al mondo»<sup>207</sup>. Maria Reichlin, 20 anni. Maria è figlia di un avvocato abbastanza noto. Nonostante questo, lamenta di non aver ricevuto cure adeguate. «Ci curavano degli studenti. A me mi ha curato un ragazzo che conosco che studia medicina e mi ha fatto male i punti, troppo lenti. Infatti, il dottore che mi ha curata dopo diceva che per questo la ferita non si chiudeva»<sup>208</sup>.

---

<sup>204</sup> *Ibid.*

<sup>205</sup> *Ibid.*

<sup>206</sup> *Ibid.*

<sup>207</sup> *Ibid.*

<sup>208</sup> *Ibid.*



Figura 9 (fotogramma di Roma ore 11 (De Santis, 1952))

Franca Marcelli, 17 anni, ha i genitori separati. Anche dal suo punto di vista all'accaduto non è stato dato lo spazio adeguato all'interno dei quotidiani. «Venivano pure i giornali: - fa vedè che dice? Ma non diceva niente. Io credevo che mettessero un trafiletto piccolo e invece tutti quegli articoli. Ma nun dicevano gnente perché non dicevano mica che c'era posto per lavorà!!»<sup>209</sup>. Maria Centi, 18 anni è invece orfana sia di padre che di madre ed è stata cresciuta dalla zia. Anche lei è stata portata al pronto soccorso e nella confusione ricorda chiaramente un fatto, che Zavattini poi riporta anche nel film: una ragazza si lamenta della scomodità del letto e dei cuscini che non le permettono di stare sdraiata e riposarsi, il compagno le controlla i cuscini e conferma che effettivamente sono molto duri. Maria commenta le offerte di lavoro romane di quei tempi: «questo è un fatto che non mi sono mai spiegata bene. Mi sarei contentata anche di poco. Invece niente. Ho cercato tanto, ma nessuno se ne interessa»<sup>210</sup>. Vincenza Perrone, 23 anni, studia legge, è orfana di madre e il padre si è risposato. Sta cercando un lavoro perché il padre non può più permettersi di pagarle le spese universitarie. La figlia ha sempre badato alla casa ma da dopo l'incidente non riesce più a muoversi né a faticare quanto prima e la casa è sempre più abbandonata a sé stessa. Ricorda che il giorno dell'incidente aveva perso cappellino, borsa e scarpette e che li aveva cercati disperatamente, aveva risparmiato mesi, quasi anni per comprarli.

---

<sup>209</sup> *Ibid.*.

<sup>210</sup> *Ibid.*.

## II.1.6 *Analisi semiotica*

Il richiamo all'inchiesta è chiaro già dal titolo dell'opera cinematografica. Di seguito, si analizzano alcuni degli *escamotage* che regista e sceneggiatore hanno trovato per far capire allo spettatore che il film a cui avrebbero assistito non sarebbe stata una semplice storia finzionale basata su fatti davvero accaduti. Prima cosa tra tutte, la più lampante, il titolo.

*Roma ore 11* (De Santis, 1952) pare il classico titolo di un articolo di giornale, rispecchia le regole dettate dalla *Headline Language*. Questa è la definizione che la linguistica dà ad un *set* di regole grammaticali che sono state pensate per essere utilizzate nei titoli dei giornali. La proposizione è compressa ed ellittica, accurata e specifica; è nominale, manca il verbo reggente; vengono omessi articoli e preposizioni; i numeri vengono usati in cifre e non scritti in lettere. Deve dare sufficienti informazioni al lettore da incuriosirlo, destare sospetto ed invitarlo a volerne sapere di più. Al fruitore viene lasciata la possibilità di "aprire" il documento filmico e informarsi su cosa è accaduto in quel luogo, in quel determinato orario. Metaforicamente: aprire il giornale e continuare a leggere il trafiletto. Visivamente, è quello che succede con l'incipit del film.

### II.1.6.1 *Analisi incipit*

Oltre al titolo e alle locandine (analizzate di seguito), agli autori dell'opera cinematografica interessa far cogliere la natura investigativa del testo a tal punto che l'*incipit* stesso del film ricorda metaforicamente l'*iter* che l'utente segue nel momento in cui sceglie di informarsi tramite un giornale. L'apertura avviene con il titolo del film, quel dettaglio che primo fra tutti attira l'attenzione del fruitore nella scelta del notiziario. Seguono inquadrature che si focalizzano sui nomi delle singole testate giornalistiche, con un dettaglio fanno notare prima il nome di ogni quotidiano, poi il trafiletto che nel giornale parla del crollo accaduto il giorno precedente - stesso comportamento che il fruitore ha quando con lo sguardo decide quale testata giornalistica preferisce comprare e leggere. Terzo *step*, si apre il servizio. Come avviene nella lettura di un quotidiano, o nella fruizione di un giornale, il *reportage* inizia e il redattore cerca di far immedesimare il lettore affinché comprenda in quale situazione i fatti sono accaduti. Il lungo piano sequenza d'apertura al film accompagna lo spettatore, lo cala in una realtà, in una situazione, in un contesto preciso all'interno del quale fondersi con il racconto corale volto alla ricostruzione delle dinamiche dell'incidente.

Come riportato nella sceneggiatura zavattiniana, la prima protagonista che vediamo è una ragazzina, Gianna, che sta dormendo a piedi del cancello chiuso, fuori dal palazzo di via Savoia che ospiterà i colloqui (*Figura 10*).



*Figura 10 (fotogramma di Roma ore 11 (De Santis, 1952))*



*Figura 11 (fotogramma di Roma ore 11 (De Santis, 1952))*

Aspetta che inizi la fila per prendere il suo posto, è arrivata per prima. Gianna è la prima co-protagonista che lo spettatore conosce ma anche l'ultima che vede in chiusura al testo filmico, unità che segna inizio e fine dell'audiovisivo, pare un attante<sup>211</sup> che mette in scena i valori della coscienza giovane che porta a domandarsi se quanto avvenuto è ammissibile, che invita a riflettere come solo attraverso gli occhi ingenui di una bambina si può fare. Nella scena finale, a segnare la conclusione

---

<sup>211</sup> Per la definizione di "attante" e "figura attanziale" si rimanda all'appendice, paragrafo *IV.2 Articolo pubblicato su Cinergie*.



del misfatto e come ad indicare la necessità che di questo accaduto se ne continui a parlare, un giornalista la cui voce è fuoricampo, parla con un suo collega. Guardano entrambi Gianna, i giornalisti la indicano e uno dice all'altro «Lei cercava argomenti per il suo articolo, vero? Eccolo. Ci pensi». Lei non si è persa d'animo il posto da dattilografa ancora non è stato assegnato e ancora spera di aggiudicarsi, per questo torna nello stesso punto dove la mattina stava dormendo (Figura 11). Gianna è, per metonimia, il racconto di una giovane vita che ancora ha tanto tempo davanti a sé, la storia di una società, di uno stile di vita; è una singola persona che anche in tenera età ha qualcosa da dire e qualche ingiustizia già sofferta da denunciare.

Metaforicamente rappresenta il lavoro d'inchiesta che Petri e Zavattini, su incarico di De Santis, hanno condotto e invita ad ascoltare le singole giovani donne, fa in modo che venga data voce alle loro sfortunate situazioni e che venga compreso il contesto in cui vivono e da quali altri arrivano, portando lo spettatore ad immedesimarsi in quelle storie che altrimenti sarebbero passate in sordina.

### II.1.6.2 Analisi plastica



Figura 12 (locandina Roma ore 11)



Figura 13 (locandina Roma ore 11)



Figura 14 (locandina Roma ore 11)



Figura 15 (locandina Roma ore 11)

Facendo un'analisi plastica di queste quattro locandine, utilizzate per pubblicizzare il testo filmico, è possibile riconoscere degli indizi visivi che gli autori lasciano allo spettatore. Interessante notare che il titolo è l'unico punto della locandina di colore rosso che per primo attira l'attenzione, dettaglio a partire dal quale lo sguardo si muove nel resto dello spazio<sup>212</sup>. Il colore rosso, punto di ancoraggio per la comprensione logico-passionale, rimanda ad una sensazione di attenzione, di richiesta, è posto al centro dello spazio della locandina come indicatore di partenza per l'interpretazione di quanto rappresentato. Un luogo, un orario in cui l'azione si svolge, importanti per la narrazione, un *turning point*<sup>213</sup> che vincola la lettura dall'alto verso basso, dividendo temporalmente tra un prima e un dopo l'intreccio dei fatti, concatenati tra loro per effetto causale, con un cambiamento di stato al centro.

Se confrontiamo le immagini e ci soffermiamo su che cosa è rappresentato, nella seconda metà in basso di ogni locandina c'è maggiore caos, disordine, è necessario fermarsi per comprendere cosa sta accadendo e non ci sono più figure in primo piano. Parlando della direzione dello sguardo, si nota che i personaggi, nella prima foto, stanno quasi tutti osservando un punto verso l'alto, direzione amplificata dal posizionamento della macchina da presa che ci restituisce un'inquadratura leggermente presa dal basso, cosa che invece non succede nei fotogrammi della seconda parte delle

<sup>212</sup> Cfr. Franco Fontana, *Fotografia creativa. Corso con esercizi per svegliare l'artista che dorme dentro di te*, Milano, Mondadori, 2017.

<sup>213</sup> Cfr. Ruggero Eugeni, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Roma, Carocci Editore, 2018.

locandine. Questo permette di interpretare le locandine come segue: in un determinato luogo, a Roma, in un determinato momento, alle ore 11 di mattina, è successo qualcosa, un fatto che ha provocato un mutamento di stato, un passaggio da un momento precedente di generica calma e serenità, ad un momento successivo di disordine. La causa di tutto ciò sembra un evento accaduto “in alto”, perché è verso quel punto che gli occhi degli attori ci dicono di focalizzare la nostra attenzione da spettatori.

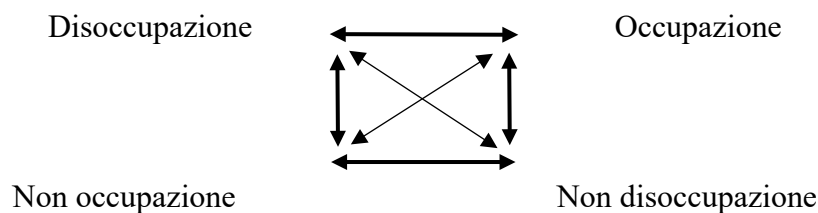
### *II.1.6.3 Analisi narrativa*

Il film è costruito in chiave corale, intrecciando tanti filoni narrativi quante sono le testimonianze raccolte da Elio Petri nella fase preliminare di indagine. Anche se alcune di queste sono state di secondaria importanza al fine dell’inchiesta sul crollo, tutte si sono rivelate fondamentali nell’opera di ricostruzione dei fatti in denuncia del ruolo della donna nel mondo del lavoro a cavallo tra la fine anni Quaranta e inizio Cinquanta. La denuncia corale avviene nel momento in cui le aspiranti dattilografe si muovono come un unico corpo e agiscono come un unico soggetto.

Sono presenti diversi ruoli attanziali che seguono *iter* passionali differenti, ma è riconoscibile un percorso passionale parallelo, collettivo, superiore, che accomuna tutte le ragazze che, anche se mosse da ragioni differenti, si sono presentate al colloquio di lavoro intenzionate ad affrontare la selezione. Nel momento in cui le candidate iniziano a formare una fila, più o meno ordinata, davanti ai cancelli del palazzo si identifica un misto di sentimenti che si accavallano tra loro: agitazione per la prova; speranza di superare la selezione; un senso di competizione e rivalità, accompagnato al tempo stesso da empatia e apprensione nei confronti delle altre candidate. A questo stato emotivo apparentemente confuso ma chiaramente comprensibile data la situazione, si aggiunge la frustrazione che cresce all’aumentare dell’accalcarsi delle candidate. Disillusione ed insoddisfazione per l’ormai chiaro esito dell’offerta di lavoro iniziano a diffondersi e a creare un disagio che cresce quando il ragioniere informa le duecento ragazze che di queste, forse, avrà tempo sufficiente per intervistarne una quarantina. Agitazione e scompiglio portano al crollo delle scale. Come in un *climax* ascendente, si raggiunge l’apice: al crollo seguono *caos*, disorientamento, paura e panico, sentimenti che lasciano il posto alla rabbia e allo sdegno quando le ragazze soccorse e portate in ospedale anche con mezzi di fortuna, scoprono che dovranno pagare la cauzione per il soccorso prestato e le cure ricevute. Le prime emozioni delle protagoniste, ora sintetizzate e messe a fuoco, contribuiscono «strategicamente

a indirizzare l'interesse, l'opinione e la partecipazione dello spettatore»<sup>214</sup> nel quale nasce un sentimento di empatia e vicinanza nei confronti delle giovani donne.

Ci sembra utile, a questo punto, proporre l'analisi semiotica di quanto detto fino ad ora. Non si può parlare di semiotica senza citare le teorie di Greimas, linguista che ha fondato la semiotica strutturale. Con uno dei principali strumenti d'analisi della disciplina introdotti da Greimas, da utilizzare sia in un momento di costruzione teorica, sia in un momento di analisi. Il film ruota attorno al crollo di una palazzina avvenuto per l'accalcarsi di donne disoccupate, in cerca di lavoro. Su questo si può costruire un quadrato semiotico, di base, attorno al quale si svolge l'intera narrazione.



Se si considerano le candidate come un solo corpo che si muove e agisce in maniera collettiva, corale, quindi come un unico soggetto, queste si trovano in una situazione di non occupazione o perché non riescono a trovare un lavoro o sono già state respinte da colloqui di lavoro precedenti. Altre candidate sono nella situazione di disoccupazione, cioè rimaste senza un lavoro ma in fase di ricerca attiva di un impiego. Perché all'interno del quadrato ci si possa muovere e si vengono quindi a creare relazioni e situazioni narrative ci deve essere un cambiamento di stato qualcosa che modifica l'equilibrio interno e che crea del caos che deve essere ripristinato, tornando ad una situazione di calma e di stabilità. Questo stato di instabilità coincide con la pubblicazione di un annuncio di lavoro, una sorta di elemento neutro che potrebbe far sì che l'interessata si sposti da un estremo all'altro, da uno stato di non occupazione o disoccupazione ad uno stato di occupazione. Nel fare questa transizione, ci si troverà ad un certo punto in una sorta di zona franca, un momento in cui non si è né non occupati né non disoccupati. Nel caso in cui tutto vada bene, si raggiunge l'estremo opposto, ovvero si diviene occupati.

Partendo dalle relazioni logiche del quadrato semiotico, si può ricercare un percorso attanziale delle tre coppie di attanti narrativi: soggetto-oggetto; destinante-destinatario; aiutante-opponente - ricordandosi sempre di non confondere attanti e attori: gli attanti sono astratti come i valori, sono dei ruoli vuoti, mentre gli attori sono l'impersonificazione di quei ruoli, con temi e valori.

<sup>214</sup> Mariapia Comand, *I personaggi dei film*, Venezia, Marsilio, 2012, p.50.

Si avrà quindi un *Soggetto*, il collettivo di ragazze, che si trovano disgiunte dal loro *Oggetto di valore*, ovvero l'aver un lavoro. Per raggiungere questo *Oggetto di valore* abbiamo il *Destinante* inteso come il mandante del soggetto all'inizio della narrazione. Il *Destinatario* è colui che trae beneficio dall'*Oggetto*, a cui questo viene assegnato. Nel nostro caso, il lavoro non viene ottenuto da nessuno. L'*Aiutante* è il giornale *Il Messaggero*, ciò che fa sì che il *Soggetto* possa entrare in contatto con il suo *Oggetto di valore*. Infine, l'*Opponente*, ovvero ciò che ostacola il *Soggetto*, è il crollo. Seguendo il modello di Greimas, si hanno i seguenti quattro momenti strutturali del racconto:

1. Contratto (o manipolazione): far-fare, il *Destinante* convince il *Soggetto*. La pubblicazione dell'annuncio di lavoro seduce il collettivo di ragazze disoccupate con l'idea di avere una eventuale possibilità di lavorare;
2. Competenza: essere-fare, il *Soggetto* si dota dei mezzi modali necessari per raggiungere il suo scopo;
3. Performance: fare-essere, l'azione del *Soggetto* realizza l'intento. Questa è la fase nella quale ci si congiunge con l'*Oggetto di valore*, avere un lavoro. Per far questo, l'azione che il *Soggetto* compie è quella di recarsi in via Savoia, dove avvengono le selezioni;
4. Sanzione: essere-essere, chi ha compiuto l'azione, è premiato o non premiato. Quando può dire che il *Soggetto* non è premiato? Quando non ottiene il lavoro, anzi, si ferma prima, non riesce nemmeno a sostenere il colloquio di lavoro.

Questa prima analisi, però, è sembrata limitante. Alcune domande sono sorte: il *Destinante* non è uno unico, i motivi per i quali le singole protagoniste si sono presentate al colloquio di lavoro sono diversi, perché quindi fare un'analisi unica se l'oggetto d'analisi è eterogeneo? L'*Opponente*, il crollo, è veramente stato d'intralcio allo stesso modo per tutte le protagoniste? La domanda successiva è stata: non è forse superficiale e riduttivo considerare tutte le protagoniste come un soggetto unico? Se si considera il crollo come un *turning point* nella narrazione di ciascuna ragazza, come cambia il percorso delle singole storie?

I percorsi attanziali proposti si intrecciano tra loro, spronati da motivazioni differenti vivono insieme momenti di crescita e maturazione personale dettati dall'aver condiviso un evento traumatico: il crollo. Le narrazioni individuali e quelle collettive sono parallele, una non prevale sull'altra, si sviluppano simultaneamente. L'oggetto di valore è duplice: in chiave corale, corrisponde al guadagnarsi un lavoro e quindi uno stipendio grazie alla mansione da dattilografa; a livello singolo, ognuna delle ragazze si congiunge con il proprio desiderio nascosto, privato, personale. Di seguito si riportano alcuni esempi.

Gianna, giovane ragazza, riallaccia i rapporti con la madre, Matilde, della quale tanto temeva il giudizio perché era ritenuta talmente timida da essere quasi incapace di affrontare quel tipo di vita che l'avrebbe aspettata: Gianna invece dimostra alla madre di essere ancora piccola d'età, ma non di spirito. Adriana si ricongiunge con i propri genitori. Mentre riceve le adeguate cure mediche in ospedale, non può più permettersi di tenere la famiglia all'oscuro della sua gravidanza e, con l'aiuto del medico, riesce finalmente a confessare al padre di aver subito violenza dal vecchio datore di lavoro dal quale ora aspetta un figlio. Anche se in un primo momento il padre, scioccato dalla notizia, fatica ad accettare la situazione (l'uomo si era rifiutato di sposare la figlia incinta), le dimostra il proprio affetto paterno, rasserenandola e assicurandole supporto emotivo ed economico, per garantire un domani a lei e al futuro nipote. Simona, ragazza borghese, si ribella agli stereotipi della sua classe sociale ai quali aveva cercato di attenersi. La sua famiglia, dopo aver messo in imbarazzo sia lei che il suo compagno, il quale come pittore non guadagnava abbastanza da mantenere la fidanzata, decide di riportare Simona a casa, per ricevere le cure del medico privato, ritenute più efficaci di quelle dell'ospedale. Per i genitori di lei, infatti, è vergognoso che un uomo abbia messo la propria donna nelle condizioni di cercare un impiego perché il proprio umile lavoro ha un compenso talmente basso da non permettergli di adempiere al suo tradizionale ruolo di garante dell'economia familiare. Nonostante questa situazione la ragazza, innamorata, decide di scendere dalla macchina e di lasciarsi alle spalle la rigida morale dei genitori per raggiungere il proprio amato e passare la sua vita con lui, anche se questo significherà che lei dovrà lavorare. Clara, ragazza semplice ed ingenua, sogna di fare la cantante, passione che esprime e desiderio che raggiunge quando in ospedale, un inviato della radio registra la sua testimonianza e le chiede di cantare. Angelica è l'unica candidata che già possiede un'occupazione, fa la serva presso una famiglia. La sua è una mansione umile, della quale quasi si vergogna e che decide di abbandonare per tornare in campagna ad aiutare la propria famiglia. Questa scelta permette ad un'altra ragazza, scampata alla tragedia, di prendere il suo posto come domestica. Se si approfondisce il gioco di sguardi che avviene tra i personaggi in questa scena, specificamente attraverso la lettura della comunicazione non verbale, si comprende che nonostante la paga sia soddisfacente, servire quella famiglia sottintende il concedersi sessualmente sia al capo famiglia sia al figlio.

#### *II.1.6.4 Isotopie, trama e metafore*

Le singole storie fungono da denuncia di una situazione comune alle donne e ai ceti popolari di quell'epoca. Le donne non occupate, o disoccupate, nel film risultano perlopiù persone ambiziose e volenterose con però poche aspettative perché private del lavoro come valore ed emarginate dalla

possibilità di una carriera lavorativa. Ricordiamo che, in quegli anni, molte donne hanno lottato per far parte della crescita economica e industriale<sup>215</sup>. Questa lotta, metaforicamente, è leggibile nelle isotopie spaziali ridondanti nel racconto cinematografico: l'ambiente esterno, la via, la piazza, rappresenta la povertà, l'esclusione, la mediocrità, l'essere tagliati fuori da quello che è il mondo del lavoro e dell'occupazione, raffigurato invece dal cancello che divide fisicamente il palazzo di via Savoia dalla strada e quindi, socialmente, separa chi all'interno può accedervi da chi gli è proibito. Si può essere ricevuti solamente su appuntamento, il ragioniere che possiede l'ufficio è uno dei pochi privilegiati che può utilizzare l'ascensore - metafora della scalata sociale - e alle donne questo è vietato. La distinzione è netta, inizialmente alle candidate viene vietato di varcare la soglia del palazzo per presentarsi al colloquio e l'accalcarsi sulle scale è obbligato, perché non considerate degne di usufruire del servizio dell'ascensore.



Figura 16 (fotogramma di *Roma ore 11* (De Santis, 1952))

La trama di *Roma ore 11* (De Santis, 1952) non è a lieto fine, l'intreccio è basato su storie vere, la narrazione cerca di essere il più possibile vicina alla realtà. *Roma ore 11* (De Santis, 1952), audiovisivo neorealista, rimane comunque un film di finzione che ricostruisce dei fatti «anche se ci si sforza di girare nei luoghi dove i fatti avvennero, e di valersi della collaborazione degli uomini che ai fatti parteciparono»<sup>216</sup>. Viene messa in scena una storia, parte del film viene girato in spazi ricostruiti e alcuni dettagli subiscono delle variazioni. Nel momento in cui il regista mette mano ad

<sup>215</sup> Lorenza Bertucelli, "I conflitti di lavoro nel dopoguerra" in *Oltre il 1945. Violenza, conflitto sociale, ordine pubblico nel dopoguerra europeo*, a cura di Acciai et. al., Roma, Viella, 2017.

<sup>216</sup> Verdone M., "Neorealismo: Un cinema che nasce a Roma". «Studi Romani», 27(1), 51, (1979), disponibile al link <https://www.proquest.com/scholarly-journals/neorealismo-un-cinema-che-nasce-roma/docview/1299441918/se-2>.

un'idea e inizia a realizzare un contenuto audiovisivo, per quanto si ritenga esterno ed imparziale all'opera che sta portando a termine, sarà sempre riconoscibile la differenza tra “vero” e “realistico”. Quando ci si incarica di enunciare qualcosa si lasciano nel testo tracce che si sta producendo senso, una sorta di indizi che simulano l'enunciatore stesso, il tempo e il luogo dell'enunciazione che saranno sempre rintracciabili<sup>217</sup> indipendentemente dallo sforzo compiuto nella restituzione oggettiva delle immagini.

I modelli ai quali Zavattini e De Santis si sono appoggiati sono stati la base portante e fondante di una ricostruzione chiara e trasparente dei fatti posta in termini interrogativi, per inscenare un'inchiesta che potesse essere in grado di accompagnare lo spettatore nell'elaborazione visiva ed emotiva dei fatti oggettivi legati al crollo avvenuto in via Savoia, il tutto in termini di denuncia.

## *II.1.7 La censura*

Come ricorda Pagni, «Roma ore 11 ottenne il nulla osta per la proiezione in pubblico (Visto n° 11419) il 18/02/1952, vale a dire lo stesso giorno in cui aveva avuto luogo la seduta della commissione di revisione cinematografica durante la quale era stato esaminato»<sup>218</sup>. Il successo è addirittura internazionale, ma nonostante questo,

il film non fu inserito nella selezione dei film che il cinema italiano inviò al Festival di Cannes. De Santis, come testimoniato da un'intervista rilasciata sulle pagine de "l'Unità" a Tommaso Chiaretti, rimase amareggiato e soprattutto sorpreso per l'esclusione, visto che aveva ricevuto tanti elogi da quelle stesse persone che facevano parte della commissione che selezionava i film da inviare a Cannes. [...] Anche Palmiro Togliatti si scomodò per lanciare un avvertimento a De Santis dicendogli: «In una situazione come quella italiana tu hai osato il massimo coi tuoi film. Adesso riposati un po' e stai tranquillo!». Nel Fondo De Santis è conservato un telegramma dell'aprile 1952, che alcuni interpreti del film scrissero all'allora Direttore Generale dello Spettacolo, Nicola De Pirro, protestando in merito ad indiscrezioni riguardanti l'esclusione del film dalla partecipazione al Festival di Cannes. [...] Nello stesso fondo è presente una lettera di protesta, datata 7 aprile 1952, di Carlo Zaghi, allora direttore del «Giornale», che prendeva posizione contro il divieto della Direzione Cinematografica di

---

<sup>217</sup> Cfr. Giovanna Cosenza, *Semiotica dei nuovi media*, Milano, Laterza, 2010.

<sup>218</sup> Silvia Pagni, “Roma ore 11 di Giuseppe De Santis nelle carte d'archivio”, «Il mondo degli archivi - STUDI», febbraio 2014, disponibile al link <http://mda2012-16.ilmondodegliarchivi.org/index.php/studi/item/287-roma-ore-11-di-giuseppe-de-santis-nelle-carte-darchivio>.



presentare il film al Festival di Cannes: «All'estero si deve credere che l'Italia è un paradiso, che tutti sono felici ed osannati sotto le materne ali della Chiesa e della democrazia cristiana, che la misera e la disoccupazione sono state vinte e tutti i problemi risolti».<sup>219</sup>

È importante tenere conto del punto di vista storico in cui Zavattini e i suoi collaboratori realizzano *Roma ore 11* (De Santis, 1952). «Con la politica, come si può ben capire, ci si deve comunque misurare fin dall'inizio, essendo questi gli anni in cui imperversa una censura di marca ancora nettamente fascista»<sup>220</sup>. Proprio nell'anno in cui sta avvenendo la scrittura della sceneggiatura di *Roma ore 11* (De Santis, 1952), 1951, Zavattini è uno dei promotori della battaglia a favore della libertà d'espressione e di comunicazione. Tra i più prestigiosi cineasti che frequentavano i circoli dell'epoca aumentano le firme di sottoscrizione ad un manifesto che difende i «valori d'arte dello spettacolo cinematografico, ogni giorno messi in pericolo dalle mediocri produzioni degli speculatori»<sup>221</sup>, volto a supportare una produzione cinematografica libera, non condizionata da interessi commerciali. Ciò che i firmatari più desiderano è che il pubblico, ovvero i frequentatori di cinema, vengano educati all'interno dei circoli allo studio del cinema, della sua storia e delle sue opere, in modo che gli spettatori siano in grado autonomamente di giudicare le sorti di un film, sperando di evitare che questo venga sottoposto all'approvazione dell'organo della polizia. I circoli del cinema «vogliono che lo spettatore trovi nella sua stessa coscienza critica la forza per elevare il livello della produzione cinematografica»<sup>222</sup>.

Nel 1947, inaspettatamente, si concesse ai produttori la facoltà di sottoporre i soggetti all'approvazione della Direzione generale dello Spettacolo, una prassi presto tramutatasi in una consuetudine. In principio i censori non si scatenarono, ma presto sopraggiunsero tentazioni interventistiche. Si riverberò così sul mondo del cinema e del teatro un profondo contrasto culturale, anche di carattere psicologico, tra aspirazione alla modernità nei comportamenti individuali e collettivi e nella vita civile, e propensioni a non derogare da valori di riferimento ritenuti ineludibili e insindacabili. Per giunta, il Neorealismo postbellico aveva immesso nei film, oltre a una sentita cognizione del dolore umano in un preciso contesto storico-sociale, un bisogno di verità poetica e uno spirito critico che non si arrestavano di fronte a un atteggiamento sostanzialmente repressivo delle istituzioni e che non di rado si scontrarono con i lasciti di altre stagioni storiche.<sup>223</sup>

---

<sup>219</sup> Cfr. Biblioteca Chiarini, Fondo De Santis, Archivio De Santis: corrispondenza, (busta 18), collocazione 2 11009 04.

<sup>220</sup> Sandro Zambetti, *Sempre avanti di qualche passo in Zavattini. Cinema*, a cura di Tullio Masoni e Paolo Vecchi, Analisi-Trend srl, Bologna, 1988, p. 66.

<sup>221</sup> *Ibid.*

<sup>222</sup> Marco Asunis, "Difendiamo l'arte del cinema", «Diari di Cineclub», Anno VII, n. 62, giugno 2018, p.16.

<sup>223</sup> Cfr. [https://www.treccani.it/enciclopedia/censura\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/censura_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/).

Purtroppo, nonostante la scelta degli attori e il chiaro collegamento ad una vicenda recente che aveva turbato l'opinione pubblica, *Roma ore 11* (De Santis, 1952) entra nelle maglie della censura, al centro del quale era finito anche De Santis, «i critici-scrittori non gli rimproveravano il gusto dello spettacolo in sé, ma piuttosto l'incoerenza tra le pretese di denuncia ed esiti molto diversi»<sup>224</sup>. Questo commento, «esiti molto diversi», si riferisce al fatto che il film di denuncia che De Santis aveva pensato per avere una influenza sull'opinione pubblica, viene invece boicottato e considerato fallimentare, un insuccesso commerciale. Usando proprio le parole di De Santis:

*Roma ore 11* fu smontato dal cinema Corso dove veniva proiettato con la scusa che non aveva realizzato il tot di incasso previsto. E questo non era vero perché il pubblico, a sala esaurita, assisteva alla proiezione persino in piedi e applaudiva a ogni finale. Ma evidentemente era sopraggiunta una telefonata ministeriale che aveva dato disposizione in questo senso, ossia la censura, non potendo intervenire direttamente, lo fece per vie traverse. Il film non fu selezionato per Cannes nonostante fosse il mio unico film che aveva trovato concordi nell'elogio tutti i critici, persino alcuni di destra. *Roma ore 11* non solo non andò a Cannes ma subì persino un tentativo di non essere inviato neppure al festival di Locarno che seguiva a stretto giro di ruota.<sup>225</sup>

I tanti problemi legati alla censura sono anche da ricercarsi nelle caratteristiche sociopolitiche che fanno da cornice alla corrente neorealista. Nell'intervista condotta da Valentina Fortichiari a Zavattini riportata in apertura a *Diario cinematografico*, è Zavattini stesso che commenta l'insita ipocrisia del Neorealismo e quanto i film siano vittima della politica italiana, nei confronti della quale non devono trovarsi in conflitto:

Il problema non è più parlare o non parlare di neorealismo. Il problema è una domanda più semplice: se il cinema è ancora oggi un potenziale mezzo di cambiamento radicale della cultura, cioè della struttura fondamentale della vita, con le stesse parole e ragioni di allora. Secondo me non è solo il cinema ma qualunque mezzo di comunicazione che richiede il rinnovamento. Il cinema oggi è più conosciuto storicamente di una volta. Ci sono dei canali che prima non c'erano e alla cui nascita non credeva nessuno. Ci sono tante altre cose positive in sé ma non interdipendenti secondo un piano di trasformazione concatenata. Meglio un film buono che un film cattivo, però, come si è detto tante volte, un film buono da solo arriva a dissodare pochi centimetri di terra subito ricoperti dalla sabbia dell'abitudine e del numero portata dal vento. Per questo penso molte volte inutilmente che se si potesse tornare indietro,

---

<sup>224</sup> Emiliano Morreale, "Nel paese dei neorealisti. Scrittori e cinema nel secondo dopoguerra" in *Incontro al neorealismo. Luoghi e visioni di un cinema pensato al presente*, a cura di Luca Venzi, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2008, p. 75.

<sup>225</sup> Franca Faldini e Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Bologna, Feltrinelli, 1979, p. 223.

il movimento neorealistico per espandersi, concretarsi, crearsi una piattaforma, avrebbe dovuto fin d'allora avere la forza e la capacità di identificarsi con il fatto culturale rivoluzionario di cui solo disponeva, e al quale ogni altra forza avrebbe dovuto associarsi per rendere popolare ciò che era impopolare e appetibile ciò che era marcato dalla disappetenza generale. Era fin d'allora che bisognava far sorgere dei piccoli centri di conoscenza che potessero fare del mezzo cinematografico, fuori del consumo corrente, il punto di riferimento, di svisceramento di tutti gli altri problemi nazionali.<sup>226</sup>

Il successo a *Roma ore 11* (De Santis, 1952) verrà riconosciuto a posteriori. Diventerà anche uno spettacolo teatrale che la compagnia *MitiPretese*<sup>227</sup> ha deciso di mettere in scena e l'inchiesta condotta da Elio Petri verrà pubblicata con titolo omonimo al film in prima edizione nel 1956.

*Roma ore 11* (De Santis, 1952) è un film storico che filtra fatti realmente accaduti attraverso personaggi fittizi e restituisce una fotografia di una Roma di inizio anni Cinquanta, e racconta cosa può voler dire essere donna e presentarsi ad un colloquio di lavoro. E noi sappiamo che possiamo fidarci dell'istantanea di quella società e di quell'epoca perché l'intero film è stato costruito andando ad intrecciare tanti filoni narrativi quante sono le testimonianze raccolte da Elio Petri nella fase preliminare di indagine.

### *II.1.8 Il lavoro delle donne in Italia negli anni Cinquanta*

Come si situa *Roma ore 11* (De Santis, 1952) nel contesto lavorativo delle donne in Italia all'inizio degli anni Cinquanta dello scorso secolo? Nel rispondere a questo interrogativo si incontra un primo problema connesso alla disponibilità di dati disaggregati in base al genere e agli stessi stereotipi che dominano il ruolo maschile e femminile nel mercato del lavoro in Italia.

La presenza maschile nel mercato del lavoro è dunque scontata: l'unico ruolo sociale previsto per un uomo adulto è quello di lavoratore (occupato o in cerca di un'occupazione). Alle donne, invece, viene prospettata anche un'altra possibilità, che consiste nell'assumere un'identità sociale, il ruolo e il carico di lavoro non retribuito che derivano dalla esclusiva dedizione alla famiglia: la donna adulta può quindi non avere un impiego né cercarlo ed essere una casalinga, senza per questo incorrere nel biasimo della comunità. Anzi, è più frequente

---

<sup>226</sup> Cesare Zavattini, *Diario Cinematografico*, a cura di Valentina Fortichiari, Milano, Mursia, 1991, p. 19.

<sup>227</sup> In appendice, al paragrafo *IV.4 Intervista MitiPretese* si riporta un'intervista condotta con la fondatrice della compagnia.

che una certa disapprovazione sociale venga espressa nei confronti di una donna che lavora anche avendo figli piccoli, piuttosto che verso una donna che non lavora pur avendone.<sup>228</sup>

Al tempo stesso però, dal punto di vista storico,

Uno dei mutamenti più significativi che interessò la forza lavoro femminile nel ventennio 1951-1971 fu la drastica riduzione del tasso di attività e, parallelamente, dell'occupazione. [...] Questo stesso fenomeno, tuttavia, assunse proporzioni inedite e massicce nei primi due decenni post-bellici, in stretto collegamento con la transizione dell'Italia da paese con una struttura economica prevalentemente agraria ad una prevalentemente industriale [...] Il calo dell'occupazione, invece, riguardò pressoché esclusivamente la manodopera femminile, pur con ovvie ripercussioni sull'occupazione complessiva. Tale calo fu costante e particolarmente accentuato tra fine anni Cinquanta e inizi anni Settanta, periodo nel quale andarono persi complessivamente più di un milione di posti di lavoro, dei quali oltre il 90% riguardarono la manodopera femminile.<sup>229</sup>

È anche utile guardare ai dati del primo censimento dell'Italia post-bellica, compiuto in quel 1951, che fotografa «un paese semianalfabeta (46,3% della popolazione) e ancora contadino. Il maggior numero di donne occupate era proprio nel settore agricolo (2.033.447 su un totale di 4.913.553, oltre il 41%)»<sup>230</sup>. Questo dato evidenzia ancora di più l'eccezionalità di un annuncio di lavoro rivolto alla popolazione femminile, una dattilografia disposta a lavorare nell'ufficio di un ragioniere. La letteratura economica mostra come l'offerta di lavoro femminile sia sensibile alla condizione occupazionale delle madri<sup>231</sup> con una maggiore probabilità di occupazione per le donne in presenza di una madre occupata e l'importanza di fattori legati al reddito familiare nella ricerca del lavoro. Motivazioni e comportamenti che si ritrovano nelle esperienze raccolte in *Roma ore 11* (De Santis, 1952). Una ricerca di lavoro che si scontra tuttavia con stereotipi di genere, modelli familiari in cui predomina il modello *male breadwinner* e con un mercato di lavoro fortemente segmentato e intriso di discriminazione occupazionale di genere che accompagnano in quegli anni la riduzione dei tassi di attività e di occupazione femminili<sup>232</sup>.

Come ricorda Zamagni, prima del secondo dopoguerra «le donne italiane avevano sempre lavorato nelle campagne, ma solo là dove le fattorie si trovavano in mezzo ai campi coltivati e dunque

---

<sup>228</sup> Maria Letizia Pruna, *Donne al lavoro. Una rivoluzione incompiuta*, Il Mulino, Bologna, 2007, p. 11.

<sup>229</sup> Eloisa Betti, "Il lavoro femminile nell'industria italiana. Gli anni del boom economico", «Storicamente», vol. 6, n. 33, 2010, DOI: 10.1473/stor86, disponibile al link [https://storicamente.org/lavoro\\_femminile\\_donne#\\_edn3](https://storicamente.org/lavoro_femminile_donne#_edn3).

<sup>230</sup> Meccia Andrea, "Le ragazze di via Savoia", reperibile sul sito <https://ilmanifesto.it>.

<sup>231</sup> Del Boca, D., Locatelli, M. and Pasqua, S. "Employment Decisions of Married Women: Evidence and Explanations", «LABOUR», 14 (1), 2000, pp. 35-52.

<sup>232</sup> Francesca Bettio, *The sexual division of labour. The Italian case*, Oxford, Clarendon press, 1988.

non nel Mezzogiorno»<sup>233</sup>, dove a causa della malaria i campi non erano raggiungibili per la lontananza dall'abitazione. In queste zone, le donne lavoravano invece come «domestiche delle famiglie abbienti, come maestre ed inservienti, come operaie nelle filande e in altre fabbriche, là dove c'erano, ma in generale solo prima del matrimonio»<sup>234</sup>. Il mestiere della domestica è presente anche in *Roma ore 11* (De Santis, 1952) circa al minuto 1:10:30. In questa scena vengono introdotti allo spettatore i “padroni” di Angelina, una ragazza che in seguito al crollo del palazzo di via Savoia decide di non voler più lavorare come domestica presso la famiglia ospitante. Questo rifiuto avviene in seguito alla famiglia stessa che cerca la giovane, preoccupata per la sua assenza e dubbiosa per la sua presenza ad un colloquio di lavoro. Dalle parole di Angelina e dagli sguardi scambiati con il padre di famiglia si capisce che parte del suo lavoro coincideva con la soddisfazione personale dell'uomo, una situazione spiacevole dalla quale stava cercando di scappare. Come accennato precedentemente, la rinuncia della ragazza a quel posto da domestica si trasforma in opportunità per un'altra donna che accetta di lavorare per la famiglia una volta assicuratasi della buona paga e delle condizioni di vitto e alloggio - è infatti per lei importante che in quella casa ci sia del cibo sufficiente anche per lei.

Zamagni prosegue il suo saggio ricostruendo la storia dell'occupazione femminile nel mondo del lavoro italiano e ricorda come fu la Prima guerra mondiale a permettere «l'entrata di molte donne in attività mai esercitate prima (tramviere, impiegate, telefoniste, infermiere, medici) per sostituire uomini inviati al fronte»<sup>235</sup>, periodo che non permette più di disconoscere i diritti delle donne di esercitare le professioni. Nonostante questo cambiamento importante, «fino agli anni '70 l'occupazione femminile si è contratta, soprattutto per la grande caduta dell'occupazione in agricoltura solo parzialmente sostituita dall'occupazione nell'industria»<sup>236</sup>. È quindi facile immaginare quanto scalpore possa aver suscitato un annuncio di lavoro da dattilografa in un contesto storico come quello appena descritto. Nello stesso contributo scientifico, Zamagni parla anche dei diritti che la Costituzione italiana garantisce alle donne anche se, come sottolineato dall'autrice, a lungo questi stessi diritti sono stati disattesi. Il 18 settembre 1946 è la data in cui «la terza Sottocommissione della Commissione per la Costituzione approva il seguente testo: “Alla donna lavoratrice sono riconosciuti, nei rapporti di lavoro, gli stessi diritti che spettano ai lavoratori”»<sup>237</sup>. Al testo viene poi aggiunto «il lavoratore ha diritto ad una retribuzione proporzionale alla quantità ed alla qualità del lavoro e adeguata alle necessità personali e familiari. Alla donna lavoratrice sono riconosciuti, nei rapporti di lavoro, gli stessi diritti che spettano ai lavoratori»<sup>238</sup>. Dal punto di vista

---

<sup>233</sup> Vera Negri Zamagni, “Il lavoro femminile in Italia nel secondo dopoguerra”, «Donne e lavoro - Women and Work», vol. 11, n. 2, giugno 2014.

<sup>234</sup> *Ibid.*

<sup>235</sup> *Ibid.*

<sup>236</sup> *Ibid.*

<sup>237</sup> Art. 37/1946, <https://www.nascitacostituzione.it/02p1/03t3/037/index.htm?art037-999.htm&2>.

<sup>238</sup> *Ibid.*

testuale, si riconosce implicitamente una supremazia al sesso maschile: è infatti nei confronti di questo genere che si definiscono i diritti che vengono quasi proiettati anche sulla donna. Questa apparente tutela del sesso diverso, ovvero quello femminile, si ridimensiona proseguendo nella lettura della Costituzione che specifica «le condizioni di lavoro devono consentire il completo adempimento delle funzioni e dei doveri della maternità»<sup>239</sup>. Ecco che l'articolo 37, nato con le più buone intenzioni volte alla regolamentazione dell'uguaglianza tra uomo e donna, disciplina invece un trattamento diversificato dei due sessi sul luogo del lavoro. La donna è sì tutelata come un uomo ma non ha pari opportunità di lavoro, perché solamente a lei spetta un mestiere - quindi un contratto di lavoro - che le permetta di adempiere ai suoi doveri di madre. Conclude Zamagni scrivendo: «fu solo alla metà del decennio 1970 che le cose cambiarono, con la legge del 1975, che parificava la posizione di marito e moglie all'interno della famiglia, e con la legge del 1977, che riconobbe parità di trattamento tra uomini e donne in materia di lavoro (assunzioni, retribuzioni e carriere)»<sup>240</sup>.

Inquadrata questa dinamica, non è difficile immaginare quanto le donne si siano trovate disarmate dinanzi a situazioni estremamente complicate come un padre che rinnega un figlio o un giovane che chiede alla compagna di abortire: al maschio, semplicemente, non è riconosciuto nessun dovere in termini di responsabilità nei confronti di un figlio. Questo meccanismo in *Roma ore 11* (De Santis, 1952) è chiaramente rappresentato e allo spettatore dell'epoca tale situazione poteva apparire normale, quotidiana, conosciuta, anzi, forse già vissuta in prima persona.

### *II.1.9 Come in Riso amaro (De Santis, 1949)*

È interessante confrontare *Roma ore 11* (De Santis, 1952) con un altro film capolavoro dello stesso regista, uscito nelle sale tre anni prima: *Riso amaro* (De Santis, 1949). Come ricorda Brunetta, *Riso amaro* è il secondo film di De Santis e «segna il massimo successo sul piano nazionale e internazionale»<sup>241</sup>. Il lavoro di De Santis è il risultato di una «perfetta ibridazione» nella quale «cultura alta e cultura popolare si mescolano nella ricerca d'un pubblico di massa, con il quale comunicare servendosi di tutti i mezzi espressivi e drammaturgici del linguaggio cinematografico»<sup>242</sup>. *Riso amaro* (De Santis, 1949) racconta la storia delle lavoratrici stagionali che si dirigono a Vercelli per la semina del riso nelle risaie e una volta giunte al dormitorio si preparano per i giorni a venire,

---

<sup>239</sup> *Ibid.*.

<sup>240</sup> Vera Negri Zamagni, "Il lavoro femminile in Italia nel secondo dopoguerra", «Donne e lavoro - Women and Work», n. 2, giugno 2014, p. 11.

<sup>241</sup> Gian Pietro Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003, p. 170.

<sup>242</sup> *Ibid.*.

per collezionare la paga che consiste sia in denaro, che in qualche chilo di riso. Come in *Roma ore 11* (De Santis, 1952), anche qui il racconto è corale, si mette in scena un vero e proprio ritratto storico, si rappresentano gli italiani sul grande schermo e si scopre la realtà da loro vissuta negli anni del secondo dopoguerra. In questo senso, il cinema assume un nuovo impegno morale e denuncia socialmente quell'Italia ancora stanca, provata e distrutta sia a livello fisico che psicologico.

L'*incipit* del film si apre con un inviato di Radio Torino che vuole regalare ai suoi ascoltatori un pezzo eccezionale, si trova infatti su uno dei treni che trasporta le mondine. Vengono inquadrare decine e decine di donne che, come spiega l'inviato, ogni anno si radunano attorno ai primi di maggio. Giungono da ogni parte d'Italia, hanno età diverse e provengono da mestieri diversi, anche se la maggioranza sono contadine. Il radiocronista, guardando in macchina, si rivolge direttamente allo spettatore e dice: «sono alcuni secoli che nell'Italia settentrionale si coltiva il riso, come in Cina, come in India. Cresce su un'immensa pianura che copre le province di Pavia, di Novara e di Vercelli. Su questa pianura hanno impresso segni incancellabili milioni e milioni di mani di donne, che l'hanno frugata e assestata per 400, 500 anni. È un lavoro duro e immutabile: le gambe nell'acqua, la schiena curva, il sole a picco sulla testa. Eppure, soltanto le donne possono compierlo. Occorrono mani delicate e veloci, le stesse mani che pazientemente infilano l'ago e cullano i neonati». Con queste parole, che con l'opera di montaggio diventano *voice over* e fanno da sfondo alle immagini, non solo comincia la narrazione ma si segnano le letture interpretative con cui assistere al resto della proiezione e si forniscono allo spettatore gli strumenti cardine per comprendere l'opera di denuncia sociale, principalmente femminile.

Come in *Roma ore 11* (De Santis, 1952), anche in questo caso vediamo rappresentato un mestiere riservato alle donne, considerato comunque umile e che, se venisse svolto da un uomo, desterebbe un grande senso di vergogna sociale. Il sesso opposto altro non fa che dirigere le mondine, dettare il ritmo di lavoro, organizzare le donne nella risaia, richiamandole all'ordine e chiedendo loro di non parlare. In tutto ciò non manca un senso di superiorità sessuale, riconoscibile innanzitutto nel ruolo di potere sociale che, gerarchicamente, impone alle donne di seguire gli ordini imposti dagli uomini. La superiorità si nota anche nelle effusioni fisiche che i maschi avanzano nei confronti delle ragazze, talvolta imponendosi contro la loro volontà. Tale squilibrio è enfatizzato anche dalla costruzione scenografica. Come in *Roma ore 11* (De Santis, 1952) le giovani aspiranti venivano fisicamente allontanate dal "ragioniere" dal cancello di via Savoia prima e dalla mancata possibilità d'utilizzo dell'ascensore, in *Riso amaro* (De Santis, 1949) le mondine sono rinchiusi nel loro dormitorio che è delimitato da mura alte, quasi impossibili da scavalcare ma sulle quali la sera siedono

i giovani pretendenti, lanciando lettere e baci o chiamando per nome la ragazza con cui avevano ballato l'anno precedente.

In entrambi i film di De Santis si raccontano i problemi che concernono la legalizzazione del lavoro così come l'ammissione al mondo del lavoro stesso. Nel film del 1949 si discute del contratto di lavoro non regolarizzato dal sindacato, si dibatte sul lasciar entrare in risaia anche le ragazze che non hanno firmato un documento con il rispettivo sindacato. Da una parte sorge la difficoltà delle giovani che sono pronte e disposte a mettersi in gioco ma non trovano sostegno nell'associazione sindacale che dovrebbe rappresentarle. Dall'altra vi è la presa in giro di alcuni uomini che, mentendo, assicurano alle giovani che lasciano loro il proprio nominativo che verranno iscritte con un contratto di lavoro regolare, alla pari delle altre mondine. Di sottofondo vi è, però, la medesima ingiustizia: una percentuale del salario delle ragazze viene trattenuto da chi ha trovato loro questo lavoro.

In *Riso amaro* (De Santis, 1949) e *Roma ore 11* (De Santis, 1952) troviamo un racconto in chiave corale che, a livello patemico, si traduce nell'articolazione di due passioni opposte e contrastanti: una grande solidarietà tra le ragazze e una frustrazione costante. Che siano le pretendenti in *Roma ore 11* (De Santis, 1952) o le mondine in *Riso amaro* (De Santis, 1949), tra le ragazze nasce un sentimento di complicità, intesa, vicinanza e tenerezza. Nei momenti più intimi ovvero, rispettivamente, in attesa prima del colloquio e la sera nel dormitorio, le giovani condividono segreti, scorci di vita passata, difficoltà, timori, da rivali si tramutano in confidenti. Al tempo stesso, però, non manca la voglia di prevalere sulle colleghe e spiccare dal punto di vista della rendita lavorativa. In *Roma ore 11* (De Santis, 1952) ogni candidata spera di essere la più brava e avere un bagaglio di competenze sufficienti che la porti a primeggiare. Allo stesso modo, in *Riso amaro* (De Santis, 1949) le ragazze cercano la rendita più efficiente per avere una paga finale dignitosa. E come nel film del 1952 l'agitazione e lo scontento generatosi pian piano scoppia con la candidata che non rispetta il suo turno e salta la fila, anche nel film del 1949 vediamo quella stessa frustrazione raggiungere il culmine ed esplodere. L'*excursus* patemico si consuma nel primo giorno di semina del riso dove le mondine non si fidano delle "clandestine", vale a dire quel gruppo di giovani senza contratto regolare e non trovano altra soluzione se non sfogarsi con una rissa tra ragazze proprio nella risaia, sporcandosi così di fango e perdendo tempo prezioso che viene tolto alla semina.

Queste scene melodrammatiche vengono ricercate da De Santis per rappresentare l'alternarsi dei personaggi tra il bene e il male, tra il giusto e lo sbagliato. *Riso amaro* (De Santis, 1949) è un film segnato dagli opposti, dove tradizione e novità si incontrano e scontrano, dove forte è l'intenzione di ritrarre un momento storico di cambiamento che prova ad abbracciare una nuova cultura popolare piena di contraddizioni. Per fare un esempio, troviamo la cultura alta nella musica extradiegetica che



funge da sottofondo al film che è in forte contrasto con la scena in cui Silvana balla il boogie-woogie che vuole rappresentare la modernità, l'influenza americana che sta plasmando gli usi e i costumi degli europei. In particolare, ricordiamo anche che gli unici momenti in cui il sottofondo musicale non è unicamente strumentale ma viene abbellito con del testo che coincide con i canti intonati dalle mondine stesse che, durante la semina, comunicano tra di loro cantando per intrattenersi ed ingannare la noia. Infine, anche Francesca, altro personaggio chiave del film, si sta interrogando circa le proprie scelte, tenta di rimediare ad un furto andando a lavorare nelle risaie e ripensa alla relazione che ha con un ragazzo che in realtà non la rispetta. La mancanza di rispetto sia fisica che emotiva dell'uomo nei confronti della donna è un comune denominatore per entrambi i film di De Santis, così come isotopia tematica rintracciabile anche nel prossimo caso studio *Bellissima* (Visconti, 1951). Sia in *Riso amaro* (De Santis, 1949) che nel film di Visconti vi sono scene in cui il corteggiamento da parte di un uomo non è contraccambiato dalla donna ma, nonostante questa negazione, difficilmente la parte femminile riesce ad imporsi, o meglio, farsi ascoltare, tant'è che le *avances* dell'uomo, inizialmente respinte, si trasformano in stupro della giovane.

## II.2 *Bellissima* (Visconti, 1951)

*Bellissima* è un film drammatico uscito nelle sale il 28 dicembre 1951<sup>243</sup>. Con la regia di Luchino Visconti e l'interpretazione dell'eccezionale Anna Magnani, viene realizzato su un soggetto «in molte varianti, precedenti di una decina d'anni»<sup>244</sup> a cui Cesare Zavattini lavora, nelle ultime varianti, pensando appositamente alla Magnani. Depositato in SIAE il 18 aprile 1950<sup>245</sup>, Visconti chiede a Zavattini di collaborare il 12 marzo 1951<sup>246</sup>.

*Bellissima* è coerente ed importante nel nostro discorso per i temi che vengono affrontati, che ci permettono di continuare la disamina fino ad ora condotta ed approfondirla maggiormente. Fondamentale anche per la cinematografia italiana, *Bellissima* viene considerato punto di non ritorno, un momento di passaggio, che segna la conclusione del movimento neorealista filmico italiano. Tali rilevanza e valore non sarebbero attribuibili a *Bellissima* se il personaggio principale non fosse stato recitato proprio da Anna Magnani: è il connubio tra le isotopie tematiche sottostanti la narrazione e il modo di recitare dell'attrice che rendono *Bellissima* uno dei film di maggior spessore del periodo.

### II.2.1 *Inquadramento storico*

«*Bellissima* è un film complesso»<sup>247</sup>, dalla struttura solida fondata su diversi elementi importanti tra cui i punti di vista anticonformisti di un «ritratto storico di un'Italia che cerca un riscatto economico e il dramma di una donna in cerca del riscatto sociale»<sup>248</sup>. È il film che unisce Visconti e Zavattini, dove Visconti da una parte «ha la capacità [...] di dare ai suoi protagonisti la coscienza dello sfruttamento e la forza di maturare la ribellione e il voler mutare lo stato delle cose»<sup>249</sup>. Zavattini, dall'altra, «vuole superare il vecchio concetto di pubblico, che rimanda ad una concezione industriale e spettacolare del cinema»<sup>250</sup>. Viene messa in gioco la fisicità del cinema, il suo processo

---

<sup>243</sup> Benedetta Pallavidino, ““Bellissima” di Luchino Visconti - Il sogno di elevarsi”, reperibile sul sito <https://birdmenmagazine.com>.

<sup>244</sup> Nicola Dusi, “Introduzione *Bellissima* tra carte d'archivio e conflitti estetici” in *Bellissima tra scrittura e metacinema*, a cura di Nicola Dusi e Lorenza Di Francesco, Parma, Diabasis, 2017, p. XI.

<sup>245</sup> Cfr. Cfr. Cesare Zavattini, *Diari 1941-1958*, a cura di Valentina Fortichiari e Gualtiero De Santi, Milano, La nave di Teseo, 2022, p. 382.

<sup>246</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 412.

<sup>247</sup> Lorenza Di Francesco “L'identità di *Bellissima*. Il dibattito critico” in *Bellissima tra scrittura e metacinema*, (a cura di) Nicola Dusi e Lorenza Di Francesco, Parma, Diabasis, 2017, p. 51.

<sup>248</sup> *Ibid.*.

<sup>249</sup> Gian Pietro Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003, p. 168.

<sup>250</sup> Stefania Parigi, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Torino, Lindau, 2006, p. 339.

di costruzione esibendone i materiali e Zavattini concretizza la «sua idea di un nuovo cinema, dove l'attore diventa spettatore di se stesso, lo spettatore assume viceversa il ruolo cosciente di attore»<sup>251</sup>. Uno scambio concettuale di ruoli così importante è possibile solo nell'industria filmica, che «per le sue caratteristiche tecniche [ha] una qualità di realismo molto maggiore di tutte le altre creazioni artistiche»<sup>252</sup>, caratteristiche tali da permettere al pubblico di reagire emotivamente a quanto raccontato come se si trattasse di un evento reale, nonostante l'*audience* sia «cosciente della natura irrealista della storia»<sup>253</sup>.

Zavattini definisce Anna Magnani un «talento naturale ma non improvvisato»<sup>254</sup>. È attrice di sé stessa<sup>255</sup>, «la prima attrice italiana a vincere l'Oscar di Hollywood nel 1956»<sup>256</sup>. Dalle radici teatrali profonde, la Magnani è «tuttora l'icona indiscussa dell'italianità e del divismo femminile degli anni Cinquanta, emblema di una femminilità forte e sincera, anche nelle debolezze e nell'emotività consustanziali alla vita come mostrato nel personaggio di Maddalena»<sup>257</sup>, protagonista di *Bellissima*.

La trama del film ruota attorno ad un «concorso indetto dalla casa cinematografica *Fulgor* allo scopo di trovare una bambina dai sei ai nove anni d'aspetto distinto per interpretare un film ed è ambientata in un caseggiato popolare»<sup>258</sup>. Al concorso parteciperà Maddalena sperando che la piccola figlia Maria sia la vincitrice e che questo sia per lei l'inizio di una fiorente carriera divistica sulla scia del neorealismo e degli attori non protagonisti. Quest'opera filmica è da considerarsi una testimonianza autoreferenziale, un'autopsia che mette in crisi parallelamente i concetti tradizionali di «attore» e «autore», un «metodo di vivisezione applicato ai fatti e ai corpi che vengono spogliati di tutti gli artifici depositati su di essi da condizioni estetiche secolari»<sup>259</sup>. Considerato ultimo prodotto neorealista, in *Bellissima* non viene però a mancare la creazione di un effetto di realtà<sup>260</sup> che anzi viene portato all'estremo. L'intento è di risvegliare il pubblico da questo «filone aureo divistico nato per caso»<sup>261</sup>, rendere cioè lo spettatore cosciente del fatto che i significati e i valori che costruisce attorno al cinema non potrebbero essere più lontani dalla verità. L'intero sistema di fantasie

---

<sup>251</sup> *Ibid.*, pp. 339-340.

<sup>252</sup> Jurij Lotman, *Semiotics of Cinema*, (1977), tr. it. *Semiotica del cinema*, a cura di Gloria Beltrame, Edizioni del prisma, Catania, 1979, p.28.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>254</sup> Teresa Viziano, «Anna Magnani», reperibile sul sito, <https://www.encyclopediadelledonne.it>.

<sup>255</sup> Cfr. Stefania Parigi, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Torino, Lindau, 2006.

<sup>256</sup> Marga Carnicé Mur, «Divismo, maturità e politica sessuale negli Hollywood film di Anna Magnani» in «Schermi», vol. 5, n. 10, 2021, pp. 32-47., DOI: <https://doi.org/10.54103/2532-2486/16462>, p. 33.

<sup>257</sup> Teresa Biondi, «Mulheres em vingança e novos "simbolismos de corpos femininos" entre antropomorfismo fílmico, moda e idealismo de género no cinema de Visconti», «dObra[s] - revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda», [S. l.], n. 35, p. 55-82, 2022. DOI: 10.26563/dobras.i35.1414. disponibile al link: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1414>, p. 66.

<sup>258</sup> Stefania Parigi, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Torino, Lindau, 2006, p. 161.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>260</sup> Francesco Casetti, Daniel Leisawitz, «Sutured Reality: Film, from Photographic to Digital.» In «JSTOR», October, vol. 138, 2011, pp. 95-106., <http://www.jstor.org/stable/41417909>.

<sup>261</sup> Gian Pietro Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003, p. 178.

immaginate attorno alla carriera nel mondo cinematografico non è che un insieme puramente finzionale di credenze e stereotipi.

Jandelli spiega che in *Bellissima* (Visconti, 1951) troviamo anche dei «personaggi che recitano nel ruolo di se stessi»<sup>262</sup> che disegnano quasi una mappa autobiografica; attraverso le sventure di Maddalena, il suo sogno ad occhi aperti viene riportato alla dura realtà e le conseguenze hanno effetti tangibili su di lei e sulla sua famiglia, stravolgendone la vita. Jandelli scrive infatti:

La riflessione meta-linguistica, anzitutto: i personaggi si muovono all'interno dell'apparato produttivo nazionale che fa da sfondo alla vicenda; la macchina da presa entra nei luoghi segreti di Cinecittà, ne ritrae i giardini, la piscina all'aperto, i teatri di posa, le cabine di montaggio, le salette di proiezione. A livello tematico il film anticipa l'affermazione dei miti dello spettacolo di massa: il mondo del cinema all'apparenza promette alle classi più umili una rapida scalata sociale grazie alla concezione illusoria dello spettacolo inteso come luogo dell'evasione e del riscatto.<sup>263</sup>

*Bellissima* (Visconti, 1951) racconta il *business* del cinema, parla di come viene creato un film, in che modo pian piano prende forma<sup>264</sup>: «è il film in cui il mondo degli attori popolari crea un universo di illusioni e aspettative frustrate, in individui che cercano la fama a tutti i costi. Perché anche il Neorealismo non si sottrae alle contraddizioni del sistema economico che l'istituzione del cinema rispecchia»<sup>265</sup>. È un'opera autoriflessiva<sup>266</sup> incentrata «sul conflitto tra le illusioni luminose del cinema e l'opacità dolorosa dell'esistenza quotidiana»<sup>267</sup>, che ragiona su finzione e realtà che si scontrano. La finzione messa in scena è da intendersi in maniera duplice: da una parte la finzionalità del cinema stesso, la messa in scena, l'impersonare personaggi e il dare fisicità, voce e volto a un racconto; dall'altra la finzione utopica, intesa come valore, il sogno di diventare un'attrice per assicurarsi un tenore di vita benestante e conoscere il divismo. In entrambi i casi si tratta di un simulacro, una credenza lontana dalla realtà, un agglomerato di funzioni immaginifiche riunite nella fantasticheria del cinema inteso come futuro sicuro sia a livello economico che personale. È importante sottolineare che l'autoriflessività caratterizzante di *Bellissima* (Visconti, 1951) non è un *unicum* nella storia del cinema italiano. A distanza di soli due anni esce nelle sale, un film ad episodi che interessa più registi tra cui anche lo stesso Visconti. Come spiega Myriam Mereu, *Siamo donne*

---

<sup>262</sup> Cristina Jandelli, ““Cerchiamo un bambino distinto”. La genesi di *Bellissima* nei soggetti di Cesare Zavattini” in «Quaderni d'italianistica», Volume XXXIV, n. 2, 2013, 47-64, p. 59.

<sup>263</sup> Stefania Parigi, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Torino, Lindau, 2006, p. 47.

<sup>264</sup> Cfr. Francesco Casetti, “Cinema in the Cinema in Italian Films of the Fifties: *Bellissima* and *La signora senza camelie*”, «Screen», N. 33 (4), 1992, pp. 375-393 (traduzione personale).

<sup>265</sup> Roberto Lasagna, *Da Chaplin a Loach. Scenari e prospettive della psicologia del lavoro attraverso il cinema*, Milano, Mimesis, 2019, p. 51.

<sup>266</sup> Cfr. Nicola Dusi e Lorenza Di Francesco (a cura di), *Bellissima tra scrittura e metacinema*, Parma, Diabasis, 2017.

<sup>267</sup> Stefania Parigi, “Donne e streghe. Le novelle di Luchino Visconti”, in *Luchino Visconti oggi: il valore di un'eredità artistica*, a cura di Massimo De Grassi, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2020, p. 48.

(Guarini et al., 1953) è un film dall'ampio respiro corale che «ci offre uno spaccato della società del tempo, contraddistinta dalla rinascita del cinema, non solo come industria ma anche come insostituibile e ritrovato passatempo, e da un nuovo, esuberante protagonismo femminile»<sup>268</sup>. Questo film, collettivo sia nella produzione che nella trama, si presenta come perfetto caso studio della rappresentazione della figura femminile sul grande schermo. Le donne raccontate in *Siamo donne* (Guarini et al., 1953) sono eterogenee, differiscono infatti sia per età che per aspirazioni e mestieri. Continua infatti Mereu dicendo abbiamo «da una parte, le giovani ragazze che sognano di entrare nel mondo dello spettacolo, dall'altra, le attrici più mature che portano in scena un episodio della loro vita privata»<sup>269</sup>. Come in *Bellissima* (Visconti, 1951), anche in *Siamo donne* (Guarini et al., 1953) le aspirazioni delle giovani si incontrano e scontrano con la disillusione e il rimpianto che le dive incontrano nell'età adulta. Nell'episodio di Isa Miranda conosciamo la quotidianità familiare di una madre con quattro figli che da sola deve lavorare fino a tardi per portare a tavola una tazza di latte caldo con del pane e sembra essere che quanto rappresentato sia un impedimento alla realizzazione delle aspirazioni della donna. Nel momento invece in cui il suo stile di vita si imbatte con il ritmo frenetico di vita di un'attrice non maritata, ecco che la diva rimpiange di non aver conosciuto la maternità, proprio a causa del suo lavoro o, forse meglio, a causa di quel modo di pensare che non ammette il connubio tra successo lavorativo e il divenire madri. *Siamo donne* (Guarini et al., 1953), come anche *Bellissima* (Visconti, 1951), mettono in relazione le esperienze di attrici esordienti con dive già affermate e restituiscono al pubblico una visione d'insieme che avvicina molto questi due gruppi sociali che vengono messi sullo stesso piano. In entrambi i testi filmici si racconta la demitizzazione delle dive dell'epoca per unirle a tutte le donne italiane con cui condividono idealmente difficoltà, dispiaceri e rimpianti. Rappresentare le dive in contesti «off-camera, ma anche mentre svolgono il proprio lavoro o si preparano per andare in scena» fa sì che la modalità di rappresentare la diva italiana riesca, al contempo, ad avvicinarla «a una dimensione umana, più prossima alle vite delle persone comuni e dei tanti ammiratori e ammiratrici, soprattutto a quelle delle giovanissime che aspirano a una carriera nel mondo del cinema»<sup>270</sup>.

Anna Magnani, nei panni di Maddalena, diviene un «modello di donna»<sup>271</sup> esemplare degli anni Cinquanta. Per la prima volta nel cinema italiano, il film di Luchino Visconti «rompe gli schemi classici del divismo» e fa apparire in scena una diva nella sua «immagine naturalistica, senza trucco

---

<sup>268</sup> Myriam Mereu, «È l'arte che conta non l'età. "Aging", divismo e protagonismo femminile in "Siamo donne"», «Schermi», V. 5, N. 10 (2021), p. 66.

<sup>269</sup> *Ibid.*

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>271</sup> Teresa Biondi, «Mulheres em vingança e novos "simbolismos de corpos femininos" entre antropomorfismo fílmico, moda e idealismo de gênero no cinema de Visconti», «dObras[s] - revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda», [S. l.], n. 35, p. 55-82, 2022. DOI: 10.26563/dobras.i35.1414. disponibile al link: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1414>, p. 59.

e in abiti semplici tratti dal vero»<sup>272</sup>. Noto studia *Bellissima* (Visconti, 1951) e lo mette a confronto con altri film degli anni Cinquanta in Italia, un decennio che lui definisce *metamediologico* nel quale sono innumerevoli «i film che mettono al centro del racconto il mondo del cinema e più in generale quello dello spettacolo popolare»<sup>273</sup>. Come si evince dal contributo di Noto, in *Bellissima* (Visconti, 1951) e in altri film suoi contemporanei, «prevale un certo moralismo di fondo, che si esplicita soprattutto a livello narrativo, attraverso racconti in cui le illusioni e le aspirazioni al successo nel mondo dello spettacolo (soprattutto quelle dei personaggi femminili) conducono alla perdizione, all'infelicità o, quando va bene, all'insuccesso»<sup>274</sup>.

## II.2.2 Dal soggetto alla sceneggiatura

Per ricostruire la genesi e l'evoluzione dell'idea del film *Bellissima* (Visconti, 1951) è utile ripercorrere i capitoli redatti da Jandelli, Pagni, Dusi e Di Francesco pubblicati in *Bellissima tra scrittura e meta cinema*<sup>275</sup>. La prima variante del soggetto scritto da Zavattini è innanzitutto al maschile; il protagonista è un padre, cameriere, vittima delle sue stesse illusioni e «deluso dal mondo del cinema che ha scartato al provino suo figlio»<sup>276</sup>. Il titolo del primo soggetto zavattiniano è *Cerchiamo un bambino distinto* e racconta «l'idea di un padre che accompagna suo figlio a Cinecittà per partecipare a un provino, illuso da una compagnia di guitti sulla possibilità di lanciare il ragazzino nel mondo del cinema»<sup>277</sup>. Il soggetto *Cerchiamo un bambino distinto* sembra risalire al 1942, il padre si chiama Fabrizio e si pensa «che il personaggio sia stato scritto pensando ad Aldo Fabrizi»<sup>278</sup>. L'uomo è vedovo e ripone grandi speranze nel figlio Enrico, un bambino di sei anni. Le peripezie del padre in preparazione al provino del figlio si possono riassumere in uno schema che verrà riproposto identico in *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948). Zavattini descrive poi l'arrivo di Fabrizio ed Enrico a Cinecittà, lo stupore per l'immensità del luogo dai tratti labirintici nel quale si perdono, il cui *climax* passionale esplose in concomitanza al provino del figlio. Egli, incapace, riceve dal padre il primo schiaffo della sua vita, un gesto eclatante e «prevaricatore che compiranno sia Antonio Ricci con Bruno in *Ladri di biciclette* che Maddalena con la piccola Maria in *Bellissima*. [...] La frenesia di rivalsa sociale dell'uomo si ripercuote sul figlio che sta lì con i suoi grandi occhi timidi, senza essere

---

<sup>272</sup> *Ibid.*.

<sup>273</sup> Paolo Noto "Blasetti e Bellissima." in *Bellissima tra scrittura e metacinema*, (a cura di) Nicola Dusi e Lorenza Di Francesco, Parma, Diabasis, 2017, p. 220.

<sup>274</sup> *Ibid.*.

<sup>275</sup> Cfr. Nicola Dusi e Lorenza Di Francesco, (a cura di), *Bellissima tra scrittura e metacinema*, Parma, Diabasis, 2017.

<sup>276</sup> Cristina Jandelli, "Cerchiamo un bambino distinto". La genesi di *Bellissima* nei soggetti di Cesare Zavattini" in *Bellissima tra scrittura e metacinema*, a cura di Nicola Dusi e Lorenza Di Francesco, Parma, Diabasis, 2017, pp. 81-86.

<sup>277</sup> *Ibid.*.

<sup>278</sup> *Ibid.*.

più capace di riconoscere il padre, diventato quasi timoroso di lui»<sup>279</sup>. Il blocco emotivo del figlio di fronte all'irriconciliabilità del genitore è un tema che ritroviamo anche in *Bellissima* (Visconti, 1951) e ci fa quasi pensare che non solo la figura del padre, o della madre, è vittima del sistema cinematografico divistico che ha erroneamente mitizzato, ma anche i figli, indirettamente, subiscono le illusioni dei genitori e vivono un forte senso di disagio.

Nelle varianti successive si introducono le figure femminili, infatti si delinea una figura materna che affianca amorevolmente il padre e a sostenere il provino è una bambina. A cambiare è anche il titolo del soggetto, ora *La bambina più bella del mondo*. Le varie stesure successive, che poi porteranno alla scaletta definitiva, vengono costantemente aggiornate «per fare in modo che il sogno ad occhi aperti di Maddalena acquisti un suo spessore realistico» e, come sostiene Jandelli, i vari personaggi di *Bellissima* (Visconti, 1951) disegnano una «precisa mappa autobiografica»<sup>280</sup> che rappresenta gli attori protagonisti del cinema italiano con cui Zavattini, fino a quel momento, aveva collaborato.

Il passaggio dal soggetto alla sceneggiatura vede coinvolti anche Visconti, Cecchi D'Amico e Rosi e i macro-cambiamenti apportati alla stesura zavattiniana sono descritti da Dusi<sup>281</sup>. Tra questi, per il nostro ragionamento è importante ricordare la figura del marito di Maddalena. Nelle ultime varianti del soggetto, la figura del marito è quella di «un buon uomo che rimane all'oscuro di tutto fino alla fine»<sup>282</sup>. Nelle sceneggiature invece, il padre della bambina scopre pian piano i sotterfugi dalla moglie, come l'averla portata al suo primo provino - informazione che Maddalena stessa gli fa avere - o il ritardo nel pagamento della rata della casa, dettaglio di cui viene a conoscenza dai vicini di casa. Spartaco viene concepito come uomo furioso, capace di sfogare sulla moglie la sua rabbia perché ella gli ha disubbidito, mentendogli e nascondendogli i fatti. Scrive Dusi: «scatta così la "scenata a casa Cecconi"»<sup>283</sup> - in questa tesi analizzata al paragrafo *II.2.6 Violenza fisica e verbale* - che vede i due coniugi in completo disaccordo sul futuro della figlia, scena che si risolve con Maddalena che non si lascia intimidire dalle minacce del marito e, di nascosto, continua a perseguire il suo obiettivo di avviare una carriera nel mondo del cinema alla figlia.

Tra le correzioni a più mani della sceneggiatura, fondamentale è il lavoro di Suso Cecchi D'Amico, ricostruito da Di Francesco<sup>284</sup>. Il punto di vista della sceneggiatrice Cecchi D'Amico è

---

<sup>279</sup> *Ibid.*.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>281</sup> Nicola Dusi, "Scritture a confronto: *Bellissima* tra differenza e ripetizione, a partire da Zavattini" in *Bellissima tra scrittura e metacinema*, (a cura di) Nicola Dusi e Lorenza Di Francesco, Parma, Diabasis, 2017, p. 130.

<sup>282</sup> *Ibid.*.

<sup>283</sup> *Ibid.*.

<sup>284</sup> Lorenza Di Francesco, "*Bellissima* nelle stratificazioni delle scritture di Visconti, Cecchi D'Amico, Rosi" in *Bellissima tra scrittura e metacinema*, (a cura di) Nicola Dusi e Lorenza Di Francesco, Parma, Diabasis, 2017, pp. 180-187.

l'unico femminile nella produzione di *Bellissima* (Visconti, 1951) e dalle sue note si percepisce quanto abbia voluto insistere sul contrasto valoriale tra «i rappresentanti di Cinecittà [e] i partecipanti al provino»<sup>285</sup>. Il contributo della sceneggiatrice è centrale soprattutto nella costruzione del personaggio di Maddalena ma anche per il personaggio di Annovazzi, interpretato da Walter Chiari. Prendiamo come esempio una frase manoscritta da Cecchi D'Amico destinata a Maddalena che, in uno scambio di battute con Spartaco, gli dice «Lei [riferendosi a sua figlia] non sarà una disgraziata come sua madre»<sup>286</sup>. Questa affermazione, rimasta poi anche nel film, è esemplare per la comprensione dell'apporto della sceneggiatrice alla costruzione del personaggio di Maddalena. Non solo, quindi, Maddalena incarna quell'universo di speranze ed illusioni in cui crede fermamente la popolazione italiana di inizio anni Cinquanta, ma rappresenta anche una minoranza più specifica, ovvero le madri di modesta famiglia che si mobilitano per assicurare alle figlie un futuro migliore e che, in un certo senso, si riscattano cercando di garantire alle figlie una vita diversa da quella che loro hanno condotto.

### *II.2.3 Costruzione filmica*

Sono numerosi i punti di incontro con *Roma ore 11* (1952, De Santis) a livello filmico, da una parte sicuramente per la contemporaneità delle riprese - ad entrambi i film i registi hanno lavorato nel biennio 1951-1952 - ma anche per alcune scelte di montaggio. Ambedue le opere audiovisive si aprono con i titoli di testa: in *Roma ore 11* (De Santis, 1952) prevalgono scritte in sovraimpressione che ambientano lo spettatore nello spazio e nel tempo, scritte alternate a fotografie di pagine di quotidiani; in *Bellissima* (Visconti, 1951) le tracce grafiche sovraimpresse in apertura riportano «Anna Magnani in *Bellissima*», seguite dall'elenco dei nomi dei restanti attori e dai ringraziamenti i collaboratori. Un ordine inusuale, normalmente si predilige il nome del regista e il titolo del film, in questo caso l'importanza della prima informazione fornita va al nome dell'attrice protagonista, come se si volesse rendere omaggio alla Magnani per il futuro successo del film.

In apertura a *Bellissima* (Visconti, 1951) viene svelata la formazione di un'orchestra che sta suonando in presa diretta, assieme al canto prima di una solista e poi di un coro prettamente femminile, mentre i suonatori, così come il direttore, sono uomini. Non è corretto parlare di un piano sequenza, ma è da notare la lunghezza delle inquadrature, per la maggior parte fisse, e l'opera di montaggio basilare che accosta riprese statiche. Terminata l'introduzione musicale, uno *speaker*

---

<sup>285</sup> *Ibid.*.

<sup>286</sup> *Ibid.*.



radiofonico annuncia il concorso indetto dall'industria cinematografica di Cinecittà: «cercasi una graziosa bambina italiana dai sei agli otto anni che sostenga un provino, con la possibilità che diventi la protagonista di un film, potrebbe essere la sua fortuna e contemporaneamente quella della famiglia». L'*incipit* di *Roma ore 11* (De Santis, 1952) è costruito in egual modo: prediligendo il *medium* del giornale quotidiano, sponsorizza il messaggio rivolto alla cittadinanza e, da lì, racconta l'evolversi dei fatti in risposta alla notizia.

Nella parte iniziale del film, in concomitanza dell'inizio dei provini, lo spettatore si trova di fronte ad una scelta che si può definire sperimentale perché sul grande schermo vengono svelate le attrezzature tecniche e gli operatori del cinema.



Figura 17 (fotogramma di *Bellissima* (Visconti, 1951))

Raramente sul grande schermo l'industria cinematografica si mette a nudo e si autorappresenta come accade in *Bellissima* (Visconti, 1951), lasciando in campo il mondo extra-diegetico che fino a quel momento era segretamente rimasto nascosto al pubblico. Allo spettatore vengono svelate scenografie costruite *ad hoc* per alcune riprese e poi non più utilizzate, palchi fittizi, fonici, addetti alle luci, *cameramen*, l'intero personale delle riprese. I fari che normalmente vengono posizionati dietro la camera per illuminare gli attori, gli oggetti di scena, le macchine fotografiche. Quanto fino ad ora era proibito allo sguardo dello spettatore entra ora nello spazio canonicamente definito d'interesse, ovvero quello profilmico.

«È più reale insomma l'“inintenzionale” che compare sullo schermo, che il soggetto principale, seppur reale, della ripresa»<sup>287</sup>. Smascherare *in toto* il cinema, conferisce al testo

<sup>287</sup> Mattia Giannone, “Estetica del dettaglio filmico”, «Itinera», n. 6, 2013, 228-247, DOI:

audiovisivo finale un'appartenenza al reale ancora più forte. Forse anche per questa motivazione *Bellissima* (Visconti, 1951) lo si considera come ultimo prodotto neorealista: dal punto di vista della messa in scena della produzione non rimane altro da poter portare sul grande schermo, più verità di così non può esserci mostrata. Lo sguardo della macchina da presa è rivolto sul fare stesso del cinema.

Per quanto riguarda l'opera di post produzione notiamo come l'intreccio sia lineare e privo di salti temporali; il montaggio è semplice, senza effetti di sovrainpressione o di *fade-in* né *fade-out* e si privilegiano stacchi netti. La scelta di un utilizzo marcato della parlata romana dona ancora più veracità al film, la cui ambientazione risulta chiara prima ancora che dai segni culturali inconfondibili della capitale.

## II.2.4 Differenze di genere

La disparità tra uomo e donna è esplicitamente resa sin dalle prime inquadrature. Nella scena iniziale si anticipa l'andamento dell'intero film che illustra come il lavoro discrimini la popolazione in base al sesso dei singoli individui. Per fare alcuni esempi: l'orchestra che lavora alla radio è maschile, il coro femminile; alla regia della radio è un uomo a coordinare il tutto e anche a fare lo *speaker* radiofonico è un uomo. Quando la folla si accalca negli spazi di Cinecittà sono gli uomini a lavorare al palco e alle impalcature in costruzione, ed è un uomo con un megafono ad ordinare, dall'alto, le persone che si sono radunate; la folla è composta principalmente di donne, madri, con le loro figlie; una volta entrate negli studi di Cinecittà, le madri si fermano nei corridoi e nella platea, ascoltando attentamente le direttive di un regista che dal palco, assieme alla sua *troupe*, parla al microfono ed illustra il modo in cui le audizioni avverranno.

Già da questo breve elenco spiccano metafore visive, costruzioni spaziali che dividono socialmente la popolazione non tanto in base al ceto di appartenenza, quanto al sesso - si veda *Figura 20*. Gli uomini si trovano fisicamente in posizioni rialzate rispetto alle donne (sull'impalcatura o su un palco) hanno bisogno che le madri li stiano ad ascoltare e per fare ciò non solo si elevano rispetto a loro ma si avvalgono dell'utilizzo di microfoni e megafoni, amplificatori delle loro voci, che riecheggiano nei media, nella radio e negli spazi di Cinecittà, sovrastando il vociferare delle donne che diviene brusio di sottofondo, inudibile e indecifrabile. In questa metaforica discriminazione di genere, resa visivamente con la suddivisione dello spazio filmico, si può leggere anche la crisi

dell'interpretazione neoclassica del mercato del lavoro. Come spiegato da Addis, le anomalie più evidenti «della teoria economica sono state due: la segregazione per sesso e la discriminazione salariale»<sup>288</sup>. Questi due fenomeni fanno rispettivamente riferimento al fatto che da una parte l'occupazione femminile non si è diffusa in maniera uniforme in tutti i settori, mentre dall'altra parte si parla di discriminazione salariale quando due individui non ricevono un compenso equo «anche quando essi compiono lo stesso compito o un compito ugualmente produttivo, hanno simili livelli di educazione e di anzianità, e lavorano nella stessa regione»<sup>289</sup>.



Figura 18 (fotogramma di *Bellissima* (Visconti, 1951))

Proseguendo tra le varie vicissitudini che Anna Magnani, nei panni di Maddalena, fa passare a sua figlia in preparazione ai provini, viene fatta una carrellata dei diversi mestieri in una Roma dei primi anni Cinquanta, dai quali si continua ad evincere la differenza di genere in materia di lavoro. Una signora viene mandata da Cinecittà per istruire Maria con lezioni private. La donna è una vecchia attrice che insegna l'arte della messa in scena e della finzione, ed è il suo compito stimolar la fantasia della piccola e provare a correggerle la dizione. Maria deve essere fotografata e viene portata in uno studio gestito da una coppia di signori, marito e moglie; la moglie la vediamo intenta a sviluppare i negativi di altre fotografie mentre il marito è colui che scatta. Quando Maria viene portata a prendere lezioni di danza classica, la maestra è una giovane donna e ad accompagnare al pianoforte le prove vi è un uomo; quando invece è ora di comprare un vestito nuovo, la madre Maddalena preferisce che le venga fatto su misura, porta quindi Maria in una sartoria dove lavorano esclusivamente delle donne. La cura dell'aspetto esteriore è vitale. Maddalena quindi porta la figlia in un salone di bellezza diviso

<sup>288</sup> Elisabetta Addis, *Economia e differenze di genere*, Bologna, Clueb, 1997, p. 45.

<sup>289</sup> *Ibid.*.

in più ambienti: da una parte c'è il centro estetico, dove solamente donne ricevono la *manicure* da altrettante donne; in un ambiente separato, ma comunque all'interno dello stesso salone di bellezza, c'è il parrucchiere i cui dipendenti sono solamente uomini, qui però la clientela è mista.

La maggioranza degli esercizi commerciali presentati sono a conduzione familiare, dove spesso il titolare è un genitore e tra i colleghi c'è il figlio o la figlia. Infatti, tra le sarte che prendono le misure del corpo della piccola Maria c'è la figlia della signora che gestisce il negozio e mentre è dal parrucchiere, a tagliare i capelli alla bimba c'è il figlio del titolare, suo coetaneo, che non essendo all'altezza del mestiere le fa un pessimo lavoro.

Anche Maddalena ha un'occupazione. Lei fa le iniezioni e lavora a domicilio presso quei pazienti che non hanno bisogno di essere ricoverati ma necessitano comunque di una qualche cura in casa. Questo lavoro è irregolare, sottopagato e in un settore altamente femminilizzato che non le conferisce un reddito sufficiente a contribuire al sostentamento delle condizioni di vita della propria famiglia. Ecco perché ad ogni incontro che Maddalena ha con le piccole realtà come la sartoria o il salone di bellezza, ricorda più volte di essere un'infermiera e chiede ai commercianti di rivolgersi a lei nel caso in cui avessero la necessità di assistenza domiciliare.

In questo trambusto, la figlia Maria subisce le decisioni della madre senza che il suo dissenso venga ascoltato. Con un *climax* ascendente, il malessere della piccola aumenta ogni volta che viene portata contro voglia sia a prendere lezioni di danza da lei non volute, sia a ricevere uno sperato miglioramento d'immagine esterna. Questo malessere è inizialmente dettato dalla mancata comprensione della madre che nella seconda metà del film muta in abbandono della figlia. Maddalena infatti lascia da sola la figlia dal parrucchiere e sfrutta questo tempo per cercare di assicurare alla figlia la vincita del provino.

#### *II.2.4.1 Somiglianze con Roma ore 11*

La rappresentazione delle donne in *Bellissima* (Visconti, 1951) ricorda molto *Roma ore 11* (De Santis, 1952). La separazione fisica tramite un cancello non oltrepassabile e un portone chiuso è in entrambi i film il divario che scinde l'accesso al mondo del lavoro alla fetta femminile della popolazione, rispecchiando la Roma d'inizi anni Cinquanta in cui si effettuano le riprese, i cui contesti sociali vengo fedelmente riportati.

Si analizzano di seguito due coppie di fotogrammi per film, una (*Figure 21 e 22*) che riprende la folla che sta per varcare le soglie degli ambienti del potenziale lavoro e una (*Figure 23 e 24*) che ritrae le donne in attesa del colloquio o provino.



Figura 19 (fotogramma di *Bellissima* (Visconti, 1951))



Figura 20 (fotogramma di *Roma ore 11* (De Santis, 1952))

Finalmente, le porte stanno per aprirsi. Da una parte per bambine, dall'altra per giovani donne, si avvera un sogno: la possibilità che un componente della famiglia abbia un lavoro nel mondo del cinema, quindi un buon stipendio. Le code più o meno ordinate che si erano create prima vengono a mancare e prevale l'accalcarsi caotico, una corsa quasi primitiva dove la vincita spetta a chi è in testa e non a chi è maggiormente meritevole.

Entrambe le inquadrature sono costruite con un'oggettiva irrealità. Il punto di vista è quello della macchina da presa. Lo spettatore non guarda la scena con gli occhi di un personaggio ma questa viene rappresentata in maniera "irreale", infatti la ripresa viene fatta dall'alto, angolazione dalla quale è impossibile che l'occhio umano veda l'azione. Al tempo stesso, l'inquadratura mette in atto un meta-discorso che informa lo spettatore del modo in cui il contenuto si presenta<sup>290</sup>. Si indirizza l'interpretazione dell'azione ripresa veicolando un significato di confusione e ammassamento, un agglomerato di persone che fisicamente corre verso quel portone aperto di Cinecittà che metaforicamente, ma anche realmente, si manifesta, si svela e incarna la dimensione simbolica della speranza e dell'aspirazione.

Una volta varcate le soglie di Cinecittà da una parte, e del palazzo di via Savoia dall'altra, la folla di madri, giovani e bambine si ferma, in attesa del proprio turno, a tratti speranzosa ad altri arresa, in ascolto dei colloqui che stanno avvenendo e, si scambia vicende ed aneddoti, consigli ed impressioni su quanto accade loro intorno. Troviamo un forte dualismo non solo nella differenza di

<sup>290</sup> Cfr. Francesco Casetti, Federico di Chio, *Analisi del film*, Milano, strumenti Bompiani, 1990.

genere ma anche nell'opposizione della folla al singolo individuo. In entrambi i testi filmici l'opera diventa collettiva nel momento in cui tante individualità si incontrano e si annullano vicendevolmente per dare vita ad una individualità collettiva che si fa carica delle singole complessità e difficoltà, muovendosi come un singolo corpo, un singolo attante. In *Roma ore 11* (De Santis, 1952) la collettività è protagonista, si muove ed opera come un unico organismo, mosso da un'eterogeneità di motivazioni impersonate dalle singole voci che, di volta in volta, prendono la parola tramite le storie dei vari personaggi. In *Bellissima* (Visconti, 1951) la presenza femminile si giostra fra la comunità di madri e il personaggio di Maddalena, mamma della piccola Maria, e questa alternanza segue le stesse dinamiche del film di De Santis: le singole situazioni, fortemente delicate e complesse, si annullano nel momento in cui ad essere rappresentata è la folla di madri che condividono le stesse paure e preoccupazioni.



Figura 21 (fotogramma di *Bellissima* (Visconti, 1951))



Figura 22 (fotogramma di *Roma ore 11* (De Santis, 1952))

#### II.2.4.2 Sguardo maschile o maschilista?

È interessante approfondire il concetto di “sguardo dello spettatore” diversificando quest'azione tra spettatore di genere maschile e spettatrice di genere femminile - solamente in questo paragrafo quindi non si pensa lo “spettatore” nei termini di Eco, cioè un “lettore” o spettatore “modello” come invece lo si intende nel resto della tesi. Fondamentali sono i contributi di Pravadelli e Mulvey pubblicati in *Cinema e psicoanalisi*<sup>291</sup>. Mulvey mette in discussione le «strutture narrative e linguistiche del film classico» facendo uso delle «dinamiche psichiche del soggetto umano, come le ha spiegate la psicoanalisi freudiana»<sup>292</sup> per andare a trovare in quelle strutture filmiche la

<sup>291</sup> Lucilla Albano, Veronica Pravadelli, (a cura di), *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Macerata, Quodlibet, 2008.

<sup>292</sup> Veronica Pravadelli, “Feminist Film Theory e psicoanalisi: una prospettiva storica”, in *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, (a cura di) Lucilla Albano, Veronica Pravadelli, Macerata, Quodlibet, 2008, p. 130.

differenza sessuale altamente codificata della società in cui quel film è stato realizzato. Secondo Mulvey, nel cinema classico

l'atto di guardare è riservato all'uomo mentre la donna viene posta nella posizione passiva di oggetto guardato, di spettacolo [...]. Il cinema classico è costruito per il solo piacere dello spettatore maschile: se l'identificazione è il riconoscimento di sé nell'immagine del proprio simile è chiaro che, poiché è il personaggio maschile a dominare la scena, con l'azione e lo sguardo, solo l'uomo in sala potrà identificarsi con l'eroe. Unendo il proprio sguardo a quello del personaggio, lo spettatore sarà in grado di possedere vicariamente la donna. Dunque, per disparità nella rappresentazione si traduce, per Mulvey, in una disparità spettatoriale.<sup>293</sup>

Il contributo di Mulvey è fondamentale per la nascita della *Feminist Film Theory (FFT)* che sostiene che il film «riflette, rivela o mette anche in scena fedelmente l'interpretazione socialmente stabilita della differenza sessuale, che controlla le immagini»<sup>294</sup>. Allo stesso tempo, Mulvey definisce la spettatorialità come un procedimento particolarmente evidente nei film hollywoodiani per cui «il cinema, in quanto medium di spettacolo, codifica la differenza sessuale in relazione allo sguardo, creando allo stesso tempo un'estetica di estremo antropomorfismo, di fascinazione per il volto umano e per il corpo umano»<sup>295</sup>. La figura femminile viene concepita come «spettacolo erotico», che diviene un «oggetto potenzialmente passivo dello sguardo spettatoriale»<sup>296</sup>.

Senza disconoscere quanto teorizzato dalla *FFT*, per il punto di vista adottato in questa tesi pensiamo lo spettatore come lettore modello<sup>297</sup>, ovvero un fruitore del testo filmico che coincida quanto più possibile con il lettore implicito immaginato dagli sceneggiatori in fase di scrittura e dal regista nelle riprese e nel montaggio. In questi termini, nel momento in cui un film viene costruito e pensato per la grande distribuzione in una società prettamente maschilista o patriarcale, allora è corretto ammettere che quel particolare film risponde a caratteristiche e strategie che rispecchiano e appagano quel tipo di pubblico. I casi di *Roma ore 11* (De Santis, 1952) e *Bellissima* (Visconti, 1951) non applicano le strategie filmiche evidenziate da Mulvey e dalla *FFT*. Come si evince dalle analisi in questa sede presentate, i registi e gli sceneggiatori che collaborano alla realizzazione di questi due film compiono un'opera di denuncia della società stessa. Ecco che *Roma ore 11* (De Santis, 1952) e *Bellissima* (Visconti, 1951) sfruttano i mezzi a loro disposizione per dar voce alla sfera femminile e a tutte le difficoltà ed impedimenti ad essa legati; portano sul grande schermo situazioni di vita vera

---

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>294</sup> Laura Mulvey, "Piacere visivo e cinema narrativo" (1975), in *Cinema e piacere visivo* (a cura di) Veronica Pravadelli, Roma, Bulzoni, 2013, p. 29.

<sup>295</sup> Laura Mulvey, "Lo spettatore possessivo: la *Feminist Film Theory*", in *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, (a cura di) Lucilla Albano, Veronica Pravadelli, Macerata, Quodlibet, 2008, p. 114.

<sup>296</sup> *Ibid.*.

<sup>297</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

con abili strategie di trasformazione e traduzione delle informazioni che da discorsi diretti delle intervistate divengono battute dei personaggi. L'aspetto patriarcale e maschilista viene stigmatizzato: i due film neorealisti sperano di fungere da risveglio delle coscienze del pubblico e non da «spettacolo» come concepito da Mulvey. È comunque giusto ricordare che la stragrande maggioranza di prodotti cinematografici di quest'epoca, se non la quasi totalità, sono realizzati da uomini, quindi opere maschili che mettono in scena situazioni di vita femminili con però l'eccezione della sceneggiatrice Suso Cecchi D'Amico, operativa fin da *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948). Questa disparità di genere non è espressione di costruzione maschilista dell'immagine filmica, quanto mera impossibilità della donna di accedere al mercato del lavoro dell'industria cinematografica italiana.

### II.2.4.3 Anna Magnani: coprotagonista e madre

Come in ogni film, anche in *Bellissima* (Visconti, 1951) viene posta una certa attenzione alla scelta stilistica dei costumi che «aderiscono perfettamente alla femminilità prorompente di Magnani»<sup>298</sup>. Su richiesta di Visconti, infatti, il costumista Tosi

costruisce il personaggio Maddalena-Magnani grazie alla manipolazione materiale del suo look, e a partire da abiti e acconciature semplici e autentici. Per ottenere tale veridicità e far sentire la diva una popolana del Prenestino, sceglie abiti usati che abbiano già la “vita intrisa” nelle pieghe e nelle deformazioni delle stoffe (FAMILIARE e LOMBARDI, 2006, p. 10), da conformarsi sul suo corpo a partire da un precedente vissuto, per renderla in tal modo un personaggio umanamente autentico, e non un manichino vestito bene, anche tramite i costumi.<sup>299</sup>

Anna Magnani viene spesso scelta per interpretare i ruoli di madre<sup>300</sup>, dal carattere forte ma al tempo stesso mosso da una grande emotività, che cerca solo il meglio per la propria figlia. La bambina a fatica comprende le novità che in pochissimi giorni le stravolgono la vita e l'unico canale comunicativo che trova per aprire un dialogo emozionale con la madre è il pianto. Fin dall'inizio Maria non è interessata a partecipare al provino, segue le istruzioni che le vengono indicate quasi per gioco, ma quando si vede costretta a dover rinunciare alla sua *routine* per seguire gli obblighi che le vengono imposti, si sfoga con le lacrime. I primi segni di frustrazione corrispondono al momento in

---

<sup>298</sup> Teresa Biondi, “Mulheres em vingança e novos “simbolismos de corpos femininos” entre antropomorfismo filmico, moda e idealismo de gênero no cinema de Visconti”, «dObra[s] - revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda», [S. l.], n. 35, p. 55-82, 2022. DOI: 10.26563/dobras.i35.1414. disponibile al link: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1414>, p. 66.

<sup>299</sup> *Ibid.*.

<sup>300</sup> Lesley Caldwell, “What Do Mothers Want? Takes on Motherhood in *Bellissima*, *Il Grido*, and *Mamma Roma*” in *Women in Italy, 1945–1960: An Interdisciplinary Study. Italian and Italian American Studies*, (a cura di) Morris, P., Palgrave Macmillan, New York, 2006, pp. 225-237, DOI: [https://doi.org/10.1057/9780230601437\\_15](https://doi.org/10.1057/9780230601437_15).



cui Maria deve essere fotografata, si sente imbarazzata e a disagio ma le parole della mamma la confortano e riesce a portare a termine lo *shooting* fotografico. Man mano, il pianto diviene sempre più incontrollabile, disperato e straziante, si crea nello spettatore un senso di pena per la bambina. Con un *climax* ascendente, la piccola singhiozza quando le vengono prese le misure per il vestito, quando infine viene portata a prendere lezioni di danza classica e quando viene lasciata dal parrucchiere, quando avviene il provino a porte chiuse, a cui la madre non assiste. Solamente in conclusione al film, in ultima istanza, Maddalena comprende lo stato d'animo della figlia e la compatisce, prendendo le sue difese e chiedendole perdono. Risolutiva è l'ultima scena quando, esauste entrambe, Maddalena si ferma per riposarsi su una panchina e prende in braccio Maria che si addormenta, stremata, abbandonandosi all'abbraccio materno consolatorio. Proprio quando la figlia, finalmente, ha un attimo di tregua, è la madre che a sua volta scoppia in lacrime, distrutta all'idea di aver recato così tanto danno alla figlia per cercare di realizzare un sogno che non era nemmeno della piccola Maria.

Come sostiene Dusi nell'analisi degli archi affettivi del personaggio di Maddalena, quest'ultimo non è mosso soltanto da un'azione «di tipo valoriale: non si tratta solo del suo cedere all'illusione del cinema, o della voglia di riscatto sociale attraverso la figlia, o del conflitto tra mondo popolare e mondo dello spettacolo, in tutte le sue forme»<sup>301</sup>. Alla base di questo personaggio vi è un percorso «affettivo-passionale» di un «personaggio negativo, un antieroe»<sup>302</sup> che manipola la figlia per raggiungere i suoi obiettivi ovvero il successo e la realizzazione di sé proiettata in modo immaginifico sulla figlia. Al tempo stesso Maddalena ha un carattere forte, intraprendente, si distingue dalla folla da una parte ma fa comunque parte di quella collettività che crede nel riscatto sociale attraverso una carriera nel cinema e nel mondo dello spettacolo. Come esaustivamente descritto da Dusi, il percorso affettivo e tensivo di Maddalena si evolve in diverse trasformazioni passionali, che «passano attraverso l'ambizione di far superare il concorso alla figlia, l'euforia per la prima prova superata, le alleanze con Annovazzi»<sup>303</sup> e come in un *climax* dai tratti vagamenti grotteschi, lo sviluppo patemico di Maddalena non conosce un lieto fine. «Arriva l'agnizione durante la proiezione dei provini rispetto alle poche qualità della figlia, cui segue una delusione che diventa collera per la sua umanità derisa. A seguire, in chiusura, ecco il pentimento di Maddalena, cui segue la riappacificazione con figlia e marito»<sup>304</sup>.

---

<sup>301</sup> Nicola Dusi, "Scritture a confronto: *Bellissima* tra differenza e ripetizione, a partire da Zavattini" in *Bellissima tra scrittura e metacinema*, (a cura di) Nicola Dusi e Lorenza Di Francesco, Parma, Diabasis, 2017, pp. 129-130.

<sup>302</sup> *Ibid.*

<sup>303</sup> *Ibid.*

<sup>304</sup> *Ibid.*

Possiamo ipotizzare anche l'arco passionale della piccola Maria. È tramite le emozioni che la bambina protagonista si esprime e prova a comunicare sia con la madre che con lo spettatore. All'inizio della sua storia la conosciamo vivace, sorridente, prende parola nonostante i suoi esigui difetti di pronuncia. Durante l'audizione tenta di recitare una breve filastrocca e suscita nello spettatore tenerezza per la candida e genuina spensieratezza. All'avanzare del film corrisponde un incupimento del personaggio di Maria, sempre più taciturna, la cui luce e infantilità sembrano inesorabilmente spegnersi. Disagio e frustrazione, forse per la prima volta provati così forti, più volte scoppiano in pianti incontrollabili; è come se la piccola rimanesse senza parole perché incapace di esprimere quelle emozioni che ancora non conosce per via della sua giovanissima età. Il pianto diviene il canale comunicativo attraverso il quale Maria riesce a farsi ascoltare dalla madre. In chiusura a *Bellissima* (Visconti, 1951) vediamo la dolce immagine della figlia che si addormenta in braccio a Maddalena: davanti ad una composizione così densa di significati, finalmente la madre comprende quanto dolore deve aver sentito la figlia mentre soffriva per le sue costanti ed innaturali richieste. L'insistenza volta ad adeguare e conformare un carattere ancora fragile alle meschine richieste del mondo dello spettacolo risveglia l'istinto materno in Maddalena, che si fa carico delle sofferenze della figlia e la lascia riposare, proteggendola. Ecco che a sua volta, il personaggio della madre piange e si pente delle sue azioni, colpevolizzandosi di non aver colto prima il malessere della piccola e di aver aperto gli occhi troppo tardi sul mondo del cinema e sulla sua vanità.

#### *II.2.4.4 Violenza tra marito e moglie*

Proviamo a soffermarci sulla relazione che Maddalena ha con il marito Spartaco, padre di sua figlia. Sin dal principio, Spartaco è fermamente contrario al coinvolgimento di Maria nel mondo di Cinecittà, chiede immediatamente a Maddalena di abbandonare questa sua pazzia e di lasciare che la figlia viva una vita normale, andando a scuola alla mattina e giocando nel quartiere al pomeriggio. Dietro a questa presa di posizione c'è anche una pressante preoccupazione economica; da lì a qualche giorno, infatti, i due coniugi dovranno pagare una rata del mutuo cospicua per cui i due stanno risparmiando da settimane e Spartaco non vuole che Maddalena spenda inutilmente. Molto interessante è notare che i due genitori non condividono il denaro ma hanno conti separati: nonostante dividano le spese della casa e per la figlia, Maddalena, così come Spartaco, ha il suo libretto dei risparmi con all'interno i guadagni derivanti dal suo lavoro come infermiera.

Le divergenze tra i due sono molto forti ma Maddalena decide comunque di accompagnare la figlia a sostenere il provino e quando le viene detto che verrà richiamata per una seconda

*performance*, Maddalena non trattiene la gioia e ne parla con Spartaco che rimanda la conversazione alla sera stessa, quando l'uomo si accorge che Maddalena non solo gli ha disubbidito ma ora mancano anche cinquemila lire per la rata che devono saldare la settimana successiva.

La tensione tra i due cresce. Si percepisce ben presto che il matrimonio non è fondato su valori quali amore e rispetto; piuttosto la donna sopravvive, cerca di soddisfare il più possibile le richieste del marito accettando anche di concedersi in modo da evitare reazioni fisiche violente dell'uomo. Questo timore però si concretizza il giorno successivo, quando Spartaco rientra presso il domicilio in anticipo. Trova in casa l'attrice che sta seguendo Maria con lezioni private che chiede di essere pagata, saldando il debito che ora ammonta a 1260 lire. Mentre Spartaco cerca malamente di farla uscire giunge la sarta con l'abito per la figlia preparato su misura che a sua volta chiede il denaro e l'uomo perde il senno, urla contro la moglie a tal punto da preoccupare le altre condomine che accorrono in soccorso di Maddalena. Si accennava in precedenza alla contrapposizione tra la folla e l'individualità presente sia in *Roma ore 11* (De Santis, 1952) che in *Bellissima* (Visconti, 1951), dualismo che torna anche in questa scena dove abbiamo da una parte il personaggio di Maddalena e dall'altra le donne del condominio. Queste ultime, con fare grezzo, invadono lo spazio personale di Maddalena entrando nel suo appartamento e cercano di esserle d'aiuto mostrando grande vicinanza nei suoi confronti. Possiamo in questo senso concepire le condomine come attante collettivo che funge da coro solidale di sottofondo alle azioni principali e alla narrazione di Maddalena.



Figura 23 (fotogramma di *Bellissima* (Visconti, 1951))

Maria, terrorizzata, altro non fa che singhiozzare. Ai suoi pianti e alle grida dei genitori si aggiungono le voci delle donne che cercano di aiutare e gli schiamazzi si sommano a tal punto da diventare incomprensibili, come se fossimo giunti al limite di una disgrazia che sta per compiersi. Un momento di silenzio sul culmine della tensione emotiva lo si ha quando Maddalena, spettinata e scomposta, ferma Spartaco che ha in braccio la figlia e sta per scappare e lo intimidisce: «Spartaco! Che fai? Se te porti via la ragazzina non me vedi più». Minaccia il marito chiedendo alle vicine, che assistono alla scena, se sia davvero considerabile una vergogna che una madre stia cercando di assicurare un futuro alla propria figlia, per non dipendere da nessuno non solo a livello economico ma anche a livello sentimentale, e non trovarsi bloccata in una relazione pericolosa. È importante sottolineare che allo spettatore non viene mai presentata una scena di violenza: non sappiamo, infatti, se davvero Spartaco ha picchiato Maddalena. Quando il litigio tra i due sembra raggiungere il culmine i due personaggi sono nella loro camera da letto (*Figura 25*), spazio privato e personale che le condomine non invadono mai. Il regista sembra in un primo momento voler mostrare l'intera scena, come vediamo nel fotogramma catturato dalla *Figura 25*, ma decide poi di rispettare la *privacy* della coppia e nasconde l'azione allo spettatore con un movimento di macchina che non varca più la soglia della camera da letto finché non è Maddalena stessa ad uscirne. Rimane così un dubbio: di fatto non è chiaro se Spartaco abusa della moglie.

Toccanti le parole della Magnani che interpretando la storia di troppe donne romane sue coetanee, nel momento più disperato dice:

Solo lui le vo bene signo', solo lui se sacrifica. Io la rovino. E tutto questo sapete perché? Perché voio che mi figlia diventa qualcuno. Sì, voio che mi figlia diventa qualcuno! Ce l'ho o non ce l'ho sto diritto?! Onn'è un diritto secondo te? Non deve diventà na disgraziata mi figlia! Non deve dipende da nessuno, non le deve piglià le botte, come le piglio io, no, non le deve piglià. Sapete i sacrifici che ho fatto, per rimediare i soldi per farle ste poche cosette. Le corse che me so fatta per tutta Roma, de nascosto de lui, per non toccargli i soldi insomma. E lui per ringraziamento che me fa? M'ammazza de botte, m'ammazza!<sup>305</sup>

Spartaco, sdrammatizzando e sostenendo che questa sia solamente una commedia, cerca di scappare con la figlia e abbandonare la moglie; le vicine lo fermano e gli fanno cambiare idea, finché non riescono a prendere la piccola e a salvare la situazione.

---

<sup>305</sup> Trascrizione personale della sceneggiatura presunta a partire dal monologo del personaggio di Maddalena.

### *II.2.4.5 Violenza tra moglie e pretendente*

C'è una seconda figura maschile che ha un ruolo fondamentale in *Bellissima* (Visconti, 1951), il suo nome è Annovazzi, un giovane affascinante che lavora a Cinecittà. L'uomo conosce Maddalena e Maria il giorno dei provini e accompagna madre e figlia al teatro numero 5 di Cinecittà, facendo superare loro la coda e recuperare il tempo perso a causa dei capricci della piccola. Sin dal primo incontro, si percepisce il carattere fortemente ambiguo del personaggio che complimentando Maria per il faccino carino e fotogenico, non perde l'occasione di sottolineare che, in realtà, a lui piacciono di più le madri, lasciando Maddalena interdetta davanti tale affermazione. La donna è però alla ricerca di consigli e spera che costui possa mettere una buona parola per la figlia per farle vincere il concorso. Egli le spiega che ci sono delle "usanze" e delle piccole attenzioni che è necessario avere, non bastano le parole: bisogna fare dei regali alle mogli dei produttori o del regista, un mazzo di fiori o un profumo, fare in modo che il cognome venga riconosciuto con una sorta di campagna promozionale. Maddalena crede a quello che le viene detto, si fida di Annovazzi e tenta di seguire le sue indicazioni, nonostante i sacrifici a livello economico.

Ma questo non sarà sufficiente. Il signor Annovazzi viene infatti invitato ad un pranzo e per ringraziarlo del supporto che sta dando a Maddalena i due si allontanano per poter scambiare due parole in privato.



Figura 24 (fotogramma di *Bellissima* (Visconti, 1951))

In questa scena, aggiunta in fase avanzata di sceneggiatura (a riprese già iniziate) dalla sceneggiatrice Cecchi D'Amico su richiesta del produttore Salvo D'Angelo (che voleva valorizzare il già celebre Walter Chiari), assistiamo ad un lungo scambio di battute tra i due che rivela le vere intenzioni di Antonio e l'apparente ingenuità di Maddalena, che da questo momento inizia a ricredersi circa l'utopia dell'industria cinematografica come l'ambiente presso cui realizzare i propri sogni al momento proiettati sulla figlia. Ecco quindi che lei chiede all'uomo se ha apprezzato la lambretta che si è comprato. Con questa affermazione Maddalena esplicita di essere a conoscenza del fatto che le sue venti mila lire risparmiate, con cui avrebbe dovuto pagare la rata del mutuo, sono in realtà andate in mano di Annovazzi. La madre aveva investito quella somma di denaro nella speranza di corrompere i produttori per far avanzare la piccola Maria nelle diverse fasi di selezione, ma Alberto Annovazzi spende l'intero importo per sé stesso. Alla mancata risposta dell'uomo, Maddalena sorride e conclude la conversazione ammettendo che per la figlia questi sacrifici possono ancora farsi. Nonostante questa situazione di disagio, l'uomo precisa che tutto ciò non è ancora sufficiente. Corteggia la donna, più e più volte, cercando di avvicinarla a sé prima a parole e poi con una mano sul braccio (*Figura 26*). L'imbarazzo della donna è palese sia nello sguardo, sia nelle pause in risposta ai discorsi di lui ma soprattutto nel modo che lei ha di scherzare sull'argomento. Ride in soggezione, fa qualche battuta, scherza della differenza d'età tra i due, chiede all'uomo della sua compagna e lui nega che la sua relazione sia ufficiale o esclusiva.

Ogni tentativo di Maddalena di fermare le *avances* di Antonio sembra fallire, addirittura lui la rimprovera di non essersi mai lasciata andare ai suoi istinti, come se stesse perdendo un'opportunità, una «allegria della vita» e come fosse sciocco rimanere fedele al proprio marito con la sola scusante del «stiamo bene insieme». L'aspirante amante di Maddalena è attratto dalla donna e ne apprezza la simpatia. Le prende la mano, ma con uno schiaffo sul palmo lei gliela toglie, aggiungendo «no, così non va bene per niente, per favore, e stateve fermo, piantatela, no? Eh!», sempre cercando di sorridere e di non essere scontrosa né maleducata, poiché l'uomo che ha davanti gioca un ruolo decisivo per le sorti della figlia.

Annovazzi cerca di persuaderla, convincerla che concedersi sarebbe «educato», viste le «tribolazioni» avute unicamente per lei e per la figlia. Addirittura arriva a rinfacciare a Maddalena che la madre di lui è una «poveretta» perché da giovane ha fatto tante rinunce e ora ha dei rimpianti. «Ho ragione Maddalena? Adesso non mi faccia finire la domenica così». Proprio nel momento in cui sembra che Maddalena stia per cedere alle tentazioni, la vediamo sorridere, forzatamente, come se fosse tornata in sé e per uscire dalla situazione dice: «annamo va'... Che dite delle scemenze, pure voi» e mentre si alza si pulisce la gonna, convince l'uomo ad alzarsi a sua volta e tornare a vedere i

provini, scoppiando alla fine in una risata liberatoria: «'namo, fa niente! Andrà meglio n'artra volta, nun ce pensà».

### *II.2.5 Aspettative mitizzate: finale con morale*



Figura 25 (fotogramma di *Bellissima* (Visconti, 1951))

Come già anticipato in apertura all'analisi di *Bellissima* (Visconti, 1951), sul finale le aspettative mitizzate della madre, causate da credenze legate al divismo, si scontrano con la realtà dei fatti e la storia di Maddalena diviene racconto con una morale in chiusura. A circa un quarto d'ora dalla fine del film, assistiamo ad una scena amara (Figura 27). Annovazzi, deluso dal rifiuto di Maddalena, le dice di tornare a Cinecittà e chiedere di Ines, per avere accesso ai provini delle ragazzine. Maddalena trova Ines, alla quale chiede disperatamente di vedere la registrazione dell'audizione della figlia in anteprima, anche se questo sarebbe vietato. Il viso di Ines le sembra conosciuto e si ricorda infatti di averla già vista al cinema. Lei è un'attrice che aveva debuttato come protagonista in un film. Stupita, Maddalena le chiede per quale motivo si trovi in una stanza buia negli uffici di Cinecittà e non sotto ai riflettori, davanti alla cinepresa. La risposta di Ines è la seguente:

Signora mia, io non sono un'attrice. M'hanno presa una volta, du' volte, così, perché ero il tipo che serviva a loro. Sinceramente m'ero pure un po' illusa. E c'ho rimesso l'impiego cor fidanzato che c'avevo. Ma sa che le dico? O si è attori sul serio, de professione, o meglio non illudersi per niente e avere un mestiere. Mi dispiace dire ste cose a lei, che mo' ce spera. Può darsi pure ch'ha ragione, eh! Io ce credo poco, perché ne so venuti fuori tanti de

disgraziati, con ste illusioni del cinema. Io poi che m'ero messa in testa d'esser tanto brava e tanto bella! Eppure, eccomi qui, sto in montaggio. Più nessun m'ha chiamato, sto qui.

È un momento topico del film, di grande importanza, un messaggio che viene dalla sceneggiatura trasmesso da un'attrice al pubblico. Il montaggio aiuta a focalizzare l'attenzione unicamente sul discorso di Ines: la macchina da presa è fissa su di lei; l'inquadratura, una mezza figura, riprende Ines per l'intero monologo senza stacchi né tagli. Interessante è anche la scelta sonora che in questo momento è nulla. Per evitare che percezione visiva e sonora si influenzino reciprocamente, vengono soppressi i suoni di sottofondo, sia musica che rumore. La voce di Ines è l'unica fonte sonora e le parole diventano così protagoniste della scena registrata in presa diretta. È possibile sentire l'eco della voce che rimbalza tra le mura di quella stanza grande e spoglia, ammobiliata con solamente due scrivanie alle quali lavorano le dipendenti e un mobile su cui appoggiare le pellicole, quasi un gioco di rimandi metaforici indirettamente proporzionali. Tanto è colorata, luminosa e ornata la vita per un'attrice famosa fuori Cinecittà, tanto invece diventa cupa, disadorna e vuota la vita di chi è caduto nella trappola delle speranze legate al cinema, persone che gli spazi di Cinecittà non li ha più abbandonati, più per necessità che per passione.

Dopo qualche secondo di silenzio, Maddalena riprende la parola ed ecco ripartire la musica. Una musica però amara, triste, dove su un accompagnamento d'arpa prima un oboe e poi un flauto traverso si rispondono - così come stanno dialogando Ines e Maddalena - intonando una melodia malinconica che condiziona l'interpretazione allo spettatore: si sente un contrasto tra l'emotività veicolata musicalmente e la risposta di Maddalena, ancora fiduciosa nell'eccezionale buona riuscita del provino della figlia. Una speranza che sappiamo da lì a poco verrà bruscamente disattesa.

Poco dopo l'incontro, si comprende che quella di Annovazzi è stata una sorta di vendetta, un ricatto per essere sicuro che anche Maddalena soffrisse nel vedere i suoi desideri irrealizzabili. Nella sequenza successiva Maddalena riesce ad assistere al provino registrato della figlia nell'esatto momento in cui viene proiettato dal regista e dal suo staff, i quali non fanno che ridere e prendere in giro la piccola Maria, immobilizzata nel pianto per la vergogna di non essere stata in grado di spegnere delle candeline di una torta. Maddalena realizza il danno apportato alla figlia, il suo amore per lei vince sulla ormai impossibile carriera cinematografica, ora decisamente detestata. Interessante è ricordare l'analisi di Masecchia<sup>306</sup> che descrive come sia il personaggio di Maddalena Cecconi, sia «le giovani aspiranti di *Siamo donne*, il cinema lo hanno innanzitutto sognato [...] ad occhi aperti,

---

<sup>306</sup> Anna Masecchia, "Anatomia della spettatrice. Cesare Zavattini contro il divismo" in *Bellissima tra scrittura e metacinema*, (a cura di) Nicola Dusi e Lorenza Di Francesco, Parma, Diabasis, 2017, pp. 236-243.



cercando di mediare tra proiezioni immaginarie e realtà»<sup>307</sup>. Come sostiene infatti Masecchia, il personaggio di Maddalena Cecconi «è innanzitutto una spettatrice. O almeno lo è stata. [...] Maddalena è una madre, una donna del popolo ma di città, la cui ingenuità sembra confinata alla sfera della fascinazione che mostra di subire da parte del cinema (film, apparato) ma che possiede la malizia un po' cinica di chi ha affrontato la guerra»<sup>308</sup>. Per Maddalena, ma come per tante altre sue coetanee, il cinema rappresenta il sogno, la realizzazione, l'evasione. Masecchia la definisce una «variazione di ruolo sociale» che può cambiare il suo rapporto con il marito e con la famiglia; infatti, nel secondo dopoguerra «la professione di attrice e il conseguente accesso alla dimensione di diva erano percepite come luogo di promozione sociale non soltanto economica ma anche identitaria»<sup>309</sup>. Questo tipo di riscatto, che Maddalena riconosce da donna matura e madre, non lo ricerca per se stessa, vuole piuttosto che sia una conquista della figlia in modo che la sua vita non sia disgraziata come quella della madre. Masecchia chiude la descrizione sul personaggio di Maddalena precisando che da un lato si ha la rappresentazione di una storia finzionale ma dai sentimenti veri, interpretata da Anna Magnani, attrice su cui punta molto la comunicazione promozionale del film; dall'altro lato, però, si ha la messa a nudo del mondo cinematografico, degli attori e delle attrici, «spogliate dall'aura divistica per scendere dal piedistallo e raccontare la donna, le donne»<sup>310</sup>.

Concludiamo l'analisi di *Bellissima* (Visconti, 1951) sottolineando come nell'inverosimile conciliazione vita-lavoro per Maddalena prevale la vita personale. Il personaggio magistralmente recitato dalla Magnani ha portato sul grande schermo le «popolane che lavorano per vivere e che hanno trovato nel matrimonio la base costruttiva per una rivalse sociale istituzionalizzata, mettendo anche da parte l'istinto sessuale e accettando il ruolo di subalternanza, gli abusi fisici e il maschilismo tipico della cultura nazionale»<sup>311</sup>.

---

<sup>307</sup> *Ibid.*

<sup>308</sup> *Ibid.*

<sup>309</sup> *Ibid.*

<sup>310</sup> *Ibid.*

<sup>311</sup> Teresa Biondi, "Mulheres em vingança e novos "simbolismos de corpos femininos" entre antropomorfismo fílmico, moda e idealismo de género no cinema de Visconti", «dObras» - revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda», [S. l.], n. 35, p. 55-82, 2022. DOI: 10.26563/dobras.i35.1414. disponibile al link <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1414>, p. 78.

## II.3 *Il boom* (De Sica, 1963)

*Il boom* esce nelle sale il 26 settembre 1963<sup>312</sup> con la regia di Vittorio De Sica, soggetto e sceneggiatura di Cesare Zavattini ed interpretazione del protagonista di Alberto Sordi. L'attore nasce il 15 giugno 1920 a Roma e acquista grande popolarità come attore nella cinematografia italiana dopo la Seconda guerra mondiale. Come per Zavattini, anche nel caso di Alberto Sordi è forte l'eco delle sue origini che traspare nei suoi lavori, «una romanità che egli rivendicò sempre con fierezza ma anche con molta ironia»<sup>313</sup>.

### II.3.1 *Un soggetto zavattiniano*

Nel film *Il boom* diretto da De Sica nel 1963 «il protagonista si trasforma in un piccolo borghese che vive al di sopra dei propri mezzi, vende appartamenti ma sogna di far soldi rapidamente grazie alla speculazione edilizia. Giovanni Alberti, il personaggio interpretato da Sordi, è preda di una frenesia di benessere materiale che produce debiti e cumuli di cambiali, pur di mimare l'appartenenza al ceto agiato dell'imprenditoria romana»<sup>314</sup>. Di classica impronta zavattiniana, il soggetto racconta, con stile ironico, di una storia finzionale d'amore e delle pazzie di un uomo follemente innamorato che pur di mantenere un determinato *status* sociale per lui e sua moglie è disposto a vendere un occhio e in cambio di una cospicua somma di denaro. Come approfondito dai curatori Nicola Dusi e Lorenza Di Francesco nel loro volume *L'uomo che vende un occhio*, studiando le carte d'archivio e soffermandosi sulle varianti del soggetto, due sono i gruppi di soggetti che si rivelano:

un primo gruppo di soggetti si dedica solo alla storia dell'uomo, disposto a vendere un occhio per saldare i debiti; un secondo gruppo, invece, ingloba questa storia in quella di un regista che tenta di portarla sullo schermo, per un film di denuncia sociale rispetto al ricatto del denaro e al desiderio consumistico. [...] Due nuclei narrativi principali, dunque, si contendono le tre cartelle dei soggetti, con la loro ventina di varianti e variazioni. Da una parte, nel primo nucleo narrativo, un regista lotta con produttori e distributori per mettere in scena

---

<sup>312</sup> Cesare Zavattini, *L'uomo che vende un occhio. Un soggetto per il film «Il boom» di Vittorio De Sica*, a cura di Nicola Dusi, Lorenza Di Francesco, Pisa, Edizioni ETS, 2017, p. 28.

<sup>313</sup> <https://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-sordi>.

<sup>314</sup> Cesare Zavattini, *L'uomo che vende un occhio. Un soggetto per il film «Il boom» di Vittorio De Sica*, a cura di Nicola Dusi, Lorenza Di Francesco, Pisa, Edizioni ETS, 2017, p. 15.

un racconto crudo, che scuota l'opinione pubblica, ma si rivela un intellettuale che scenderà a patti con il produttore, accettando l'*happy end* consolatorio scritto da uno sceneggiatore complice del sistema-cinema [...]. Dall'altra, nel secondo nucleo narrativo, abbiamo un racconto più semplice, senza costruzioni intellettuali, che però va dritto al cuore del problema: lo scandalo di vendere (un pezzo) del proprio corpo in nome del benessere, ma anche pur di salvarsi dal fallimento e non finire senza una casa con beni pignorati, espulsi cioè dalla giostra del miracolo economico.<sup>315</sup>

È interessante sottolineare l'approccio intertestuale<sup>316</sup> che definisce Zavattini. Il soggetto che Vittorio De Sica ha messo in scena risale in realtà al 1957 e partiva da un fatto di cronaca, ma per diverse ragioni non fu realizzato fino a quando De Sica non chiese al soggettista luzzarese di pensare un soggetto cinematografico appositamente per il divo dei primi anni Sessanta, Alberto Sordi. Zavattini riadatta allora la sua vecchia idea, consegnando il lavoro al regista nel 1962<sup>317</sup>. Si passa da un testo scritto pensato per il teatro ad un soggetto ragionato in vista della sua trasformazione in testo sincretico, audiovisivo. In preparazione a questo suo adattamento ultimo, nel testo confluiscono «competenze, stili e cornici discorsive differenti che permettono il passaggio da soggetto cinematografico alle molte riscritture di una sceneggiatura»<sup>318</sup>. Grazie ai salti di supporto materiale, il film è allora «il risultato dell'insieme dei processi di trasformazione che incontra la scrittura, nel suo passaggio a varie tappe fino alla resa finale, in cui cambia il tipo di trasformazione traduttiva, divenendo una più complessa e cangiante *traduzione intersemiotica*»<sup>319</sup>.

### *II.3.2 Gli anni Sessanta raccontati ne Il boom*

È difficile riassumere brevemente cosa sono stati gli anni Sessanta per l'Italia e quanti cambiamenti, sotto ogni aspetto, sono stati registrati in questo periodo. L'epoca neorealista è ormai terminata e lascia sempre più spazio al fenomeno divistico che, assieme «alla diffusione dei consumi nell'Italia degli anni '60», alle cariche passionali e agli universi narrativi che i *mass media* costruiscono attorno ai divi, influenzano gli italiani, guidando i loro acquisti e, soprattutto

---

<sup>315</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

<sup>316</sup> Cfr. Nicola Dusi, *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Milano, Mimesis, 2015.

<sup>317</sup> Cfr. <http://www.cesarezavattini.it/Sezione.jsp?idSezione=516>.

<sup>318</sup> Nicola Dusi, *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Milano, Mimesis, 2015, p. 255.

<sup>319</sup> *Ibid.*.

«contribuiscono a sviluppare - spesso con l'importante mediazione del discorso pubblicitario - nuove soggettività e nuove pratiche di sé»<sup>320</sup>.

### II.3.2.1 *Il miracolo economico*

Dal punto di vista economico, la forte espansione «dei primi anni Sessanta fu, sì, trainata da uno sviluppo industriale senza precedenti che in pochi anni modificò la struttura economico-produttiva nazionale facendo dell'Italia un paese industriale a pieno titolo, ma non si tradusse in una altrettanto considerevole crescita occupazionale»<sup>321</sup>.

Notiamo come nel film non vengano rappresentate donne lavoratrici, scelta giustificata dal taglio che viene dato a *Il boom*, ovvero la messa in scena della classe sociale agiata della capitale le cui donne, in quanto mogli mantenute dal marito, non hanno la necessità di lavorare. È giusto ricordare anche che il rapporto fra donne e lavoro nell'industria è ancora complicato e delicato. E, probabilmente, la maggiore disparità tra donne e uomini è rintracciabile nella «questione salariale e nello specifico la disparità uomo-donna che vide le lavoratrici dell'industria, anche negli anni di maggior espansione del boom economico, ricevere un salario, a parità di mansione, inferiore ai loro colleghi maschi. Vere e proprie discriminazioni salariali non erano riscontrabili solo nei salari realmente corrisposti alle lavoratrici, ma erano sancite in primo luogo dai contratti stessi»<sup>322</sup>.

Daniele Calanca sottolinea l'altezzosità dei personaggi femminili che spicca ne *Il boom*: «la rappresentazione della donna moderna viene a coincidere con ciò che sta a metà strada fra innovazione e tradizione»<sup>323</sup>. La donna moderna non si annoia più, si è trasformata con la società e con i tempi che sono cambiati, «tuttavia, in questa stessa concezione della trasformazione si annida l'esigenza di salvaguardare la superiorità della sfera tradizionale e ciò avviene nella misura in cui si sottolineano, a chiare lettere, le varie mansioni, nonché una certa presunzione femminile [...] oggi la donna è diventata più presuntuosa degli uomini nel credersi insostituibile»<sup>324</sup>. Continua Calanca: «questo tipo di donna per sette giorni della settimana ha poco tempo per sé. Se è madre deve pensare alla pulizia della casa, ai bambini, al marito»<sup>325</sup>.

---

<sup>320</sup> Federico Zecca, «Divismo, pubblicità e consumi nell'Italia del miracolo economico. Riflessioni di metodo e spunti di analisi», «L'avventura», 2/2022, pp. 79-94, DOI: 10.17397/105667.

<sup>321</sup> Eloisa Betti, «Il lavoro femminile nell'industria italiana. Gli anni del boom economico», «Storicamente», 6/2010, n. 33, DOI: 10.1473/stor86, p. 6.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>323</sup> Daniela Calanca, «Simboli e vesti nell'Italia del boom economico», «Storia e Futuro» 2/2003, pp.4-5.

<sup>324</sup> *Ibid.*

<sup>325</sup> *Ibid.*

Il benessere, rappresentato finzionalmente sul grande schermo, a tratti esagerandolo in nota caricaturale, ha però riscontri tangibili nelle statistiche di quegli anni: nel 1958, per la prima volta, «il numero degli addetti all'industria superò quello degli agricoltori»; «nel biennio 1963-64 il numero dei matrimoni e quello delle nascite raggiunsero valori mai più toccati in seguito, segno di un'aspettativa di benessere e di un'inedita propensione a investire nel futuro»<sup>326</sup>; nel 1964 i nati vivi superano il milione.

Un interessante contributo di Betti approfondisce il lavoro femminile nell'industria italiana durante gli anni del *boom* economico. L'autrice spiega che nel ventennio 1951-1971 si registra «una drastica riduzione del tasso di attività e, parallelamente, dell'occupazione», precisando che «il calo del tasso d'attività»<sup>327</sup> non riguarda esclusivamente la manodopera femminile. Questo fenomeno è direttamente collegato alla transizione del paese italiano da una struttura economica prevalentemente agraria ad una invece industriale, che quindi interessa sia la manodopera femminile che maschile anche se con alcune differenze. «Il calo dell'occupazione, invece, riguardò pressoché esclusivamente la manodopera femminile, pur con ovvie ripercussioni sull'occupazione complessiva»<sup>328</sup>; basti pensare che nel ventennio preso in considerazione si registra una perdita di posti di lavoro che supera il milione, dei quali oltre 90% riguarda proprio la manodopera femminile. Come sostiene Betti, «la forte espansione economica dei primi anni Sessanta fu, sì, trainata da uno sviluppo industriale senza precedenti che in pochi anni modificò la struttura economico-produttiva nazionale facendo dell'Italia un paese industriale a pieno titolo, ma non si tradusse in una altrettanto considerevole crescita occupazionale»<sup>329</sup>. Dal punto di vista economico, il sistema produttivo italiano conosce un carattere dualistico. Infatti «il sistema industriale italiano appariva caratterizzato da un numero ristretto di grandi imprese ad alta intensità di capitale, modernamente attrezzate e organizzate, e una miriade di piccole e piccolissime imprese a bassa intensità di capitale, il cui livello di innovazione tecnologica rimaneva assai limitato»<sup>330</sup>.

Infine, abbiamo interrogato la tavola 10.5 dell'*Istituto Nazionale di Statistica*<sup>331</sup> che riporta i dati che interessano la popolazione residente di 15 anni e più per condizione professionale e sesso nell'arco temporale 1959-1969. È interessante soffermarsi sui *gap* di genere dei tassi di attività e di occupazione ovvero, rispettivamente, sulla percentuale di popolazione che appartiene alle forze di lavoro, quindi la somma di occupati e disoccupati, e la percentuale di popolazione occupata.

---

<sup>326</sup> Dati reperibili al sito <https://www.treccani.it>.

<sup>327</sup> Eloisa Betti, "Il lavoro femminile nell'industria italiana. Gli anni del boom economico", «Storicamente», vol. 6, n. 33, 2010, DOI: 10.1473/stor86, disponibile al link [https://storicamente.org/lavoro\\_femminile\\_donne#\\_edn3](https://storicamente.org/lavoro_femminile_donne#_edn3), pp. 2-7.

<sup>328</sup> *Ibid.*.

<sup>329</sup> *Ibid.*.

<sup>330</sup> *Ibid.*.

<sup>331</sup> Tavola reperibile al sito: <https://seriestoriche.istat.it>.

Nell'anno 1959 il *gender gap* dei tassi di attività è pari al 47% (ciò significa che la popolazione occupata e disoccupata, attivamente coinvolta nella forza lavoro italiana è composta principalmente da maschi), dato che dieci anni dopo, nel 1969, si abbassa di un solo punto percentuale. Anche le percentuali che descrivono il *gender gap* dei tassi di occupazione registrano una grossa discrepanza tra i due sessi con un tasso pari a 45 punti percentuali nel 1959 che si alzano a 46% nel 1969.

Gli anni Sessanta costruiscono un sistema valoriale che ancora oggi rimane nell'immaginario collettivo come iconico e assolutamente riconoscibile: la moda conosce nuovi stili, colori e modi di interpretare gli indumenti; la Fiat 600 diventa l'autovettura simbolo dell'italianità di quegli anni, automobile «ritratta in ben 350 film diversi»<sup>332</sup>; si dilata enormemente il mercato musicale, «sia sul versante della produzione che del consumo»<sup>333</sup> e oltre al miracolo economico si parla anche del miracolo culturale<sup>334</sup>. La Lira viene premiata «dal *Financial Times* come moneta più stabile, la crescita annua media era più alta delle più grandi economie mondiali. A livello sociale, disoccupazione, povertà ed analfabetismo andavano scomparendo»<sup>335</sup>. Come vediamo nel film *Il boom* (De Sica, 1963) tra i luoghi preferiti d'incontro per la compagnia c'è la strada, punto di ritrovo di sempre più giovani che «scendono nelle piazze per manifestare i loro ideali politici ed esprimere il proprio dissenso; proprio le piazze saranno teatro, qualche anno più tardi, verso la fine del decennio, delle grandi contestazioni giovanili che culmineranno nella grande rivoluzione culturale del '68»<sup>336</sup>.

### *II.3.2.2 Il lavoro femminile dipendente nell'industria*

Un fenomeno che riguarda esclusivamente la manodopera femminile è il calo dell'occupazione, nonostante l'Italia stia conoscendo l'unico periodo storico definito con l'aggettivo "miracoloso"<sup>337</sup>. Tornando alle tematiche che ci hanno spinto a cercare nella storia del cinema italiano e negli archivi un modo alternativo di ricostruire uno spaccato di realtà andato perduto, ricordiamo che «diversi studi hanno sottolineato come vi sia stata una generale sottovalutazione dell'occupazione femminile in quel periodo, che viene imputata principalmente ad una incapacità delle fonti statistiche di registrare le varie forme di occupazione femminile all'epoca esistenti»<sup>338</sup>. Come scrive Eloisa Betti «il lavoro femminile dipendente nell'industria negli anni del boom

---

<sup>332</sup> Isabella De Silvestro, "Capire l'inizio della cultura di massa negli anni '60 ci aiuta a capire l'Italia di oggi", reperibile sul sito <https://thevision.com>.

<sup>333</sup> Cesare Grazioli, "1958-1968. I tanti filoni della musica degli anni '60, la stagione dei giovanissimi", «Novecento.org», 8, 2017, DOI: 10.12977/nov197.

<sup>334</sup> Silvia Morosi e Paolo Rastelli, "Milano, storia di una rinascita: gli anni '60, un decennio irripetibile", reperibile sul sito <https://pochestorie.corriere.it>.

<sup>335</sup> Alberto Maria Radici, "Il boom economico italiano: gli anni '60", reperibile sul sito <https://startingfinance.com>.

<sup>336</sup> Michele Perrone, "Gli anni 60", reperibile sul sito <https://www.favolosianni.it/Anni60.htm>.

<sup>337</sup> Betti Eloisa, "Il lavoro femminile nell'industria italiana. Gli anni del boom economico", «Storicamente», vol. 6, n. 33, 2010, DOI: 10.1473/stor86.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 3.

economico non aumentò quantitativamente in modo significativo, alla luce dell'espansione del settore industriale di quegli anni. Da un punto di vista qualitativo, la maggior parte delle lavoratrici dell'industria aveva un grado di istruzione limitato e ricopriva mansioni ordinarie e scarsamente qualificate»<sup>339</sup>. Betti, spiega che la causa della situazione sfavorevole del lavoro femminile nell'industria italiana durante gli anni del *boom* economico sta anche nel modello socio-economico e culturale del paese. Concausa non trascurabile è collegabile alla scarsa istruzione delle donne, ma la motivazione principale per cui alle donne venivano riservate posizioni lavorative «più basse» è da ricercarsi in uno «schema di qualifiche che non rispecchiava né le capacità effettive delle lavoratrici, né, talvolta, le mansioni che realmente svolgevano»<sup>340</sup>. È indubbio che gli anni del *boom* economico sia stato registrato un «generale e generalizzato miglioramento del salari»<sup>341</sup> ma il lavoro industriale femminile continua a guadagnare una cifra considerevolmente inferiore rispetto agli uomini.

A nostro avviso, il taglio ironico e caricaturale che caratterizza *Il boom* (De Sica, 1963) restituisce l'effimerità della figura femminile, apparentemente solo in posizione di netta superiorità rispetto al protagonista. Le figure femminili presenti in questo testo audiovisivo non sentono la necessità di lavorare perché provenienti da famiglie benestanti, quindi non rientrano nelle percentuali di donne tradizionalmente intese come “occupate” e non percepiscono una remunerazione mensile. Rifacendoci invece agli studi di differenze economiche di genere di Addis, possiamo dire che il lavoro dei personaggi femminili presenti ne *Il boom* (De Sica, 1963) è da intendersi come lavoro di cura e di famiglia, lavoro domestico che in questo periodo storico viene ancora «considerato come una condizione naturale, un presupposto della vita quotidiana»<sup>342</sup> ma che ha influenze e ripercussioni tangibili sulla qualità della vita dei personaggi maschili dello stesso film.

### *II.3.3 Costruzione del protagonista*

Nel film *Il boom* (De Sica, 1963) è facilmente rintracciabile una situazione di squilibrio tra le figure femminili e la figura del protagonista maschile. In chiave comica, ma anche realista, le donne sono le manipolatrici della vita di Giovanni Alberti, il personaggio principale inscenato da Alberto Sordi. La storia del protagonista è ironica perché gioca sull'apparente normalità nell'essere disposti a vendere un occhio. Questo atto di compravendita è moralmente giustificato morale dal protagonista

---

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>340</sup> *Ibid.*.

<sup>341</sup> *Ibid.*.

<sup>342</sup> Elisabetta Addis, *Economia e differenze di genere*, Bologna, Clueb, 1997, p. 31.

che pensa al risultato finale: la corsa al denaro in un momento storico in cui lo straordinario fenomeno di florida crescita economica sta stravolgendo l'Italia e gli italiani.

La vita condotta al di sopra delle proprie possibilità lo ha portato ad indebitarsi. I tragici temi sottostanti alla trama vengono esposti con leggerezza grazie alle abilità di Sordi che, con il sorriso, mette in allerta il pubblico portandolo a riflettere sulle possibili drammatiche conseguenze che potrebbero affrontare se, come lui, si indebitassero. Lo spettatore rischia di ritrovarsi bloccato nel godere di quei beni materiali e di quello stile di vita che solo gli anni del *boom* possono permettere. Come sostiene Alberto Sordi, lui e Zavattini hanno tentato di mettere in guardia gli italiani, ma in effetti l'interpretazione di Sordi ne *Il boom* (De Sica, 1963) è stata in anticipo sui tempi: il pubblico quel consiglio non l'ha voluto ascoltare<sup>343</sup>.



Figura 26 (fotogramma di *Il Boom* (De Sica, 1963))

Così Giovanni Alberti è un aspirante palazzinaro che non ha né le abilità imprenditoriali né i necessari agganci altolocati per mantenere sul lungo periodo un opulento tenore di vita, indispensabile tanto alla sua auto-percezione identitaria quanto più alle vanesie e salottiere aspettative della consorte Silvia. Il sincero e profondo amore che prova per Lei sembra essere l'ultimo residuo di disinteressata felicità del suo piccolo “costoso” mondo, per il resto popolato esclusivamente da un moderno “generone” di giovane borghesia arricchita in ossessiva competizione ostentatoria con la vecchia aristocrazia capitolina. Quando i debiti arrivano a strozzarlo, nessuno tra i suoi stretti conoscenti (tanto meno i parenti) si rivela disposto ad aiutarlo: la vox populi della sua ormai imminente rovina corre velocissima,

---

<sup>343</sup> Cfr. Franca Faldini, Goffredo Fofi a cura di, *L'avventurosa storia del cinema italiano. Vol. 2: Da «Ladri di biciclette» a «La grande guerra»*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2011.



fino alle orecchie di Silvia, che non tentenna nell'abbandonarlo - sentendosi tradita ancor peggio di un adulterio - portandosi via anche il figlioletto.<sup>344</sup>

La condizione nella quale Giovanni Alberti si trova a vivere la propria vita rimanda a quell'insieme di personaggi caratterizzati da una congenita inettitudine agli affari. La figura particolare dell'inetto è riconducibile ad una specificità della definizione di "antieroe", «che può svolgere una funzione critico-parodica oppure sfociare direttamente nel comico della commedia»<sup>345</sup>. Con *Il boom* (De Sica, 1963) ci troviamo infatti

di fronte a narrazioni in cui il rovesciamento delle caratteristiche eroiche stereotipate [è] solo apparente: ad esempio l'inetto, il personaggio apparentemente incapace di farsi carico del ruolo di eroe, rivela nel corso della trama di potere assolvere al suo compito eroico. Ulteriore possibilità è che il personaggio protagonista del racconto possieda caratteristiche contraddittorie, sia eroiche che non eroiche, se non addirittura negative, da antagonista/villain.<sup>346</sup>

### *II.3.4 Supremazia della figura femminile*

Le tre principali figure femminili di *Il boom* (De Sica, 1963) sono in una posizione di netto potere rispetto a Giovanni Alberti, condizionano la sua vita e le sue azioni in maniera talmente profonda da influenzare anche il suo libero arbitrio.

#### *II.3.4.1 La madre e la moglie*

La madre e la moglie (*Figura 29*) sono le donne di famiglia, i due fuochi d'amore che stanno ai poli opposti di quel *continuum* immaginario d'affetto che lui ha per entrambe. La madre funge da la coscienza per Giovanni. Lei gli vuole bene incondizionatamente e per questo lo rimprovera spesso, ma sempre con toni affettuosi. Uno dei richiami più frequenti riguarda proprio quei suoi impulsi che lo portano a sperperare il denaro per la moglie, un comportamento molto rischioso.

---

<sup>344</sup> Domenico Guzzo, "“Il Boom”: il film che fece il processo al miracolo economico", «Clionet», 2020, n. 4, pp. 76-79, 2020, p. 78.

<sup>345</sup> Andrea Bernardelli, "An Anti-hero with a Thousand Faces. The Migration of a Narrative Device from Literature to Tv Series", «Between», 6(12), 2016, DOI: <https://doi.org/10.13125/2039-6597/2140>, p. 10.

<sup>346</sup> *Ibid.*.



Figura 27 (fotogramma di *Il Boom* (De Sica, 1963))

La moglie è invece Giovanni l'amore della vita. Nonostante siano sposati e abbiano un figlio di due anni, lui rimane ancora ammaliato davanti alla bellezza della sua compagna, resta estasiato a guardarla mentre dorme e se potesse passerebbe tutto il tempo con lei. La moglie lo fa sentire l'uomo più fortunato e felice, ma tutto quello che lui ammira in modo platonico della moglie è ciò che lo sta anche distruggendo e portando alla pazzia. La madre rappresenta le origini di Giovanni: una famiglia modesta che deve badare alle spese e risparmiare qualcosa per vivere una vita dignitosa. La moglie incarna i vizi, il lusso e l'eccesso della nuova borghesia, così come lo sfarzo smisurato negli atteggiamenti, nel vestire, negli accessori, nei passatempi e nelle abitudini. La prima figura femminile che viene presentata allo spettatore è la madre di Giovanni che in un momento di intimità con il figlio, lontano da occhi indiscreti, gli consegna il suo libretto dei risparmi, lasciando intendere al figlio che le voci che a Roma girano sul suo conto sono arrivate fino a lei. Subito dopo questa brevissima scena, tra i titoli di testa viene svelata la moglie, Silvia, che si mostra felice e sorridente, intenta a farsi viziare dal marito prima in un negozio a provare una costosissima pelliccia di visone e poi in uno *show room* seduta al volante di una Fiat 600. Solo più tardi, quando ci sarà il primo scambio di battute tra Giovanni e Silvia e la macchina da presa rimarrà più stabile sulla coppia, lo spettatore noterà una vistosa spilla di diamanti sul cappotto della moglie. Giovanni però, non riuscirà a trattenersi, anzi lo ammetterà più volte: «spendiamo un po' più di quello che guadagnano».

### II.3.4.2 Elena Nicolai

La terza e ultima figura femminile di spicco de *Il boom* (De Sica, 1963) è la moglie dell'industriale Bausetti (*Figura 30*), Elena Nicolai: una donna robusta, dai tratti vagamente mascholini, con un carattere forte e dominante. È lei che tesse la trama della vita di Giovanni.



Figura 28 (fotogramma di *Il Boom* (De Sica, 1963))

Quando i due si incontrano per la prima volta, la donna rimane quasi ipnotizzata dagli occhi di Giovanni e gli chiede di vedersi nel pomeriggio, in privato, per parlare di affari. A lei è chiaro fin da subito che lui è alla ricerca disperata di denaro ed è questo il motivo principale per cui vuole incontrarlo di persona, per proporgli un baratto, uno scambio “equo”: un suo occhio per una grossa somma di denaro. All’inizio, è Giovanni a guadagnarci. Ricevere subito una grossa somma di denaro in contanti come anticipo è prova tangibile delle serie intenzioni della donna: in più ella gli lascia un margine abbastanza ampio di trattativa e quindi una libertà non indifferente nel decidere il prezzo del proprio occhio. D'altronde, aggiunge la donna in fase di contrattazione, rinunciare ad un occhio non è equiparabile alla perdita di un arto, ad esempio una gamba; anche se manca un occhio si può comunque condurre una vita normale, non viene a mancare del tutto la vista. L'unico vero e proprio disagio con cui poi si dovrebbe fare i conti è un impedimento nel sorpassare in auto, azione in ogni caso pericolosa e che sarebbe meglio evitare in ogni caso<sup>347</sup>. Insomma, la mancanza di un occhio non è debilitante in nessun modo e anzi, la somma di denaro che lui chiede in cambio dell'occhio è sufficiente perché la sua vita migliori.

---

<sup>347</sup> Parafrasi personale della sceneggiatura presunta a partire dallo scambio di battute tra i personaggi di Elena Nicolai e Giovanni.

### *II.3.5 Punti di incontro e differenze con Roma ore 11 e Bellissima*

Due sono le scene che, se messe a confronto con *Roma ore 11* (De Santis, 1952) e *Bellissima* (Visconti, 1951), spiccano per isotopie tematiche che rimandano a valori attanziali costruiti antitetivamente.



Figura 29 (fotogramma di *Il Boom* (De Sica, 1963))

#### *II.3.5.1 Minaccia d'abbandono, come in Bellissima*

Verso la metà de *Il boom* (De Sica, 1963), assistiamo ad un'accesa discussione tra la coppia di sposi Silvia e Giovanni. La donna è venuta a conoscenza dei suoi debiti e sta aspettando Giovanni a casa assieme al padre. Il dibattito è acceso, Silvia è arrabbiata e sconvolta dalle bugie che le sono state raccontate per tre anni di matrimonio, si dispera e non ha più fiducia in lui, si chiede ad alta voce come abbia potuto credere alle parole del marito che si è approfittato di lei ipotecando la casa a sua insaputa.

Giovanni viene rimproverato anche dal suocero, il quale è un generale in pensione, che gli rinfaccia di aver rinunciato al posto fisso in Ministero: «Te l'avevo detto io di non lasciare il posto al Ministero, erano pochi ma sicuri almeno! "Io farò, io diventerò..."», ma non hai la stoffa, te l'ho sempre detto»<sup>348</sup>. Silvia vuole correre ai ripari e salvaguardare la sua stabilità economica, propone di chiedere un aiuto ai loro amici, ma questa ipotesi a Giovanni non piace per niente. Lui non è uno sprovveduto, ha tentato privatamente di parlare con ognuna di queste persone, presunte amiche, e

---

<sup>348</sup> Trascrizione personale della sceneggiatura presunta.

tutte gli hanno voltato le spalle perché, in verità, non hanno stretto legami di confidenza con lui ma con la moglie. Il motivo di questa alleanza è da ricercarsi nell'appartenenza a due classi sociali molto differenti: marito e moglie fanno ora parte della borghesia grazie al matrimonio tra due ma è solamente la moglie ad essere di famiglia borghese. Questa disparità di fondo è fortemente sentita dagli amici di lei che non credono nelle idee imprenditoriali di Giovanni e scambiano le sue richieste di investimento in furto di denaro. In risposta a questo scatto di rabbia, anche Silvia perde il controllo perché turbata dalla maleducazione del marito; decide di prendere con sé il figlio (*Figura 31*) e scappa con il padre, minacciando Giovanni di non tornare più e di non farsi più vedere.

La stessa scena l'abbiamo già incontrata in *Bellissima* (Visconti, 1951), la stessa struttura invariata: vi è una rottura tra i due coniugi causata dai comportamenti di uno dei due, non condivisi dall'altro. La posizione di potere però, è rovesciata: nel film di Visconti è il marito a minacciare di fuggire con la bambina; nel film di De Sica è la moglie a scappare con il figlio. Da una parte quindi abbiamo l'uomo che vuole mettere in salvo sé stesso e la figlia dalla "pazzia" della moglie, dall'altra parte invece abbiamo una donna che si rifugia nelle braccia del padre per allontanarsi da una situazione economicamente precaria e porta con sé il figlio. È giusto sottolineare che la situazione rappresentata nel film di De Sica è sicuramente più stereotipata: è solitamente la madre che, in caso di separazione dal marito, decide di prendersi cura del figlio incaricandosi della sua salute e mantenimento. Il personaggio della donna, in questo caso, oscilla tra due poli, ovvero il padre e il marito, che fungono da punti di riferimento a cui si rivolge per mantenere un determinato stile di vita. Contrapposta a questa situazione vi è la scena descritta nel film di Visconti, decisamente più realistica, dove un padre preferisce allontanarsi dalla moglie pur di provvedere al benessere della figlia.

È interessante notare che nella coppia Maddalena-Spartaco, l'uomo non trova il coraggio di sottrarre la figlia alla madre e preferisce allontanarsi da solo, mentre nella coppia Giovanni-Silvia, la donna non ha ripensamenti e non viene fermata. La minaccia di abbandono del marito è reale e avviene nell'istante in cui, con il figlio in braccio e il padre che l'accompagna, la donna varca la porta di casa lasciandosi alle spalle Giovanni e i problemi che ha causato.

### *II.3.5.2 Privilegio dell'ascensore, il contrario di Roma ore 11*

A pochi minuti dal finale troviamo Giovanni Alberti in preda al panico che ha dei forti ripensamenti. Mentre è sdraiato sul lettino d'ospedale pronto per l'anestesia totale che permetterà all'*equipe* di medici di asportargli l'occhio, tenta la fuga. Riesce così ad uscire dall'edificio, si dirige in strada in stato confusionale seguito da una decina di dottori e dalla moglie di Bausetti. Giovanni si

rifugia in un palazzo, vede un signore che sta per salire in ascensore e si lancia di corsa e con forza nell'abitacolo dell'ascensore, chiudendo velocemente le porte per poter sparire dalla vista degli inseguitori.



Figura 30 (fotogramma di *Il Boom* (De Sica, 1963))

Bloccati nell'ascensore, Giovanni comanda freneticamente all'uomo «Schiacci. Schiacci!». L'uomo però lo guarda, spaesato: «Non ho una monetina. Ce l'ha lei?».

L'ascensore è figura presente sia in *Roma ore 11* (De Santis, 1952) che ne *Il boom* (De Sica, 1963). In entrambi i film ai personaggi è possibile usarlo sotto specifiche condizioni: rispettivamente, nel primo l'esclusività del suo utilizzo è riservato agli uomini; nel secondo, a chi ha del denaro con sé. Il cambio di paradigma e la costruzione filmica sono anche segno del cambio di valori sociali e culturali, trasformati rispetto al decennio precedente. Nel 1952 l'ascensore condominiale è un servizio che viene negato per principio alle donne, un diritto che non spetta loro perché viene caricato di significati sociali e identitari.

Nel 1963 questo modello culturale è completamente ribaltato. C'è infatti una donna in mezzo ad una decina di uomini, un gruppo la cui maggioranza è composta da medici, persone che per la loro professione sono altamente rispettate. Si tratta di Elena Nicolai, l'unico personaggio in grado di ristabilire l'ordine ed ottenere ciò che vuole. Ella sposta i dottori uno ad uno, con gesti e toni dai tratti materni ma autorati, ordina a tutti di farle spazio. È l'unico personaggio ricoperto del valore attanziale di Destinante, greimasiamente<sup>349</sup> inteso. In termini narrativi, la moglie di Bausetti presidia «l'inizio e la fine del percorso, con i ruoli di mandante e giudice talvolta in sincretismo. Sue [sono] le funzioni della manipolazione e della sanzione, nonché della contrattazione fiduciaria nella comunicazione»<sup>350</sup>.

<sup>349</sup> Algirdas J. Greimas, *Du sens I*, Seuil, Paris, 1983; trad. it., *Del senso 2*, Bompiani, Milano, 1984.

<sup>350</sup> Tiziana Migliore, a cura di, *Destinatari e Destinanti*, Milano, Meltemi, 2022, p. 17.

Dopo essersi fatta largo tra gli uomini, chiede all'uomo già nell'ascensore di uscire e aspettare la prossima salita. Si chiude dentro con Giovanni (*Figura 32*) e si dice delusa dal suo comportamento, come una madre contrariata con il figlio che non mantiene le promesse fatte. «Infantile tutto questo. Non me lo sarei mai aspettato da lei. Vergogna! Che cosa intende fare Alberti? Mi guardi!» e minaccia Giovanni di rovinargli la vita.

La netta posizione di potere della donna ricca nel confronto dell'uomo spiantato è lampante sotto ogni punto di vista, economico e sociale. Il dettaglio più imbarazzante è il pagamento dell'ascensore. Con il timore che testimoni casuali ascoltino il discorso e capiscano che in atto c'è una trattativa di compravendita illegale di una parte del corpo, la donna paga l'ascensore in modo che, stando in movimento, si continui la discussione lontano da tutti. Giovanni non ha con sé nemmeno degli spicci, l'anticipo che gli era stato dato come garanzia dell'affidabilità della famiglia Bausetti è già stato sperperato nella festa privata che l'uomo ha organizzato a sul terrazzo di casa sua, una forma di ostentazione di una ricchezza non ancora posseduta davanti ai suoi falsi amici. Racconta infatti di aver trovato un finanziatore che ha finalmente creduto in lui e di aver fondato la sua attività edilizia.

### *II.3.5.3 La donna e il lavoro*

Nel film *Il boom* (De Sica, 1963) due sono i momenti che si distinguono per importanza e coerenza rispetto al nostro percorso di tesi. Quanto cambia, a dieci anni di distanza da *Roma ore 11* (De Santis, 1952), la rappresentazione della donna nel mondo del lavoro all'interno della cinematografia italiana? Sia nel film uscito nelle sale nel 1952, *Roma ore 11* (De Santis, 1952), che nei documenti redatti in preparazione ad esso, potremmo dire che viene delineata una “donna che lavorerebbe”. Non si tratta di una donna lavoratrice perché, come già precedentemente illustrato, è complicato per una giovane di inizio anni Cinquanta ottenere un lavoro. Si tratta piuttosto di una donna volenterosa, disposta e disponibile a firmare un contratto di lavoro, che per motivazioni differenti sente la necessità di lavorare per dare un supporto all'economia familiare o per emanciparsi socialmente e, per le più fortunate, togliersi qualche sfizio. La donna invece che ne *Il boom* (De Sica, 1963) Silvia incarna, per sineddoche, è la “moglie-madre”. Non lavora, per scelta e per appartenenza a una classe sociale agiata. Non è lei che deve preoccuparsi del mantenimento finanziario della famiglia che non le compete in nessun modo. Non è nemmeno casalinga, in casa ha una domestica e forse anche la cuoca, ordinare e pulire non rientrano tra i suoi compiti. Una moglie

come Silvia non può permettersi di piegare i panni puliti né lavare quelli sporchi, sarebbe una vergogna, un segno di povertà, un abbassamento sociale.

Nella scena de *Il boom* (De Sica, 1963) in cui Silvia scopre gli insanabili debiti di Giovanni, l'unica soluzione che la moglie vede è di rifugiarsi tra le braccia del padre, trasferendosi da lui assieme al figlio. Ella torna sotto l'ala paterna, un luogo protetto, stabile, che può garantirle quel tenore di vita che da sempre ha richiesto ed ottenuto. Giovanni, mentre cerca di giustificare le proprie azioni, sottolinea alla moglie che nonostante i problemi finanziari a lei non è mai stato fatto mancare nulla e che in un momento di difficoltà sarebbe compito della moglie sostenere il marito e astenersi dal lusso, fare qualche piccolo sacrificio. Silvia non accetta il compromesso, per lei la situazione è irrisolvibile. Non accetta, cioè, di degradare il proprio *status* sociale. Viene così inscenata una tradizionale situazione patriarcale, dove la donna si alterna fra la figura del marito e del padre, decidendo dove vivere e da chi farsi mantenere alla luce della ricchezza di ciascuno. Le figure maschile e femminile sono entrambe fortemente stereotipate: Silvia non è disposta a lavorare e chiede di vivere un sofisticato stile di vita sfruttando le risorse economiche dell'uomo, padre o marito che sia. A Giovanni viene invece attribuito il ruolo di protettore che provvede al sostentamento della famiglia, ruolo che se non riesce a portare a compimento lo priva della facoltà di definirsi padre - qualità che il protagonista può possedere solo nel caso in cui percepisca un'alta retribuzione.

La scena discussa in precedenza di *Roma ore 11* (De Santis, 1952) descrive uno di quei casi in cui la donna si rimbecca le maniche e, disoccupata, si mette alla ricerca di un lavoro per collaborare con il proprio stipendio alle spese della famiglia. Ne *Il boom* (De Sica, 1963) una soluzione di questo tipo non viene nemmeno contemplata; piuttosto che lavorare la donna preferisce rinunciare al matrimonio.

Nel film di De Sica il tema "lavoro" e la possibilità di vedere Silvia lavoratrice non sono esplicitati ma confrontato questo testo audiovisivo con i precedenti analizzati in questa tesi, è lampante il rifiuto categorico del lavoro. È importante sottolineare che con "lavoro" si intende l'intero universo di significati legati a questo termine, comprese le faccende domestiche e i possibili ruoli che la *partner* potrebbe ricoprire in casa, la negazione è totale e i personaggi ne sono consapevoli. A conferma di ciò, si rimanda ad una delle sequenze iniziali quando Giovanni Alberti si reca all'ufficio dei finanziamenti per chiedere la concessione della proroga di un mese. Giovanni insiste nel domandare trenta giorni di posticipazione ma il commendatore gli spiega che non può riservare nessun trattamento di favore a Giovanni che, in quell'ufficio, è considerato alla pari di chiunque. Si riporta di seguito il breve scambio di battute tra Giovanni e il commendatore, «in cui il protagonista ha una discussione con il responsabile della banca che non vuole accordargli una proroga del



pagamento del debito, sono usate come offese sarcastiche i ruoli professionali e i titoli onorifici, lo sperpero di denaro, le pretese dovute all'emancipazione della donna, il valore dei lavori domestici, il passaggio dal lei al tu»<sup>351</sup>:

Commendatore: «Ma crede che sono tutti fessi questi? Qua ci sono commendatori, professori, mignotte, industriali, ladri, un poeta. Perfino due preti! E lei! Noi dobbiamo trattare tutti alla pari, democraticamente».

Giovanni: «No egregio commendatore, non siamo uguali, perché io lavoro! E non ho mai pensato di arricchirmi facendo lo strozzino!».

Commendatore: «Oh! Le proibisco di fare insinuazioni offensive! E assurda come questa! Ma veda che lei spende il doppio di quello che guadagna. Vada in bicicletta invece di andare in automobile! Fumi nazionali! Faccia lavare i piatti a sua moglie, e vedrà che non farà più debiti».

Giovanni: «Lavali tu. Falli lavà a tua moglie, ch'è lavannara. La mia è una signora! Una vera signora».<sup>352</sup>

È dunque chiaro anche dalle parole di Giovanni che una vera signora non può permettersi di lavare i piatti, certe faccende non posso riguardarla, quello è il compito della casalinga. Il lavoro, inteso nella sua accezione più generica, non appartiene alle donne rappresentate in *Il boom* (De Sica, 1963).

### *II.3.6 Coinvolgimento passionale dello spettatore*

Si può definire il coinvolgimento dello spettatore «nei termini di un interessamento sensoriale del pubblico, interessamento che, sia pure virtuale e immaginativo, è necessario al senso del testo»<sup>353</sup>. L'«interessamento sensoriale» per la figura di Giovanni si costruisce ed aumenta con il procedere del film. Com'è tipico della commedia, «l'empatia viene sospesa a partire da uno stato di iniziale condivisione dell'orientamento pratico del personaggio»<sup>354</sup>. Il genere comico cinematografico crea nello spettatore un'interruzione della «identificazione con i protagonisti del film», protagonisti che in prima persona distaccano lo stato emotivo dello spettatore dal personaggio «nel suo ricorrere più

---

<sup>351</sup> Marco Gargiulo, «Gli insulti cinematografici», «Quaderns d'Italià», 2020, n. 25, pp. 27-46, p. 38.

<sup>352</sup> Trascrizione personale della sceneggiatura presunta.

<sup>353</sup> Paolo Braga, *Dal personaggio allo spettatore. Il coinvolgimento nel cinema e nella serialità televisiva americana*, Milano, FrancoAngeli, 2003, p. 13.

<sup>354</sup> *Ibid.*.

genuino»<sup>355</sup> grazie, ad esempio, ad una risata, il cui ruolo è impedire che il personaggio rimanga prigioniero in uno stato cognitivo che appare fuori misura, o riorientare il quadro interpretativo se qualcosa viene formulato erroneamente o in maniera insufficiente.

Questa definizione teorica permette di commentare la sequenza iniziale di *Il boom* (De Sica, 1963). Giovanni sta giocando a tennis con un amico di sua moglie. Ad un certo punto si ferma, incantato, perso nei suoi pensieri come se da solo si stesse incoraggiando ad affrontare una situazione spiacevole. Si avvicina alla rete di metà campo e chiede all'avversario di prestargli tre milioni di lire. Il tennista rimane interdetto, fermo, senza parole, in ascolto. Il personaggio interpretato da Alberto Sordi misura oggettivamente l'ambiente circostante per programmare le azioni successive; al rifiuto dell'altro, infatti, sostiene che stava scherzando. A livello emotivo, il pubblico prova compassione per Giovanni? All'inizio diremmo di no. Lo spettatore rimane quasi disorientato dal modo che il personaggio ha nello scherzare della sua disgrazia; sembra che lui, in prima persona, non sia turbato dal suo indebitamento. È chiaro che l'unica sua preoccupazione, o meglio quella principale, è continuare ad assicurare alla moglie il tenore lussuoso e viziato di vita avuto fino ad ora.

L'uomo che vediamo sul grande schermo è un essere umano più innamorato che attento al bilancio economico familiare. Il sentimento di empatia per il protagonista aumenta con l'avanzare del film, cresce con lui man mano che Giovanni si trova in difficoltà, finché non lo si vede sprofondare nella miseria verso la quale stava comunque inesorabilmente correndo - nemmeno una volta, infatti, Giovanni fa economia o fronteggia il problema. Nega a sé stesso l'evidenza dei fatti e nasconde la verità alla moglie, di tanto in tanto torna sull'argomento ma con tanta vigliaccheria. Giovanni non è diretto, rimane vago nei discorsi, prova ad affrontare il problema con la moglie di sera, nella loro camera da letto, quando lei è stanca e non ha voglia di stare a sentire i discorsi poco chiari del marito che, essendo noto per la sua ironia, sembra improvvisare ragionamenti sarcastici. Solamente lo spettatore, che ha a disposizione più informazioni del personaggio di Silvia, comprende gli sforzi di Giovanni nel cercare di affrontare una questione così delicata e potenzialmente letale per il matrimonio.

---

<sup>355</sup> *Ibid.*.

### *II.3.7 Dualismo genitoriale: figura materna e paterna*

Giovanni trova nella madre il coraggio ma soprattutto la speranza che gli mancano. Nonostante sia marito, padre ed appartenga ad un ceto sociale benestante, se non ha il supporto emotivo della madre rimane immobilizzato.



Figura 31 (fotogramma di *Il Boom* (De Sica, 1963))

Il rapporto che Giovanni ha con i suoi genitori è molto diverso dal rapporto che la moglie Silvia ha con suo padre. Il padre di Silvia è la sua guardia del corpo. Non stima Giovanni, anzi, dà l'impressione di accettare a malavoglia il fatto che nella vita della figlia ci sia un altro uomo, tra tutti proprio Giovanni, di cui non ammira la reputazione. Da tempo teme che non sarebbe stato in grado di mantenere la figlia i cui desideri sono sempre stati esauditi.

Silvia cerca nel padre un luogo economicamente sicuro, funzionale al suo stile di vita. Antonio cerca nella madre un rifugio emotivo, passionale, va da lei non quando ha bisogno di denaro, piuttosto, quando necessita un incoraggiamento. Questa contrapposizione valoriale nel rapporto coi genitori permette di mettere a confronto la figura materna e paterna di due ceti sociali differenti, quindi di far scontrare due antipodi corredati di costruzioni stereotipiche: il bene indiscusso di una madre e la preoccupazione costante di un padre. È da notare che mentre Silvia ha solamente il padre, probabilmente perché orfana di madre, Giovanni ha ancora entrambi i genitori e il personaggio del padre viene presentato allo spettatore una sola volta, nella scena del banchetto, in silenzio.

In questo momento della narrazione Giovanni si è ricongiunto con la moglie, ha pagato i suoi debitori e la sua famiglia non rischia più di perdere la casa. Ha aperto la sua attività *AlbertImpresa*, giustifica ad amici e parenti che è da questa nuova azienda che arrivano i suoi improvvisi guadagni. Solamente la madre è scettica nel credere alle parole del figlio. Gli amici della moglie chiedono a

Giovanni per quale motivo lui abbia aperto questa impresa senza parlare prima d'affari con loro, lo reputano uno sbaglio ma il protagonista, sotto l'effetto disinibitorio dell'alcool e sempre con il sorriso, controinterroga i suoi invitati e chiede perché a loro volta, invece, non si sono mai interessati di coinvolgerlo quando lui non si è mai tirato indietro e ha cercato di mantenere il loro stesso tenore di vita. Accusa anche la moglie di essersene andata via dal padre, invece di rimanere con lui e avere fiducia in lui.

La scenata si conclude nell'imbarazzo generale. Giovanni, ormai ubriaco, non risparmia nessuno, nemmeno il suocero, e rinfaccia ciò che davvero pensa di a ciascuno. Dal suo punto di vista, gli sembra di "tener banco" come ogni sera ma ironizza sugli ospiti presi di mira, con toni ovviamente sopra le righe e che sfociano nell'offensivo. Non è solo per il risentimento provato verso queste persone quanto per il lungo tempo passato in silenzio, senza potersi esprimere per paura che la moglie scoprisse il suo indebitamento. Giovanni dà così libero sfogo ai suoi pensieri, contemporaneamente confusi e lucidi, con giudizi che riaffiorano alla memoria in base a chi gli si trova davanti: sta rinfacciando agli amici della moglie di non avergli dato una mano economicamente quando più ne aveva bisogno.



Figura 32 (fotogramma di *Il Boom* (De Sica, 1963))

Il finale di questa scena è magistralmente costruito, ricorda la messa in scena di un pezzo teatrale, dove il linguaggio non verbale e la posizione dei corpi comunicano chiaramente i diversi stati d'animo. Da una parte, sul balcone, troviamo Silvia (*Figura 34*), preoccupata, rattristata, indignata: si tiene le mani, in posizione difensiva, si nasconde tra le braccia del padre che la tiene stretta, proteggendola, pronto a nasconderla dietro di sé e usare il proprio corpo come scudo. Con sguardo inquisitorio tutti gli amici di lei, con rispettive mogli in secondo piano, osservano in silenzio e con disdegno Giovanni. Dall'altra parte, in casa, Giovanni abbraccia la madre in una morsa

affettuosa (*Figura 33*) e la madre, a sua volta, cerca di assecondarlo, tentando di limitare i danni del figlio e di zittirlo.

La madre, anche lei in balia delle pazzie di Giovanni, rappresenta il luogo presso cui rifugiarsi, la sua ancora di salvezza che non dirà mai “no” al figlio e sarà sempre presente ad ogni costo. In secondo piano, il padre di Antonio apre la porta per andare via il prima possibile e rincasare, unica soluzione possibile per sottrarsi alla vergogna che il figlio ha provocato.

### *II.3.8 Un film di denuncia sociale*

Come spiega Alessandro Cecchi, «nei primi anni Sessanta emergono istanze fortemente critiche sulle conseguenze del processo di industrializzazione selvaggia vissuto dall'Italia negli anni del boom economico»<sup>356</sup>.

Tra le varie avventure di Giovanni Alberti per la richiesta di un finanziamento ad amici ed imprenditori, un interessante scambio di battute avviene tra il protagonista e il signor Bausetti, l'industriale. Giovanni si dirige verso il suo ufficio e gli propone un affare, «una iniziativa personale» la chiama, un progetto edilizio da realizzare in società con il commendatore Bausetti che immagina gli possa portare profitti almeno cento volte la somma di denaro investita in principio. Il signor Bausetti lo liquida malamente e frettolosamente dicendogli:

In piedi giovanotto, e arrivederci! Voi giovani d'oggi con queste idee volete guadagnare in un anno quello che noi abbiamo guadagnato in cinquant'anni. Ma lo sa che sono cinquant'anni che sgobbo io? E il pigiama me lo sono messo che avevo vent'anni, pensi un po'! Con questo “boom” perdetevi tutti la testa. Bisogna incominciare dalla gavetta.<sup>357</sup>

Queste parole, che Giovanni percepisce come consigli, rispecchiano le preoccupazioni che Alberto Sordi, assieme a De Sica regista e Zavattini sceneggiatore, volevano trasmettere al pubblico italiano. L'idea del sogno e il desiderio di raggiungere obiettivi impossibili è presente in tutto il film. Il protagonista altro non fa che, costantemente, giustificare le proprie azioni anche quando sbagliate, sappiamo infatti che non guarirà dalla dipendenza di sperperare denaro e ricorre inesorabilmente a soluzioni inverosimili per continuare a vivere nell'insieme di menzogne che si è creato.

---

<sup>356</sup> Alessandro Cecchi, “Il film industriale italiano degli anni sessanta tra sperimentazione audiovisiva, avanguardia musicale e definizione di genere”, in *Suono, Immagine, Genere*, (a cura di), Ilario Meandri, Andrea Valle, Torino, Edizioni Kaplan, 2011, p. 159.

<sup>357</sup> Trascrizione personale della sceneggiatura presunta.

*Il boom* (De Sica, 1963) racconta dinamiche che riguardano la vita familiare e la quotidianità di Giovanni e Silvia. Ad eccezion fatta dei momenti di fine giornata in camera da letto, quando la coppia di coniugi è sola e ritratta in un contesto intimo, la stragrande maggioranza del film racconta invece la vita pubblica dei due. La somiglianza nei desideri e nei bisogni condivisa sia dai protagonisti che dai personaggi secondari lascia nello spettatore un ricordo confuso. Nella memoria dello spettatore gli amici di Silvia non hanno nome né volto, rappresentano semplicemente quel ceto sociale, quella forma di italianità stereotipata, una ricchezza qualunque priva di individualità dove sogni e desideri sono comuni, simili a tal punto che per puro gioco agli amici della moglie di Giovanni pare assolutamente naturale e divertente lo scambio delle mogli - altro modo che i mariti hanno di affermare tra di loro il loro benessere e ostentarlo agli occhi degli sconosciuti.







# CAPITOLO III

## *Dalla contemporaneità all'attualità*

In quest'ultima sezione si intende aprire quanto presentato fino ad ora ad un discorso più attuale. Non si concludono con il biennio 1950-1960 la rappresentazione delle isotopie tematiche e valoriali fino a qui evidenziate, né la raffigurazione della differenza di genere che spesso traspare sul grande schermo e neppure le costruzioni stereotipizzate dei personaggi. Cercando di modernizzare i ragionamenti precedenti, con la terza parte si propone l'analisi di quattro casi studio, due film e due cortometraggi, che si intitolano rispettivamente: *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971); *Tutta la vita davanti* (Virzì, 2004); *2033* (Bencivelli, Tarfano, 2012); *¿Señor o Señorito?* (Cristina Piernas, 2015).

*La classe operaia va in paradiso*, film del 1971, scritto e diretto da Elio Petri, è uno dei film più importanti della storia del cinema italiano per il tema del lavoro. Elio Petri, che vent'anni prima aveva assistito Zavattini nel condurre l'indagine etnografica di preparazione al film *Roma ore 11* (De Santis, 1952), persegue il desiderio di rappresentare la realtà sociale del suo tempo con una trama finzionale che richiama, in stile documentaristico, fatti realmente accaduti. *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971) non è un film politico e non vuole mettere in cattiva luce i sindacati ma riesce a raccontare la storia fallimentare dell'insurrezione della classe operaia all'interno di una fabbrica. La storia è raccontata dal punto di vista del protagonista Lulù che porta sul grande schermo il problema dell'alienazione del singolo causata dal lavoro, che rischia di sfociare in follia, con conseguenti ripercussioni negative nella sua vita privata. Volutamente abbiamo inserito in questo percorso di ricerca un film prettamente al maschile, per evitare di perdere di vista tale sguardo in un uno studio che affronta le tematiche legate al lavoro in ottica di genere nel cinema italiano.

Il secondo caso studio è *Tutta la vita davanti*, diretto da Paolo Virzì, che esce nelle sale nel 2004. Si tratta di un film crudele, dai tratti velatamente comici e con un punto di vista quasi esclusivamente femminile. Racconta la storia, purtroppo ancora attuale, di una giovane donna neolaureata che conosce per la prima volta il mondo del lavoro. Tra i vari ostacoli, forte è la

frustrazione di vedere gli ex colleghi universitari con un buon stipendio e un lavoro stabile, nonostante la loro scelta di non concludere gli studi. *Tutta la vita davanti* (Virzi, 2004) introduce nuovi temi, tra cui i fenomeni della *over-qualification* e del precariato, l'azione salvatrice dei sindacati - contrapposta a quella de *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971) - e al contempo rilegge in chiave moderna le invarianti strutturali fin qui identificate. Tra queste, ci si soffermerà sull'analisi del sapiente gioco di metafore che evidenziano la rinuncia identitaria in virtù dell'omologazione sul luogo di lavoro, ancora fortemente differenziato dal punto di vista del genere, che prevede un apparente lavoro di squadra e strategie di *team-building* che appaiono normali agli occhi dei personaggi ma quasi ridicole a quelli dello spettatore.

L'ultima parte di questa sezione sarà dedicata invece ai cortometraggi, oggetti d'analisi che ci permettono di concludere con un approccio eterogeneo l'indagine condotta in questa tesi, toccando nella maniera più ampia possibile l'ambito cinematografico, passando dalla scrittura dei soggetti non realizzati ai film, per arrivare ai corti. I due brevi film sono stati selezionati dall'archivio di *Short on Work*, concorso internazionale per video brevi sul lavoro contemporaneo. *2033*, di Silvia Bencivelli e Chiara Tafano, è il cortometraggio vincitore della prima edizione del concorso *Short on Work*, che ha esordito nell'anno 2012. Protagonista è il lavoro di una *freelancer* di cui si mettono a nudo piaceri, limiti e complicazioni; un mestiere che talvolta ammette di conciliare vita lavorativa e passioni personali, ma la cui retribuzione è spesso inadeguata, causa la guerra al ribasso sui compensi. Infine, *¿Señor o Señorito?* cortometraggio di Cristina Piernas è stato presentato all'edizione del festival *Short on Work* nel 2015. Il cortometraggio si interroga su come potrebbe avvenire un colloquio di lavoro fittizio all'interno di un mondo lavorativo estremamente stereotipato, dai ruoli ribaltati. Vediamo così l'intervistatrice, una donna in carriera e potente, in una posizione sociale molto sbilanciata rispetto al candidato, un uomo al quale viene chiesto quali siano le proprie intenzioni riguardo la paternità e la gestione dei propri figli.

### III.1 *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971)

Come muta il lavoro negli anni Settanta? Quali sono i cambiamenti politici e sociali in Italia e quale eco hanno sui lavoratori di questi anni? Il caso studio che inseriamo in questo punto della nostra ricerca sembrerebbe essere fuorviante, in quanto il protagonista principale è un uomo che di mestiere fa l'operaio. Come già anticipato nell'*Introduzione* a questa tesi, il nostro punto di vista cerca di essere trasversale e il film di Petri funge da ponte sia concettuale che temporale. Da una parte, infatti, ci permette di toccare un decennio pieno di cambiamenti economici, politici e sociali che riguardano uomini e in particolare la classe operaia. In questo senso, comprendiamo il lavoro di classe, sottomesso alle leggi della produzione a cottimo, forma di retribuzione contraria ed opposta al salario a tempo, che remunera l'operaio in base alla produzione ottenuta invece che sulla durata della prestazione lavorativa<sup>358</sup>. Questo sistema produttivo e salariale ha ripercussioni importanti sulla vita non solo del protagonista che retoricamente racconta anche lo stile di vita dell'intera classe operaia, ma anche del benessere di chi circonda l'uomo come la compagna, l'ex moglie e le giovani colleghe.

Ecco perché *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971) è stato scelto come caso studio in una tesi che ricerca la rappresentazione della figura femminile e del lavoro in alcuni film della cinematografia italiana. Oltre alle motivazioni sopra esposte, il film di Petri ci consente di seguire l'evoluzione del lavoro stesso. Siamo partiti dal lavoro singolo di una dattilografa, come nel caso di *Roma ore 11* (De Santis, 1952), per poi esplorare il metodo di lavoro dell'intera industria cinematografica in *Bellissima* (Visconti, 1951). *Il boom* (De Sica 1963) ci ha permesso di introdurre sia il concetto di lavoro anomalo, possibile solo in questo momento storico florido, sia una forte differenziazione tra lavoro domestico ed extradomestico. Con *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971) trattiamo temi giuridici che riguardano la sicurezza sul luogo del lavoro e questioni delicate che esaminano il benessere psicologico ed emotivo del lavoratore. Quest'ultimo punto di vista serve da ponte per collegarci a *Tutta la vita davanti* (Virzì, 2008). In entrambi i film, infatti, viene presentato allo spettatore un mondo lavorativo rovesciato in cui un mestiere, per essere svolto, necessita che il singolo dipendente si annulli per fondersi con i propri compagni e colleghi. Questo accorpamento, necessario al corretto funzionamento dell'ente che stipendia i nostri protagonisti, porta i singoli ad alienarsi da se stessi e alla perdita di coscienza e personalità.

---

<sup>358</sup> Cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/cottimo>.

Prima di questo film, la classe operaia nel cinema italiano «è la grande assente», come sostiene Micciché nel suo saggio su *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971): nella cinematografia neorealistica, quella che era la classe operaia veniva rappresentata come «popolo», ed è solo grazie ad Elio Petri che nel 1971, per la prima volta, viene portato al cinema un «film di grosso respiro» che rappresenta gli operai «visti nell'ambito della conflittualità di classe»<sup>359</sup>, una conflittualità al cuore della quale sta proprio la fabbrica. In apertura è stato sottolineato che il film di Petri non vuole prendere posizioni di favore, o sfavore, nei confronti della lotta dei sindacati. Come afferma Micciché, il punto di vista di Elio Petri assume una «posizione mediana» tra il cinema *mainstream* e il cinema definito «alternativo»<sup>360</sup> per linguaggi e pubblico a cui viene destinato. I messaggi che Petri cerca di trasmettere con il suo film *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971) sono anch'essi «alternativi rispetto all'ideologia dominante»<sup>361</sup>, ma sono rivolti al pubblico di massa. In questo senso si può definire *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971) un film sperimentale, perché tratta di argomenti estremamente attuali in chiave alternativa ma il prodotto finale ammette una visione consumistica, non più di nicchia. In aggiunta a ciò, *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971) non vuole cadere nemmeno nell'ideologia politica. I due cineasti, Petri regista e Pirro cosceneggiatore, si collocano entrambi «esplicitamente a sinistra» e il rischio che stavano correndo era di «affrontare il tema tabù del cinema italiano (la classe operaia, appunto)» in ottica ottimistica e consolatoria ma di questo «difetto ideologico» non vi è traccia. Micciché conclude dicendo: «per gli autori l'ottimismo della volontà (significato dal fatto stesso di fare un film sull'argomento) si accompagna al pessimismo della ragione (l'analisi della situazione di classe espressa dal film)»<sup>362</sup>.

### *II.1.1 Gli anni di piombo e il cinema*

Gli sforzi di Elio Petri non vengono riconosciuti dalla critica italiana dei primi anni Settanta. Come ricostruito da Brunetta, è da relativamente poco tempo che lo «spettacolo dell'Italia» parte dal punto di vista degli sceneggiatori stessi, che osservano la modernità come «fonte d'una serie di paure e di trasformazioni negative»<sup>363</sup>. Varcare i cancelli di una fabbrica della Lombardia rimodella l'immagine del cinema stesso, che fino a questo momento «ha sempre raccontato le avventure della piccola borghesia con uno sguardo privilegiato alla realtà romana»<sup>364</sup>. La realtà del mondo operaio

---

<sup>359</sup> Lino Micciché, *Cinema italiano degli anni '70*, Venezia, Marsilio editori, 1980, pp. 101-105.

<sup>360</sup> *Ibid.*

<sup>361</sup> *Ibid.*

<sup>362</sup> *Ibid.*

<sup>363</sup> Brunetta Gian Pietro, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 216-217.

<sup>364</sup> *Ibid.*

del nord è perlopiù sconosciuta al pubblico: nell'immaginario dello spettatore modello, quella rappresentata è un'Italia con cui prendere confidenza, «da scoprire con la curiosità dell'antropologo» e di cui conoscere «ora i sentimenti, ora la presa di coscienza ideologica, ora le difficoltà di adattamento ai nuovi ambienti»<sup>365</sup>. Portare l'operaio sul grande schermo è un modo di fare cinema innovativo ma le caratteristiche che lo denotano non sono rappresentative dello sviluppo dell'economia del paese. «Anziché celebrarne le lotte, si cerca di mostrarne la dissociazione della personalità, la lacerazione d'un tessuto ideologico che ha resistito per trent'anni, la scoperta dei sentimenti privati, della rabbia e le diverse forme di protesta organizzata e non». Con *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971), secondo Brunetta, Petri pone lo spettatore di inizio anni Settanta a contatto con «operai-massa sempre più anomali e psicologicamente disturbati», operai che si ritrovano costretti a fare i conti «con i sentimenti, prima che con i salari»<sup>366</sup> e che difficilmente riescono ad essere controllati dalle forze sindacali, che invece dovrebbero rappresentarli. È importante sottolineare anche che l'opera di Petri non è l'unica voce fuori campo: altri film contemporanei hanno il mondo operaio come oggetto di racconto, tra cui ricordiamo *Mimi metallurgico ferito nell'onore* (Wertmüller, 1972), *Trevico-Torino* (Scola, 1973), *Delitto d'amore* (Comencini, 1974), *Romanzo popolare* (Monicelli, 1974).

Spiega Brunetta: «negli anni di piombo, e di ristrutturazione del lavoro nelle fabbriche il cinema è difensore e testimone della scomparsa di una specie sociale che in passato era rimasta comunque sempre ai margini della scena»<sup>367</sup> ma, come anticipato poc'anzi, alla critica tutto ciò non piace. «*La classe operaia* viene attaccato dalla critica che in quegli anni gioca a chi si pone più a sinistra della sinistra. Sui *Quaderni piacentini* (ottobre 1971) esce una violenta recensione firmata da Fofi che non salva nulla del film»<sup>368</sup>. Il film di Petri viene considerato politico e troppo riformista, definito un'operazione di compromesso, addirittura si dichiara che le pellicole dovrebbero essere bruciate. *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971) è un film che affronta di petto problematiche sociali e che adotta «toni sempre sopra le righe» ma è anche in grado di far «sfilare tutti i soggetti più significativi dei mestieri della politica e della società italiana a cavallo della fine degli anni sessanta»<sup>369</sup>.

---

<sup>365</sup> *Ibid.*

<sup>366</sup> *Ibid.*

<sup>367</sup> *Ibid.*, pp. 209-291.

<sup>368</sup> *Ibid.*

<sup>369</sup> *Ibid.*

### *III.1.2 Gli anni di piombo e la classe operaia*

Secondo Musso «tra il 1951 e il 1971 l'agricoltura perse quasi 5 milioni di lavoratori [...]. Sempre nel 1971, la quota dell'industria risultò ancora salita, raggiungendo il 44,4 per cento»<sup>370</sup>. Con un travaso così rapido dal settore primario al secondario e terziario, si registrano rilevanti spostamenti tra i ceti che a loro volta producono «importanti fenomeni di mobilità sociale»<sup>371</sup>. Nello stesso periodo, gli impiegati aumentano del 70%, mentre gli operai del 50% e nella classe operaia «diminuiscono i salariati agricoli, [mentre] aumentano gli operai dell'industria e dei servizi»<sup>372</sup>. Il passaggio fisico di lavoratori dal mondo agricolo a quello dell'industria, talvolta tutt'altro che netto e definitivo, non è stato semplice, ma già alla fine degli anni Settanta la classe operaia raggiunge un grande peso sociale «sia per la rilevanza numerica, con il lavoro salariato che sfiorava il 50 per cento della popolazione attiva, sia per la presenza di grandi concentrazioni operai nei maggiori stabilimenti»<sup>373</sup>. Protagoniste sono le industrie meccaniche che nel 1971 toccano il 30% del totale degli addetti all'industria. Essendo alcune di grandi dimensioni, i loro gli operai si apprestano a creare una socialità centrale che ben presto si trasforma «in un notevole peso politico»<sup>374</sup> che però viene rallentato nei processi di decentramento e ristrutturazione industriale che ne ridimensionano la visibilità e le aspirazioni collettive.

Musso precisa poi che nel decennio successivo, ovvero dal 1971 al 1981, la crescita media del totale degli occupati è pari al 12%, «molto più bassa dei due decenni precedenti [...] a conferma della frenata subita dallo sviluppo negli anni settanta»<sup>375</sup>. Uno dei fattori che sta alla base di questa inversione di tendenza è proprio il «decentramento delle attività produttive della grande industria, dove la forte concentrazione degli operai sui luoghi di lavoro e sul territorio favoriva la sindacalizzazione e rafforzava la conflittualità»<sup>376</sup>. Questa è la situazione economica e sociale che viene rappresentata in *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971), film che parla dei sindacati e della loro instancabile lotta mediatrice tra classe dirigenziale ed operaia, al cui interno prevalgono rivoluzioni sia di massa che individuali, talvolta influenzate dal movimento studentesco.

---

<sup>370</sup> Stefano Musso, *Storia del lavoro in Italia dall'Unità a oggi*, Venezia, Marsilio, 2020, pp. 54-62.

<sup>371</sup> *Ibid.*

<sup>372</sup> *Ibid.*

<sup>373</sup> *Ibid.*

<sup>374</sup> *Ibid.*

<sup>375</sup> *Ibid.*

<sup>376</sup> *Ibid.*

### III.1.3 Sinossi critica

Nonostante la storia di Lulù Massa sia finzionale, per sineddoche si può immaginare che Lulù sia «il ritratto aspro e spigoloso di un operaio della zone industriale»<sup>377</sup>. Lulù è un operaio qualunque che vive sulla propria pelle tutte le difficoltà e i disagi che scandiscono la vita di un qualsiasi altro compagno. Lulù lavora a cottimo ed è uno dei dipendenti più laboriosi; infatti, i suoi ritmi di produzione vengono utilizzati come parametro per misurare le cadenze degli altri operai. Lulù, però, ha perso tutto ciò che lo definiva come essere umano, dall'individualità alle passioni. Lo vediamo intorpidito, assente, freddo, arido, bloccato nei tempi produzione del cottimo, la sua vita è scandita dai ritmi delle macchine della fabbrica. Secondo Miccichè, Lulù «ha dentro di sé molte domande senza risposta, [...] un'astuzia sgradevole perché tutta concentrata sull'immediato»<sup>378</sup>. È un operaio ingrato, ostile con i compagni, «che ha assunto i tempi del cottimo come unica legge esistenziale ed i quattro soldi guadagnati in più come l'unica aspirazione possibile»<sup>379</sup>, un salariato che ha raggiunto il massimo grado di alienazione. Lulù non vede la luce del giorno: entra in fabbrica che il sole deve ancora sorgere ed esce che è già buio. L'unica fonte luminosa che Lulù conosce è quella artificiale, ora dentro la fabbrica, ora quella soffusa che la sera, quando rincasa, lo ipnotizza davanti alla televisione (*Figura 35*).



Figura 33 (fotogramma di *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971))

Quando cena insieme alla sua compagna e al figlio di lei, Lulù è privo di coscienza, inesistente: ha male all'addome, sente che gli sta tornando l'ulcera, non ha interessi né passioni e in lui riecheggiano i rumori martellanti e ripetitivi della fabbrica, i cui fantasmi lo assillano anche nei

<sup>377</sup> Lino Miccichè, *Cinema italiano degli anni '70*, Venezia, Marsilio editori, 1980, pp. 101-105.

<sup>378</sup> *Ibid.*

<sup>379</sup> *Ibid.*

sogni. Ormai, il protagonista ha perso qualunque entusiasmo e non ha nemmeno le forze di ritrovare l'intimità con la propria donna, «una parrucchiera dalla psicologia e dai sogni piccolo borghesi»<sup>380</sup>.

Lulù comincerà un percorso di riappropriazione della propria realtà in seguito ad un incidente sul luogo del lavoro, dove perderà un dito nel tentativo di togliere dalla macchina un pezzo ancora in lavorazione. Improvvisamente, gli *slogan* recitati dai giovani studenti che inneggiano alla rivoluzione di classe fuori dai recinti della fabbrica assumeranno senso anche per Lulù, che finalmente prenderà parte alla protesta, uno sciopero che in poco tempo degenererà. «Coinvolto in uno di questi incidenti (caso non dissimile da quello capitato tempo fa a un operaio della FATME) Lulù viene licenziato»<sup>381</sup>. A poco servirà la lotta dei compagni, che farà in modo che lui venga riassunto: «Lulù è ormai un uomo finito: l'antica alienazione è ormai trasformata in aperta nevrosi, la consumazione fisica in vecchiaia precoce»<sup>382</sup>. La riassunzione dell'operaio sarà inoltre punitiva: verrà infatti spostato dalla sua macchina, dove comunque poteva dettare i propri ritmi di produzione, alla catena di montaggio, un lavoro ancora più rumoroso, disumano. La conclusione del film vira sul grottesco.

### *III.1.4. Costruzione passionale dell'incipit*

Bastano i primi minuti di apertura del film per instaurare nello spettatore un senso di inquietudine, incertezza, disorientamento. Tali sensazioni, che si traducono ben presto in veri e propri stati emozionali, permettono allo spettatore di accrescere la propria competenza riguardo il significato complessivo del film. Questi stati d'animo discordanti si percepiscono fin dai titoli di testa, quando ancora non è rappresentata nessuna immagine filmica, si sente solo la componente sonora. Infatti, la musica in *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971) gioca un ruolo fondamentale e funge da vero e proprio attante.

#### *III.1.4.1 Musica e immagini*

Come esiste una relazione tra parole ed immagini, allo stesso modo vi è una relazione anche tra musica ed immagini. In sottofondo ai titoli di testa abbiamo un ritmo lento, regolare, costruito su un'unità di una battuta di quattro quarti, divisa in due parti: i primi due quarti sono strumentali; gli

---

<sup>380</sup> *Ibid.*

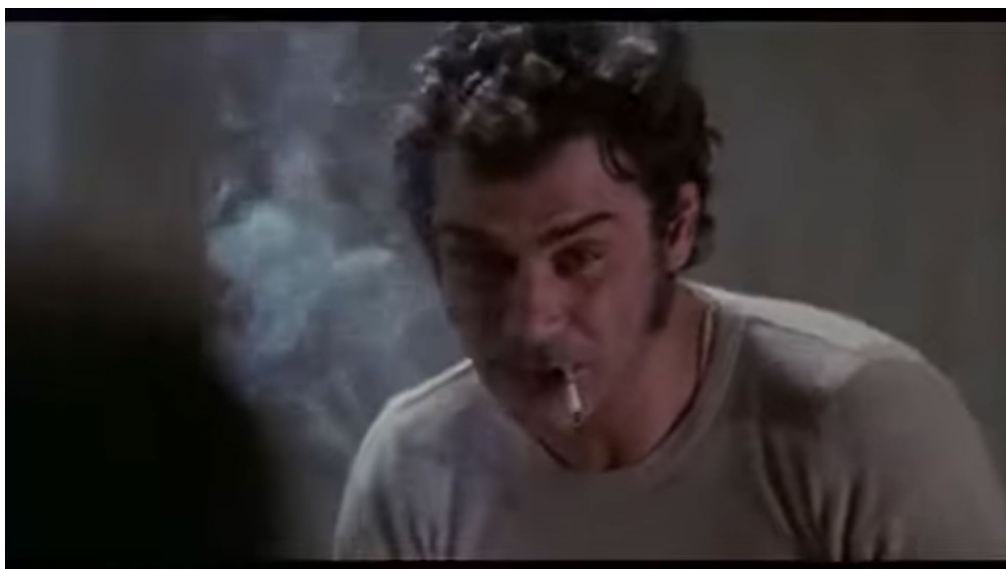
<sup>381</sup> *Ibid.*

<sup>382</sup> *Ibid.*



ultimi due quarti sono suoni artificiali. I quarti strumentali sono suoni gravi, martellanti, ricordano una marcia militare e a questi si alternano i quarti artificiali caratterizzati da un suono metallico, fastidioso all'udito, un rumore apparentemente disumano, quasi extraterrestre. A livello informativo, l'accompagnamento sonoro della musica di Ennio Morricone sta dando allo spettatore più informazioni di quanto non facciano le immagini. Solamente con la conclusione dei titoli di testa, a cui seguono il ticchettio di un orologio e le prime immagini, capiamo che quei rumori assordanti erano dei fantasmi, dei ricordi, degli incubi che il protagonista stava avendo molto probabilmente riguardanti il suo lavoro, intuizione poi confermata dal suono della sveglia, identico a quello della sirena della fabbrica.

Al suono della sirena-sveglia il protagonista si alza e mette in moto il suo corpo nello stesso modo in cui si accende una macchina. Sono estranianti già le prime parole di Lulù che in risposta al buongiorno della compagna rimane interdetto alla parola "amore", come se tutto ciò che non è razionale per lui non fosse più concepibile. In seguito si mette a spiegare alla donna come funziona il suo cervello, al cui interno c'è la direzione centrale che decide e programma il corpo per dare via alla produzione, ovvero azionare i movimenti che il corpo deve compiere per poter funzionare. Tra questi, vi è anche la digestione: il cervello agguanta la materia prima che scende, dove c'è la macchina per schiacciare quella materia prima, e poi la prepara per l'uscita, «uguale che una fabbrica». Lulù, alludendo ai suoi escrementi, fantastica su quanto sarebbe più semplice e soprattutto conveniente che il prodotto di ciascun corpo avesse un prezzo, e che da ogni produzione si potesse guadagnare, una soluzione che preferirebbe piuttosto che andare a lavorare ogni giorno.



*Figura 34 (fotogramma di La classe operaia va in paradiso (Petri, 1971))*

Questo monologo avviene mentre la compagna è ancora a letto, Lulù le porta il caffè ma per lei si tratta del risveglio peggiore. È costretta a sentire il proprio compagno lamentarsi già di prima

mattina, parlare di «produzione» e di «fabbrica», termini che ripete a pappagallo e che per lei sono privi di significato e la mettono di cattivo umore; infatti, non riesce a comprendere le frustrazioni di Lulù. Anche lei ha un lavoro, fa la parrucchiera, ma per lei lavorare non è disumano né alienante.

Il modo che il protagonista ha di sentire e vivere il proprio corpo e la propria personalità ricorda il concetto filosofico di «corpo senza organi»<sup>383</sup>, CsO, teorizzato da Gilles Deleuze e Félix Guattari. Secondo gli autori, il CsO lo si raggiunge quando si è tolto tutto, quando si levano i propri fantasmi, significanze e soggettivazioni. Una volta raggiunto questa nullità che coincide con lo zero, numero che non rappresenta una negatività ma soltanto l'assenza di qualunque altra materia, si costituisce il CsO. Dell'organismo, ovvero l'insieme degli organi, si conserva lo stretto indispensabile perché questo possa svegliarsi l'indomani, e il CsO che rimane è il puro campo d'immanenza del desiderio, unica consistenza che gli rimane<sup>384</sup>.

Conclusasi questa prima scena, torna la musica che aveva fatto da sottofondo ai titoli di testa, *leitmotiv* che verrà riprodotto spesso nel film, ovvero «un tema melodico ricorrente che caratterizza fatti, momenti o personaggi»<sup>385</sup> - da notare, però, che mentre dal punto di vista teorico il *leitmotiv* è considerato rassicurante, «un angelo custode musicale», in questo caso accompagna lo spettatore ad immedesimarsi passionalmente in Lulù che vive la sua quotidianità in modo amaro e problematico.

### III.1.4.2 Parole e immagini

All'arrivo di Lulù al posto di lavoro, vengono presentati allo spettatore i tre attanti narrativi che si scontreranno per l'intera durata del film. La sequenza di ingresso alla fabbrica è magistralmente costruita sia dal punto di vista dei luoghi e alle metafore che questi rimandano, sia dal punto di vista del sonoro che, in questo caso, è caratterizzato da parole e rumori.

---

<sup>383</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, 2021, (versione e-book).

<sup>384</sup> Il desiderio desidera ciò che vuole, dal denaro al proprio annientamento. Si può pensare il desiderio anche come un insieme di forze, una sorta di inconscio del corpo, un campo energetico che per esprimersi può trovare veicoli differenti. Lulù si sente infatti lontano dalla realtà in cui vive, ha tante domande (CsO) ma rimane intrappolato nel suo corpo (organismo) che non gli permette di raggiungere quel potenziale di libertà necessario a salvarsi da quella pazzia verso cui inesorabilmente sta tendendo.

<sup>385</sup> Gianni Rondolino, Dario Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, Utet Università, 2019, p. 299.



Figura 35 (fotogramma di *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971))

Come presentato nel fotogramma *Figura 37*, in questa sequenza il cancello della fabbrica si sta aprendo, dando la possibilità a tutti gli operai di entrare e recarsi alla propria macchina. Il cancello, che per sineddoche rappresenta l'intera fabbrica, si carica del valore attanziale del "controllo sociale" delle istituzioni che governano per intero la vita della classe operaia. Anche in *Roma ore 11* (De Santis, 1952) il cancello divideva chiaramente le donne dal datore di lavoro e lo faceva a più livelli: sociale, spaziale, fisico, giuslavoristico. In questo caso, la distinzione tra privato e lavoro è più labile e sfumata, perché il malessere emotivo, vale a dire la sofferenza maturata sul luogo di lavoro, accompagna il protagonista in ogni momento della sua vita. I ritmi, i dolori e i rumori della fabbrica diventano parte integrante del corpo di Lulù che si meccanicizza: il cancello, in questo caso, separa solamente a livello spaziale all'esterno dall'infernale luogo di lavoro.

Un ulteriore personaggio è riconoscibile nel giovane girato di spalle che ha in mano il megafono. Il ragazzo è uno studente universitario che con *slogan* ripetuti e pesanti affermazioni cerca di risvegliare gli operai, inducendoli ad una rivolta interna organizzata. Per ultimo, gli operai rappresentano la classe operaia, tra cui spunta il personaggio di Lulù che forse, fra tutti, è colui che maggiormente soffre, impotente, le imposizioni della fabbrica. Abbiamo così vari personaggi, ad esempio lo studente e l'operaio, che si definiscono come attori discorsivi con ruoli attanziali e valoriali. L'operaio svolge il ruolo attanziale di soggetto e incarna il ruolo tematico del lavoratore subordinato mentre la fabbrica è il destinante e rappresenta l'istituzione di controllo e costituzione al lavoro. Lo studente, a sua volta, assolve il ruolo attanziale dell'oppositore del programma narrativo della fabbrica e di aiutante degli operai, ma è al tempo stesso anche concepibile come anti-destinante rispetto alla fabbrica. Infatti, tra questi ultimi due attori discorsivi non vi è subito una relazione di collaborazione. I primi giorni, quando Lulù sente i discorsi degli studenti, non capisce perché loro siano lì, non si spiega cosa ne possano sapere loro del duro lavoro, quei giovani che nemmeno stanno

lavorando e non vengono pagati. Quest'ultimo aspetto è ciò che maggiormente turba Lulù che più volte si domanda da chi vengano pagati gli universitari. Il movimento studentesco chiede l'organizzazione rivoluzionaria tra operai ed universitari per spezzare l'unione tra sindacati e padroni e mentre gli operai entrano in fabbrica sentono in lontananza le voci dei giovani che ripetono instancabilmente lo *slogan* «più soldi, meno lavoro».

In forte contrasto alle parole degli studenti, che cercano di svegliare le coscienze degli operai, vi è la voce registrata interna alla fabbrica che li accoglie al loro arrivo. Questa ricorda ai lavoratori di trattare con amore la macchina a ciascuno affidata, è nel loro interesse badare alla sua manutenzione e rispettare le linee guida suggerite dall'azienda, che garantiscono l'incolumità del singolo. «La vostra salute dipende dal vostro rapporto con la macchina. Rispettate le sue esigenze e non dimenticate che: macchina più attenzione, uguale produzione. Buon lavoro»<sup>386</sup>. Vediamo così Lulù che aziona la macchina, svegliandola, esattamente come qualche ora prima il suo cervello ha messo in moto il suo corpo. Inizia il suo lavoro, stancante, ripetitivo, gambe e braccia si alternano a movimenti altrettanto uguali della macchina e, nuovamente, torna il *leitmotiv* frastornante e metallico che ha accompagnato i titoli di testa. Corpo e macchina diventano un tutt'uno, ai movimenti del primo corrispondono i movimenti dell'altra: in un certo senso, davvero il corpo di Lulù ha un prezzo, è infatti in base alla sua prestazione fisica che aumenta la produzione a cottimo.

Vengono presentati a Lulù due nuovi assunti, che lui deve formare. Uno dei due giovani si presenta a Lulù, gli chiede come si chiama ed è questa domanda fonte di distrazione per Lulù che perde il ritmo e lo rimprovera dicendogli: «tra una balla e l'altra, trenta lire di meno». La curiosità dei giovani per i ritmi di produzione fuori dal normale di Lulù, permette allo spettatore di entrare nel suo modo di pensare. Il protagonista confessa che il lavoro è talmente semplice che anche una scimmia riuscirebbe a farlo. Lulù si annoia a stare in fabbrica, non gli resta dunque che lavorare per combattere quel tedio. Per lui quando si è in fabbrica è come essere dentro ad una gara, bisogna correre e gareggiare; riesce a battere tanti suoi colleghi sul ritmo perché non è stanco, infatti lui abita vicino, mentre altri operai che sono pendolari arrivano alla fabbrica che sono già stanchi per il viaggio, ed è su questo che Lulù li frega, «perché è tutta una questione di ritmo». Il traguardo di Lulù è aver guadagnato venticinque mila lire a cottimo in un mese, grazie alla sua concentrazione raccontata con sarcasmo: «mi fisso con il cervello... e penso a un culo». Lui lavora perché non gli rimane altro da fare, ma a caro prezzo; ammette di avere trentun anni, di essere in fabbrica da quindici e di avere già subito due intossicazioni da vernice e diversi episodi di ulcera.

---

<sup>386</sup> Trascrizione personale della sceneggiatura presunta.

Il ritmo di lavoro è scandito dai tempi della macchina è accompagnato dalle cantilene che i personaggi si ripetono, apparentemente per rimanere concentrati e non diminuire i tempi di produzione richiesti. Queste cantilene si alternano agli *slogan* esterni urlati dagli studenti universitari «più soldi, meno lavoro», mentre Lulù, da solo, replica ripetutamente «un pezzo, un culo» quasi privo di coscienza, sudato, con gli occhi sbarrati, lontano dalla realtà che lo circonda, intervallando frasi che secondo lui dovrebbero servire ai suoi compagni come motivazione per aumentare la produzione ma che, agli occhi dello spettatore, fanno pensare ad un vero e proprio principio di pazzia del protagonista. Lulù è alienato. Il lavoro a cottimo è ripetitivo e faticoso, con ritmi stancanti e difficili da tenere, e porta il protagonista a ritrovarsi impossibilitato nel seguire il processo di costituzione di un prodotto sempre identico a sé stesso.

### *III.1.5 Pericolosità sul luogo di lavoro*

Il luogo di lavoro di Lulù non è di per sé pericoloso ma lo diventa nel momento in cui la tutela della salute del lavoratore viene completamente a meno. Al giorno d'oggi, dal punto di vista legislativo, al datore di lavoro spetta il dovere «di assicurare condizioni di lavoro che non siano lesive della salute del lavoratore». L'articolo 2087

impone al datore di lavoro di adottare nell'esercizio dell'impresa le misure che, secondo la particolarità del lavoro, l'esperienza e la tecnica, sono necessarie a tutelare l'integrità fisica e la personalità morale del prestatore di lavoro. La norma è considerata espressiva di diversi significati [tra cui il fatto che] il datore di lavoro non solo deve osservare gli specifici obblighi stabiliti da norme speciali, ma anche adottare le ulteriori misure di sicurezza richieste dall'evoluzione tecnologica. [...] Il datore di lavoro deve adottare le misure di sicurezza richieste non solo da caratteristiche oggettive dall'attività di lavoro, ma anche dalla condizione soggettiva dei singoli lavoratori.<sup>387</sup>

Un anno prima dell'uscita nelle sale di *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971) prende forma in Italia lo Statuto dei lavoratori, che contiene le «norme sulla tutela della libertà e dignità dei lavoratori, della libertà sindacale e dell'attività sindacale nei luoghi di lavoro e norme sul collocamento»<sup>388</sup>. Lo Statuto, organizzato in sei titoli, quindi in 41 articoli, disciplina aspetti eterogenei riguardanti il lavoratore come la sua libertà, dignità e le sue mansioni, lo salvaguarda dal

---

<sup>387</sup> Luisa Galantino, *Diritto del lavoro*, Torino, G. Giappichelli editore, 1997, pp. 365-368.

<sup>388</sup> Legge 300/1970.

controllo costante del datore di lavoro, tutela salute ed integrità fisica, regola le attività sindacali così come la libertà sindacale.

Lo sforzo normativo volto alla protezione del lavoratore, inteso come la parte più debole del rapporto di lavoro, non è ciò che sta alla base del film di Petri. Come Zavattini ha sempre escogitato una maniera per rappresentare situazioni controverse sul grande schermo, allo stesso modo Elio Petri incarica i suoi personaggi di compiere una forte denuncia sociale: da una parte, si segnala che le norme non vengono applicate sul luogo di lavoro, anche se esistenti a livello giuridico; dall'altra, gli operai diventano garanti di loro stessi e combattono con i mezzi che hanno a disposizione per far sì che quelle norme vengano seguite.

Il buongiorno di una voce registrata che viene dato ai lavoratori tramite l'interfono ogni mattina deresponsabilizza il datore di lavoro: ricorda agli operai che alcune linee guida in materia di sicurezza sono state date dall'azienda ma l'incolumità del singolo dipende esclusivamente dal rapporto che ciascuno ha con la propria macchina. Questa avvertenza, non del tutto errata sul piano informativo, è in netto contrasto con i ritmi di produzione che vengono richiesti. Gli operai sono infatti retribuiti a cottimo, in base al numero di pezzi che riescono a produrre all'ora, ne va quindi dei loro profitti, e degli interessi dell'azienda, cercare di produrre il massimo possibile nel minor tempo a disposizione, mettendo a repentaglio la propria sicurezza. Tale pericolosità si presenta allo spettatore quando gli viene raccontata, per la prima volta, la vita all'interno della fabbrica. Viene chiesto al protagonista Lulù di rifare i tempi di lavorazione delle macchine, è lui infatti l'operaio che, tra i suoi colleghi, detiene il record di maggiori produzioni a parità di tempo. Lulù si mette quindi alla macchina, produce un paio di pezzi e aumenta notevolmente la produzione prevista per un operaio, che dovrà aumentare da 115 a 130 pezzi all'ora. A Lulù pare tutto normale, il collega deve solamente sforzarsi e concentrarsi maggiormente ma quest'ultimo non la pensa così e se la prende con Lulù.

### *II.1.5.1 Attraverso gli occhi del personaggio*

«Se prendo il pezzo in movimento risparmio tre secondi... La paura fa novanta». È con queste parole che Lulù consiglia di migliorare la produzione, cosciente del rischio che sta correndo ma, al tempo stesso, consapevole che quel pericolo è ammissibile in quanto garantisce una retribuzione mensile più alta. Dell'assurdità di tale suggerimento i personaggi sono consapevoli ma vuoi per rassegnazione, vuoi perché Lulù è la classica vittima del nascente consumismo, la minaccia di farsi male diventa quasi un gioco. Lo spettatore viene chiamato direttamente in causa, come se fosse invitato a ragionare sulla quotidianità lavorativa che un'intera classe sociale è costretta a vivere,

subendo le regole interne di un sistema che non considera affatto la salute del lavoratore. Per creare questa interpellazione, a livello filmico ci si sofferma su una soggettiva, un'inquadratura il cui punto di vista è lo stesso del personaggio.

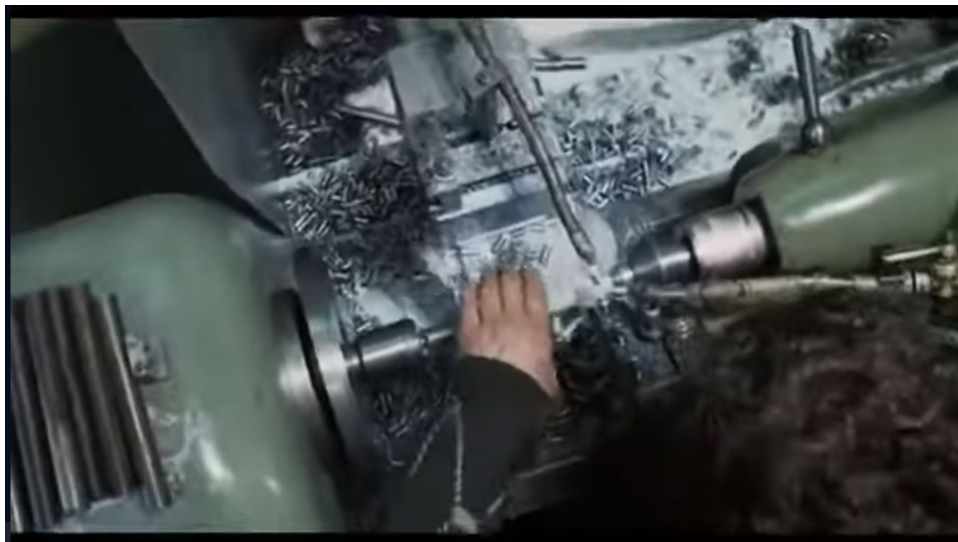


Figura 36 (fotogramma di *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971))

Quello che viene rappresentato sullo schermo (*Figura 38*) è il punto di vista del personaggio, lo spettatore quindi si immerge nello spazio diegetico e vede attraverso i suoi occhi. Queste strategie narrative, più marcate rispetto ai film di questo periodo, fanno sì che lo spettatore assuma «una posizione per così dire attiva, entrando in campo attraverso i suoi occhi, la sua mente, le sue credenze. Ne derivano un vedere “limitato” (in quanto legato alla visione del personaggio), un sapere “intradiegetico” (e cioè calato completamente nel vissuto di chi sta in scena: si sa quello che sa il personaggio, oltre a che vedere con i suoi occhi), e infine un credere “transitorio” (poiché destinato a durare quanto dura la credibilità di chi è in campo)»<sup>389</sup>.

### *III.1.5.2 Controlli sul luogo di lavoro*

Nella stessa scena dell'inquadratura sopra analizzata conosciamo un personaggio che dagli operai viene chiamata «il capo» (*Figura 39*), anche se non si tratta del vero e proprio capo della fabbrica, è solamente un loro superiore che controlla come sta venendo svolto il lavoro. Riprende e deride un operaio adulto, forse prossimo alla pensione, perché sta lavorando da seduto e non in piedi; questo cambio di posizione non è contro il regolamento ma influisce molto negativamente sulla resa di quella macchina: «se stai seduto, produci la metà». L'operaio però non è in posizione seduta per piacere o per disinteresse, la sua è una prescrizione medica per una condizione di salute che gli

<sup>389</sup> Casetti Francesco, Di Chio Federico, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990, p. 248.

provoca grossi problemi alla prostata. Se l'operaio restasse in piedi, come gli viene richiesto, dovrebbe costantemente recarsi in bagno e allora sì che non produrrebbe quasi nulla. Consapevole del rischio che sta correndo, ovvero essere licenziato per una *performance* pressoché nulla, preferisce produrre poco restando seduto, salvaguardando così anche la sua salute fisica, pronto a dover pagare la multa che di volta in volta viene assegnata a chi ha una produzione troppo bassa rispetto alla media.

L'astio nei confronti del controllore è esplicito e gli operai non si fanno scappare occasione per rispondere sgarbatamente, ad esempio: «perché non ti ci metti tu?», «cornuto», offese in dialetto, sputi sulle macchine. Continua l'ispezione e il "capo" annota ogni dettaglio fuori posto finché non si rende conto che due dipendenti non si sono tagliati i capelli: «non vi siete tagliati i capelli? Allora per la norma del regolamento di sicurezza, come la manodopera femminile, vi dovete mettere la cuffia». Pare che nessun sacrificio fatto dagli operai sia sufficiente. I controllori camminano tra le macchine e hanno sempre il cronometro in mano per verificare l'efficienza di ciascun operaio, e sottolineano costantemente come poter migliorare la produzione con toni di rimprovero - ad esempio, «hai due secondi di ritardo sul ritorno».

### *III.1.5.3 Le prime rivolte*

All'inizio del film, tra Lulù e i suoi colleghi non scorre buon sangue. Il motivo principale di questo astio è da ricercarsi nella dedizione malata di Lulù al lavoro. Essendo Lulù il dipendente più performante, il suo modo di lavorare viene preso non solo come esempio ma come obiettivo d'efficienza imposto a tutti i suoi colleghi, che devono raggiungere quei ritmi indipendentemente da età, eventuali problematiche ed esperienza. I suoi compagni vorrebbero che Lulù producesse meno, tant'è che dopo che Lulù ha mostrato ad un suo collega come risparmiare tre secondi sulla produzione infilando la mano dentro la macchina prendendo il pezzo ancora in movimento (*Figura 38*), questo lo avverte dicendogli che se continuerà a lavorare con quei ritmi e in quelle condizioni, morirà in fabbrica, sulla macchina e non nel suo letto. È straziante la risposta di Lulù, «indifferente», una risposta che apparentemente è davvero disinteressata ma che nasconde amarezza e rassegnazione in quanto la sua stessa vita, ormai, gli è indifferente. Il malessere maturato all'interno della fabbrica lo accompagna anche una volta terminate le ore di lavoro, il suo corpo ha preso le sembianze di una macchina, la sua coscienza ragiona su ritmi letteralmente disumani e il suo vocabolario comprende termini aziendali - come ben ha mostrato nell'*incipit*, quando Lulù spiega come il suo cervello aziona il corpo, funzionamento interamente raccontato con parole associabili ad un tornio e non a un corpo umano.



Dopo che Lulù ha dettato i tempi di produzione per i suoi colleghi, questi tentano una prima rivolta all'interno della fabbrica.



Figura 37 (fotogramma di *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971))

Essi chiedono al supervisore da quando i nuovi tempi entreranno in vigore e questi risponde «da subito», perché le macchine «l'hanno detto» e lui ha deciso che devono essere immediatamente ascoltate. Straniti, ma soprattutto pieni di rabbia, gli operai si radunano e protestano, vogliono essere interpellati, ribattono al superiore: «devi imparare a discutere con noi altri», cercano un dialogo con chi definisce gli obiettivi di produzione, vogliono sapere cosa viene in tasca a loro, quanto guadagneranno in più e non intendono aspettare il verdetto della direzione, richiedono di poter parlare subito di qualcosa che li riguarda direttamente. La risposta del supervisore, in questo momento detentore del potere e in netto sbilancio rispetto gli operai, è la minaccia di multare chiunque si allontani dalla macchina, anche solo per qualche minuto, per discutere con lui di una decisione che è già stata presa. Inutile la replica di uno degli operai: «guarda che qui non siamo mica in prigione, sai?». Anche se la fabbrica dove Lulù e i suoi compagni lavorano, in effetti, ne assume le sembianze.

Questa prima adunata preannuncia la protesta operaia che, assieme agli studenti universitari, da lì a poco prenderà forma per contrastare la lotta sindacale che a loro parere difende i padroni più che i lavoratori. Lulù, il nostro protagonista, è ancora restio nei confronti di questa rivoluzione, è certamente più cauto e difficile da persuadere, si ritiene un «campioncino» di quella fabbrica e grazie ai suoi ritmi di lavoro riesce anche a guadagnare un salario alto. Purtroppo, come prevedibile, in un momento di totale alienazione perde un dito: un pezzo si incastra nella macchina, che è accesa e sta lavorando, e lui tenta di liberarlo da sé. Sono i suoi compagni a soccorrerlo e ad interrompere l'intera produzione per curare l'infortunato il prima possibile, mentre Lulù rimane disorientato, sotto *shock*, convinto che non sia successo nulla di che - «voi ci tagliate i tempi e noi altri ci tagliamo le dita»,

questo è il commento in seguito all'incidente. L'inconveniente, fondamentale per la maturazione del personaggio di Lulù, risveglia la sua coscienza quel poco che serve per fargli cambiare idea sulla lotta di classe a cui decide di prendere parte, diventando uno dei maggiori sostenitori del movimento. Proprio per questo Lulù verrà anche licenziato: in un momento di sciopero e rivolta assieme ai suoi compagni. Creerà talmente tanto disordine che verrà lasciato a casa da lavoro.

### *III.1.6 Presenza femminile*

Anche se non protagonista, la presenza femminile nel film *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971) è importante. La vita sentimentale di Lulù ruota attorno a quattro figure principali: la compagna, il figliastro, l'ex moglie e il figlio. Le relazioni amorose di Lulù sono fallimentari sotto ogni punto di vista. Con l'ex moglie ha ormai perso i contatti, lei ha un nuovo compagno che la sta aiutando a far dimenticare al figlio l'esistenza di un padre come Lulù, che è sempre lontano, sempre stanco e che a malapena riesce a pagare gli alimenti. Una maggiore confidenza c'è tra il protagonista e la donna con cui convive. Una parrucchiera, le cui idee politiche sono totalmente opposte rispetto a quelle di Lulù, appartenente alla piccola borghesia e anche lei, come Lulù, vittima stereotipata del capitalismo. Compra beni accessori, non di primaria necessità, e cura molto il suo aspetto fisico ricercando un'immagine che non le appartiene: la donna, che in privato indossa una sottoveste, è struccata e spettinata, quando esce per lavorare, è truccata, ben vestita, anzi usa una parrucca. A lei il mondo della fabbrica è del tutto estraneo, non comprende il malessere di Lulù tanto meno i rimandi alla produzione e al cottimo, argomenti di sottofondo ad ogni loro conversazione. Lei lavora a contatto con le persone, conosce il proprio datore di lavoro e non è vittima di nessuna pressione o di ritmi lavorativi sfiancanti. Tuttavia, con fatica, prova a sostenere Lulù e i suoi compagni nell'organizzazione della protesta operaia; la sua lontananza da quel mondo e il suo orientamento politico le rendono impossibile la comprensione di così tanta rabbia e voglia di riscatto. Ma il suo mondo è così lontano da quello di Lulù che una sera, quando lei rincasa, si spaventa quando vede nel suo appartamento Lulù con i suoi compagni mentre pianificano il proseguo della protesta e festeggiano la piccola conquista della giornata. La donna rimane talmente esterrefatta che decide di uscire, urlando, mettendo in cattiva luce Lulù che, davanti ai suoi compagni, cerca di difendere la donna.

Qualunque tipo di relazione affettiva per Lulù è, come dicevamo, fallimentare. In quanto spettatori, non possiamo sapere se questa sua freddezza sia caratteriale o un effetto collaterale della

sua alienazione; ci risulta però chiaro che la sua è una perdita di contatto con la realtà, che lo ha portato ad essere del tutto indifferente nei confronti degli altri e dei sentimenti in generale. Questa apatia peggiora maggiormente quando scopre che la ex moglie non racconta al loro figlio come sta il padre e quando l'attuale compagna gli rinfaccia di essere sempre stanco e di non avere più tempo né voglia di avere con lei un momento di intimità.

Ragionando come una macchina, l'unica manutenzione che a Lulù serve è il raggiungimento dell'apice a livello sessuale, una soddisfazione carnale a cui noi, come spettatori, assistiamo una sola volta. Un giorno, di nascosto, Lulù si dirige verso la vecchia azienda presso la quale lui lavorava. Il capannone, ora abbandonato, è lontano da occhi indiscreti e con lui, in macchina, porta una giovane collega, da poco maggiorenne, di cui approfitta. Lei non solo è molto impacciata, ma anche spaventata. È la sua prima volta, non sa nemmeno quand'è il momento giusto per svestirsi, non capisce come sistemarsi in una macchina così piccola, continua a ripetere di aver paura, non sa se raccogliere i capelli, ha freddo. Lulù la guida, privo di empatia prova a modo suo a rassicurarla, ricordandole che lui è molto più esperto e che per questo motivo può fidarsi. Lulù la convince a bere un alcolico, nonostante non lo voglia e lo ribadisca più volte; lei chiede di essere baciata mentre lui cerca di continuare a parlare e di andare oltre. Durante l'atto, di pochi secondi, la giovane grida, ma quelle che sentiamo paiono più grida di dolore che di piacere. Mentre si rivestono, Lulù dice alla giovane: «tu non puoi sapere il piacere che mi ha fatto. Perché in confidenza, con quella brutta porca lì, a me non mi tira più. Allora ho detto: vuoi vedere che faccio la fine del Militina? Avevo dato la colpa alla fabbrica, tutto il giorno lì a pedalare. E dico, ma come? A trentun anni».



*Figura 38 (fotogramma di La classe operaia va in paradiso (Petri, 1971))*

Dallo sguardo della ragazza, lo spettatore capisce ben presto che quest'esperienza per lei è stata traumatica. Risponde a Lulù dicendogli che lei non ha sentito niente, adesso ha solo male, non

capisce cos'è appena successo e gli chiede se questo è amore. Lulù non sa che cos'è l'amore e cinicamente ribatte che l'amore non esiste perché l'amore non è niente, l'amore lo si fa e «la cosa più sexy dell'amore è che quando è fatto, è fatto, e uno ritorna in sé», proprio come le bestie. Lei si sente sporca, vuole essere riaccompagnata a casa per lavarsi e rendendosi conto di quanto appena accaduto, inveisce contro Lulù che le risponde: «le donne, la prima volta, non sentono mica niente. Sentono a trent'anni. C'è mica bisogno di insultare, no? Dovresti pagarlo, il tuo Lulù, per questa bella manovrata che si è fatto. Cosa vuoi. La realtà è la realtà, c'è mica altro».

Quello che avviene è un dialogo tra sordi da cui emerge chiaramente il punto di vista maschilista. Sono due personaggi che vivono alienati, che nonostante abbiano vissuto insieme un momento di presunta intimità, non condividono nulla e quasi sembrano non parlare la stessa lingua. Alle richieste infatti della giovane di comprendere quanto appena consumato, Lulù tenta di risponderle, regalandole la verità che lui conosce, che alla ragazza non è sufficiente per dare pieno significato all'atto. Anche se l'azione in sé costituisce una vicenda traumatica per la giovane, a livello attanziale si riconosce nell'atto stesso un evento trasformativo che riguarda al contempo sia il personaggio di Lulù che della ragazza. Attraverso una prova negativa, lei subisce una trasformazione che le fa cambiare di stato. Da come è costruito lo scambio di battute tra i due, sembra che l'essere ancora vergine costituisse un problema per la giovane e non concependo quindi la propria purezza come valore, il personaggio della donna preferisce liberarsene. Lei, vittima di un ingranaggio più grande, rappresenta una storia in cui viene usata, alla fine del coito infatti si ritrova con una grande delusione da razionalizzare e demitizzare. Il personaggio di Lulù invece è molto disturbato dall'impotenza che sta vivendo con la sua compagna: nonostante non faccia altro che sessualizzare il lavoro e la macchina, Lulù cerca nella virilità una sorta di riscatto ma nella ragazza non vede nulla, non riconosce né valori né potenzialità, nota solamente una collezione di stereotipi racchiusi in un corpo femminile giovane. Come la ragazza, anche l'uomo a sua volta subisce il vecchio sistema maschilista: il suo corpo si è annichilito e, avendo preso le sembianze della macchina, si è de-soggettivato.

### *III.1.7 Alienazione, estraneazione, pazzia*

Lulù pensa sempre al suo lavoro e si perde tra i ritmi della fabbrica e le richieste disumane dei «padroni». Tra tutti lui è l'operaio meno consapevole dei propri diritti. Quando la sera lo vediamo in cucina assieme alla sua compagna è intorpidito, forse nemmeno lui riesce a definire il suo stato

d'animo, sa che non ha fame, gli manca qualunque desiderio d'intimità nei confronti di quella donna che lo chiama «amore». Lulù ha perso le proprie individualità e identità nel momento in cui il lavoro che svolge è andato a coincidere con la sua essenza in quanto persona.

Il filosofo Galimberti spiega molto bene la differenza fra “alienazione” ed “estraneazione” causata dall'incontro tra *techne* e *psiche*. Con il termine alienare si intende l'essenza dell'uomo che diventa altro da sé, ed è da intendersi come il significato contrario della libertà, la perdita totale della propria autonomia come essere vivente. «Che ne è dell'uomo in un universo di mezzi che non ha in vista altro se non il perfezionamento e il potenziamento della propria strumentazione?»<sup>390</sup>; con questa domanda Galimberti apre un paragrafo intitolato *Dall'alienazione tecnologica all'identificazione tecnologica*. «La tecnica non è l'uomo» e le due entità sono indipendenti, nel significato dell'essenza di una non vi è la definizione dell'altra. Galimberti continua scrivendo: «oggi, per le dimensioni raggiunte e per l'autonomia guadagnata, la tecnica esprime l'astrazione e la combinazione delle ideazioni e delle azioni umane a un livello di artificialità tale che nessun uomo e nessun gruppo umano, per quanto specializzato, e forse proprio per effetto della sua specializzazione, è in grado di controllarla nella sua totalità»<sup>391</sup>. Essere quindi un funzionario della tecnica significa essere altrove, lontani da sé. Certo, il primo a circoscrivere la condizione di alienazione al modo di produzione capitalistico è stato Marx. Dal suo punto di vista, nell'età della tecnica,

l'uomo non è più un soggetto che la produzione capitalistica aliena e reifica, ma è un prodotto dell'alienazione tecnologica che instaura sé come soggetto e l'uomo come suo predicato. [...] Esistendo esclusivamente come predicato dell'apparato tecnico che pone se stesso come assoluto, l'uomo non è più in grado di percepirsi come “alienato”, perché l'alienazione prevede, almeno in prospettiva, uno scenario alternativo che l'assoluto tecnico non concede e perciò [...] l'uomo traduce la sua alienazione nell'apparato in identificazione con l'apparato. Per effetto di questa identificazione, il soggetto individuale non reperisce in sé altra identità al di fuori di quella conferitagli dall'apparato<sup>392</sup>.

La condizione che Galimberti descrive concettualmente in termini filosofici è esattamente la situazione che vive Lulù, che non trova né sé stesso né la sua individualità, se non nell'identità che il lavoro gli può conferire. Ammesso quindi che Lulù veda la realtà come se fosse una macchina, si può comprendere più facilmente il suo modo di interpretare il mondo che lo circonda.

---

<sup>390</sup> Umberto Galimberti, *Psiche e techne: l'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 2002, (versione digitale).

<sup>391</sup> *Ibid.*.

<sup>392</sup> *Ibid.*.



Figura 39 (fotogramma di *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971))

Ecco che quando va a far visita al suo figliastro, il figlio della sua compagna, gli viene naturale sorridere e riconoscersi nell'ordinata fila indiana che i bambini costruiscono all'uscita da scuola. «Sembrate operai piccoli, sembrate» (Figura 41), amara constatazione di Lulù che non conosce differenze tra bimbi ed operai: come lui, insieme ai suoi compagni, esce dalla fabbrica e si dirige verso il cancello per tornare a casa, allo stesso modo gli scolari hanno alle spalle un edificio che è circondato da un cancello e camminano, più o meno in fila, verso l'uscita. Amara è anche l'interpretazione morale che Petri vorrebbe si scaturisse nella mente dello spettatore che può leggere nella metafora di Lulù la sfiducia nel mondo, capitalistico, a cui i bambini, inconsapevolmente, venivano preparati.

Un'ulteriore sequenza che restituisce accuratamente l'estraneazione di Lulù, si trova nel momento in cui il protagonista è a casa da solo, durante il giorno, perché licenziato da poco. Lo vediamo con un taccuino in casa mentre prende nota degli oggetti che possiede, facendo una sorta di inventario. Nel processo trasformativo e di maturazione del protagonista, il personaggio di Lulù ha iniziato un percorso di lenta ripresa d'identità e con questa operazione da una parte torna in contatto con la realtà che lo circonda, dall'altra si rende conto di quanti sacrifici gli sono costati tutti quegli oggetti che ha in casa. Ancora lontano dall'essere un semplice essere umano, il rimando al proprio lavoro non viene mai a mancare, osserva attentamente ogni soprammobile, ogni vaso e conta quattro sveglie. Rimane stranito e seccato davanti ad utensili per la cucina di cui non capisce l'utilità, lo infastidisce pensare che il mestiere di qualcuno è quello di ideare oggetti di quel tipo per poi venderli a persone come lui e la sua compagna, rubando loro soldi. Di ogni pezzo d'arredamento stima il prezzo che immediatamente trasforma in ore di lavoro necessarie per poterselo permettere.



*Figura 40 (fotogramma di La classe operaia va in paradiso (Petri, 1971))*

Le merci e i beni di consumo accumulati nell'appartamento di Lulù vengono da lui tradotti in tempi e forza lavoro, come se le ore lavorate e retribuite fossero l'unico metro di paragone che il protagonista ha per comprendere e conoscere il mondo che lo circonda. Lulù è ormai del tutto trasformato nell'uomo-macchina: prende le sembianze della macchina; ragiona come se il suo cervello fosse la sala di controllo dell'intera macchina; ad ogni parte del suo corpo corrisponde una "manopola" della macchina. Non solo quindi Lulù pensa sé stesso come macchina ma proietta la sua alienazione anche sul mondo che lo circonda. Non riesce più a concepire l'oggettistica che possiede come utile o necessaria, non scinde utensili basilari per la cucina da oggetti da collezione. L'unico modo che ha di guardare l'agglomerato di cianfrusaglie è la traduzione in denaro che corrisponde immancabilmente ad un quantitativo di ore di lavoro.

Questa sua lenta presa di coscienza lo porta a domandarsi se il suo stato d'animo, che non riesce a denominare, non sia forse pazzia. Vediamo spesso Lulù in visita ad un suo vecchio compagno, Mitilina, ora disoccupato e ricoverato in un manicomio. Con Militina, Lulù discute proprio della pazzia, ha tante domande a cui non trova risposta ma più di ogni cosa vorrebbe capire come Militina si è accorto di essere impazzito. «Sono gli altri che lo decidono quando diventi matto», gli risponde il vecchio compagno. Gli racconta poi delle sue «stranezze» come il bisogno di avere le posate ordinate e dritte sulla tavola quando si mangia; «ecco, io stavo a tavola, mangiavo e in quel momento sognavo di essere ancora in fabbrica». Lulù rimane in ascolto, in silenzio, si riconosce nelle parole di Militina e inizia a domandarsi se forse anche lui non stia impazzendo. Per il suo vecchio compagno, la follia ha una sola origine, i soldi, e colpisce indistintamente poveri e ricchi ma questi ultimi vengono nascosti nelle cliniche private perché hanno vergogna che si sappia della loro condizione. Il bisogno di denaro non risparmia nessuno, c'è solamente chi è più bravo a nascondere il desiderio e chi invece si fa divorare dall'avidità.

Il motivo per cui Militina è stato rinchiuso è un'aggressione al proprio capo, «l'ingegnere»; l'uomo aveva accumulato tanta frustrazione che, accecato dalla rabbia, ha messo le mani al collo del capo e non l'ha lasciato più. La sua motivazione è plausibile, gli era stato tolto il «diritto di sapere» perché così tanto lavoro a cottimo doveva essere prodotto e a cosa sarebbero serviti quei pezzi. Egli voleva solo che qualcuno fosse trasparente con lui e rispondesse a questa sua unica domanda, ma nessuno l'ha mai assecondato. Lo scambio di battute con Militina sarà molto importante per Lulù, infatti lo rivedremo porsi le stesse domande in diversi altri momenti del film.

### *III.1.7.1 Un approccio sociologico*

Domenico De Masi pubblica un interessante testo intitolato *Il lavoro nel XXI secolo*<sup>393</sup> che affronta il concetto del lavoro, largamente inteso, sia dal punto di vista storico che sociologico. Nella terza parte di questo testo, l'autore si domanda: in termini di alienazione e sfruttamento, quale è stato il prezzo che i lavoratori hanno dovuto pagare per poter guadagnare i loro salari e i loro diritti? De Masi richiama il concetto di *homo oeconomicus* di John S. Wesley, citato da Max Weber tra le pagine di *l'Etica protestante e lo spirito del capitalismo*, secondo cui la complessità della realtà umana può essere semplificata e ridotta ad un soggetto astratto, il cui agire nella complessa realtà sociale è motivato solamente da circostanze economiche che possono portarlo a massimizzare la propria ricchezza<sup>394</sup>. Così facendo, il concetto di lavoro svela la sua natura pericolosa e degenerativa: se la laboriosità viene pensata unicamente in funzione del patrimonio e dei beni che crea, ecco che nel lavoratore crescono sentimenti quali l'orgoglio, passione, superbia e tentazione<sup>395</sup>. Con la nascita di desideri verso le cose del mondo, si perde la forma religiosa del lavoro stesso. De Masi ricorda la concezione di Robert Owen che restituisce una visione laica del lavoro prendendo in considerazione il punto di vista dei lavoratori. Essi possono riscattarsi dal lavoro, inteso come tortura per via dell'organizzazione capitalistica e sfruttarlo come fattore di crescita personale a patto che: il lavoratore sia correttamente educato sia alla professione che all'arte; l'azienda sia organizzata secondo principi cooperativi; il tempo del lavoro non interferisca con il tempo libero. Per riscattarsi da condizioni di lavoro inumano, secondo Owen sarebbe spettato alla classe operaia il compito di restituire speranza ai lavoratori attraverso reciproca solidarietà e una prospettiva di autogoverno, tutto ciò con la forza del sindacato<sup>396</sup>.

---

<sup>393</sup> Domenico De Masi, *Il lavoro nel XXI secolo*, Torino, Einaudi, 2018, (versione e-book).

<sup>394</sup> Cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/homo-oeconomicus>.

<sup>395</sup> Cfr. Domenico De Masi, *Il lavoro nel XXI secolo*, Torino, Einaudi, 2018, (versione e-book).

<sup>396</sup> *Ibid.*.



Infine, tra le diverse teorie sociologiche attentamente ricostruite da De Masi, ricordiamo le idee visionarie di Fourier, il quale ipotizza che ad ogni lavoratore, per non alienarsi, dovrebbe essere lasciata la libertà di cambiare di suo piacimento i compiti da svolgere per alternare mansioni fisiche ad attività intellettuali<sup>397</sup>. Come per Fourier è importante che il lavoratore veda il proprio prodotto realizzato per potersi così alleggerire dal severo controllo esercitato dall'alto, allo stesso modo il protagonista Lulù si accorge che a farlo impazzire vi è anche una componente di incertezza. All'operaio, infatti, non è dato sapere con precisione a cosa servirà il pezzo che sta forgiando e la non conoscenza del risultato finale per il quale sta lavorando crea nell'individuo un senso di incompiutezza, un interrogativo circa l'utilità del suo operato.

### *III.1.8 Finale e il “paradiso”*

Sul finale del film *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971) vediamo Lulù insieme ai suoi compagni che, a seguito della protesta operaia, sono stati riassunti e tornano a lavoro, amaramente soddisfatti delle loro piccole conquiste.



Figura 41 (fotogramma di *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971))

Potremmo dire: oltre al danno, anche la beffa; infatti, Lulù e i suoi compagni sono stati spostati dalla loro vecchia postazione e sono stati assegnati ad un nuovo lavoro che rispecchia tutte le regole della catena di montaggio (Figura 43). In questo modo, non sono più ammesse differenze di nessun tipo: non di esperienza, né riguardanti lo stato di salute né i ritmi di produzione. Tutti devono lavorare allo stesso modo, con lo stesso tempo. Sparisce quella rara libertà che talvolta era presente prima, di fumarsi una sigaretta mentre si lavora o di chiedere una pausa vera e propria. La qualità del lavoro

---

<sup>397</sup> *Ibid.*.

peggiora, i movimenti sono ancora più ripetitivi, i rumori ulteriormente più assordanti e così fastidiosi che gli operai, anche se a poca distanza tra di loro, non riescono a parlarsi. Lulù prova a raccontare dell'ultima visita che ha fatto a Militina ma il passaparola dell'incontro storpia il discorso rendendolo, man mano, sempre più incomprensibile. Questo passaparola pare un gioco struggente: come a Lulù i bambini erano sembrati dei piccoli operai, ecco che gli operai giocano al telefono senza fili per poter parlare tra di loro, con un risultato straziante e dai significati disumani, desoggettivanti.

La classe operaia di cui Lulù fa parte non giungerà in paradiso: loro si considerano già morti, immaginano il paradiso come la fabbrica, quindi sanno già cosa aspettarsi. A questa lettura, se ne può affiancare un'altra, più metaforica: la classe operaia, nonostante gli sforzi e le proteste, ha condotto una vita miserabile che l'ha portata verso una morte lenta e agonizzante, privandola di qualunque umanità e avvicinandola sempre di più alle macchine. È per questo che, una volta raggiunto il traguardo di questa morte simbolica, la classe operaia può finalmente andare in paradiso.

### *III.1.8.1 La contemporaneità dell'opera di Petri*

Concludiamo l'analisi sul film di Petri sottolineandone l'attualità. Nel 2019 Joseph Ponthus pubblica *À la ligne. Feuilletts d'usine*<sup>398</sup>, un romanzo-poesia scritto in versi liberi che racconta la storia di un operaio che lavora in Gran Bretagna. L'esperienza dell'operaio di officina è sorprendentemente simile a quella mostrata nel film di Petri. Già dalla pagina d'apertura del romanzo si coglie la grande vicinanza tra i Lulù e Joseph Pontus che scrive: «Entrando in fabbrica naturalmente immaginavo l'odore, il freddo, il trasporto di carichi pesanti, il disagio, le condizioni di lavoro, la catena, la schiavitù moderna. Non ci andavo per fare un reportage men che meno per preparare la rivoluzione. No. La fabbrica è per i soldi, un lavoro per campare come si dice, perché mia moglie è stufa di vedermi buttato sul divano in attesa di un lavoro nel mio settore. E quindi sarà l'agroalimentare, l'agro, come dicono»<sup>399</sup>. In questo flusso di coscienza riconosciamo i pensieri del protagonista di *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971) che ad inizio giornata lavorativa vive la fabbrica come se varcasse le porte dell'inferno, quindi un luogo desolante, freddo e buio dove ciascun operaio è abbandonato in condizioni precarie a soffrire sia fisicamente che psicologicamente in cambio di denaro. Continuando a sfogliare *Alla linea* - questo il titolo dell'opera tradotta in lingua italiana - ci si imbatte in pensieri come: «Scrivo come lavoro. Alla catena. Alla linea e sulla linea a capo»<sup>400</sup> e il confronto con il personaggio di Lulù è lampante. Per entrambi, il metodo di lavoro che vige all'interno della fabbrica

---

<sup>398</sup> Joseph Ponthus, *À la ligne. Feuilletts d'usine*, Paris, Editions La table ronde, 2019, tr. it. *Alla linea*, Firenze-Milano, Bompiani, 2022.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 12.

influenza e comanda lo stile di vita da loro condotto al di fuori della mura della fabbrica. La loro sfera personale risente dei ritmi di lavoro. «Tornare a casa dalla fabbrica. Uno dei primi riflessi. Un gesto automatico per sentirsi bene appena arrivi a casa. Togliersi le scarpe e il doppio paio di calze»<sup>401</sup> e «Fumare. Rincasare. Bere. Scopare. Piangere. Ridere»<sup>402</sup>, così l'autore descrive l'uscita dalla fabbrica e il ritorno presso casa. L'elenco freddo e ferrato delle azioni da svolgere una volta finito il turno ricordano l'ordine dei compiti da svolgere meccanicamente per completare il lavoro all'interno della fabbrica. Nel romanzo del 2019, così come nel film del 1971, non viene lasciato spazio alle emozioni né ai sentimenti veri e profondi; le esigenze a fine turno sono già predefinite e da seguire con ordine prima che la persona possa permettersi di dormire e tentare di riposarsi per l'indomani.

Ponthus scrive: «È iniziata così. Io non avevo chiesto nulla ma quando mi piazza alla mia postazione un capo mi chiede se ho mai scolato il tofu. Quando vedo il numero di pallet e pallet e pallet che dovrò scolare da solo e so già che mi ci vorrà tutta la notte»<sup>403</sup>. Il protagonista di *Alla linea* non lavora al tornio come Lulù ma in una fabbrica che si occupa della conservazione del pesce. Come viene raccontato in *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971), l'operaio non ha libertà sul compito da svolgere: a ciascuno viene chiesto di portare a termine un determinato incarico a volte sorvolando sulle effettive competenze del lavoratore. È significativo notare come in entrambe le opere, gli ordini dati ai protagonisti arrivino dal “capo”, una figura quasi mistica, raramente impersonificata in un personaggio distinto. Le isotopie tematiche che descrivono il “capo” raccontano di una molteplicità di individui dove il “capo” rimane colui che ordina, che richiede ed esige che un determinato lavoro venga svolto. Non è importante che il capo sia una persona precisa perché lui, come i suoi collaboratori, è del tutto intercambiabile. Dal punto di vista dei nostri protagonisti, un “capo” rappresenta una pluralità assimilabile alla classe dirigenziale, quindi gerarchicamente più alta degli operai, da cui giungono richieste che devono essere soddisfatte indipendentemente dal volere del lavoratore, dalle sue competenze, dal tempo necessario e possibilità tecniche.

Si coglie la spaventosa somiglianza tra il testo e il film quando l'autore scrive «Se questo non è ancora l'inferno che alla fine arriverà di sicuro è un [...] Purgatorio di dolori»<sup>404</sup>. L'allusione alla vita ultraterrena e a quello che succederà una volta passati a miglior vita è un quesito ricorrente in entrambe le opere. Torna il dualismo tra paradiso ed inferno, torna la speranza di potersi riposare e stare meglio una volta raggiunta la morte perché in questa vita non c'è tempo né spazio né modo di poter esser felici e rilassati. Le ore lavorative sono talmente stressanti fisicamente ed emotivamente

---

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 92.

che agli operai non sono sufficienti le ore serali o di ferie per tornare a sentirsi essere umani e provare sentimenti. Abbiamo così da una parte l'insinuazione che il paradiso arriverà una volta terminata questa vita infernale; dall'altra il dubbio che, forse, l'inferno non può essere così male o, almeno, non molto peggiore della vita da operaio.

## III.2 *Tutta la vita davanti* (Virzi, 2004)

*Tutta la vita davanti* è un film diretto da Paolo Virzi che esce nelle sale nel 2004. Il film racconta la storia di una ragazza di nome Marta, una ventiquattrenne neolaureata in filosofia teoretica. Dopo aver discusso la sua tesi di laurea ed aver ricevuto il massimo dei voti, varca la soglia del mondo del lavoro e cerca un primo impiego che le permetta di vivere a Roma, mentre attende di potersi iscrivere al concorso di ricercatrice<sup>405</sup>. Dopo diversi rifiuti, accetta con poco entusiasmo un impiego *part-time* come telefonista, una occupazione che è solo una alternativa che le si è presentata e ha accettato per bisogno di denaro, disillusa dal trovare un lavoro all'altezza delle sue capacità e potenzialità.

Tra i temi che questo film ci permette di approfondire, vi sono i fenomeni della *over-qualification* e del precariato; la presenza sindacale di inizio secolo, il lavoro moderno della vendita a domicilio di apparecchiature previo appuntamento telefonico; un nuovo modo di concepire la dimensione identitaria sul luogo del lavoro; gli sbilanciamenti di potere e grandi differenze in materia di genere; l'apparente costruzione di un lavoro di squadra con delle strategie di *team-building*. Queste dinamiche nascono in un ambiente lavorativo contemporaneo che assume principalmente giovani, sfruttandoli, abusando dei loro diritti e distruggendo ogni loro sogno, portandoli verso un'agguerrita corsa al raggiungimento di obiettivi irrealistici che si traduce in competizione tra i colleghi, privando infine i dipendenti della loro umanità e uniformandoli tra di loro tramite canti e *slogan* motivazionali.

### III.2.1 *Alcune statistiche Istat*

Per analizzare il contesto del mercato del lavoro in una prospettiva di genere nell'anno al quale si riferisce *Tutta la vita davanti* (Virzi, 2004) facciamo riferimento agli indicatori ISTAT sul mercato del lavoro tratti dalle serie storiche Rilevazione Continua sulle Forze di lavoro.

È interessante soffermarsi anche sulle tipologie di contratto di lavoro: i dipendenti che sono assunti a tempo indeterminato superano i 41 milioni, mentre quelli a tempo determinato non arrivano

---

<sup>405</sup> Precisiamo che, molto probabilmente, vi è una leggerezza da parte della produzione del film. Il concorso a cui vorrebbe iscriversi la protagonista è in realtà l'ammissione al percorso di Dottorato di ricerca retribuito con annessa borsa di studio. Spesso, è infatti questo l'*iter* universitario. Per rispettare comunque quanto rappresentato nel film dal regista, parleremo di concorso per un posto da ricercatrice.

ai 2 milioni. In una differenza così abissale, che mostra una significativa preferenza per l'assunzione di tipo indeterminato, è indicativa la differenza di genere: per i contratti a tempo indeterminato si registra una presenza femminile del 41%; per i contratti a tempo determinato, questa sale al 52%. Queste percentuali ci permettono di affermare che non solo gli uomini sono maggiormente occupati rispetto alle donne, ma la presenza femminile è bilanciata rispetto a quella maschile solamente nei contratti a tempo determinato, situazione che, rispetto al contratto di lavoro indeterminato, appare più disagiata e problematica. Se si controlla l'andamento dell'assunzione dei dipendenti con contratto a tempo determinato tra il 2000 e il 2005 si nota che la crescita riguarda solamente la componente femminile che aumenta di 99 mila assunzioni, mentre quelli maschili calano di circa 4 mila.

Analizzando queste due tipologie di contratti in un arco temporale più ampio, si osserva come dal 1995 al 2007 l'occupazione femminile a tempo determinato sia in costante crescita, si passa dal 22,2% al 26,7%, ma ancora più interessante è notare come il contratto di lavoro *part-time* abbia riguardato il 45% delle nuove assunzioni femminili. I tassi di attività e di occupazione mostrano un divario di genere a svantaggio delle donne di 23 punti percentuali; considerando la popolazione di età pari o superiore ai 15 anni solo il 39% delle donne risulta attivo contro il 61% degli uomini e il tasso di occupazione femminile è pari al 34%, contro al 57% maschile.

*Tabella 1 - Tassi di attività e di occupazione per genere - 2004*

Tassi di	M	F
Attività	61%	39%
Occupazione	57%	34%

*Fonte: Nostre elaborazioni da serie storiche ISTAT - Tav.10.5*

La difficoltà di accesso al mercato del lavoro appare confermata dai tassi di disoccupazione femminili che superano di 4 punti percentuali i tassi di disoccupazione maschile e per la popolazione più giovane dai 15 ai 34 anni di età, di 5,4 punti percentuali.

Tabella 2 - Tassi di disoccupazione per genere e classi di età - 2004

Età	M	F	Gap
15-34	11,3	16,7	-5,4
35 e più	3,7	6,6	-2,9
Totale	6,4	10,5	-4,1

Fonte: Istat (2005) Rapporto annuale sulla situazione del Paese nel 2004, Roma: ISTAT selezione da Tavola 3.4 p.176

Guardando poi alla tipologia del lavoro dipendente nello stesso anno fatto 100 il totale dei lavoratori dipendenti nelle diverse tipologie contrattuali, predomina la componente maschile nel lavoro a tempo indeterminato e *full-time* mentre le donne sono più presenti nelle posizioni a tempo determinato e nel lavoro *part-time*.

Tabella 3 - Occupati per carattere dell'occupazione, tipologia di orario e genere fatto 100 il totale dei dipendenti per tipologia - 2004

Tipologia Contrattuale	M	F
Indeterminato	59%	41%
Determinato	48%	52%
FT	63%	37%
PT	17%	83%

Fonte: Nostre elaborazioni da serie storiche ISTAT - Tav. 10.10

### III.2.2 Il cinema sul lavoro a inizio anni 2000

*Tutta la vita davanti* (Virzi, 2004) si inserisce in un contesto filmico che, all'inizio degli anni Duemila propone diverse rappresentazioni del lavoro. Di seguito si riportano alcuni esempi della produzione cinematografica italiana, da non intendersi come esaustivi ma sufficienti alla comprensione dell'attenzione che registi e sceneggiatori stanno ponendo ai crescenti problemi in

materia di genere e lavoro. Daremo di ogni film una breve sintesi critica, per far comprendere il contesto storico in cui esce nelle sale il film di Virzì.

*Mi piace lavorare (Mobbing)* esce nelle sale nel 2004, contemporaneo quindi a *Tutta la vita davanti* (Virzì, 2004), vede alla regia Francesca Comencini e (come in un film zavattiniano) anche qui il cast è costituito per la maggioranza da attori non professionisti. La trama racconta la vita di Anna, una segretaria di un'azienda da poco acquistata da nuovi proprietari. Anna è una madre single che ha da poco divorziato dal marito; nonostante abbia un lavoro che le garantisce una buona retribuzione, questo la sfianca e ogni sera, quando rincasa, si addormenta presto mentre la figlia le legge una storia e si prende cura di lei. Un giorno, per ragioni non del tutto trasparenti, la sua vita lavorativa comincia a degenerare: viene demansionata, le occupano la scrivania, le colleghe le tolgono il saluto, viene umiliata inizialmente quando le viene chiesto di fotocopiare per l'intera giornata lavorativa, poi quando le domandano di osservare degli operai lavorare. L'azienda e i dipendenti "maltrattano" quindi Anna ad ogni occasione e si dicono scontenti della sua *performance*, la deridono anche durante la pressante richiesta di firmare le dimissioni e le rinfacciano di non essere abbastanza riconoscente per il lavoro che fino a questo momento ha avuto grazie alla "pietà" che l'azienda stessa ha avuto nei suoi confronti. Nel film, Anna troverà poi il coraggio e la forza di raccontare quanto subito al sindacato e vincerà la causa contro l'azienda.

Due anni più tardi esce nelle sale *Giorni e nuvole*, un film drammatico di Soldini. Come in *Il boom* (De Sica, 1963), a distanza di circa quarant'anni torna la storia di una coppia in cui il marito deve affrontare la moglie dopo averle nascosto il licenziamento precedentemente avvenuto. Diversamente dal film di De Sica, in *Giorni e nuvole* (Soldini, 2006) la moglie del protagonista ha da poco lasciato il suo vecchio lavoro per seguire il suo sogno di laurearsi in Storia dell'arte ma la notizia del marito fa sì che la coppia debba rinunciare alla vita agiata che era riuscita a condurre. Con non pochi sacrifici la moglie si rimette in gioco e riesce a firmare due contratti di lavoro *part-time*, uno come segretaria e uno come telefonista. Il marito invece, in preda ad un vero e proprio tornado di emozioni, finisce con il lasciarsi sprofondare nell'apatia e nella depressione, raggiungendo uno stato emotivo che lo fa disinnamorare dalla moglie con cui però, per motivi puramente economici, è comunque costretto a convivere.

*Riprendimi* è un film di Anna Negri uscito nelle sale nel 2008. Il film racconta di un falso documentario di una coppia di registi che vorrebbero condurre un'indagine sul precariato giovanile ma una volta scelti due giovani da riprendere si ritrovano a registrare la dolorosa vita di una coppia che sembra prepararsi ad una inevitabile separazione, vittima della *routine* e alle prese con un figlio di pochi mesi. Dall'aspetto tragicomico, *Riprendimi* (Negri, 2008) porta sul grande schermo le



insicurezze del futuro e la fragilità del presente di giovani individui che faticano a credere in loro stessi e nell'amore con cui provano a costruire una famiglia. L'ironia dei due protagonisti, la coppia documentata, sta nel fatto che entrambi lavorano nell'industria cinematografica, lui come attore e lei come montatrice, e come in *Bellissima* (Visconti, 1951) si rifugiano nel mondo del cinema fatto di illusioni e speranze per cercare di allontanarsi dall'intorpidimento della loro vita privata.

Il film *Fuga dal call center*, con la regia di Federico Rizzo, esce nelle sale nel 2009, ed è la versione maschile di *Tutta la vita davanti* (Virzi, 2004). Il protagonista è Gianfranco, un giovane neolaureato *cum laude* in vulcanologia che accetta un contratto da telefonista in un *call-center*, unico lavoro post studi universitari che gli è stato proposto. La sua compagna, che ancora sta studiando, ha un lavoretto simile, anche se in effetti risponde alle chiamate erotiche per un'azienda in modo da potersi pagare le rette universitarie. I due giovani, spinti dai parenti a crearsi una vita indipendente, convivono da poco e quello che pensavano essere il valore più sicuro al mondo, il loro amore, inizia lentamente ad impoverirsi a causa delle fatiche della quotidianità e dell'avvilimento per il mestiere che si trovano costretti a svolgere. Sopravvivono come riescono in una realtà crudele, demotivante, consapevoli di avere un lavoro precario e di non poter programmare il futuro, incerto oltre che estremamente costoso.

Nello stesso anno, 2009, esce *Generazione 1000 euro* diretto da Vernier. Il protagonista è un trentenne di nome Matteo che ha alle spalle un dottorato e un master in matematica. Come Marta di *Tutta la vita davanti* (Virzi, 2004), Matteo vorrebbe proseguire la carriera universitaria e attende che si apra una posizione da ricercatore mentre assiste il suo professore in qualità di "cultore della materia", che sfrutta la sua presenza invece che indirizzarlo verso un futuro sicuro. Si trova costretto quindi a rivedere le sue aspettative e viene assunto nel reparto marketing di un'azienda che sembra però prossima ad imponenti tagli del personale. Alla vita lavorativa di Matteo, poco appagante, si affianca la sua vita privata, anch'essa precaria e poco stabile. Il protagonista convive con il suo migliore amico, personaggio che racchiude in forma stereotipica atteggiamenti adolescenziali di indifferenza, e viene lasciato dalla propria fidanzata che sta finendo gli studi universitari di medicina.

Come si evince dagli esempi sopra riportati, sul grande schermo italiano dei primi anni 2000 spesso viene rappresentato il mondo universitario come parallelo al mondo del lavoro piuttosto che preparatore ad esso. Abbiamo protagonisti che eccellono in ambito universitario e che da giovani, tra i 25 e i 30 anni circa, si affacciano al mondo del lavoro. Si tratta di ragazzi e ragazze che si distinguono per la loro ricerca con ottimi risultati quali lauree conseguite con lode o corsi di perfezionamento, master o dottorati conclusi. Questi giovani vorrebbero continuare la carriera universitaria nei dipartimenti in cui hanno studiato ma devono aspettare che si apra il concorso da ricercatore e si

ritrovano così costretti a cercare un lavoro che possa dar loro lo stretto necessario per sopravvivere nell'attesa. I film di questo decennio sono tutti molto critici rispetto alle prospettive lavorative dei giovani, sia maschi che femmine. La rappresentazione filmica di un mercato del lavoro in cui è accentuata la disoccupazione giovanile con un tasso di disoccupazione che dai 15 ai 24 anni di età è pari al 20% per gli uomini e al 27% per le donne (dati ISTAT riferiti al 2004) e l'accesso al lavoro avviene in maggior misura in occupazioni precarie e registrando un livello di istruzione più elevato rispetto a quello richiesto per il lavoro svolto.

### *III.2.3 Il mondo universitario*

Il film di Virzì, oggetto del nostro capitolo, racconta la storia di Marta, la protagonista, che non è molto diversa. Anche lei si laurea con lode e addirittura “bacio accademico” in filosofia teoretica davanti ad una commissione di professori talmente anziani che a fatica riescono a sentire la sua presentazione: c'è chi ha problemi d'udito, chi racconta dell'ultima visita medica, chi pare stanco e disinteressato. La lode le viene assegnata senza una discussione e i professori danno l'impressione di aspettare la fine della seduta di laurea. Tuttavia, piena di speranze, orgogliosa e soddisfatta, Marta si reca presso la segreteria dell'università con la tesi appena presentata in mano. Chiede informazioni riguardo una posizione da post-laurea ma la segretaria non sa cosa risponderle e, semplicemente, le viene consegnato un plico di documenti. Scopre così che il concorso non aprirà prima di tre mesi e Marta non ha altra soluzione che cercare un “lavoretto”: è infatti una studentessa fuori sede e non vuole pesare economicamente sulla madre che, oltretutto, non sta più lavorando per via di una grave malattia. La giovane ragazza cerca un impiego, sa che la laurea in filosofia è spendibile perché estremamente versatile, si presenta a diversi colloqui di lavoro grazie anche ad ex-colleghi di corso ma dopo ogni colloquio le viene detto solo un «le faremo sapere» e le arriva regolarmente una lettera con scritto che «la società non è interessata».

L'insoddisfazione di Marta è totale e l'invidia tra lei e i suoi ex-colleghi è grande e reciproca: per loro, Marta ha coronato il sogno di tutti, laurearsi con il massimo dei voti, e ammirano quel traguardo; dal punto di vista di Marta, invece, è frustrante vedere studenti universitari che, a differenza di lei, non hanno concluso il percorso di studi ma, ironicamente, la sorpassano a livello lavorativo e occupano delle mansioni che a lei, invece, vengono negate.



Figura 42 (fotogramma di *Tutta la vita davanti* (Virzi, 2004))

Come soluzione alternativa, mentre Marta è in metrò e sta rincasando, una bambina le porge un foglietto di carta con il suo nome e un numero di telefono. La piccola Lara sta cercando una *babysitter* che si prenda cura di lei. Marta decide di presentarsi a casa della bimba dopo aver perso ogni speranza di trovare un impiego differente, quella mattina infatti aveva seguito i consigli della madre e si era recata presso il provveditorato per iscriversi alle graduatorie, per iniziare una carriera da insegnante. L'ufficio del provveditorato lascia la protagonista sbigottita per la disorganizzazione, l'affollamento, la confusione, l'attesa lunghissima: un impiegato, con il megafono, suddivide in giornate differenti le aspiranti seguendo uno schema alfabetico; assieme alle candidate ci sono dei gruppi di insegnanti che protestano, pacificamente, chiedendo una riforma che snellisca la procedura di inserimento di nuovi docenti. Quel mondo, tanto raccomandato dalla madre, la irrita prima ancora di poterci fisicamente entrare e decide di rinunciare ad una carriera da docente a causa delle difficoltà di accesso alle graduatorie.

### *III.2.4 Lavorare alla Multiple: un lavoro di genere*

Marta decide così di diventare la *babysitter* di Lara, la cui madre non ha tempo di occuparsi di lei a causa dei due lavori che svolge per mantenere la figlia. Sonia, la madre di Lara, è una persona sbadata, semplice ma non cattiva, accoglie infatti Marta nella loro vita offrendole una stanza in cui vivere e le consiglia di presentarsi alla Multiple, azienda presso la quale lei lavora *part-time* al pomeriggio che sta assumendo giovani telefoniste. Marta si ritrova così catapultata in un universo

parallelo e autoreferenziale, che ha le proprie leggi estranee alla realtà esterna, considerata come mera distrazione.

### III.2.4.1 Uffici separati per donne e uomini



Figura 43 (fotogramma di *Tutta la vita davanti* (Virzi, 2004))

L'azienda Multiple vende un elettrodomestico che promette di semplificare la preparazione dei pasti in cucina e di filtrare l'acqua del rubinetto utilizzata per gli alimenti. I dipendenti sono divisi in due uffici, uno riservato ai dipendenti di sesso maschile e uno alle dipendenti di sesso femminile. Oltre alla divisione spaziale dentro l'azienda, voluta per evitare il più possibile qualunque tipo di distrazione, anche la mansione che devono svolgere i due sessi opposti è differente: le donne sono telefoniste, gli uomini venditori. Le ragazze, quindi, passano le loro ore lavorative al telefono, chiamando meccanicamente numeri di telefoni fissi sperando che qualcuno risponda per poter presentare l'elettrodomestico: i numeri non li compongono casualmente e non utilizzano un elenco telefonico, sfruttano le conoscenze dei loro clienti a cui viene chiesto di segnalare venti nomi di potenziali interessati e di lasciare un recapito per poterli contattare.

Le postazioni di lavoro delle ragazze sono tutte uguali. Ognuna possiede un *computer*, un telefono, cuffiette con microfono, uno specchio. Ogni scrivania ha una copertura in plastica che da una parte ripara acusticamente le lavoratrici, dall'altra consente di guardare la scrivania delle colleghe il che implica una invasione della *privacy* non indifferente. Inoltre, le scrivanie sono organizzate in cerchio, in modo che la caporeparto possa dalla sua postazione guardare ogni dipendente in faccia. Questa organizzazione spaziale rispecchia le logiche dell'utopico *panopticon*. Come spiega infatti Foucault, «Il *Panopticon* di Bentham è la figura architettonica di questa composizione. [...] alla

periferia una costruzione ad anello; al centro una torre tagliata da larghe finestre che si aprono verso la faccia interna dell'anello; la costruzione periferica è divisa in celle [...]. Tante gabbie, altrettanti piccoli teatri, in cui ogni attore è solo, perfettamente individualizzato e costantemente visibile»<sup>406</sup>. Come afferma Foucault, questo dispositivo ribalta il concetto di reclusione nelle segrete e per la prima volta si ripensa la visibilità come una trappola. L'organizzazione delle scrivanie del reparto femminile dell'azienda presso cui Marta lavora riflette fedelmente le caratteristiche proprie del *Panopticon*: «ciascuno, al suo posto, rinchiuso in una cella, è visto di faccia dal sorvegliante; ma i muri laterali gli impediscono di entrare in contatto coi compagni. È visto, ma non vede; oggetto di una informazione, ma mai soggetto di una comunicazione»<sup>407</sup>. Più volte lo spettatore assiste a situazioni in cui la capo reparto sorveglia le telefoniste dalla sua scrivania, posta nel mezzo e leggermente rialzata. Questo controllo costante, sia da parte del superiore che da parte delle colleghe, induce «nel detenuto uno stato cosciente di visibilità che assicura il funzionamento automatico del potere»<sup>408</sup>. Questo è l'effetto principale del *Panopticon*, un dispositivo di potere e di controllo, dove lo sguardo di tutti è su tutti, dove il fare di ognuno è sempre controllato dallo sguardo di qualcun altro. Come dice infatti Foucault, questo dispositivo «automatizza e deindividualizza il potere»<sup>409</sup> e l'individuo che viene inserito in questo meccanismo diventa secondario, perché la macchina può funzionare indipendentemente dalle singole persone che ne prendono parte. L'indifferenza nei confronti dei lavoratori è presente anche in *Tutta la vita davanti* (Virzì, 2008), film nel quale le telefoniste vengono assunte e licenziate molto facilmente.

Il loro compito è di fissare quanti più appuntamenti dimostrativi possibili. Sul *computer* hanno un testo precompilato che devono leggere e ripetere ad ogni telefonata, accomodandolo di volta in volta alle informazioni che riescono a carpire durante la conversazione con il potenziale acquirente. Ad esempio, se una donna ammette di avere figli, si fa pressione sul suo senso di responsabilità in quanto madre e le viene chiesto se non sarebbe più sicuro per i suoi figli cucinare con acqua filtrata e pulita invece che utilizzare direttamente quella che esce dal rubinetto di casa. Sempre facendo leva sull'empatia e sulla compassione di chi riceve la chiamata, le telefoniste insistono per fissare un appuntamento puramente dimostrativo presso il loro domicilio, per vedere l'elettrodomestico all'opera ma anche per aiutare le ragazze stesse che, come spiegano per telefono, con la sola chiamata non guadagnano nulla, mentre l'appuntamento fissato garantisce loro un piccolo *bonus* mensile. A fine turno, ciascuna telefonista si dirige gli uffici degli uomini (*Figura 46*). Il lavoro di questi ultimi

---

<sup>406</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Editions Gallimard, 1975, tr. it. Alceste Tarchetti, (a cura di), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976, p. 218-220.

<sup>407</sup> *Ibid.*

<sup>408</sup> *Ibid.*

<sup>409</sup> *Ibid.*

è seguire gli appuntamenti presi dalla propria telefonista e dirigersi presso i vari domicili per effettuare la presentazione dell'elettrodomestico.



Figura 44 (fotogramma di *Tutta la vita davanti* (Virzi, 2004))

Oltre a spiegare come deve essere montato e quali sono le sue principali funzionalità, viene effettuato un *test* che controlla la qualità dell'acqua, un *test* in realtà fasullo che, indipendentemente dal liquido che analizza, segnala una pessima qualità, ai limiti del non potabile. In questo senso, donne e uomini lavorano assieme ed è necessario il buon lavoro della coppia perché la vendita finale funzioni ma l'unico momento in cui uomini e donne possono incontrarsi è appunto per lo scambio degli appuntamenti. La differenza principale tra gli uffici di sesso opposto sta nelle postazioni fisiche di lavoro: le scrivanie degli uomini sono più ampie, disordinate ma soprattutto condivise, come in un *openspace*, anche se lo svolgimento del lavoro è per entrambi del tutto solitario.

### *III.2.4.2 Strategie di team-building diverse per genere*

Il film di Virzi presenta un mondo del precariato e di *call-center* dove possiamo ragionare sulle dinamiche sociali. Alla Multiple si vengono a creare infatti relazioni che hanno, come fine, un apparente senso di *team-building* che sembra però “decostruire” l'individualità dei dipendenti, in modo da poterla “ricostruire” per mutarla, sul luogo di lavoro, in identità aziendale. Tutto ciò avviene con strategie e tecniche del tutto differenti tra donne e uomini.

All'inizio di ogni turno le dipendenti recitano una canzone ballando e cantando: è un brano che conoscono a memoria e altro non fa che elogiare le singole lavoratrici (Figura 47). Viene ricordato loro che è una bellissima giornata, una splendida giornata e che loro sono altrettanto superlative. Devono oltretutto vestirsi bene ed “essere alla moda”. Anche se il loro lavoro non le vede

mai a contatto diretto con i clienti, presentarsi “carine” è un obbligo perché, a detta della loro caporeparto «dall'altra parte se ne accorgono» se una telefonista indossa una tuta e l'intera conversazione ne risente.

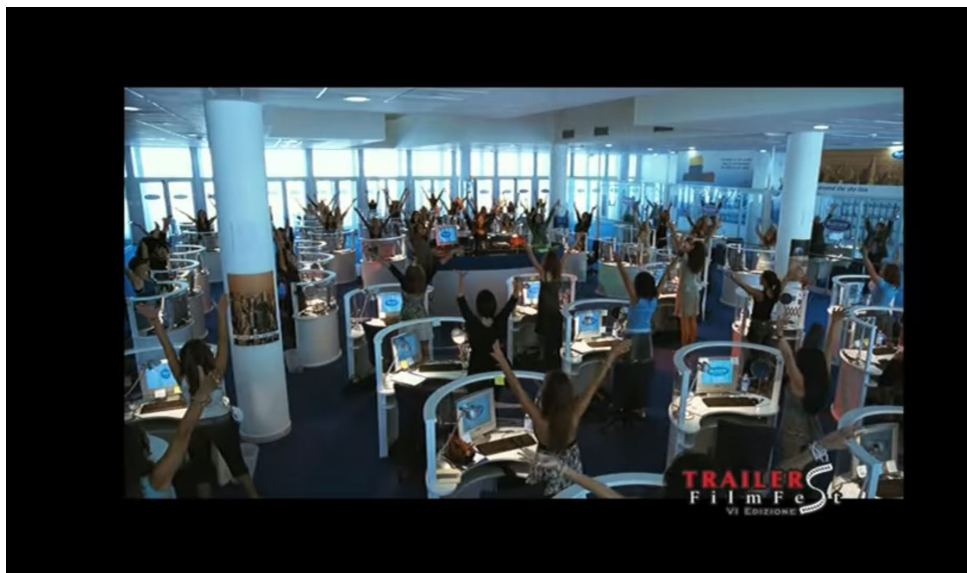


Figura 45 (fotogramma di *Tutta la vita davanti* (Virzi, 2004))

È richiesto loro di sentirsi belle, ricordarsi sempre di sorridere mentre parlano, essere educate ma pressanti, gentili ma insistenti, andando alle volte contro la volontà di chi riceve la telefonata. Il metodo che viene chiesto loro di seguire oggi lo definiremmo come pubblicità aggressiva. La rinuncia individualistica premia l'omologazione all'interno dell'azienda: il lavoro delle telefoniste non ammette differenze di personalità, tra di loro le chiamate devono assomigliarsi perché è la Multiple che sta contattando i clienti. Il canto e il ballo fungono così da rito transitorio, dai tratti magici e purificatori, un rafforzamento della propria autostima che fa scordare alle giovani le distrazioni del mondo reale per concentrarsi a faticare nell'universo parallelo del mondo del lavoro.

A capo del reparto delle telefoniste, composto unicamente da giovani donne, vi è una donna che controlla e manipola emotivamente le dipendenti. Lei, che alla fine si scopre essere vittima del sistema tanto quanto le sue sottoposte, tira le fila della giornata lavorativa, ricorda al microfono di apparire al meglio delle loro possibilità in modo che la loro eccezionalità esteriore riecheggi nelle telefonate che sono tenute a fare. A sua volta, la capo reparto, era una semplice telefonista, ma grazie alla sua costanza lavorativa e alla relazione clandestina che ha intrattenuto con il presidente della Multiple, ora ha più responsabilità e un lavoro migliore. Più volte la sentiamo millantare questo suo obiettivo fingendo di averlo raggiunto con del duro lavoro e illude le ragazze, dicendo loro che se imiteranno il suo percorso otterranno lo stesso risultato.

L'inefficacia dell'assegnazione del lavoro in base al sesso, che non tiene quindi conto né delle inclinazioni né delle fragilità del singolo, è ben impersonata da Lucio (*Figura 48*), il collega di Marta alle vendite, che nonostante provi con tutte le sue forze ad uniformarsi agli altri e fare proprie le indicazioni dell'azienda, non vi riesce.



*Figura 46 (fotogramma di Tutta la vita davanti (Virzi, 2004))*

Tra i venditori non esistono riti né discorsi motivazionali, non sentirsi all'altezza del ruolo che si ricopre è considerato come segno di inferiorità e mancanza di carattere; un saluto mattutino come incentivo ad aumentare l'autostima è un comportamento prettamente femminile, che quindi Lucio e i suoi colleghi non possono adottare. Vediamo Lucio ripetersi di essere bravo nel suo mestiere, di riuscire ed essere vittorioso nelle vendite come i suoi colleghi, anche se tra di loro non c'è solidarietà. La gara alla maggiore vendita di elettrodomestici gli crea così tanta ansia che le sue vendite peggiorano e mentre da una parte cerca di non far trasparire questo suo malessere, che non sa nemmeno come gestire, dall'altra ha bisogno di giustificarsi davanti a Marta e davanti a sé stesso, ricordandosi sempre di essere il «numero uno». Il bisogno di essere il migliore nasce dal fatto che all'ufficio vendite c'è un altro giovane che si chiama Lucio e anzi, per distinguere i due, hanno rinominato il nostro personaggio «Lucio 2». Questa cantilena, che non smette mai di articolare, ricorda in modo struggente quella che intonava Lulù, protagonista di *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971) per tenersi concentrato e per non perdere il ritmo al tornio. In fabbrica, mentre nel film di Petri la cantilena ripetuta fa pensare ad un principio di pazzia e totale alienazione da sé, in *Tutta la vita davanti* (Virzi, 2004) la frase che il personaggio ripete è più motivazionale, lo riporta alla realtà e gli serve come aggancio ad essa, una sorta di discorso di auto convincimento: quasi un'ultima speranza prima di sprofondare nella depressione.



Le strategie fallimentari di *team-building* diversificate per genere che abbiamo esposto hanno come esito ultimo la premiazione mensile del miglior lavoratore e la messa in ridicolo del peggior salariato. Anche in questo caso è necessario fare un discorso separato per i due generi. Alle donne spetta una sorta di presentazione. Vengono fatte accomodare nella sala delle conferenze e, davanti alle colleghe, la capa del reparto espone obiettivi prefissati e raggiunti, numero di vendite e di appuntamenti, e premia la miglior telefonista (*Figura 49*) con una ricompensa materiale quali *gadget* con il logo dell'azienda o, alle più fortunate, un depuratore d'acqua, lo stesso elettrodomestico che con tanta fatica cercano di vendere.



*Figura 47 (fotogramma di Tutta la vita davanti (Virzi, 2004))*

L'intera scena è costruita sulle passioni della competizione, invidia, frustrazione e vergogna. Tanto si eloggiano pubblicamente le telefoniste più performanti, quanto si rimproverano quelle che hanno fissato meno appuntamenti telefonici. La sala che fino ad un istante prima rimbombava di applausi e risate diventa improvvisamente il palcoscenico di una sfilata colma di vergogna e di giudizio. Altrettanto pubblicamente, le colleghe vengono strigliate davanti a tutte, per di più al microfono, azionando meccanismi di invidia e frustrazione tra le ragazze che invece che collaborare per l'aumento economico e di prestigio dell'azienda, cercano di sabotarsi a vicenda e vivono la giornata lavorativa in maniera ansiosa, quindi malata e competitiva. Ecco che la capa reparto si dice profondamente delusa e cercando una giustificazione plausibile per lo scarso rendimento, si permette di invadere la sfera intima delle telefoniste facendo loro domande molto personali. Tutto questo, lo ricordiamo, in una sala utilizzata per le conferenze, con un palco e un microfono in mano, che amplifica la voce della capa a sufficienza perché tutte le dipendenti possano assistere alla mortificazione pubblica. Questa sorta di rito sociale funge da minaccia, dovrebbe svolgere il compito

di aumentare il rendimento mentre altro non fa che creare un clima passivo, competitivo, tutt'altro che solidale, aggressivo e agguerrito.

La mancanza di rispetto per chi ha il rendimento più basso è una pratica adottata anche dall'ufficio vendite ma viene messa in atto in maniera differente. Orgogliosi e spavaldi, tra gli uomini viene "premiato" il peggiore: siccome nessuno di loro è convinto di poter mai perdere e arrivare primo nella classifica del peggior venditore del mese, ognuno di loro è libero di scommettere sul proprio premio. Il patto tacito è che, nel malaugurato caso in cui si sia responsabili del minor numero di vendite, la penitenza che ci si è autoimposti venga realizzata.



Figura 48 (fotogramma di *Tutta la vita davanti* (Virzi, 2004))

La prima volta che vediamo applicato questo metodo, un personaggio corre nudo intorno all'edificio dell'azienda per due volte. Purtroppo, arriva il turno di "Lucio 2" che, soprattutto a causa del suo malessere mentale ed emotivo, non è riuscito a vendere un numero sufficiente di elettrodomestici. La sua scommessa è di farsi scrivere "sfigato" in fronte, con un pennarello indelebile, ma quando si vede costretto a pagare pegno perde il senno, urla, scappa, piange, viene deriso dai colleghi che a loro volta gli urlano contro e si agitano. Interviene anche il capo dell'azienda che gli suggerisce di licenziarsi se le regole di quel posto di lavoro non gli stanno bene, suggerimento che Lucio segue ma che lo porta ad avere un brutto incidente in macchina, viste le condizioni instabili e di sgomento che stava vivendo mentre si è messo alla guida per tornare a casa.

Che si tratti di donne o di uomini, il film di Virzì evidenzia quindi l'assenza di sentimenti di umanità, sostegno, vicinanza, empatia, solidarietà; le passioni che governano l'azienda sono strumentali: una stima nata dal timore del dipendente nei confronti del suo superiore e l'invidia verso i propri colleghi davanti ai quali, di volta in volta, i più deboli sperimentano una vergogna sociale che

dà tutt'altri risultati rispetto a quelli attesi. L'umiliazione pubblica e il riconoscimento dei migliori è una dinamica che, a seconda dei casi, valorizza o affossa telefoniste e venditori. Si tratta in effetti di pratiche televisive, che rimandano al funzionamento della trasmissione del *Grande Fratello* che fa da sfondo a tutto il film. È un programma che rientra nella cultura *pop* delle telefoniste, capo reparto compresa. Come spiega Nieddu, «l'umiliazione pubblica, che passa attraverso la pratica delle “nominations” televisive, si verifica durante le riunioni motivazionali, perché i lavoratori si trovano sul piatto di una bilancia, che scende o sale a seconda dei risultati raggiunti, e sono spinti alla competizione secondo il principio del “mors tua vita mea”, proprio come succede nell'ambito dell'indice di gradimento e delle esclusioni nella ben nota Casa televisiva»<sup>410</sup>.

### *III.2.5 Impiego della tecnologia per svolgere il proprio lavoro*

In *Tutta la vita davanti* (Virzi, 2004) vediamo l'impiego di due strumenti tecnologici che fino ad ora non sono stati analizzati: il telefono cellulare e il *computer*. I due oggetti sono strumenti nuovi che facilitano la comunicazione e aprono nuovi canali comunicativi. Rispettivamente il primo personale e privato, il secondo necessario per lo svolgimento del lavoro. Il telefonino cellulare è posseduto dalla maggioranza dei personaggi ma l'ostacolo più grande è la ricarica del credito necessario per scrivere e telefonare, un costo troppo alto da sostenere. La soluzione alternativa è lo squillo, chiamato «vibrino» dalla piccola Lara, che nel film vediamo essere uno dei modi di comunicare più utilizzati. La vibrazione del telefonino scandisce così la vita dei personaggi. Per fare qualche esempio, Lara aspetta che il suo telefono vibri per salire in casa dalla strada o per andare a dormire, in base al momento della giornata in cui le arriva una chiamata dalla madre, alla quale non deve rispondere, sa qual è il significato del messaggio della madre e come comportarsi. Marta la mattina non ha bisogno di mettere la sveglia perché le arriva il messaggio del buongiorno dalla caporeparto della Multiple - una sorta di voce invisibile che guida l'esistenza delle telefoniste proprio come nel *reality show Grande Fratello*, dove ai concorrenti viene sempre ricordato dove sono. Un programma televisivo che, come dicevamo, è assiduamente seguito dalle colleghe di Marta dalla cultura medio-bassa.

Il *computer* è invece lo strumento necessario per svolgere il proprio lavoro e per la protagonista, Marta, il suo utilizzo è fondamentale. Nell'ambito privato le permette di mantenere una

---

<sup>410</sup> Laura Nieddu, «Il mondo deve sapere che ci resta *Tutta la vita davanti*. La caverna del call center raccontata dall'interno», «Narrativa», 31/32, 2010, 281-292, DOI: 10.4000/narrativa.1625, p.289.

corrispondenza con il proprio fidanzato che studia all'estero, relazione che poi risulterà fallimentare; inoltre è il supporto tecnologico su cui scrive un suo saggio filosofico *post-laurea*. Sul posto del lavoro è essenziale e Marta riesce a sfruttarne le potenzialità in maniera talmente efficace che le permette di superare la miglior telefonista del mese grazie ad una *performance* più alta. Oltre ai programmi *standard* utili al raggiungimento dell'obiettivo lavorativo - *software* che permettono la lettura di un testo a schermo e la prenotazione di appuntamenti - Marta elabora uno stratagemma innovativo per entrare il più possibile in confidenza con i potenziali clienti con cui è in chiamata: sfrutta infatti le prime mappe digitali. Una volta scoperto dove abita l'acquirente, Marta inserisce nelle mappe quell'indirizzo e naviga *online* il quartiere, fingendo di conoscere e frequentare alcuni luoghi di ritrovo socialmente salienti. Così, improvvisamente, le due persone al telefono non sono più sconosciute e l'offerta presentata non sembra più una truffa, piuttosto la proposta vantaggiosa di un'amica di cui fidarsi e approfittare, la qualità stessa dell'oggetto venduto è garantita dalle conoscenze comuni.

Tra i diversi oggetti presenti ad ogni scrivania delle telefoniste vi è anche uno specchio. È interessante citare il testo di Umberto Eco intitolato *Sugli specchi e altri saggi*, che affronta temi quali la rappresentazione e l'illusione dell'immagine<sup>411</sup>. Lo specchio, concepito come una «superficie regolare capace di riflettere la radiazione luminosa incidente», riflette un'immagine che di fatto non esiste, ed è quindi «irreale» ma viene concepita come reale dal soggetto che vi si specchia, in quanto lui percepisce quell'immagine come «oggetto fisicamente consistente»<sup>412</sup>. L'osservatore vi si immedesima e «si figura di essere l'uomo dentro lo specchio» anche se un «dentro» allo specchio, fisicamente, non esiste. Lo sforzo del cervello umano non è indifferente: esso si è abituato a «capovolgere l'immagine retinica che, essa sì, è davvero capovolta», azione che ha sviluppato e maturato in milioni di anni, e sa che gli specchi «riflettono fedelmente ciò che sta loro di fronte»<sup>413</sup>. Pertanto, il nostro cervello interpreta correttamente l'immagine riflessa «sul piano percettivo o motorio, [...] ma sul piano della riflessione concettuale non riesce ancora del tutto a separare il fenomeno fisico dalle illusioni che esso incoraggia, in una sorta di divario tra percezione e giudizio»<sup>414</sup>. Lo specchio non interpreta gli oggetti e non traduce la realtà, «registra ciò che lo colpisce così come lo colpisce» e restituisce la verità in modo «disumano»<sup>415</sup>.

In sintesi, Eco spiega che «ci si fida degli specchi così come ci si fida, in condizioni normali, dei propri organi percettivi»<sup>416</sup> ed è proprio in questa fiducia che si trova il significato per cui nel film

---

<sup>411</sup> Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, La nave di Teseo, edizione online, 2018.

<sup>412</sup> *Ibid.*

<sup>413</sup> *Ibid.*

<sup>414</sup> *Ibid.*

<sup>415</sup> *Ibid.*

<sup>416</sup> *Ibid.*

*Tutta la vita davanti* (Virzi, 2004) ogni telefonista ha in dotazione uno specchio sulla propria scrivania. Certamente viene chiesto loro, di tanto in tanto, di specchiarsi per ricordarsi di sorridere mentre si è al telefono ed è altrettanto indubbio che lo specchio venga utilizzato per guardarsi, sistemarsi il trucco, rispettando così le dinamiche di simulazione del *set* televisivo *Grande fratello*. Ma lo specchio, oggetto protesi che non può mentire, rappresenta la realtà in qualunque stato questa essa si trovi. È stato analizzato precedentemente quanta finzione è presente all'interno dell'azienda, un vero e proprio universo parallelo alla realtà, ed ecco che lo specchio, in quanto raffigurante un simulacro della realtà, fa falsamente credere alle telefoniste che quella che vedono specchiata è la vera realtà, un modo di vivere e di atteggiarsi che anche se finzionale può comunque appartenere a ciascuna di loro e diventare così, parte integrante delle loro vite dopo averla vista raffigurata o meglio riflessa, ogni giorno di lavoro.

Dusi in *Dal cinema ai media digitali* dedica un intero capitolo all'analisi delle azioni e passioni del telefonino nel cinema contemporaneo. Come scrive l'autore, «il telefonino si trova spesso in convivenza o in conflitto con le figure tradizionali della telefonia fissa»<sup>417</sup>. In *Tutta la vita davanti* (Virzi, 2004) assistiamo ad un chiaro esempio di convivenza dei due dispositivi che vengono utilizzati con motivazioni ben diverse e scopi precisi. Il telefono fisso è il dispositivo impiegato sul luogo di lavoro, necessario alle impiegate per svolgere il loro lavoro che consiste unicamente nel chiamare altri numeri della rete fissa sperando di incontrare un potenziale consumatore. Alla sfera personale, invece, appartiene il telefonino. Importante però sottolineare che nel momento in cui la comunicazione avviene tra i personaggi del film che intrattengono tra di loro un rapporto di tipo personale, allora lo scambio di chiamate, squilli e messaggi è bidirezionale. Univoca è invece la comunicazione tra la capa reparto e le telefoniste, che avviene anch'essa tramite il telefonino, strumento di comunicazione anomalo tra superiore e subordinato. Da una parte si potrebbe pensare che questa sia una invasione della *privacy* delle impiegate, infatti vengono contattate sul loro numero personale in orari non lavorativi, ma i messaggi che la capa spedisce sono estremamente informali e motivazionali, quasi come se fossero stati scritti da una amica e non da un superiore, che può quindi permettersi di inviare messaggi a qualunque ora del giorno. Questo sfondare le invisibili pareti che dividono tempo libero e tempo del lavoro è una strategia attentamente impiegata che cerca di avvicinare il più possibile capa reparto e dipendenti, dando così l'illusione di mettere tutte le donne sullo stesso piano, quindi responsabilizzarle equamente.

---

<sup>417</sup> Nicola Dusi, *Dal cinema ai media digitali*. Logiche del sensibile tra corpi, oggetti, passioni, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014, p. 32.

«Il telefonino funziona quindi come medium che mette in relazione il soggetto con qualcun altro»<sup>418</sup>. Secondo Dusi il principale valore che viene messo in gioco dallo strumento elettronico è prettamente «funzionale»<sup>419</sup>, ovvero funge da Aiutante del soggetto. In termini narrativi l'utilizzo del telefonino da parte di un personaggio - Soggetto sta ad indicare l'impiego di un attante che assolva il ruolo di aiutante, il cui compito è proprio quello di fornire supporto al soggetto in situazioni di bisogno, facilitandogli la risoluzione di situazioni d'emergenza che richiedono l'impiego del telefonino. Dusi continua dicendo:

Le configurazioni cinematografiche in cui si iscrive l'oggetto-telefonino ci permettono di comprendere le affermazioni di Latour, che invita a considerare gli oggetti quotidiani, non solo quelli tecnologici, alla stregua di "attori sociali". Rispetto al sistema sociale gli oggetti infatti non "simbolizzano", non "riflettono", non "reificano" le relazioni tra soggetti, ma secondo Latour contribuiscono a formarle. [...] Potremmo allora parlare degli oggetti come attanti che tendono a divenire attori discorsivi, incorporando specifici programmi narrativi.<sup>420</sup>

In conclusione possiamo sostenere che, secondo la proposta di Latour, gli oggetti-telefonini sono da considerarsi come agenti che fungono da mediatori dove il senso stesso non solo viene trasportato dal medium ma in parte anche costituito e ri-creato.

### *III.2.6 Il sindacato*

Come in *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971), anche in questo film il sindacato ha una presenza ed un'importanza notevoli. Il sindacato viene impersonato da un singolo personaggio che viene inizialmente considerato come una delle tante distrazioni del mondo esterno e più volte gli viene vietato di poter parlare direttamente con le telefoniste. Mentre è deriso da tutte, Marta decide invece di provare a parlargli e gli racconta alcuni segreti della Multiple che conosce solamente chi vi lavora all'interno. Marta vede il loro elettrodomestico rivenduto usato su piattaforme *online* di compravendita tra privati; i clienti non vedono l'ora di disfarsene perché, in realtà, non funziona. L'elettrodomestico viene venduto ad un prezzo che è dieci volte più alto del suo effettivo valore. In più, il test della qualità dell'acqua che i venditori prontamente conducono ad ogni dimostrazione è un falso e il risultato indica sempre dati quasi nocivi. Infine, per essere assunti, bisogna consegnare un

---

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>419</sup> *Ibid.*.

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 50.

elenco di venti persone, tra amici e parenti, corredato di nomi e recapiti telefonici, che verranno poi contattati dall'azienda stessa per fissare un appuntamento dimostrativo. Tutte pratiche scorrette, che nell'azienda sono in vigore come sorta di codice etico e che i dipendenti sono chiamati a rispettare.

Quello che dal punto di vista di Marta è una sorta di villaggio turistico, al sindacalista pare una "setta satanica" e a partire dalle confessioni di Marta viene organizzato uno spettacolo comico in città che esaspera le condizioni della Multiple. La ditta, nel giro di un giorno, vede crollare credibilità e vendite. Come gli operai di *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971) erano restii a credere nella tutela sindacale, forza che sembrava avere più a cuore la soddisfazione della classe dirigenziale, anche le telefoniste faticano a vedere un possibile miglioramento della loro situazione. Con il seguito mediatico dello spettacolo comico, infatti, alla Multiple vige un clima di terrore, più di una dozzina di ragazze subiscono minacce di immediato licenziamento per aver solamente cercato il sindacato sul motore di ricerca installato sul *computer* di lavoro, mentre la madre di Lara, Sonia, viene ingiustamente licenziata per essere stata vista parlare con il sindacalista.

Dal punto di vista del sindacato, invece, più disordini ci sono, meglio è: maggior disagio viene creato all'interno dell'azienda mentre la lotta procede, migliore è l'operato. Ogni protesta, per quanto organizzata e pacifista, è burrascosa, i risultati non possono vedersi nell'immediato ed è per questi motivi che viene chiesto alle telefoniste di resistere e di non arrendersi ma di continuare a denunciare al sindacato qualunque comportamento aziendale possa sembrare loro sospetto. È, infatti, unicamente grazie al loro coraggio che possono venire alla luce confessioni quali «posso andare in bagno due volte durante il turno o è illegale?» oppure «ma se il capo pensa che possa motivarmi, può farmi lavorare senza darmi lo stipendio?», perfetti esempi di situazioni problematiche che una volta denunciate possono, nel lungo periodo, aiutare i dipendenti a conoscere meglio i loro diritti ed imporsi per far sì che siano rispettati.

### *III.2.7 Relazioni affettive stereotipate*

Sono tante le costruzioni stereotipiche della sfera affettiva e relazionale presenti nel film di Virzì, invariante narrative che ritroviamo anche nei soggetti non realizzati di Zavattini, seppure antecedenti di diversi decenni. Primo fra tutti vi è la controversa situazione di una donna incinta e di un uomo che rifiuta di avere e riconoscere il figlio: è il caso del capo della Multiple e della caporeparto delle telefoniste. Tra i due c'è stata una relazione clandestina cercata da lui in un momento difficile, che ha coinciso con la separazione dalla moglie. Dalle parole della donna incinta si intuisce che il

rapporto che hanno avuto è stata una garanzia, uno scambio di favori tra lei e Claudio, il capo della Multiple, che dopo l'attimo di intimità l'ha promossa a caporeparto.

Come in *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971), la ex-moglie di Claudio gli vieta di vedere i propri figli, una minaccia che troviamo anche ne *Il boom* (De Sica, 1963). In *Tutta la vita davanti* (Virzi, 2004) vi è però è una differenza: l'ex-moglie, donna potente a livello economico ma non sociale, è riuscita ad avere un ordine restrittivo per il marito, che non può avvicinarsi ai figli, una soluzione legale che pare lei abbia comprato o chiesto in cambio di altri favori piuttosto che stabilita dal tribunale.

La relazione telefonista-venditore che esiste tra Marta e Lucio è puramente lavorativa ma lui non riesce a spiegarsi come questo loro rapporto non abbia un continuo nella vita reale. Il corteggiamento di lui è una questione di principio. Come per il protagonista di *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971) anche per Lucio le dinamiche lavorative influenzano il suo carattere e i suoi comportamenti nella vita privata. Il voler eccellere e l'incapacità di accettare un rifiuto sono conseguenze lampanti dello stress accumulato sul luogo di lavoro. In questo senso, infatti, Lucio non ammette a sé stesso che Marta non abbia accettato un passaggio in auto a fine turno e noi spettatori assistiamo al mutare di questo semplice gesto in vera propria sfida che Lucio si sente in dovere di portare a termine. Ecco che lui la invita assiduamente, allude ad inviti sessuali finché Marta accetta. Li ritroviamo in un parcheggio a concludere l'atto; è Marta, in questo caso, ad aver sfruttato la disponibilità di Lucio, che ancora una volta si sente secondario a qualcun altro che, per qualunque ragione, ha portato la ragazza a concedersi una distrazione dalle sue pene d'amore. Questa situazione di riscatto femminile contro le insistenti richieste dell'uomo è opposta a quella rappresentata in *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971), dove è Lulù ad approfittarsi di una giovane ragazza, ma ricorda Silvana che nel soggetto zavattiniano *Una donna del Po* si prende gioco delle avances dell'amico seminarista, a riprova delle idee moderne che il soggettista luzzarese ha sempre sperimentato.

Possiamo concludere l'analisi di *Tutta la vita davanti* (Virzi, 2004) sostenendo dunque che è Marta a manipolare la relazione affettiva ed erotica tra i due, dimostrando competenze emozionali più "avanzate" rispetto al maschio; in altre parole, un far fare di un primo soggetto ad un secondo. Con "manipolare" facciamo riferimento alla semiotica narrativa di Greimas che «ha a che fare con le attribuzioni "modali" e i contratti che le modalità innescano, potenziano, o invece disinnescano. Manipolare un altro soggetto significa in termini narrativi "far fare" qualcosa a qualcun altro: questo far fare, evidentemente, può complicarsi nella declinazione delle relazioni tra soggetti. Ecco che



allora il soggetto manipolatore può far-volere qualcosa a qualcuno»<sup>421</sup>, oppure può lavorare sul dover-far o portare un soggetto altro a fare qualcosa di trasformativo, ovvero un far-potere. Ampliando la prospettiva all'intero film, si nota come alla scala gerarchica lavorativa corrisponda una cascata di manipolazioni dove il più "forte" cerca di prevalere sul suo sottoposto. Ecco quindi che l'azienda manipola il direttore, il quale ha perso la moglie proprio a causa del suo mestiere. Il direttore a sua volta manipola la capa delle telefoniste che da una parte subisce le attenzioni dell'uomo e si illude di poter costruire una famiglia con lui mentre, dall'altra, riversa sulle ragazze lo stesso trattamento scorretto, a sua volta promettendo loro uno scatto di carriera. Anche la protagonista manipola sia il rapporto che ha con Lucio, il suo collega venditore, che con l'azienda stessa: è infatti Marta il personaggio che fa trapelare al sindacato le ingiustizie del suo luogo di lavoro e mette in pericolo la credibilità della Multiple.

---

<sup>421</sup> Nicola Dusi, (a cura di), *Confini di genere. Sociosemiotica delle serie tv*, Perugia, Morlacchi editore, 2019, pp. 76-77.

### III.3 Short on work

In questo ultimo capitolo della tesi vogliamo ampliare la ricerca ai cortometraggi che, in questo ragionamento, sono da intendersi come «pratiche di riapertura e trasformazione dei testi tradizionali»<sup>422</sup>. Due sono i casi studio che presentiamo, selezionati dall'archivio *Short on Work, contest* di cortometraggi che trattano il tema del “lavoro” organizzato dalla Fondazione Marco Biagi dal 2012. I cortometraggi, brevi film sul lavoro, non sono meno importanti di un lungometraggio; si tratta comunque di testi audiovisivi che rivelano «spazi e immaginari densi, abitati da figure e innervati da temi a volte complessi altre volte più lineari e semplici»<sup>423</sup>. Come spiega Dusi, da undici anni *Short on Work* ammette al festival

narrazioni e costruzioni discorsive che possono, ad esempio, tematizzare il rapporto di lavoro e le relazioni di conflitto/potere tra i vari attori della narrazione (ad es. nei documentari storici tra operai, macchinari, funzionari e padroni; ma anche, in documentari più recenti, le relazioni tra leggi macroeconomiche e singoli lavoratori o gruppi organizzati più o meno istituzionali, o il conflitto tra lavoratori regolari e lavoratori in nero, ecc). Oppure [cortometraggi che] possono raccontare dal punto di vista del lavoratore o della lavoratrice il mondo, ad es. nella relazione quotidiana con le pratiche e i materiali o le tecnologie del proprio mestiere, con i luoghi e gli orari di lavoro, con i colleghi, ecc<sup>424</sup>.

Nelle prime edizioni del festival spesso il punto di vista è quello del protagonista. Si racconta così il lavoro insolito del singolo individuo con difficoltà e particolarità annesse; «si privilegia infatti il caso esemplare, in forma di racconto etnografico e di intervista autobiografica»<sup>425</sup>, come nei due corti di seguito analizzati, *2033* (Bencivelli, Tarfano, 2012) e *¿Señor o Señorito?* (Cristina Piernas, 2015).

---

<sup>422</sup> Nicola Dusi, “Videorappresentazioni del lavoro. Analisi sociosemiotica e aperture interdisciplinari”, «Quaderni Fondazione Marco Biagi. Saggi», n. 5.III, 2015.

<sup>423</sup> *Ibid.*

<sup>424</sup> *Ibid.*

<sup>425</sup> *Ibid.*

### III.3.1 2033 (Silvia Bencivelli e Chiara Tarfano, 2012)

2033 è il titolo del cortometraggio vincitore della prima edizione *Short on Work* del 2021. Disponibile su YouTube<sup>426</sup>, 2033 è realizzato da Silvia Bencivelli, la protagonista, e Chiara Tarfano, la regista. Il cortometraggio è soggettivo e racconta la storia del lavoro di Silvia, una giornalista scientifica freelance, senza tralasciarne difficoltà o peculiarità. Nel già citato articolo di Nicola Dusi pubblicato su *Quaderni Fondazione Marco Biagi*<sup>427</sup>, viene fatta un'attenta analisi del cortometraggio. Il cortometraggio si alterna principalmente tra due costruzioni filmiche: da una parte abbiamo le riprese con sguardo oggettivo sul personaggio, accompagnate da un brano musicale privo di testo; dall'altra abbiamo la protagonista che rompe lo spazio filmico e guarda in macchina, parlando direttamente allo spettatore e dandogli del "tu" (Figura 51). L'unica voce che sentiamo è quella della protagonista, che racconta la sua vita lavorativa in forma documentaria, «la voce del soggetto narrante (che parla di sé) che pervade le sequenze successive e cuce narrativamente tutto il resto»<sup>428</sup>. Vi è una sorta di passaggio dalla *voice over* alla *voice off*, reso grazie a tecniche di montaggio: la voce della protagonista è la voce narrante, che a volte fa da sfondo alle immagini e fa da collante tra le inquadrature, altre volte coincide proprio con Silvia che, guardando in macchina, mette in scena la sua mansione lavorativa. Con questa tecnica allo spettatore è chiarito che chi parla è sempre lo stesso personaggio, indipendentemente dal momento del cortometraggio in cui si trova.



Figura 49 (fotogramma di 2033, Bencivelli, Tarfano, 2012)

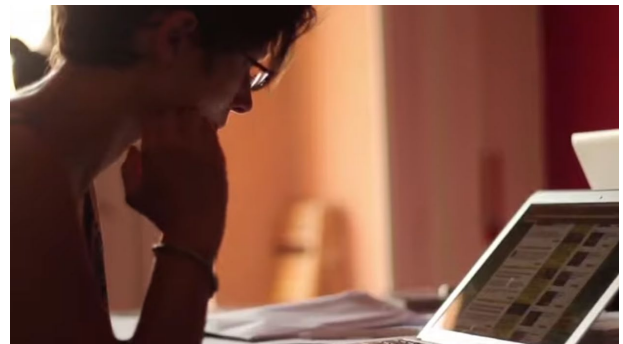


Figura 50 (fotogramma di 2033, Bencivelli, Tarfano, 2012)

Oltre a queste strategie, il forte coinvolgimento dello spettatore voluto dalle registe si coglie anche nella costruzione dell'*incipit*. Nelle prime inquadrature, infatti, viene fatto «un grande uso di "sfocati", come fossero un "aggiustamento" della ripresa in corso d'opera: se questo richiama la pratica ormai molto comune delle riprese amatoriali, è anche un modo di marcare il processo e la

<sup>426</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=am9EK2\\_8QBw](https://www.youtube.com/watch?v=am9EK2_8QBw).

<sup>427</sup> Nicola Dusi, "Videorappresentazioni del lavoro. Analisi sociosemiotica e aperture interdisciplinari", «Quaderni Fondazione Marco Biagi. Saggi», n. 5. III, 2015.

<sup>428</sup> *Ibid.*.

presenza dell'enunciatore-*film maker*. Lo sfocato e il gioco sulla messa a fuoco, infatti, costruisce un effetto di realtà e un osservatore attivo, non un semplice "focalizzatore" dello sguardo»<sup>429</sup>.

Silvia si trasferisce a Roma per lavorare come giornalista *freelance*, un mestiere che si sta squalificando, che dagli altri è definito "precario" mentre lei si definisce «freelance orgogliosa, non precaria». Il suo contratto lavorativo, con partita IVA, non è una scelta quanto un obbligo, perché - dice - nel suo mestiere funziona così. Quelli come lei, spiega Silvia, non sono «rappresentabili» e questo ti fa sentire solo ed abbandonato in un mondo lavorativo spietato, dove il compenso è un gioco al ribasso e se un giornalista viene retribuito con una paga maggiore alla norma significa che un collega verrà pagato di meno. Vediamo la protagonista con il telefonino in mano, al *computer* mentre sta lavorando, in metrò con la valigia pronta a partire in qualunque momento. Una caratteristica del lavoro da giornalista scientifica *freelance* è proprio il tema del "viaggio": la storia è da inseguire e, spesso, per intervistare uno specialista o visitare una mostra, viene chiesto al giornalista scientifico la disponibilità di potersi spostare dal proprio domicilio. Tra gli altri problemi legati al lavoro affrontati, Dusi ricorda anche: «l'impossibilità di farsi rappresentare da altri per "fare massa critica", l'individualismo, la concorrenza al ribasso e la relativa svalorizzazione del lavoro del giornalista scientifico, la fatica a negoziare un contratto decente e perfino a farsi pagare. Infine, la perdita di senso e l'"horror vacui" dopo l'intensità di un progetto e di un'esperienza, quando il contratto termina e tutto finisce: un malessere da *burnout* che: "poi passa... Quasi sempre passa"»<sup>430</sup>.



Figura 51 (fotogramma di 2033, Bencivelli, Tarfano, 2012)



Figura 52 (fotogramma di 2033, Bencivelli, Tarfano, 2012)

Il narratore del cortometraggio non è un'istanza astratta, piuttosto corrisponde alla protagonista che parla in prima persona. Allo stesso tempo, la narrazione presentata non è finzionale, ma autobiografica. Possiamo dunque sostenere che l'istanza narrante è concreta e si manifesta esplicitamente attraverso la voce del personaggio principale «che introduce e commenta situazioni e personaggi»<sup>431</sup>. La narrazione fatta in prima persona da Silvia Bencivelli, che oltre ad essere il

<sup>429</sup> *Ibid.*

<sup>430</sup> *Ibid.*

<sup>431</sup> Gianni Rondolino, Dario Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, Utet Università, 2019, p. 19.

narratore di *2033* (Bencivelli e Tarfano, 2012) è anche il soggetto della narrazione, è lineare e segue un ragionamento che ha le sembianze di un breve racconto autobiografico. Come sottolineato da Dusi, le immagini fanno da “sottofondo” alla storia di Silvia e permettono allo spettatore di comprendere ed interpretare correttamente quanto detto dalla protagonista. Le immagini vengono impiegate come espediente visivo di supporto alla *parola-testo*, ovvero la fonte d’emissione verbale che coincide con la parola stessa del narratore che «agisce sul corso delle immagini, le evoca e ne stabilisce o contraddice il senso»<sup>432</sup>. Dal punto di vista del tempo, il racconto filmico prevede tre *flashback*, ovvero salti temporali nel passato che presentano eventi avvenuti in un tempo antecedente al tempo della narrazione. Le analessi di *2033* (Bencivelli e Tarfano, 2012) sono di tipo esterno; infatti, gli episodi che vengono evocati iniziano e finiscono «prima del momento in cui ha preso avvio il racconto»<sup>433</sup>. Al minuto 1:20, al racconto autobiografico di Silvia Bencivelli si alterna una micro-sequenza che mostra la protagonista al lavoro presso gli uffici radiofonici di *Radio3*. La situazione è temporalmente dislocata all’anno precedente le riprese del cortometraggio; mentre la giovane dà i saluti iniziali di una nuova puntata del suo programma *Presa Diretta*, scopriamo dai sottotitoli che la diretta è andata in onda lunedì 4 luglio 2011. Al minuto 2:52 allo spettatore viene presentata Silvia mentre lavora per il programma *Presa Diretta*, in questo caso andato in onda su *Rai3* come servizio televisivo. La giornalista non è più, dunque, *speaker* radiofonica, ma intervistatrice televisiva che interroga uno scienziato sulla diminuzione di emissioni di Co2. Infine, al minuto 4:29 vediamo Silvia intenta a prendere parte ad un esperimento scientifico che colleziona l’energia da lei creata mentre salta, trasformandola in energia elettrica che illumina delle lampadine. A differenza dei due *flashback* precedenti però, in quest’ultimo caso la voce della giornalista non corrisponde alle immagini. Mentre nei due salti temporali precedenti la componente sonora delle immagini corrispondeva alle immagini stesse del passato, ora solamente la componente visiva coincide con la *clip* del passato. La voce della protagonista, che racconta in presa diretta la storia della situazione lavorativa a lei contemporanea, continua in sottofondo grazie ad un’opera di montaggio e commenta le immagini di un tempo precedente.

È interessante sottolineare anche in che modo vengono costruite le inquadrature. Quando la protagonista racconta la sua esperienza lavorativa “chiama in causa” lo spettatore seguendo due strategie di costruzione dell’istanza narrante: da una parte, con la protagonista che guarda in camera (*Figura 51*); dall’altra con l’utilizzo di mezzi primi piani e primi piani (*Figura 52*), ovvero inquadrature che «affermano la centralità del personaggio, il suo predominio rispetto l’ambiente»<sup>434</sup>.

---

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 116.

Allo stesso tempo, quando la giornalista esplica la centralità del viaggio per compiere il suo mestiere, ecco che si passa ad inquadrature che cercano di ristabilire una sorta di armonia tra ambiente circostante e figura umana, anche se quest'ultima continua a predominare, come si può notare nella *Figura 53*. La dimensione del viaggio è presente sia nella componente sonora che in quella visiva; ad accompagnare la denuncia autobiografica verbale di Silvia Bencivelli, che ruota attorno alle difficoltà che una giornalista scientifica *freelance* incontra, vi sono immagini che rappresentano la preparazione di una valigia, l'uscita di casa con uno zainetto in spalla, il dirigersi verso la metropolitana, l'attesa del mezzo pubblico. Proprio come sostiene la protagonista, si è sempre con la valigia in mano. Oltre alla valigia che rappresenta l'immediata disponibilità allo spostamento tipica di chi intraprende questa carriera lavorativa, vi è anche l'aspetto tecnologico del mestiere. In più inquadrature, infatti, viene rappresentato l'utilizzo del telefonino, del *computer* e la consultazione di riviste scientifiche di settore.

In chiusura al cortometraggio *2033* (Bencivelli e Tarfano, 2012) viene presentato un gioco di metafore e speranze per il futuro. Sentiamo la protagonista che confessa allo spettatore la sua incertezza per l'anno 2033. Avrà cinquantacinque anni, non sa se questo continuerà ad essere il suo lavoro o cosa avrà realizzato nel frattempo. Si domanda dove vivrà, se sarà sana e di che cosa avrà bisogno, ma soprattutto la preoccupa non prevedere il suo impegno verso chi le sarà al suo fianco; d'altronde nel 2012, anno in cui viene girato *2033*, Silvia Bencivelli non ha grandi responsabilità, ma non può garantire altrettanta libertà alla Silvia del futuro. Queste incertezze vengono rese visivamente dall'inquadratura rappresentata in *Figura 54*. La protagonista cerca di camminare in equilibrio sulla linea gialla della metrò, linea che metaforicamente rappresenta le sue insicurezze: da una parte quella linea è un limite che separa fisicamente lo spazio sicuro presso cui sostare, sicuro da quello pericoloso ed ignoto; dall'altra parte, si allude alla ricerca di una stabilità che riguarda la vita personale e lavorativa della protagonista, che quindi deve considerare sia passioni ed inclinazioni personali che necessità lavorative, cercando così di coniugare questi due bisogni che la definiscono. In ultima istanza, il gioco del camminare in equilibrio prende in considerazione la dualità temporale presente-futuro e mette in contrapposizione la certezza del presente con l'incertezza del futuro.

### III.3.2 ¿Señor o Señorito? (Cristina Piernas, 2015)

Chiudiamo le nostre analisi con il cortometraggio *¿Señor o Señorito?* (Cristina Piernas, 2015)<sup>435</sup>, firmato da Cristina Piernas che è stato presentato all'edizione del festival *Short on Work* nel 2015. Il cortometraggio si interroga su come potrebbe avvenire un colloquio di lavoro fittizio all'interno di un mondo lavorativo estremamente stereotipato, dai ruoli ribaltati. Vediamo così l'intervistatrice, una donna in carriera, potente, in una posizione sociale molto sbilanciata rispetto al candidato, un uomo al quale viene chiesto quali siano le proprie intenzioni riguardo la paternità e la gestione dei propri figli.

Ci preme innanzitutto giustificare l'inserimento di un cortometraggio dalla regia spagnola come ultimo caso-studio all'interno di una tesi che si focalizza su prodotti unicamente italiani. Per farlo ricordiamo il contributo scientifico<sup>436</sup> di Capalbi e Piscitelli che ragiona sulle “trasformazioni del lavoro” e sulla “identità di genere” nelle rappresentazioni audiovisive collezionate dall'archivio *Short on Work*. In questo articolo viene spiegato come, attraverso i cortometraggi di *Short on Work*, sia possibile «indagare la rappresentazione dell'identità di genere sul luogo di lavoro [e] il ruolo della tecnologia nelle dinamiche di costruzione dell'identità»<sup>437</sup>. Il concorso si pone diversi obiettivi, tra cui la ricerca, valorizzazione e promozione di opere audiovisive: «l'ipotesi alla base è che la produzione contemporanea di rappresentazioni audiovisive del lavoro, con le novità che esprime nelle forme e nei contenuti, sia capace di cogliere in maniera nuova e plurale le importanti trasformazioni che hanno caratterizzato il lavoro negli ultimi decenni, superando così la tradizionale polarizzazione tra cinema d'impresa e documentario sociale»<sup>438</sup>.

Capalbi e Piscitelli conducono un'analisi di genere dell'archivio audiovisivo di *Short on Work* dalla quale si evince «come la rappresentazione del lavoro femminile abbia seguito tre grandi tendenze» che confermano «una certa tipizzazione dell'identità di genere, in senso maschile e femminile»<sup>439</sup>. Il primo gruppo di cortometraggi vede la donna impegnata in mestieri normalmente tipizzati come maschili e se ne sottolinea l'eccezionalità con un gioco di stereotipi di genere rappresentati per contrasto, «codificati intorno alla tipizzazione delle professioni»<sup>440</sup>. Il secondo gruppo, invece, ragiona sempre sugli stereotipi di genere ma li rappresenta in un senso critico. Il terzo

---

<sup>435</sup> Il corto è visionabile all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=oaLKCholAc0&t=300s>.

<sup>436</sup> Antonella Capalbi, Giulia Piscitelli, “Faccio dunque sono? Trasformazioni del lavoro e dell'identità di genere nelle rappresentazioni audiovisive di Short on Work” in «SOCIOLOGIA DEL LAVORO», 156/2020, pp. 197-213, DOI: 10.3280/SL2020-156009.

<sup>437</sup> *Ibid.*.

<sup>438</sup> *Ibid.*.

<sup>439</sup> *Ibid.*.

<sup>440</sup> *Ibid.*.

e ultimo gruppo individuato dalle autrici osserva una tendenza alternativa, ovvero «una terza strada narrativa: rappresentare donne impegnate in professioni tipizzate come maschili afferenti all'area STEM (Science, Technology, Engineering, Mathematics), ma che allo stesso tempo scelgono di mettere in campo delle strategie diversificate per non rinunciare alla propria identità femminile»<sup>441</sup>.

¿*Señor o Señorito?* È l'unico fra tutti i cortometraggi presenti nell'archivio di *Short on Work* «che, in un ribaltamento caricaturale all'interno di un colloquio di lavoro fittizio, immagina che i ruoli di genere siano invertiti, sfugge alle tre tendenze analizzate o, per meglio dire, le sublima in una narrazione che tramite l'artificio del comico fa sfilare tra i propri fotogrammi la parata degli stereotipi di genere in ambito lavorativo, cucendoli addosso ai personaggi protagonisti in modo ironico e parodistico»<sup>442</sup>. Abbiamo deciso di proporre una breve analisi del cortometraggio proprio per questi motivi e per l'unicità della strategia narrativa con cui vengono rappresentati gli stereotipi di genere in ambito lavorativo.

### III.3.2.1 Breve sinossi critica

¿*Señor o Señorito?* (Cristina Piernas, 2015) si apre con una donna seduta ad una scrivania. Lei riceve una telefonata e da quello che capiamo sembra essere il suo compagno. La donna è infastidita dalla chiamata e ricorda al compagno che non vuole essere disturbata mentre lavora, chiudendogli così malamente il telefono in faccia. Alla base della conversazione vi era la scelta del colore delle tende da avere in casa e a lei, donna in carriera, non interessano sciocchezze di questo tipo che la distraggono dal lavoro. Conosciamo poi un uomo, il protagonista, che viene fatto accomodare nell'ufficio della donna (*Figura 53*) e saluta precisando di essere lì per sostenere un colloquio di lavoro. La donna, in chiara posizione di potere, lo fa volutamente attendere qualche secondo. Finge infatti di sistemare il *computer* e invia un messaggio mettendo in difficoltà il candidato, visibilmente agitato e a disagio. La prima domanda che gli viene rivolta è una precisazione riguardante il suo stato familiare, per capire se sia sposato o *single*. Il candidato, confuso e stupito dal quesito, risponde di essere sposato, confessione che funge da *turning point* della narrazione, ovvero un punto di svolta, una «trasformazione decisiva che muove l'intera azione»<sup>443</sup>. La donna che sta conducendo il colloquio si mostra esplicitamente insoddisfatta dalla risposta e sottolinea che per l'azienda avere degli uomini sposati è un vero e proprio *handicap*. Per quanto avere un figlio sia un

---

<sup>441</sup> *Ibid.*.

<sup>442</sup> *Ibid.*.

<sup>443</sup> Cfr. Ruggero Eugeni, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Roma, Carocci Editore, 2018.



diritto per la coppia, i mariti sposati chiedono più giorni di permesso rispetto a quelli non sposati e diventano un peso per l'azienda stessa che li assume.



Figura 53 (fotogramma di *¿Señor o Señorito?* (Cristina Piernas, 2015))

Prontamente il candidato risponde che lui e sua moglie hanno già due figli e non intendono averne altri. Come garanzia di quanto affermato, ammette di prendere la pillola anticoncezionale. È solo in questo momento che lo spettatore comprende che il mondo narrativo a cui sta assistendo è rovesciato, parodico e finzionale (gli uomini, infatti, non assumono contraccettivi via orale); una nuova gravidanza della moglie è infatti indesiderata, perché costituirebbe una minaccia alla carriera lavorativa del marito. Questo stereotipo, insieme ad altri quali la cura della famiglia e l'accudimento dei figli, è normalmente attribuito al genere femminile ma in *¿Señor o Señorito?* (Cristina Piernas, 2015) viene ribaltato e reso tipico della sfera maschile.



Figura 54 (fotogramma di *¿Señor o Señorito?* (Cristina Piernas, 2015))

In seguito a questa confessione, l'esaminatrice pare essere nuovamente interessata al candidato a cui chiede di consegnarle il *curriculum*. La donna tiene il foglio in mano ma non lo legge, lascia parlare il candidato al quale chiede di riassumere oralmente quanto indicato nel *cv*. Nuovamente, l'uomo cerca di giustificare un'istruzione esigua e con una risata di cortesia, ma sempre in imbarazzo, sottolinea di non aver potuto frequentare l'università perché i suoi genitori, di famiglia modesta, potevano permettere di pagare gli studi universitari a un solo figlio e, ovviamente, ha avuto precedenza il percorso accademico della sorella. Il colloquio procede e la donna intende valutare le competenze in lingua straniera dell'uomo, ponendogli in inglese una domanda del tutto incomprensibile ed errata, svelando che in realtà è lei stessa a non avere padronanza della lingua.

Solamente in concomitanza a questa richiesta comincia in sottofondo una melodia suonata al pianoforte. Fino a questo momento la componente sonora corrispondeva unicamente alla voce dei personaggi; ora è invece presente una musica extradiegetica saltellante, pizzicata e staccata, che ricorda agli strumenti d'accompagnamento tipici degli spezzoni comici di Charlie Chaplin. Il candidato articola una breve risposta il cui contenuto è comunque coerente con quanto presentato fino ad ora, ovvero una triste verità: ammette di non aver potuto cercare un lavoro a tempo pieno prima perché doveva accudire i figli mentre la moglie stava lavorando. Ciò che cambia, grazie ai valori di cui l'intermezzo musicale si carica, è il livello emotivo e passionale dello spettatore, che da questa scena inizia ad interpretare il cortometraggio in chiave tragicomica. L'ironia è da ricercarsi non solo nelle ingiustizie presenti nella vita privata del candidato, che riflettono la tossicità della cultura nella quale lui vive, ma anche nell'ignoranza linguistica della valutatrice che è in una posizione di superiorità lavorativa rispetto all'uomo unicamente per il suo genere e non per le sue competenze.

Altra prova dell'ignoranza della donna la si ha subito dopo questa scena, quando lei chiede quanti anni abbia il candidato il quale, quasi incredulo, le ricorda che sul curriculum è presente la sua data di nascita ma lei, chiaramente, non è in grado di fare il calcolo. Sbalordito e perplesso, l'uomo le dice di avere quarantasei anni e a questa informazione lei si stizzisce nuovamente: il fatto che in così tanti anni non abbia trovato un lavoro a tempo pieno è un grosso problema, nonché indicatore del fatto che non sia un lavoratore ottimale per la sua azienda. A nulla serve la pronta contro risposta del candidato, che sottolinea di aver lavorato come genitore, affermazione alla quale la donna scoppia in una risata ricordandogli che lavare, cucinare e scegliere di che colore comprare le tende non sono dei veri lavori.



Figura 55 (fotogramma di *¿Señor o Señorito?* (Cristina Piernas, 2015))

In chiusura al colloquio, all'uomo viene posto un ultimo test psico-attitudinale di associazione di significati: detto un termine, lui deve rispondere velocemente con la prima parola che gli viene in mente. Più che una prova che verte sull'assunzione dell'uomo basata sulle sue competenze, il *test* serve alla donna per accertarsi della disponibilità sessuale dell'uomo nei suoi confronti. Gli chiede infatti, “*cunnilingus?*” (Figura 55). Estremamente a disagio, l'uomo escogita un modo intelligente per evitare di rispondere e conclude la conversazione dicendo di conoscere la lingua inglese solamente ad un livello elementare, fingendo così di non aver compreso la domanda. Il colloquio si conclude con un'offerta retributiva di seicento euro mensili, stimati non tanto sulle effettive competenze del futuro assunto ma sul fatto che la moglie è un ingegnere industriale, posizione lavorativa dallo stipendio elevato sufficiente per contribuire al sostentamento della famiglia. Lo stipendio proposto all'uomo viene pensato come denaro personale, che lui possa spendere per sé stesso, esattamente come in *Roma ore 11* (De Santis, 1952) la retribuzione per una posizione da dattilografa era esigua perché immaginata “per le cose loro”.



Figura 56 (fotogramma di *¿Señor o Señorito?* (Cristina Piernas, 2015))

L'allusione sessuale torna anche in chiusura al cortometraggio, quando l'uomo viene accompagnato fuori dall'ufficio. L'esaminatrice si confronta con la segretaria sul candidato (*Figura 56*). Quest'ultima non è soddisfatta dell'aspetto fisico del candidato, ma di questo non devono temere perché, a detta loro, è pieno di uomini che cercano lavoro e tra questi, sicuramente, la segretaria riuscirà a trovare qualcuno che la possa appagare sessualmente. È solamente in quest'ultima battuta di chiusura che, in quanto spettatori, comprendiamo che la posizione lavorativa aperta non era mai stata rivolta ad una vera e propria assunzione basata sulle *skills* e competenze di un neoassunto ma unicamente sul suo aspetto fisico e sulla sua volontà di concedersi sessualmente. Lo stesso destino, sessantaquattro anni prima, toccava alle candidate di *Roma ore 11* (De Santis, 1952), che rispondevano ad un'offerta di lavoro che era esplicitamente rivolta a giovani donne volenterose ma dalle *miti pretese* dove, lo ricordiamo, con "miti pretese" non solo si stava solo anticipando una paga esigua ma anche alludendo alla disponibilità di esaudire i desideri sessuali del ragioniere, ovvero del datore di lavoro.

### *III.3.2.2 Stereotipi di genere*

Lo stereotipo è qualcosa che ha a che fare con la cultura, con le credenze e le usanze. Marrone, nel suo contributo *Luoghi Comuni. Un'ipotesi semiotica*<sup>444</sup>, propone un'analisi semiotica del luogo comune. Citando Roland Barthes, Marrone spiega che il fenomeno comunicativo tipico del luogo comune non dipende da caratteristiche precise del messaggio stesso ma esiste unicamente nel momento in cui il messaggio viene riconosciuto dal destinatario. Infatti, il contenuto informativo di ogni messaggio non è nemmeno considerabile come oggettivo. Marrone continua ricordando gli studi di Eco sulla veridicità di un'affermazione. Secondo Eco, infatti, la fiducia di un destinatario, che lo porta a credere che quanto ascoltato o visto sia vero, non è dovuta solo a un fenomeno di tipo cognitivo; si tratta piuttosto di una sorta di contratto fiduciario implicito con l'enunciatore che prescinde l'effettiva corrispondenza con la realtà del contenuto di un messaggio.

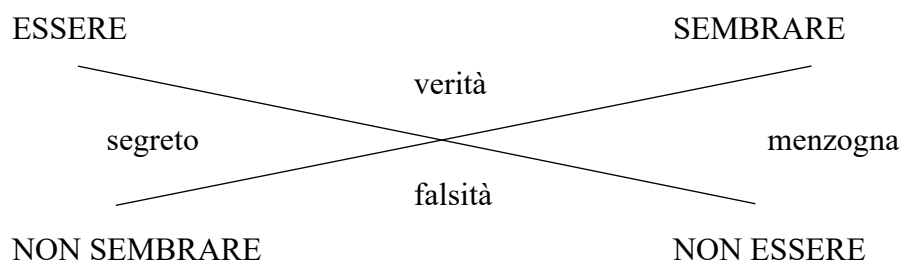
In questo senso, il rimando a significati totalmente assurdi e sbilanciati presenti in *¿Señor o Señorito?* (Cristina Piernas, 2015) fa scattare nello spettatore un modo paradossale di interpretare il cortometraggio. Da una parte, lo spettatore comprende che il contenuto non è di natura oggettiva, ma soggettiva. Vengono presentati due punti di vista che si scontrano: una minoranza (gli uomini padri) che viene screditata da una seconda minoranza (le donne in posizione di potere e in qualità datori di lavoro che non vogliono assumere uomini con figli). Dall'altra parte però, proprio per quel contratto

---

<sup>444</sup> Gianfranco Marrone in Nunzio La Fauci (a cura di), *Il telo di Pangloss. Linguaggio, lingue, testi*, Palermo, L'epos, 1994.

di fiducia implicito che l'enunciataro instaura con l'enunciatore, si ammette la veridizione della narrazione. Anche se per pochi minuti, corrispondenti alla durata del cortometraggio, lo spettatore interpreta quello che vede come "vero", cioè potenzialmente atualizzabile. Nel momento in cui *¿Señor o Señorito?* (Cristina Piernas, 2015) si conclude con i titoli di coda, ecco che lo spettatore comprende che la visione di quell'universo narrativo è terminata e si rende conto che il sistema valoriale a cui ha assistito non è solo finzionale; si tratta di una rappresentazione della realtà in cui valori e stereotipi attribuiti normalmente alla sfera femminile vengono rovesciati e attribuiti a quella maschile.

Come sottolineato anche da Lorusso, che a sua volta si interroga circa il concetto di verità, l'approccio semiotico guarda «alle *veri-dizioni*, cioè ai discorsi che costruiscono la verità»<sup>445</sup>. Continua Lorusso citando il quadrato della veridizione di Greimas<sup>446</sup> che concepisce la comunicazione «come un'inevitabile operazione di creazioni di illusioni, di realtà, verità. [...] Si tratta di credere alla verità dei discorsi, molto più che di registrare, constatare, verificare la verità dei fatti. Il problema è dunque - ancora una volta - un problema di fiducia, di intesa, e di conseguenza di tenuta del legame sociale»<sup>447</sup>.



In riferimento al quadrato semiotico della veridizione possiamo dire che quanto rappresentato in *¿Señor o Señorito?* (Cristina Piernas, 2015) si articola tra i poli *essere* e *sembrare*, poli tra i quali si genera un senso di *verità*. È possibile che lo spettatore riconosca validi i contenuti del cortometraggio perché «l'autenticità, paradossalmente, può darsi anche dentro quadri di finzione: basti pensare a quante costruzioni finzionali di eventi effettivamente avvenuti ci affidiamo [...]. Se il qualcosa finzionalmente ricostruito è verosimile e riflette la testimonianza di chi ha autenticamente fatto quell'esperienza o ne racchiude qualche elemento, potrà essere spacciato per vero»<sup>448</sup>.

In *¿Señor o Señorito?* (Cristina Piernas, 2015) accade proprio questo. Lo spettatore, che sia maschio o femmina, è altamente probabile che abbia vissuto in prima persona o sentito raccontare

<sup>445</sup> Anna Maria Lorusso, *Postverità*, Bari-Roma, Laterza, 2018, p. 105.

<sup>446</sup> Algirdas Greimas, *Du sens II*, Paril, Seuil, tra. it. *Del senso 2*, Milano, Bompiani, 1984.

<sup>447</sup> *Ibid.*, pp. 106-107.

<sup>448</sup> *Ibid.*.

situazioni identiche, solamente opposte: un uomo reclutatore che intervista una donna sposata, con due figli, la cui situazione familiare e personale viene vista come possibile *handicap* per l'azienda stessa. Lorusso sostiene anche che «le verità non si misurano sulle singole parole ma su sceneggiature narrative: storie. E non dipendono dai singoli, ma dalle comunità degli interpreti»<sup>449</sup>. Il rovesciamento di genere del sistema valoriale rappresentato in *¿Señor o Señorito?* (Cristina Piernas, 2015) porta sì lo spettatore ad immedesimarsi nei personaggi del cortometraggio - le cui vicende vengono considerate come un "sembrare verità", ovvero verosimili - ma funge anche da espediente culturale che attiva un'interpretazione morale attorno alla quale lo spettatore viene chiamato ad interrogarsi.

---

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 116.







# CONCLUSIONI

Cristina Demaria introduce il suo capitolo *Visioni al femminile: il genere tra cinema e televisione* con la seguente citazione di John Berger: «gli uomini guardano le donne. Le donne si guardano essere guardate. Ciò determina non solo la maggior parte dei rapporti tra uomini e donne, ma anche il rapporto tra le donne e se stesse. La parte della donna che si osserva è maschile: la parte che si sente osservata è femminile. Così la donna si trasforma in oggetto e più precisamente in un oggetto di visione: una veduta»<sup>450</sup>. L'autrice continua e spiega che in altri campi di indagine «le prime analisi femministe denunciano innanzitutto la “falsità” di rappresentazioni che, proponendo un repertorio di ruoli e stereotipi femminili estremamente limitato, non riflettono l'esperienza effettiva delle donne»<sup>451</sup>. Questa posizione critica è però definita dall'autrice «alquanto debole» perché manca una «comprensione delle modalità attraverso cui le immagini cinematografiche partecipano ai meccanismi di strutturazione dell'identità femminile»<sup>452</sup>. Il cinema deve invece essere interpretato come «contenente un significato latente e in parte nascosto, che riflette i problemi più profondi della società e della cultura da cui esso emerge»<sup>453</sup>. È proprio quest'ultima prospettiva quella adottata in questa ricerca. È importante rimarcare che quanto presentato non è un problema da districare in termini maschilisti o femministi. La rappresentazione limitata dell'esperienza femminile sul grande schermo è piuttosto da ricercare nell'«inconscio» della società patriarcale che «interviene nella forma cinematografica stessa, in cui si riflettono le interpretazioni socialmente stabilite e codificate della differenza sessuale»<sup>454</sup>. I film che abbiamo proposto riproducono la realtà a loro contemporanea e, in quanto tali, ammettono l'interpretazione inconscia degli spettatori. Dunque, non si tratta tanto di un modo di fare cinema “maschilista”, quanto di una questione di sguardo e di punti di vista.

I documenti filmici (soggetti non realizzati, film e cortometraggi) che abbiamo analizzato portano al cinema una figura femminile spesso stereotipata. Questa immagine può avere sullo spettatore un effetto di ripensamento della donna nei termini e nei modi in cui questa viene rappresentata? Da una parte c'è un rapporto tra narrazione e spettatore che fa sì che lo spettatore si identifichi con l'oggetto sullo schermo «attraverso un processo di riconoscimento»<sup>455</sup>. Allo stesso

---

<sup>450</sup> Cristina Demaria, Aura Tiralongo, *Teorie di genere. Femminismi e semiotica*, Milano, Bompiani, 2019, p. 237-243.

<sup>451</sup> *Ibid.*

<sup>452</sup> *Ibid.*

<sup>453</sup> *Ibid.*

<sup>454</sup> *Ibid.*

<sup>455</sup> *Ibid.*

tempo però, i meccanismi che permettono che vi sia un riconoscimento identitario sono gli stessi che ammettono processi di separazione tra soggetto e oggetto. Demaria spiega che questi due aspetti, apparentemente contraddittori, in realtà si conciliano. In una società che è patriarcale, lo sguardo che prova piacere ad andare al cinema è meramente maschile: «è l'uomo che può e vuole guardare, mentre è la donna che viene guardata, mantenendo un ruolo passivo»<sup>456</sup>. L'immagine femminile, «nell'economia narrativa del film è l'oggetto erotico da conquistare, nella sua economia discorsiva è l'oggetto erotico offerto invece allo spettatore; l'immagine femminile si regge così su di una tensione che tiene uniti, e al tempo stesso separa, il regime di sguardi dentro il testo e tra testo e spettatore»<sup>457</sup>. È bene sottolineare però che il cinema non oggettifica la donna. Nel caso in cui ella coincida con il valore attanziale di "oggetto di valore" all'interno di un programma narrativo, allora può corrispondere ad un personaggio filmico che deve essere conquistato, affinché il protagonista compia la sua narrazione. In termini attanziali, il personaggio della donna è spesso considerato come "conquista" del protagonista uomo ma non per questo è da interpretare in termini valoriali assoluti come oggetto del desiderio maschile. Per comprendere meglio questa distinzione è utile introdurre la nozione di "enciclopedia" proposta da Umberto Eco. Per Eco, «l'organizzazione del significato propria di una data cultura [è] connessa all'insieme delle forze sociali che hanno contribuito a determinarla, dal momento che è la semiosi stessa a produrre realtà e comportamenti»<sup>458</sup>. Se la donna viene ritratta nei film in certe situazioni è perché rispecchia l'enciclopedia di quella cultura, ovvero rispecchia i codici e i saperi, le competenze e i percorsi passionali delle relazioni sociali, ossia il modo che una data cultura ha di vedere la donna. Di conseguenza, lo spettatore appartenente a quella cultura interpreterà la donna secondo le conoscenze condivise dalla sua stessa cultura, secondo quel «sapere medio»<sup>459</sup> che raccoglie le conoscenze che caratterizzano quella determinata cultura e la differenziano da altre.

Quello che abbiamo cercato di evidenziare è, quindi, che si può affiancare lo studio del cinema inteso come insieme di prodotti estetici, al classico studio storiografico e rileggere così la storia, svelando - nel nostro caso - varie concezioni della donna in Italia dagli anni Trenta ad oggi. Questi testi estetici ci permettono di mettere in luce le difficoltà che le donne incontrano, ad esempio, il loro ingresso nel mondo del lavoro. Nonostante nel "dietro le quinte" in preparazione ai film abbiano prevalentemente lavorato degli uomini, le problematiche sono state rappresentate in maniera spesso oggettiva, senza quindi un punto di vista maschilista. Anzi, la disparità di genere nell'industria cinematografica non ha fermato sceneggiatori e registi dal portare sul grande schermo situazioni

---

<sup>456</sup> *Ibid.*.

<sup>457</sup> *Ibid.*.

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>459</sup> *Ibid.*.

maschili fortemente stereotipate, che spesso hanno messo in ridicolo la concezione stessa di “uomo” e di “virilità”.

Abbiamo quindi presentato il cinema dal suo stato più embrionale, i soggetti non realizzati, al suo stato più contemporaneo, il cortometraggio, con un *excursus* diacronico che ci ha permesso di parlare di epoche diverse e di una grande eterogeneità di generi, con richiami alla commedia, al documentario, alla corrente neorealista e post-neorealista. Abbiamo incontrato: film tragi-comici e di denuncia sociale; film che si scontrano con problemi come la censura e il boicottaggio politico; il mancato finanziamento o una critica distruttiva, film o soggetti cinematografici a volte sperimentali che si spingono oltre al limite di quanto culturalmente ritenuto “accettabile” e trattano di temi quali omosessualità, nudità, stupro, violenza, uxoricidio.

Un aspetto interessante che emerge da questo lavoro di ricerca è il concetto che nelle teorie del lavoro viene definito “continuità”. Come si evince dalle interviste condotte con la compagnia teatrale *Mitipretese* e con la divulgatrice scientifica Silvia Bencivelli<sup>460</sup>, ritroviamo oggi ancora attuali molte delle stesse questioni che le donne affrontavano nel secondo dopoguerra italiano. Le problematiche e gli stereotipi che accompagnano le donne non mutano in maniera consistente. Nonostante ci sia un miglioramento tangibile in termini di tassi d’occupazione femminile, il lavoro di cura e di riproduzione non viene ancora percepito come “lavoro” dalla società e dagli uomini, ma a volte nemmeno dalle donne. Come racconta Bencivelli, fenomeni di discriminazione e disuguaglianza non avvengono solamente tra donne e uomini, ma anche tra madri *single* e donne sposate. Anche al giorno d’oggi è presente una segregazione sociale che emargina una madre *single* in carriera, libera professionista. La confessione di Silvia Bencivelli, che percepisce un giudizio sociale continuo da parte di colleghe e colleghi di lavoro che si domandano come riesca a conciliare lavoro professionale e lavoro di cura per la sua bambina senza un *partner*, non è molto lontana dalla trama de *La maga di Napoli*, soggetto non realizzato del 1972. In questo soggetto Zavattini esplicita infatti più volte che la protagonista deve rispettare il voto di castità per poter svolgere il suo mestiere. Dal punto di vista finzionale, l’innamoramento le farebbe perdere le sue competenze magiche. D’altro canto, Zavattini rappresenta un immaginario patriarcale che non concepisce una madre che lavori al di fuori del nucleo familiare, in quanto è lei ad essere incaricata del lavoro di cura. Nella sua intervista, Bencivelli parla anche del delicato equilibrio da mantenere con i superiori di sesso opposto e di come doversi comportare nel caso in cui la donna non sia interessata alle loro *avances*. Dice Bencivelli: «il grande problema del maschio, anche del migliore, è il rifiuto sentimentale». Il tema del «rifiuto sentimentale» è fondamentale anche in *Bellissima* (Visconti, 1951). Come analizzato al capitolo

---

<sup>460</sup> Intervista riportata in Appendice.

II.2.4.4 *Violenza tra marito e moglie* e II.2.4.5 *Violenza tra moglie e pretendente*, la donna soffre le conseguenze di aver rifiutato le richieste sentimentali e sessuali di uomo che, rispetto a lei, è in una posizione di potere. La sofferenza non è solamente interiore e personale ma può avere ripercussioni negative anche sulla vita dei propri familiari, proprio come nel caso di Maddalena Cecconi nel film di Visconti.

Studiando la rappresentazione della donna e del lavoro nel cinema italiano notiamo quindi che alcuni stereotipi individuati resistono ai cambiamenti storico-politici e rimangono invariati indipendentemente dal fatto che riguardino donne o uomini. Dal soggetto non realizzato *Agenzia Volpe* del 1936 fino al cortometraggio *¿Señor o Señorito?* del 2015, il cinema in tutte le sue forme cerca di parlare di situazioni sociali problematiche, denunciandole con espedienti quali l'ironia o l'exasperazione nella costruzione dei personaggi. Le nostre interpretazioni sono basate sui testi mediali, cioè su un'evidenza empirica. Nelle analisi presentate troviamo così un filo rosso che accompagna l'intera ricerca, costituito da isotopie tematiche, strutture narrative invariati, nuclei di senso. Ripercorrendo i casi-studio presenti in tesi abbiamo incontrato *Agenzia Volpe* (1936) che parla di una donna a capo del reparto pubblicità di un'azienda, in una posizione di lavoro manageriale sbilanciata rispetto al protagonista uomo, che è un neoassunto. *Il paese Europa* (fine anni '40) che racconta di una donna che in maniera ingenua ma curiosa osserva gli uomini al lavoro e rimane colpita dall'eterogeneità dei mestieri. *Una donna del Po* (1951) vede invece la donna come tentatrice e seduttrice di un seminarista con il quale intrattiene una relazione che gli rovina la reputazione. La situazione diviene struggente per entrambi: il giovane vive con vergogna e fallimento la sua vita; la ragazza si accorge di essere incinta e contempla il suicidio come soluzione migliore al parto e alla crescita del figlio senza un uomo al suo fianco. Con *Gli innamorati del Po* (1955) si parla di stereotipi sociali e problemi di classe. I due protagonisti appartengono a classi sociali differenti e le rispettive famiglie non approvano la loro frequentazione, non comprendono come possa esserci amore quando *status* sociale e ricchezza non corrispondono. Il mancato appoggio delle famiglie per l'amore dei figli è alla base anche di *Come un viaggio di nozze* (1955), un soggetto in cui i due protagonisti, una giovane coppia innamorata, preferiscono premeditare il loro suicidio piuttosto che vivere lontani, senza poter coronare il loro amore. Con *Le bambole* (1956) conosciamo invece due giovani ragazze che per guadagnarsi da vivere spettacolarizzano il loro corpo davanti ad un pubblico maschile e maschilista, che non conosce differenza tra intrattenimento adulto e prostituzione. In *Le bambole* (1956) il lavoro è assolutamente femminile, privo di diritti ma costellato di doveri, dove una urgenza medica è causa sufficiente per essere licenziati. Lavoratrici sono anche le protagoniste di *Suor Celeste e Miss Dorothy* (1961), due infermiere/*manager* che si prendono cura dei pazienti dei loro ospedali e scoprono una solidarietà femminile che le fa avvicinare nei momenti di difficoltà. In *Divorzio Sì*

(1969) conosciamo una vittima di uxoricidio, uccisa dal marito che cerca di mettere fine ad una situazione troppo dolorosa, in cui l'amore si è lentamente spento. *Due giorni di follia* (1971) ha come protagonista una vedova che gestisce l'eredità del marito defunto. La donna, dopo che il marito è venuto a mancare, si comporta da perfetta contabile e continua il lavoro dell'uomo. Imprenditrice è anche la protagonista di *La maga di Napoli* (1972), una cartomante napoletana che con il suo mestiere mantiene sé stessa, oltre che il padre.

In questi testi paraletterari, al contempo, conosciamo la sfera maschile di queste storie finzionali: l'uomo di *Le bambole* (1956), datore di lavoro dell'intera compagnia teatrale, che abusa della sua posizione di potere rispetto alle sue dipendenti; oppure un uomo che rinuncia agli studi seminariali per la vergogna che prova dopo esser stato visto assieme ad una ragazza come in *Una donna del Po* (1951); un uomo che perde le speranze di salvare il proprio matrimonio e piuttosto che sostenere due economie separate, una per se e una per sua moglie, valuta l'uccisione della donna come soluzione più ragionevole, come in *Divorzio Sì* (1969); o, ancora, un uomo, protagonista de *Il boom* (De Sica, 1963), che vive la sua vita in funzione a due poli opposti, due fuochi che lo governano dal punto di vista sentimentale, ovvero la madre e la moglie; oppure come Lulù in *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971) che non è più in grado provare alcuna emozione.

Spesso alle donne viene riservato il lavoro stereotipato di segretaria che ritroviamo da *Roma ore 11* (De Santis, 1952), dove l'offerta di lavoro da dattilografa è rivolta solamente a giovani donne, o come in *Tutta la vita davanti* (Virzì, 2004) dove non si prevede alcuna assunzione maschile per la posizione di telefonista. Conosciamo come lavora l'industria cinematografica, che prima di *Bellissima* (Visconti, 1951) era rimasta pressoché nascosta allo spettatore. Il film diventa autoriflessivo e suddivide in modo stereotipico il lavoro in base al genere. Da una parte abbiamo gli uomini in una posizione di potere rispetto alle donne, più freddi e logici, con mansioni di registi e tecnici del cinema; dall'altra parte abbiamo le donne, piene di speranze o disilluse, che vedono in una carriera cinematografica solo benefici, o che debuttano come attrici e poi vengono rinchiusi in una sala di montaggio.

Possiamo concludere dicendo che abbiamo cercato di contestualizzare queste situazioni in termini storici ed economici, ad esempio ripercorrendo le innovazioni giuridiche del sistema italiano. Annesse a queste conquiste civili, abbiamo anche parlato di questioni sociali che, grazie ai casi studio selezionati, ci hanno permesso di problematizzare il contesto storico e politico. Si veda l'esempio dell'analfabetismo di inizio anni Cinquanta, una grossa difficoltà che è stata sapientemente resa dai documenti di Elio Petri utilizzati per la preparazione a *Roma ore 11* (De Santis, 1952). Tra i rischi che questa condizione porta con sé vi è, ad esempio, un difficile accesso alle cure di pronto soccorso

negli ospedali. Le accortezze che vediamo esplicitate dalle candidate di *Roma ore 11* (De Santis, 1952) che si presentano a sostenere il colloquio di lavoro non sono molto diverse da quelle di Marta in *Tutta la vita davanti* (Virzì, 2004). Nel film di De Santis vediamo una ragazza che si toglie il rossetto, una che nasconde la fede, gesti che allo spettatore fanno intendere che le giovani vogliono presentarsi come disponibili, non impegnate né sposate, curate ma non volgari. Nel film *Tutta la vita davanti* (Virzì, 2004) la protagonista è modestamente vestita, non troppo truccata e non fa cenno alla sua situazione sentimentale. Questi luoghi comuni e stereotipi sono esasperati e ridicolizzati nell'ultimo cortometraggio analizzato *¿Señor o Señorito?* (Cristina Piernas, 2015), dove mentre l'intervistatrice interroga il candidato, egli si sfrega nervosamente la fede nuziale, cosciente del fatto che il rifiuto di praticare sesso orale alla sua superiore potrebbe costargli la posizione lavorativa. La frustrazione di una madre che cerca di assicurare un futuro sicuro alla figlia è presente in *Bellissima* (Visconti, 1951) e in tutte le trame che introducono un personaggio di madre. I temi della violenza verbale e fisica sono onnipresenti, nei soggetti non realizzati di Zavattini così come in *Roma ore 11* (De Santis, 1952) e *Bellissima* (Visconti, 1951). Sarà Marta, protagonista di *Tutta la vita davanti* (Virzì, 2004) a vendicare queste storie quando, per placare il suo piacere fisico, si approfitterà delle debolezze di un suo collega, situazione del tutto opposta a quella del film *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971). Assistiamo al miracolo economico e al *boom* degli anni Sessanta, raccontati con *Il boom* (De Sica, 1963): un film che parla di debiti, prestiti e di un amore complicato a causa delle classi sociali d'appartenenza. Quest'ultima è una costante ritrovata anche nei soggetti non realizzati di Zavattini quali *Gli innamorati del Po* (1955) e *Come un viaggio di nozze* (1955). I film *Il boom* (De Sica, 1963) e *Bellissima* (Visconti, 1951) vogliono risvegliare le coscienze del pubblico e far ricredere lo spettatore riguardo un mondo di finzioni e di apparenze, mostrando che la vita mediatizzata delle dive e del mondo cinematografico è illusoria e non da ricercare né imitare. *Il boom* (De Sica, 1963) e *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971) portano sul grande schermo storie che riguardano la piccola-media borghesia, quindi stili di vita, usi e costumi di un certo tipo, opposti ai racconti corali di *Roma ore 11* (De Santis, 1952) e di *Tutta la vita davanti* (Virzì, 2004). Nel film di Virzì si problematizzano il sindacato e la crisi identitaria dei lavoratori, crisi che ricorda l'alienazione del corpo-macchina del protagonista di *La classe operaia va in paradiso* (Petri, 1971), film che per la prima volta porta al cinema la protesta operaia e la lotta sindacale. *Tutta la vita davanti* (Virzì, 2004) esaspera l'insoddisfazione, la differenza di genere all'interno del luogo del lavoro e il precariato. Se Virzì ironizza sulle strategie di *team-building* imposte dai capireparto ai dipendenti, che creano un clima di egoismo, astio e invidia tra i lavoratori, questo clima è quello condiviso dagli operai del film di Petri e del racconto autobiografico di Ponthus che lavorano a cottimo, perché oppressi dai "padroni" e dalla fabbrica.







# APPENDICE

La seguente appendice è suddivisa in tre capitoli. Nel primo si vuole illustrare il lavoro di ricerca che è stato svolto in questi anni di dottorato presso l'*Archivio Cesare Zavattini* e quali obiettivi sono stati raggiunti nel medesimo periodo. Seguono poi due interviste telefoniche condotte rispettivamente con Sandra Toffolatti e Silvia Bencivelli. Con Toffolatti abbiamo discusso di *Roma ore 11* (De Santis, 1952), film che con la sua compagnia teatrale ha riscritto come spettacolo teatrale e ha contato più di duecento repliche. Bencivelli, coregista e protagonista del *2033*, ha invece risposto alle nostre curiosità riguardanti la sua situazione attuale personale e lavorativa, a dieci anni dalla vincita dell'edizione 2012 del Festival *Short on Work*.

## IV.1 Il nostro lavoro in archivio

Da dicembre 2019 a novembre 2022, salvo le improvvise chiusure prolungate dovute alle inderogabili indicazioni ministeriali di misure preventive legate alla diffusione del virus Covid-19, è stato condotto uno studio focalizzato sui soggetti non realizzati, all'interno dell'*Archivio Cesare Zavattini*, conservato nella Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia. L'intero lavoro non sarebbe stato possibile se non ci fosse stata la stretta collaborazione di Alberto Ferraboschi, responsabile degli Archivi contemporanei della Biblioteca Panizzi, e l'instancabile aiuto e generosa disponibilità della dott.ssa Roberta Ferri, assistente scientifico dell'*Archivio Cesare Zavattini*, che per l'intera durata del percorso di dottorato hanno permesso ed agevolato la consultazione dei documenti originali.

A partire dai documenti di lavoro redatti dal gruppo di ricerca precedente formato dalle dott.sse Daniela Regnoli e Lorenza di Francesco, ovvero una raccolta di schede tecniche che organizzano parte dei soggetti cinematografici non realizzati con annesse ipotesi sulla loro incompiutezza, è stato costruito un *database* interno in formato *Excel*, con la supervisione del mio *tutor* e del dott. Mauro Salvador, che strutturasse le caratteristiche di ognuno dei 160 soggetti non realizzati dell'archivio.

Stilata, dunque, una scheda tecnica descrittiva per ogni soggetto non realizzato che riassume le principali caratteristiche del soggetto - come singole peculiarità ed eventuali criticità, collocazione, titolo, descrizione interna della cartella, anno di produzione, autore, eventuale nome di chi ha commissionato il lavoro, numerazione delle carte, presenza o meno di note manoscritte e/o revisioni, presenza di varianti del soggetto, eventuale pubblicazione e/o citazione di quel soggetto - abbiamo tradotto queste informazioni testuali in un *database Excel* che rispetta le norme ISAD(G), norma regionale per la creazione di un *database* di metadati da un archivio cartaceo. Il risultato si è concretizzato in un foglio di lavoro di 26 colonne e 163 righe, preparato inizialmente ad uso esclusivamente interno, ma che verrà pubblicato nel portale dell'Edizione Nazionale delle opere di Cesare Zavattini.

Il *database*, costruito nel rispetto dell'ordine cronologico di scrittura dei soggetti (la catalogazione temporale dei soggetti vede il primo soggetto non realizzato scritto nel 1934 e l'ultimo nel 1985), ha lo scopo di «identificare ed illustrare il contesto e il contenuto della documentazione archivistica per promuoverne l'accessibilità»<sup>461</sup>. Questi elementi, i metadati, servono per attribuire al documento un'identità ben precisa. L'intero processo per il nostro lavoro acquisisce una fondamentale importanza perché attraverso il processo di «datificazione», ovvero la capacità di «tradurre in dati caratteristiche e aspetti della realtà che non erano precedentemente quantificabili»<sup>462</sup> diventa possibile «trasformare in dati aspetti del mondo mai quantificati prima»<sup>463</sup>.

### *IV.1.1 Digitalizzazione dei soggetti non realizzati*

Quella parte di patrimonio culturale risalente al neorealismo italiano che coincide coi soggetti cinematografici che lo sceneggiatore Cesare Zavattini ha abbozzato su carta ma, che per un motivo o per l'altro, non sono mai stati realizzati, è fino ad ora rimasta implicita e “nascosta” per molteplici ragioni. Una di queste motivazioni è da ricercarsi proprio nel metodo di interrogazione digitale dell'archivio, ovvero una pagina di ricerca dove è possibile inserire uno o più criteri di ricerca - tra cui la voce “realizzato: tutti; sì; no.” - e al cui interno è recuperabile la sola collocazione di tutti i

---

<sup>461</sup> Stefano Vitali, (tr. it.) *ISAD (G): general international standard archival description: adopted by the Committee on Descriptive Standards*, Stockholm, Sweden, 19-22 September 1999, con la collaborazione di Maurizio Savoja, Firenze 2000 (seconda edizione).

<sup>462</sup> Giovanni Boccia Artieri, Alberto Marinelli, “Introduzione all'edizione italiana. Per un'«economia politica» delle piattaforme”, in *Platform Society. Valori pubblici e società connessa*, (a cura di) Giovanni Boccia Artieri e Alberto Marinelli, Milano, Guerini scientifica, 2019, p. 18.

<sup>463</sup> Van Dijck J., Poell T., de Waal M., *The Platform Society. Public Values in a Connective World* (2018), tr. it. *Platform Society. Valori pubblici e società connessa*, (a cura di) Giovanni Boccia Artieri e Alberto Marinelli, Milano, Guerini scientifica, 2019, p. 77.

materiali conservati nei depositi (eccezion fatta per quelli temporaneamente non disponibili perché sottoposti ad interventi di pulitura e restauro). Quello che il sito *web* della Biblioteca comunale Panizzi di Reggio Emilia non fa è restituire direttamente i materiali nella loro integrità, perché la risposta generata automaticamente dal sistema indica esclusivamente la loro catalogazione. Si è dinanzi ad archivio silenzioso, non disponibile all'utente *online*, fruibile solamente di persona.

Infatti, attualmente, per visionare i materiali, così come per approfondire gli studi e proseguire sui filoni di ricerca che fino ad ora sono rimasti aperti, l'unica via è la consultazione condotta in presenza, direttamente sulle carte originali ed è imperativo seguire un *iter* ben preciso: avanzare con giorni di anticipo la propria richiesta; attendere che un responsabile prepari le carte; rispettare gli orari di apertura al pubblico dell'archivio. Questa metodologia di accesso non è di per sé errata, ma è certo poco fluida e statica.

Dal progetto dell'Edizione Nazionale delle opere di Cesare Zavattini nasce quindi l'idea di creare una sorta di archivio digitale, fruibile *online*, che renda dinamici i materiali all'interno di una piattaforma che, in ottica interdisciplinare, rispecchi lo scheletro del *platforming design* e segua alcune norme del *game design*. Creando una piattaforma digitale, da una parte si risveglia quello che ora è un patrimonio culturale dormiente, dando vita a carte e manoscritti che, diversamente, continuerebbero a rimanere nell'ombra. Si andrebbe agganciando *online* anche quella parte di pubblico che arriva al contenuto in maniera accidentale, o tramite collegamenti che il motore di ricerca stesso suggerisce, aumentando il bacino di utenza. Allo stesso tempo si preserva l'originale, lo si espone il meno possibile ad agenti di corrosione, anche casuali, per limitare al minimo la probabilità di apportare danni, anche accidentali. L'accessibilità alle carte originali aumenta esponenzialmente e viene a mancare il vincolo della presenza fisica in archivio.

### *IV.1.2 Architettura narrativa della piattaforma*

Con la precisazione di non voler realizzare una mera copia digitale dell'archivio cartaceo e con l'intento di prediligere la consultazione in presenza dei materiali, la proposta è di implementare una piattaforma innovativa al cui interno ci siano i documenti originali digitalizzati, decontestualizzati dalla loro cornice di appartenenza e riorganizzati in percorsi narrativi differenti tra di loro e diversi dalla organizzazione dei faldoni in serie, per accompagnare l'utente all'esplorazione *online* del patrimonio personale di Cesare Zavattini a partire, per ora, dai soggetti non realizzati.

Il processo che ha portato al lancio della piattaforma digitale è durato circa due anni e ha previsto diversi stadi di lavoro. Dal *database* in formato *Excel* si è passati alla progettazione dell'architettura teorico-narrativa della piattaforma *online*. Prima di questo passaggio ci si è confrontati con i detentori di diritti di proprietà e editoriali dei soggetti presenti in archivio e si è deciso insieme su quali materiali lavorare. Alla fine di un lungo dibattito, la selezione è stata ridotta a circa un terzo dei soggetti, scelti rispettando diversi criteri di studio, tra cui soggetti che già contengono una variante depositata in SIAE; soggetti di cui una variante era già stata edita in precedenza; soggetti ritenuti importanti o sperimentali, utili ad una nuova comprensione del personaggio di Zavattini, che mettono in luce quella parte di storia che fino ad ora è rimasta nascosta e non approfondita. Tra gli originali selezionati troviamo bozze, “prime idee per un film”, scalette, soggetti a cui Zavattini lavora ripetutamente con diverse varianti dello stesso sotto forma di correzioni e ripensamenti, a volte persino sceneggiature e trattamenti rimasti però incompiuti. Per il nostro percorso di ricerca non è importante selezionare le varianti dei soggetti più ultime o definitive, piuttosto ricostruire il processo creativo di un soggetto, cercando così un punto di incontro tra teoria del cinema e pratica della scrittura.

I soggetti sono stati catalogati concettualmente attraverso *tag*, nuclei narrativi che suddividono il *corpus* in nuvole rizomatiche coerenti al proprio interno e contemporaneamente eterogenee tra di loro, che rispondono alle logiche di funzionamento delle isotopie tematiche. Con isotopia si intende «il legame semantico fra le varie parti del testo»<sup>464</sup> e «si indica un filo rosso semantico che percorre un testo garantendone la coerenza». In un certo senso, le isotopie «rendono coerente un testo» e permettono al lettore di «giungere a determinate conclusioni circa l'argomento di cui il testo tratta»<sup>465</sup>. Andando alla ricerca di ricorrenze di categorie semiche che garantiscono al testo coesione e coerenza degli enunciati, è stato possibile isolare soggetti che trattano, ad esempio, del tema della guerra, altri dell'amore, mentre alcuni parlano dell'Italia, dell'Europa e altri di Cuba o Città del Messico.

Per fare un esempio, scegliamo l'unità semantica “guerra”. A livello teorico, all'interno del *database* vengono indicati tutti quei soggetti non realizzati in cui l'argomento “guerra” è centrale e predominante. Il tema “guerra” assume le qualità di isotopia tematica nel momento in cui a “guerra” come concetto semantico, si associano diverse unità testuali omogenee e coerenti tra di loro - i soggetti non realizzati che parlano di questo tema. Diviene poi vero e proprio *tag* all'interno della piattaforma digitale quando la parola “guerra” si traduce in *link* concettuale cliccabile, che restituisce una ricerca di *item* tematicamente coerenti, ovvero tutti quei soggetti non realizzati che sono stati

---

<sup>464</sup> Maria Pia Pozzato, *Capire la semiotica*, Roma, Carocci Editore, 2013, p. 48.

<sup>465</sup> *Id.*, *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Roma, Carocci Editore, 2002, p. 107.

classificati come appartenenti all'isotopia tematica "guerra". Questo ci permette di interrogare quella parte di archivio digitalizzato e metadato intra-opere ed inter-opere, cercando quindi la stessa isotopia dentro al singolo oggetto, testo, e/o dentro l'intero archivio *online*, avendo così una visione di insieme che si alterna ad uno sguardo che focalizza i particolari, due punti di vista co-presenti che si possono mettere a confronto e in dialogo tra di loro.

Queste definizioni non sono nette né precise, rispecchiano piuttosto il modello di enciclopedia ipotizzato da Umberto Eco, nonché il concetto di rizoma di Deleuze e Guattari<sup>466</sup>. Verso la fine del XX secolo, Eco stava già immaginando uno strumento che permettesse di «navigare nel tempo e nello spazio» attraverso una tecnologia che potesse «essere usata per motivi di studio o anche come un gioco istruttivo, e soprattutto [che trattasse] di un insieme di conoscenze organizzate in modo tale da offrire all'utente non delle relazioni già fatte quanto uno strumento per costruire relazioni»<sup>467</sup>. Eco sostiene che

ogni punto del rizoma può essere connesso e deve esserlo con qualsiasi altro punto, e in effetti nel rizoma non vi sono punti o posizioni ma solo linee di connessione; un rizoma può essere spezzato in un punto qualsiasi e riprendere seguendo la propria linea; è smontabile, rovesciabile; una rete di alberi che si aprano in ogni direzione può fare rizoma, il che equivale a dire che in ogni rizoma può essere ritagliata una serie indefinita di alberi parziali; il rizoma non ha centro<sup>468</sup>.

Eco prevede così il funzionamento dei motori di ricerca contemporanei, presuppone la navigazione *web* che rimbalza tra siti ed ipertesti connessi tra di loro dall'*input* di un utente che intende condurre un'esplorazione coerente e coesa. Ragionare in termini rizomatici nella nostra piattaforma significa pensare il singolo soggetto non realizzato come nodo concettuale attorno al quale si può costruire conoscenza, la quale si va arricchendo nel momento in cui un nodo si collega ad almeno un altro nodo del rizoma, con il quale condivide isotopie di un qualche tipo, che quindi rispettano una certa consistenza. Al tempo stesso, all'interno di ogni nodo concettuale si possono individuare caratteristiche e dettagli sfruttabili come veri e propri *link*, nuvole semantiche che permettono di costruire percorsi narrativi per i lettori impliciti o "lettori modello" per Eco<sup>469</sup>, ovvero gli utenti che sono caratterizzati da un «ruolo non passivo» in grado di decodificare il testo digitale in modo che «il senso del testo non sia una volta per tutte consegnato all'ora e qui della sua storicità,

---

<sup>466</sup> Deleuze G., Guattari F., *Rhizome* (1976), tr. it. *Rizoma*, Parma, Pratiche Editrice, 1977.

<sup>467</sup> Isabella Pezzini, "L'immaginazione semiotica e l'ipertesto: dal sistema semantico globale a internet", in *Nel nome del senso: intorno all'opera di Umberto Eco: convegno culturale internazionale di Cerisy-la-Salle, 29 giugno-9 luglio 1996*, a cura di J. Petitot e P. Fabbri; ed. it. a cura di Anna Maria Lorusso, Milano, Sansoni, 2001, p. 339, disponibile al link [http://www.academia.edu/22507673/Limmaginazione\\_semiotica\\_e\\_lipertesto\\_Dal\\_sistema\\_semantico\\_globale\\_a\\_Internet](http://www.academia.edu/22507673/Limmaginazione_semiotica_e_lipertesto_Dal_sistema_semantico_globale_a_Internet).

<sup>468</sup> Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1997, p. 112.

<sup>469</sup> *Id.*, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

ma in un certo modo si produca ogni volta che quel testo viene preso in considerazione dai suoi tanti possibili lettori, di epoche e livelli socio-culturali i più diversi»<sup>470</sup>.

In questo modello nasce un ecosistema narrativo, al cui interno coesistono trame, filoni narrativi e dispositivi attanziali eterogenei semi-strutturati, quindi già presenti al momento dell'apertura della piattaforma, ma anche costruibili in base alle necessità del singolo utente. All'interno del medesimo ecosistema convivono sia tratti coerenti che discordanti, che tengono assieme il singolo soggetto con l'archivio dei soggetti mai realizzati nella sua integrità, caratteristica intrinseca del rizoma che tende «al massimo ma senza strapparla la relazione di contrarietà fra uno spazio semiotico fatto di contraddizioni che alimentano contraddizioni e uno spazio semiotico fatto di ordine gerarchico»<sup>471</sup>.

Dal punto di vista semiotico, l'operazione di traduzione da materiale cartaceo a piattaforma navigabile è delicata e complessa. Innanzitutto, cambia il supporto, che da cartaceo diventa digitale; cambia la forma che da archivio muta prima in *database* e poi in piattaforma; cambia infine la struttura, infatti da faldoni di cartone che contengono cartelle fisiche, di carta, si passa ad a un archivio digitale *online* che non imposta un percorso di fruizione univoco, ma diviene ipertestuale:

È evidente che le pratiche di replicabilità dei testi dipendono dal modo in cui una cultura pensa e pratica l'esperienza testuale. [...] Il testo tradizionale (per intenderci: un romanzo, un film, ecc.) costituisce il luogo di "immagazzinamento" di un discorso narrativo: la narrazione viene progettata "a monte" da un autore implicito, stoccata all'interno del testo e attualizzata "a valle" da un lettore o spettatore implicito mediante un'opera di narrativizzazione dei materiali testuali regolata da norme fissate culturalmente e orientate nel testo. [...] L'avvento dell'ipertesto narrativo ha introdotto una nuova forma di relazione tra discorso narrativo e testo. Il progetto dell'autore implicito non riguarda una narrazione, ma una rete di possibili narrazioni. L'ipertesto costituisce quindi il luogo di immagazzinamento di una serie di possibili contenuti narrativi [...] reciprocamente accessibili grazie a una rete di collegamenti eventualmente attivabili mediante interruttori<sup>472</sup>.

Il fruitore diventa così attivo, può muoversi liberamente all'interno della piattaforma digitale, seguire dei percorsi semi-guidati precedentemente strutturati. È importante sottolineare che, in ogni caso, «le moderne riproduzioni fotografiche su carta o su *monitor* pongono il problema della fedeltà

---

<sup>470</sup> Stefano Gensini, *Manuale di semiotica*, Roma, Carocci Editore, 2004, p. 143.

<sup>471</sup> Franciscu Sedda, "L'essere e l'enciclopedia. Forme del realismo e della cultura nell'opera semiotica di Umberto Eco", «E/C» Rivista on-line dell'Associazione Italiana di Semiotica, pubblicazione online il 07/04/2016 (pp. 15), p. 12, disponibile al link [http://www.ec-aiss.itx\\_d.php?recordID=761](http://www.ec-aiss.itx_d.php?recordID=761).

<sup>472</sup> Ruggero Eugeni, Bellavita Andrea, "Mondi negoziabili. Il reworking del racconto nell'era del design narrativo dinamico" in *Remix-Remake*, (a cura di) Nicola Dusi e Lucio Spaziante, Roma, Meltemi, 2006, pp. 157-159.

nei confronti dell'originale, ma si tratta di protesi, ovvero di testi che, come le traduzioni, [che] esistono solo in funzione dell'originale e della sua qualità comunicativa, venendo valutati unicamente in ragione della presunta fedeltà con cui gli danno accesso»<sup>473</sup>. La difficoltà più grande è stata, quindi, uscire da un archivio statico per immaginarlo dinamico. Il gruppo di lavoro si è posto il problema in termini teorici, cercando di aprire prima semanticamente poi pragmaticamente il ragionamento che ha portato, alla realizzazione di una piattaforma che permette di dare vita a materiali “dormienti”, arricchire la conoscenza intorno all'archivio e mantenere al tempo stesso una visione d'insieme così come l'attenzione su ogni soggetto.

Quanto appena descritto mette in atto le logiche della traduzione intersemiotica degli archivi prima cartacei, ora anche digitali. Alla base di questo concetto vi è l'assioma che «lo stesso testo di partenza può essere alla base di più traduzioni diverse»<sup>474</sup> e che questo processo è applicabile ad ogni tipo di comunicazione testuale. Ne consegue, per l'appunto, che ogni comunicazione potrebbe presentarsi come «un processo di traduzione di testi (o frammenti) in altri testi» e questa ipotesi permetterebbe di concepire la cultura come «un processo infinito di traduzione totale»<sup>475</sup>. La traduzione del testo di partenza (gli originali cartacei dei soggetti non realizzati) in unità di testo altro (scansioni digitalizzate e datificate) permette di ridefinire la cultura come «traduzione intertestuale» che prende in considerazione «i modi in cui quel discorso costruisce la sua identità, la sua posizione rispetto ad altri discorsi, i vari tipi di interferenza tra di essi»<sup>476</sup>.

### *IV.1.3 Materiali della piattaforma*

Alla pagina “I soggetti” del portale dell'Edizione Nazionale delle Opere di Cesare Zavattini<sup>477</sup>, *online* da dicembre 2022<sup>478</sup>, si può condurre una ricerca digitale all'interno dei soggetti che, con ordine, vengono pubblicati. Al momento, sono disponibili solamente i soggetti non realizzati; a breve verranno inseriti anche quelli realizzati. All'utente viene data la possibilità di interrogare la piattaforma scegliendo un periodo storico, inserendo gli anni dell'intervallo temporale di riferimento,

---

<sup>473</sup> Daniele Barbieri, “Temi rimediati” in *Remix-Remake*, (a cura di) Nicola Dusi e Lucio Spaziantè, Roma, Meltemi, 2006, p. 182.

<sup>474</sup> Peeter Torop, “Intersemiosis and Intersemiotic Translation” in *Translation translation*, Brill, 2003, pp.271-282, DOI: [https://doi.org/10.1163/9789004490093\\_016](https://doi.org/10.1163/9789004490093_016), (traduzione personale).

<sup>475</sup> *Ibid.*.

<sup>476</sup> *Ibid.*.

<sup>477</sup> Istituita con Decreto Ministeriale del 20 dicembre 2017, N. 575; Comitato per l'Edizione Nazionale insediato il 5 febbraio 2018 presso il MIBACT - Ministero per le Attività Culturali e del Turismo - Direzione Generale Biblioteche e Istituti Culturali - a seguito della Legge del 1 Dicembre 1997 n. 420, pubblicata nella Gazzetta Ufficiale n. 284 del 5 Dicembre 1997, e della Circolare del 27 settembre 2017 n. 103/2017 pubblicata nella Gazzetta Ufficiale n. 241 del 14 Ottobre 2017.

<sup>478</sup> <https://edizionenazionale.cesarezavattini.it/>.

una o più parole chiave, flaggando se si preferisce che la ricerca venga effettuata tra i soggetti realizzati o non realizzati. Di ogni documento caricato è visionabile autore, titolo e anno di lavorazione. Una volta selezionato il soggetto che si intende approfondire, si apre una nuova pagina al cui interno si trovano le specifiche di ogni documento: immagini, *tag*, la collocazione fisica in archivio, la scheda critica comprensiva di sinossi, nota filologica e storico-critica, e il soggetto vero e proprio scansionato. *File* non scaricabile, il *plug-in* che è stato implementato permette di confrontare fino a due varianti dello stesso soggetto o di interrogare la singola scansione. Di ogni cartella scansionata è stata creata la sua versione OCR, tecnologia che consente il riconoscimento ottico dei caratteri tramite un processo di conversione dell'immagine in formato di testo leggibile dalla macchina. Più l'originale è pulito (ovvero privo di correzioni apportate a biro o matita) più allo *scanner* sarà semplice creare l'OCR della scansione. Nei casi in cui la macchina riscontri difficoltà, si compie un'opera di digitazione, «talvolta una ri-digitazione, tramite tastiera da parte di un operatore, con l'originale o una sua copia alla mano»<sup>479</sup>. In una prospettiva a lungo termine di conservazione dei materiali, tutte le carte digitalizzate rimarranno in copia all'archivio, mentre le versioni scansionate pubblicate sulla piattaforma avranno in filigrana il logo dell'archivio, in modo da attribuire l'univoca paternità ai materiali digitali.

Sulla piattaforma, una volta aperta la visualizzazione del documento scansionato è possibile interrogarlo in ogni sua parte, lanciando una ricerca tramite l'inserimento di una qualunque parola. Anche se non riconosciuta come *tag* o parola chiave, questa funzionalità diviene molto utile in termini di studio comparativo dell'evoluzione stilistica e narrativa intratestuale ed intertestuale, sia all'interno dello stesso soggetto, con fini di ricerca quindi puntali, sia all'interno dell'archivio *in toto*, con un interesse di tipo diacronico. I *file* si parlano tra di loro e in base all'*input* ogni volta diverso inserito dall'utente, si crea un universo narrativo differente, si costruisce un nuovo sistema rizomatico di rimandi di significazione, una nuvola semantica che plasma percorsi inediti per i lettori modello. Interessante, in conclusione, ricordare come all'interno dello stesso rizoma la conoscenza non sia definita, ma si possa arricchire ogni qualvolta si individuino caratteristiche sfruttabili come veri e propri *link*, che permettono di costruire altrettanti percorsi narrativi.

---

<sup>479</sup> Riccardo Ridi, *La biblioteca digitale: definizioni, ingredienti e problematiche*, pubblicato sul "BOLLETTINO AIB", XLIV (2004), n. 3, p. 273-344, p. 275.



## IV.2 Articolo pubblicato su *Cinergie*

Lo scorso anno, a giugno 2021, l'allora *team* di lavoro<sup>480</sup> alla piattaforma digitale, che ancora si stava progettando a livello teorico, risponde ad una *Call for Papers* della rivista *Cinergie*, «an open-access, peer-reviewed, class-A journal»<sup>481</sup>. Il titolo della *call* riportava: «Repositioning Film Criticism. Critical Displacements among the Film Critics from 1930 to 1970: Space, Connections, Movements»<sup>482</sup>. A dicembre dello stesso anno, sulla rivista viene pubblicato l'articolo intitolato *Website for Cesare Zavattini's Works: Digitizing and Dynamizing a Personal Audiovisual Archive*, di cui si riporta l'*abstract*.

Digitization has been changing the methods of production, distribution and use of written and audiovisual products, according to a process of “platformization” (Van Dijck, Poell, de Waal 2018). Following the “network society” model (Castells 1996), platforms, as creative ecosystems (Montanari 2018) and medial ecosystems (Pescatore, Innocenti 2011), have introduced a new mindset that connects producers and consumers within a digital environment, breaking down space-time barriers, controlling data and simplifying the supply chain (Nasta and Pirolo, 2017). So even the audiovisual field has undergone a transition to companies with a service provider role, following a user-based model that feeds different forms of participation and spreadability through intermediality and storytelling (Abercrombie and Longhurst, 1998; Jenkins, Ford, Green 2013). The project of digitization of written material of the Zavattini Archive (Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia) starts from a productive theoretical (and methodological) intersection between platform design and game design. As we will see, the paradigm shifts that platform design has brought resembles certain characteristics of the “play” experience. The concepts of collaboration and intermediation lead to a rethinking of users as pivotal and at the centre, not only regarding their user experience (as in certain types of digital games) but also in the production of various types of content (as in platforms), leading to asynchronous collective experiences, whether they are related to gaming or to participating in platforms<sup>483</sup>.

Forte della sentita necessità di avere un approccio il più possibile interdisciplinare, l'ideazione dell'architettura della piattaforma, in concomitanza con la scrittura dell'articolo, ha previsto un primo momento di analisi di altri archivi di persona digitali nazionali. Con la grande disponibilità di alcuni

---

<sup>480</sup> Il prof. N. Dusi e il dott. M. Salvador assieme alle dott.sse A. Capalbi e M. D. Mareggini.

<sup>481</sup> Cfr. <https://cinergie.unibo.it/index>.

<sup>482</sup> Cfr. <https://cinergie.unibo.it/announcement/view/535>.

<sup>483</sup> Dusi, N.M., Capalbi, A., Mareggini, M.D. and Salvador, M. 2021. “Website for Cesare Zavattini's Works: Digitizing and Dynamizing a Personal Audiovisual Archive”, «*Cinergie - Il Cinema e le altre Arti*». 20 (Jan. 2021), 85-95. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/13059>.

esperti del settore, l'osservazione comparata si è soffermata su *Archivio Charlie Chaplin*<sup>484</sup>, *Archivio CristaldiFilm*<sup>485</sup>, *Archivio Michelangelo Antonioni*<sup>486</sup> evidenziando problematiche ed opportunità da ricreare nella nostra piattaforma. Con diversi appuntamenti virtuali con la *Cineteca di Bologna*, presso cui è conservato l'*Archivio De Sica*<sup>487</sup>, è stato possibile comprendere come la coppia Zavattini - De Sica fosse solita lavorare. La corrispondenza è conservata separatamente, in parte presso l'archivio Zavattini, in parte presso l'*Archivio De Sica*, ma unendo le conoscenze in una tavola rotonda ci si è accorti di come, in realtà, mentre De Sica girava le scene dei film di cui lui era regista, inviasse telegrammi urgenti a Zavattini chiedendogli consigli sulle riprese, così come adattamenti della sceneggiatura o su richiesta degli attori o in base ad imprevisti ed esigenze sopravvenute al momento del girato. Traspare nuovamente l'importanza del lavoro d'archivio, la ricerca svela perle che rimangono fuori dalla storia del cinema perché velatamente nascoste, anche se si tratta di testi che raccontano un'altra storia.

Sono poi stati ipotizzati dei percorsi attanziali traducibili in *iter* possibili dell'utente, cercando di premiare la fluidità della navigazione, nel rispetto di norme d'*user experience design*, integrando strategie tipiche del *game design*. Con "attante" si fa riferimento ad uno o più ruoli, suddivisi in sei categorie «per la struttura dei racconti», di cui un personaggio viene incaricato. Tali ruoli, spesso suddivisi in tre coppie, sono: Soggetto e Oggetto; Destinante e Destinatario; Aiutante e Opponente. La prima coppia di ruoli, si definisce unicamente per la «relazione giuntiva» che il Soggetto ha con l'Oggetto - «da un punto di vista modale il soggetto è definito dal *volere*, l'oggetto è definito come ciò che è *voluto*». La comunicazione tra gli attanti Destinante e Destinatario si definisce «contratto, dove, se il Destinatario-soggetto si impegna a realizzare il *volere* del Destinante attraverso il sintagma narrativo detto prova, il Destinante si impegna a sua volta a retribuire il Destinatario-soggetto con una sanzione positiva o negativa in base al giudizio espresso sull'azione compiuta». Infine, Aiutante e Opponente altro non sono che le «proiezioni della volontà di agire e delle resistenze immaginarie del Soggetto stesso». I ruoli attanziali, ricoperti dagli attori, si definiscono all'interno del «percorso narrativo»<sup>488</sup>. Così facendo, si struttura un possibile percorso narrativo della piattaforma immaginando già i ruoli attanziali degli utenti che la navigheranno, predisponendola al tempo stesso in modo che sia fruibile non solo dal punto di vista d'*user experience design*, ma anche dal punto di vista narrativo.

---

<sup>484</sup> <http://www.charliechaplinarchive.org/it>.

<sup>485</sup> <https://progettocristaldi.cinetecadibologna.it>.

<sup>486</sup> <https://www.archivioantonioni.it>.

<sup>487</sup> [http://fondazione.cinetecadibologna.it/biblioteca/patrimonioarchivistico/archivi\\_desica](http://fondazione.cinetecadibologna.it/biblioteca/patrimonioarchivistico/archivi_desica).

<sup>488</sup> Francesco Marsciani, Alessandro Zinna, *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistemi della significazione*, Bologna, Esculapio, 2022, pp. 59-62.

«Considerare cultura e gioco come idee sovrapposte e comparabili permette, se non di dare al concetto di ludico dei confini, quantomeno di riconoscervi dei nuclei interpretabili e testabili in altri campi disciplinari»<sup>489</sup>, come potrebbe essere nel nostro caso la stimolazione di un pensiero strategico che l'utente deve mettere in atto, a diversi livelli di complessità, per navigare la piattaforma. L'approccio interdisciplinare è possibile anche grazie al fatto che dalla

fine degli anni Novanta, la ricerca sul videogioco ha iniziato ad allargare i propri orizzonti, spostando il dibattito teorico dall'ambito psicologico verso la semiotica, la sociologia, gli studi culturali e ovviamente i media studies. Il cambio di paradigma e l'allargamento disciplinare hanno comportato una conseguenza radicale: la rinuncia alla ricerca degli "effetti" del videogame sui giocatori in favore di analisi più stratificate che lo considerano un mezzo di comunicazione completo, dotato di linguaggi e valori, sia estetici che culturali<sup>490</sup>.

Tutto ciò è possibile perché «è sempre più frequente l'identificazione della serietà del gioco come condizione necessaria al divertimento e viceversa la ludicità del lavoro come condizione di sopravvivenza nel mondo»<sup>491</sup>. Un archivio dunque dinamico, multimediale, che prevede diversi percorsi attanziali e tematici, al cui interno si trasmette conoscenza conservandola al tempo stesso, al meglio progettato in ottica collaborativa e in termini interdisciplinari, che ammette il suo costante rinnovamento.

---

<sup>489</sup> Mauro Salvador, *In gioco e fuori gioco. Il ludico nella cultura e nei media contemporanei*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, p. 23.

<sup>490</sup> *Id.*, *Il videogioco*, Milano, Editrice La Scuola, 2013, p. 49.

<sup>491</sup> *Id.*, *In gioco e fuori gioco. Il ludico nella cultura e nei media contemporanei*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, p. 126.

## IV.3 Edizione Nazionale

Il lavoro che è stato svolto in questo periodo rientra all'interno dell'Edizione Nazionale delle Opere di Cesare Zavattini. Nella previsione del piano editoriale approvato, la prima pubblicazione prevista riguarda i soggetti cinematografici mai realizzati, in duplice formato, cartaceo ed *e-book*. Alla versione cartacea è prevista una integrazione con materiali digitali, ovvero la piattaforma di Cesare Zavattini. Il tutto inizia con la selezione di cinquantotto soggetti non realizzati nel rispetto di linee guida precedentemente dettate. Per ciascuno di questi è stato condotto uno studio approfondito dei materiali originali, una ricerca bibliografica per rintracciare eventuali varianti edite, un'indagine storica in ottica di confronto per cogliere potenziali connessioni tra film realizzati, vita personale e carte private di Zavattini, cercando temi coerenti e influenze reciproche tra vita lavorativa e privata.

### IV.3.1 Creazione della piattaforma

La piattaforma digitale è stata creata in collaborazione<sup>492</sup> con l'agenzia di comunicazione *Kalimera*<sup>493</sup>, che ha impostato lo scheletro informatico del sito, rispettando le nostre richieste<sup>494</sup>. Conclusa una prima fase di programmazione, c'è stata una fase di formazione per conoscere l'utilizzo dei *tool* implementati e degli strumenti di modifica del *software* WordPress, per poi raggiungere la fase attuale<sup>495</sup> di condivisione autonoma dei materiali sulla piattaforma<sup>496</sup>.

Nicola Barbuti teorizza una classificazione di tre macro-categorie che definisce l'eredità culturale digitale, categorie concettualmente concepibili come semiosfere, le cui membrane si sfiorano e condividono caratteristiche che le definiscono. Seguendo la sua descrizione, il nostro lavoro si riconosce sia come *Digital FOR Cultural Heritage*: «processi, metodi e tecniche della digitalizzazione finalizzata alla co-creazione di entità culturali digitali riproductivi nei contenuti e nei metadati descrittivi entità culturali analogiche tangibili e intangibili (digital libraries, musei virtuali, database demotnoantropologici, etc)», sia come *Digital AS Cultural Heritage*: «entità digitali derivate dalla digitalizzazione e dalla dematerializzazione che registrano nei contenuti approcci culturali, processi, metodi e tecniche rappresentativi della loro evoluzione, da

---

<sup>492</sup> Per la collaborazione è stato sancito un bando pubblico vinto dall'agenzia Kalimera.

<sup>493</sup> <https://www.kalimera.it>.

<sup>494</sup> Con “richieste” si intendono le esigenze interdisciplinari esaminate nei paragrafi precedenti.

<sup>495</sup> Con “attuale” si fa riferimento al mese di settembre 2022.

<sup>496</sup> Il sito è stato reso pubblico a dicembre 2022, attualmente visitabile all'indirizzo <https://edizionenazionale.cesarezavattini.it/>.

salvaguardare, riusare e preservare nel tempo valorizzandole quale potenziale memoria storica e fonte di conoscenza per le generazioni future».

Il processo di digitalizzazione ammette al tempo stesso che da una parte si co-creino entità culturali che riproducono nei metadati descrittivi oggetti culturali analogici e tangibili, e che dall'altra, digitalizzando quell'oggetto, lo si dematerializzi con scopi di salvaguardia e preservazione nel tempo. Nella definizione complessiva che viene data di *Digital Cultural Heritage* si riconosce la ricerca condotta nell'*Archivio Zavattini*, ovvero un

ecosistema di processi, entità, fenomeni Born Digital e Digitized che, essendo stati certificati e validati, fin dalla loro co-creazione siano potenziali testimonianze, manifestazioni ed espressioni dei processi evolutivi che identificano e connotano ciascuna comunità, contesto socio culturale, ecosistema semplice o complesso dell'Era Digitale, assumendo la funzione di memoria e fonte di conoscenza replicabile e trasferibile alle generazioni future.<sup>497</sup>

In conclusione, ci preme ancora una volta sottolineare l'approccio interdisciplinare fortemente voluto. Come sostiene Zavattini, nella convergenza transmediale, si cerca di «accelerare il flusso dei contenuti attraverso i canali di ricezione per aumentare le occasioni di introiti allargare i mercati e rafforzare la lealtà dei consumatori»<sup>498</sup>. Certo, nel nostro caso non si tratta di introiti di natura prettamente economica quanto di guadagno in termini di nuovi filoni di ricerca percorribili grazie all'apertura della cultura archivistica «alla sensibilità di un pubblico allargato»<sup>499</sup>.

Al tempo stesso l'opera di realizzazione della piattaforma, appoggiata al portale della Biblioteca Panizzi, sta aprendo le porte ai materiali dell'*Archivio Cesare Zavattini*, in modo che tali documenti siano accessibili anche a «quei segmenti di mercato che possono potenzialmente essere interessati al prodotto»<sup>500</sup>. La piattaforma mette in connessione i soggetti non realizzati in ordine circolare, non ragiona in ottica produttore - fruitore; dà la possibilità al contempo di coprire nicchie che fino a quel momento erano poco frequentate e ne fa emergere di nuove, oggi nazionali e, un domani, internazionali. Si crea una nuova enciclopedia su Cesare Zavattini perché nuovo è il modello organizzativo del sapere<sup>501</sup> intorno a Zavattini. I percorsi esperienziali ed attanziali degli utenti che fruiscono il sito sono inediti e avvengono in un sistema rizomatico, privo di gerarchia, di logica

---

<sup>497</sup> Nicola Barbuti, "Ripensare i formati, ripensare i metadati: prove "tecniche" di conservazione digitale" in «Umanistica Digitale», vol. 3, n. 5, 2019, DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/9055>, pp. 121-138, p. 124.

<sup>498</sup> H. Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York (2006); tr. it, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007, p. XLI.

<sup>499</sup> Mario Morcellini, "Una "via italiana" alla comunicazione culturale" in *Un marketing per la cultura*, a cura di Fabio Severino, Milano, FrancoAngeli, 2005, p. 145.

<sup>500</sup> Alessandro Bollo, "Marketing degli eventi culturali" in *Gli eventi culturali. Ideazione, progettazione, marketing, comunicazione*, (co-autori) L. Argano, A. Bollo, P. Dalla Sega, C. Vivalda, Milano, FrancoAngeli, 2005, p. 162.

<sup>501</sup> Cfr. Umberto Eco, *Dall'albero al labirinto: studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, La nave di Teseo editore, 2017.

orizzontale, dove la conoscenza si autogenera. Si è allineato ciò che è tecnologicamente possibile a ciò che è culturalmente desiderabile, osservando logiche narrative semiotiche che si sposano con strategie di *game design* e *platform design*.

## IV.4 Intervista MitiPretese

Quella riportata di seguito è un'intervista telefonica avvenuta con Sandra Toffolatti, attrice italiana, co-fondatrice nel 2006 del gruppo teatrale *MitiPretese*<sup>502</sup>, che gentilmente ci ha raccontato la sua esperienza e quella della sua compagnia teatrale, condividendo con noi aspetti sulla progettazione, realizzazione e messa in scena dello spettacolo *Roma ore 11*, omonimo del film di De Santis.



Figura 57 (immagine pubblicitaria della compagnia Mitipretese per lo spettacolo *Roma ore 11*)<sup>503</sup>

*Com'è nata l'idea di tradurre il film *Roma ore 11* in uno spettacolo teatrale?*

«Noi non siamo assolutamente partite dal film De Santis, ma da un librettino di Elio Petri. Grande regista di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*<sup>504</sup>, è uno dei più grandi registi diciamo del nostro '900 per quanto mi riguarda, che al tempo era un ragazzino, non so, un ventenne. Ancora non faceva cinema, lavorava in un giornale e viene mandato da De Santis a fare un'inchiesta per poi scrivere il film. Al tempo del neorealismo, prima si fa una indagine molto approfondita sulla storia che si deve raccontare, anche se poi alcuni sono più riusciti altri no, il cinema del neorealismo va sempre a indagare la realtà. Elio Petri viene dunque mandato da De Santis in giro per Roma per scoprire chi sono queste ragazze, dove abitano, qual è la loro situazione familiare, che cosa si

<sup>502</sup> Cfr. <https://emiliaromagnateatro.com/production/trilogia-della-compagnia-mitipretese/>.

<sup>503</sup> La fotografia è stata fornita da Sandra Toffolatti.

<sup>504</sup> Film italiano, pubblicato nel 1970, diretto da Elio Petri.

aspettano dal lavoro. E queste interviste vengono a un certo punto pubblicate<sup>505</sup> e sia noi, sia il film, siamo partiti dalle interviste di Petri. In realtà noi abbiamo fatto uno spettacolo molto semplice e tra l'altro è stato il primo spettacolo della mia compagnia. Noi partendo da questa intervista che racconta appunto ragazze e quartieri di Roma, interpretavamo le ragazze, eravamo contemporaneamente narratore e ragazze, ci si spostava come in un gioco anche perché noi eravamo tutte più grandi dell'età di queste ragazze; eravamo sia l'intervistatore Petri sia le ragazze. È molto più bello il libro del film per quanto mi riguarda, è proprio bello, uno spaccato dell'Italia in quel periodo e quindi ti racconta di una Roma ancora post-guerra, con dei campi profughi all'interno della città, alcune di queste ragazze vivevano nelle baracche, qualcuna viveva in periferia. Adesso il gruppo non c'è più purtroppo, però ecco, siamo sempre state attratte dalle tematiche legate al femminile e il tema del nostro spettacolo *Roma ore 11* era proprio il mondo del lavoro e la donna; quindi, anche noi siamo andate a fare delle interviste negli stessi quartieri di Roma, parlando con le ragazze fuori dalle scuole professionali, facendo più o meno le stesse domande che faceva Elio Petri, parliamo di 15 anni fa; alcune risposte sorprendentemente si assomigliavano. Comunque, era uno spettacolo semplicissimo credo che ci sarà costato 500€ sia di costumi che allestimenti. È stato proprio fatto nella sua povertà ed era anche una nostra scelta; eravamo tutte attrici e lavoravamo tutte con parti anche importanti nei teatri. La suocera di una di noi ci ha prestato un magazzino in centro a Roma e abbiamo lavorato autoproducendoci».

*Come nasce la compagnia MitiPretese e quali altri spettacoli avete portato in teatro?*

«Il nostro gruppo si chiama *MitiPretese* partendo proprio da *Roma ore 11*, dall'annuncio sul Messaggero - "ragazza giovane e intelligente volenterosissima *MitiPretese* per primo impiego cercasi" - e il nostro primo spettacolo è stato *Roma ore 11*. Tra l'altro abbiamo vinto dei premi importanti, è stato uno spettacolo molto importante, un po' perché era uno spettacolo ben riuscito ma anche perché eravamo quattro attrici che in qualche modo, abbastanza anomalo, si sono messe insieme. Abbiamo costruito noi i nostri spettacoli sia dal punto di vista drammaturgico sia della regia e sia delle interpretazioni, quindi forse una cosa talmente strana che aveva fatto una certa risonanza. Il secondo lavoro che abbiamo fatto si chiama *Festa di famiglia*, partendo dai tanti testi di Pirandello.

---

<sup>505</sup> Elio Petri, *Roma ore 11*, Sellerio editore, Palermo, 2004.





Figura 58 (immagine pubblicitaria della compagnia MitiPretese)<sup>506</sup>

È in realtà un lavoro sulla violenza domestica, sulla violenza all'interno della famiglia. Poi abbiamo fatto *Troiane*, lo spettacolo sulle donne e la guerra, pensato prima per i teatri greci poi per i teatri al chiuso. Sempre in quattro abbiamo fatto un altro spettacolo che si chiama *Credoinunsolodio*, che era invece un testo di Stefano Massini. In questo caso non era drammaturgia nostra, era un incontro di donne in Palestina quindi si parlava di scontri di civiltà: c'era una un'americana, una ebrea e una palestinese. L'ultimo nostro lavoro invece è stato *Sindrome italiana* che parlava del mondo delle badanti, realizzato a partire dal testo di Lucia Calamaro, scritto per noi. È stato interessantissimo proprio vedere questo assurdo lavoro e questa condizione delle donne che devono mollare il loro paese, le loro famiglie, tutto, per andare poi a curare i figli e soprattutto i vecchi. Abbiamo inscenato il tutto come se fossimo proprio noi, italiane che diventano badanti, ci chiamavamo anche con i nostri nomi».

*Qual è stata la risposta del pubblico per Roma ore 11?*

«Abbiamo vinto dei premi importanti e replicato lo spettacolo più di 200 volte. È stato uno spettacolo che non so dirti se per il tema, se per l'anomalia che non c'era un regista, ha comunque avuto un grande successo. Sicuramente, col tempo, quello che ha avuto più successo, anche se forse non era il più bello dei nostri spettacoli. A Roma questo fatto fece un grande scalpore, e le ragazze che lo hanno vissuto erano tutte giovani, per cui tantissima gente di Roma se lo ricordava. Ma abbiamo anche trovato tre ragazze che erano lì. Giovanna Bomba ci aveva raccontato la sua

<sup>506</sup> La fotografia è stata fornita da Sandra Toffolati.

esperienza e l'abbiamo inserita alla fine del nostro spettacolo, e poi ne abbiamo trovata un'altra, Liliana. Avevamo fatto una *call* a un certo punto, quando abbiamo fatto lo spettacolo all'Eliseo: cercasi ragazze *Roma ore 11*. E ci hanno risposto, erano tutte donne molto anziane, tra l'altro non so neanche più se ci sono ora. Eravamo riuscite a trovare l'elenco telefonico perché siamo andate alla Biblioteca Nazionale dove ci stanno i giornali e avevamo trovato la lista delle ragazze che erano finite in ospedale; quindi, dal nome avevamo provato a cercarle. Siccome questa si chiamava già Giovanna Bomba e ci sembrava un nome particolare, l'abbiamo trovata con l'elenco telefonico e con lei abbiamo fatto un incontro favoloso. Lo dice molto bene Elio Petri nel suo librino: l'Italia era proprio in quel momento in cui una donna che lavorava, dice lui, era considerata "da naso", che vuol dire una donna poco seria. La donna doveva stare in casa, al massimo lavorare alle cose di famiglia, ad esempio in campagna. È soltanto con la guerra e con gli uomini che sono costretti a partire per la guerra che le donne, per sopravvivere, cominciano a lavorare e i lavori femminili durante il primo dopoguerra erano lavori molto umili, sarte, attaccare le etichette alle bottiglie dell'acqua minerale, cucire, fare le pulizie. Quindi fare invece la segretaria era considerato un salto sociale, tutte si prendevano questo diploma di stenodattilografia, tutte raccontano che cercavano di farlo perché comunque la segretaria e dattilografa erano come un contratto sociale per queste ragazze, con poi delle difficoltà, cioè che si presentano, non so, in 300 per un solo posto mal pagato. Io credo che per certi versi sia molto più interessante il lavoro di Petri, perché dà uno spaccato dell'Italia. Il film è più *fiction*, c'è la storia d'amore; invece, la cosa di Petri è secondo me più interessante, anche per il tema, per le considerazioni che fa lui, che eppure essendo un ragazzo molto giovane in realtà aveva uno sguardo così profondo e molto fraterno nei confronti di queste ragazze».

L'intero spettacolo è visionabile *online* sul sito *e-performance.tv*.

## *IV.5 Intervista a Silvia Bencivelli*

Abbiamo avuto la fortuna di condurre una seconda intervista con Silvia Bencivelli, coregista e protagonista del cortometraggio *2033*, in chiusura del quale la giovane confessa allo spettatore di essere preoccupata per il 2033, anno in cui avrà cinquantacinque anni. Si domanda dove abiterà, con chi, quali sogni e bisogni avrà, che cos'avrà fatto nel frattempo. Tra tutte le sue preoccupazioni ciò che più l'angoschia è chiedersi se la libertà che avrà sarà la stessa; infatti, ora, ovvero nel 2012, non

ha responsabilità. Grazie alla disponibilità di Silvia Bencivelli abbiamo avuto la possibilità di confrontarci con lei proprio su queste sue domande, interrogativi che, in quanto spettatori, a nostra volta le abbiamo posto. Questo scambio di battute ci ha permesso di comprendere come e quanto siano cambiati il suo mestiere e la sua vita a distanza di dieci anni. Si riporta di seguito la trascrizione fedele dell'intervista telefonica avvenuta con Silvia Bencivelli.

*Ci può descrivere il bilancio di adesso rispetto a quanto raccontato dieci anni fa?*

«Sono cambiate delle cose nella vita personale. Tre anni fa ho avuto una bambina, quattro anni fa una gravidanza e quindi, di questo periodo di dieci anni, sei sono andati in un modo e quattro, come ovvio, in un altro. È nata la bambina, poi è arrivata la pandemia e questo ha cambiato il mio lavoro, come sicuro quello di tanti. Sono sempre felice di essere freelance e continuo a collaborare con la Rai, con le università, con le case editrici. Ho appena scritto un libro, anche se sui libri ho avuto un lungo stop, perché bambina più pandemia è stata abbastanza “la morte”. Verso maggio dovrebbe uscire con Bollati Boringhieri. Della radio non so bene cosa dirti: fino a novembre ero nella rosa dei conduttori di *Paginatre*. Collaboro con la TV, che non era ancora successo, con *Rai Scuola*, *Rai Storia*, *Rai Cultura*, da autrice e conduttrice. Quello che mi dà da vivere, in realtà, sono le consulenze con i centri dell'università per la comunicazione, magari di un progetto, eccetera. E poi eventi. Io faccio tanti eventi, vivo tanto di eventi perché ne faccio sempre di più. Questo, la presentatrice, dieci anni fa lo facevo poco. Con la pandemia, gli eventi sono cambiati tanto, sono diventati molto “televisivi”: si tratta di gestire una regia, di gestire gli ingressi degli ospiti, di gestire i microfoni, spesso ci sono le telecamere, spesso streaming. C'è il grande capitolo dei congressi medici. Io sono medico quindi, spesso, una figura come la mia viene molto richiesta, che è sia media che radiotelevisiva e un po' di allestimento teatrale dei congressi. Con questo mi porto a casa una bella pagnotta, dopodiché ricomincio a trotolare dietro la *Rai*, ai suoi mille problemi, agli editori che pagano poco. Quello che è molto cambiato in dieci anni è che non scrivo più per i giornali. Da quando è nata mia figlia, ho smesso. Non mi spiego più perché i compensi si sono abbassati a un livello così ingestibile. Tu lavori ore per fare un articolo di buona qualità, poi le rogne che ti porti dietro come il numero dei lettori che è crollato, e non capita più il: “ho letto il suo articolo”. Tant'è che molti pensano ancora che io scriva per le stesse testate di un tempo, perché semplicemente non leggono più. Sono articoli che vengono pagati sui 100€ lordi l'uno, però ti costano un sacco di lavoro. Sono anche molto imbarazzo quando insegno e vedo questi studenti che di mestiere vogliono fare i giornalisti scientifici. È molto cambiata la cosa, cioè non ci vivi più. Non può essere il tuo principale lavoro. Quelli sono 60€ e quello è un articolo che gira e immagina le possibili rogne, insomma, son tante. Ecco. Lì, a quel punto, sei gratis. Poi, vabbè, considera lo schiaffo della gravidanza difficile, seguita dall'arrivo di una

pandemia. Ecco questo l'abbiamo subito tanto. Onestamente è stato grosso un problema nella nostra socialità, la nostra gestione della famiglia, dove io ho passato tanto tempo e oggi mi trovo un pochino disoccupata. La mia vita sta veramente cambiando nel giro di un paio di mesi perché ho anche cambiato casa. Fino a due mesi fa era molto difficile per me, adesso ho la *babysitter*. È anche molta la preoccupazione per gli introiti. Va detto che, un po' di cinismo, la pandemia per me che faccio comunicazione della salute, così come per tanti che fanno una comunicazione della salute, tutto sommato mi ha dato qualche vantaggio. Io ho scelto di non parlare di Covid. Ci sono stati dei miei colleghi che ci sono montati, hanno fatto un sacco di soldi, hanno un sacco di visibilità e si sono fatti famosi. Onestamente hanno anche fatto bene, era il loro momento e ne hanno approfittato, io ho scelto di evitarlo perché avevo una bambina piccola. Poi mi sono terrorizzata: quando qui sono cominciati i lockdown... Mi continuavano a chiedere: “quando finisce la pandemia?” Ma ragazzi, ma i virus non è che arrivano e se ne vanno, arrivano e rimangono. Per cui a meno che non sia possibile vaccinare tutto il serbatoio animale che se lo sta passando, non ce la faremo mai. Abbiamo visto questa cosa straordinaria che in un anno avevamo i vaccini. Una roba veramente che dovremmo essere grati per tutta l'eternità alla scienza, alla tecnologia e anche a chi ci mette i soldi onestamente, anche l'azienda. Però, ecco, ero terrorizzata perché ero sola con una bambina, perché poi il mio mercato stava cambiando, mi sono saltati i lavori in presenza, quindi ho perso librerie, soldi potenziali. Poi ne sono arrivati altri. Insomma, un po' di compensazione c'è stata, in altri settori della medicina bisognava continuare ad andare avanti. E quindi per adesso va bene, poi non so come andrà avanti da adesso in futuro.

È vero che sto invecchiando, questo è assolutamente vero. Non ho più l'energia, la forza che avevo. Avevo una forza micidiale, cioè delle tirate pazzesche. Non mi fermavo mai, tenevo sotto controllo quaranta lavori, più che dieci anni fa questo sei o sette anni fa. La mia capacità di fare quaranta mila cose se l'è presa la bambina, l'assicurazione della casa e la burocrazia, un casino micidiale. E ora niente. Forse questo te lo devo dire, con sincerità, ho fatto forse uno o due colloqui per posti di lavoro più stabili, però sono andata lì con la ferma convinzione che avrei detto di no se non mi avessero dato la libertà di fare altri lavori, senza dare l'esclusiva, e con anche una certa speranza di essere scartata. Invece, se devo parlare della frustrazione che avevo, ce l'ho ancora. Non sono uscita mai, e con la bambina ho ancora pochi anni per riprovarci a farmi un periodo all'estero di un paio di mesi. Sì, da qualche parte, tre mesi, anche per insegnare a mia figlia un'altra lingua, farle vedere un altro po' di mondo. Dicono che con le elementari è un casino, insomma te ne vai durante l'anno scolastico... Periodicamente mi metto lì e guardo “residence”, “giornalisti in residence”; però non è per niente facile, anche col lavoro che faccio. Spesso faccio cose per le quali c'è bisogno della

mia presenza fisica. La mia bambina richiede la mia presenza fisica tutto il giorno. Quindi non so, ecco questa mi resterà, credo con grande rimpianto».

*Forse l'ho colto erroneamente io, ma mi ricordo che guardando 2033. Veniva detto che nel caso in cui qualcuno avesse la passione del viaggio, fare questo tipo di lavoro avrebbe conciliato sia le passioni personali che la vita lavorativa. Si tratta di un lavoro che permette al tempo stesso sia di viaggiare, che di lavorare viaggiando. È corretto?*

«Ero andata a seguire un lancio spaziale. Beh, la Guinea non è un bel posto. C'erano le zanzare grosse così, pericolose, alberghi con le piscine brutte. Io sono stata in posti di questo tipo. Bello andarci una volta, no? Con le insegne scritte col pennello e i bambini che mangiano la pizzica. Insomma. Con l'asinello. Però io ora con la bambina piccola francamente l'esperienza del genere, no. Non credo che me la farò. Poi si tratta di andare lì quattro giorni, dove la metto mia figlia? A posteriori posso dire che in questi dieci anni i viaggi che ho fatto sono quasi tutti dentro questo paese. Soltanto due o tre volte mi è capitato di uscire. Sono stata a Mauritius, mi è capitata la Presidente della Repubblica di Mauritius, che all'epoca era una biochimica. Mi pagarono il viaggio per andare lì. Fu una roba abbastanza folle, stetti cinque, sei giorni. Non è che sia così pazzesco, cioè è interessante e divertente. Però poi dopo, ecco, se devo andare al mare non faccio tutta quella strada. Poi mi è capitato di andare in un'isola delle Azzorre per un congresso, vidi l'orto botanico. Alla fine, è stato un pochino deludente. L'anno scorso sono stata in Florida per il lancio di Samantha Cristoforetti, ma mi sono portata dietro la figlia. Lì era fattibile perché stavo via 10 giorni e venivano la mia amica e mio nipote che ha quindici anni, quindi, non è che fosse di grande aiuto. Mi son capitate tante cose negli anni passati: Inghilterra, Francia, Germania. Però, onestamente, non tantissime quanto i viaggi in Italia, che comunque devo dire la verità, mi hanno dato un sacco. Io l'Italia la conoscevo poco. Ora ho amici dappertutto grazie al lavoro che faccio, grazie a Facebook, alle interviste. Sono quasi sempre a Padova, Milano, Genova, i soliti posti che conosco come le mie tasche. Adesso viaggiare io non posso più permettermi di farlo. Ma la cosa di cui parlavo in 2033 non era il viaggio sporadico, che per sei anni è stata la mia vita. Quando uscì il mio romanzo, nel 2017, mi feci delle *tournee* di due settimane. Era assurdo, mi divertivo un sacco. Ogni giorno stavo con gente diversa, ci fu un pezzo di questa *tournee* in Puglia con questi circuiti di lettori fortissimi, bravissimi, organizzavano le presentazioni. Loro praticamente ti lasciavano nel parcheggio dell'Ikea e veniva quello dopo a prenderti, poi dopo ti portavano alla presentazione e lì ti riempivano di regalini. Ti portavano all'autogrill e c'era quello del paese successivo che veniva a prenderti e ti caricava. E caricava anche tutti quei tarallini che ti avevano regalato, e così fanno per una settimana. Poi ti portano in aeroporto e ti si sbattono in Piemonte. Poi fai un giro piccolo in Piemonte, perché i piemontesi fanno un paio di presentazioni

molto *chic* e finisci a Milano. A un certo punto dovevo andare in Svizzera, sbagliai il treno a finire l'altra parte della Svizzera. Ero nella città sbagliata, feci un casino. È stato molto divertente, quello veramente è stato un periodo spassosissimo. Però quello che intendevo io per il periodo all'estero era la residenza di due mesi nella fondazione tot che ti chiede di stare lì, seguire, scrivere. Queste cose, in genere, sono per gli artisti. Per gli scrittori un po' meno, per gli scrittori di scienza ancora meno. Ora aspetto che esca questo mio libro a maggio, poi vediamo se riesco. Questo sarebbe il mio sogno, poi non lo so, magari ti rompi da morire, Eh! Poi io con la bambina, a quel punto devo ricercare la scuola che la prende per tre mesi, la *babysitter*. Non lo so. Questa era la cosa del viaggio. Guarda che io per anni, veramente, sempre con la valigia in mano, mi divertivo un sacco queste cose».

*Quali sono state le motivazioni che vi hanno spinte a creare 2033?*

È stato molto divertente farlo, molto istruttivo. E devo dire, nessuna delle due aveva esperienza. Non eravamo brave, lei faceva la regista e io quella multimediale. A un certo punto ci siamo trovate di fronte a un problema di soldi. Abbiamo fatto un *crowdfunding*<sup>507</sup> ma ti danno 10€ alla volta, poi manda mail. Te ne danno 40€ e te gli mandi l'adesivo, che vai alle poste e lo mandi. Una rottura. Così cosa ci paghi? Con 40€, ma nemmeno un'ora al montaggio. Noi avevamo 20 ore di girato, era una roba di giorni e giorni. Aveva bisogno di soldi per pagarci il montatore. Quindi abbiamo detto, cerchiamo un concorso che ci permetta di tirare su qualche migliaio di euro con cui cominciare a pagare il montatore. Chiara aveva visto questo concorso<sup>508</sup> e lei ha cominciato a dire, “guarda che il tuo lavoro è strano, guarda che qui, rispetto agli altri concorsi, è relativamente facile perché l'abbiamo in casa, quello che fa il lavoro strano sei te: io giro, tu racconti”. Poi io sono bravina a stare di fronte alla telecamera. In casa avevo le pareti colorate, quella lampone la usavamo spesso come sfondo nel documentario sui sordi. Girando per i sordi ci eravamo fatti un sacco di domande sulle inquadrature: perché per inquadrare le mani, il volto. Qual è il primo piano, il secondo? Avevamo ragionato tanto su questioni di fotografia, eccetera, e quindi avevamo un patrimonio, diciamo di riflessioni e di condivisioni comuni. Effettivamente sembrava perfetto. Quindi l'abbiamo girato molto in fretta. Quella scena finale di me, che faccio l'equilibrista sulla metrò è stata un'idea al volo. Mi son messa a fare così, in un momento in cui nella metrò, qui sotto casa mia, non c'era nessuno. Avevamo già in testa il gioco della metafora, del futuro e l'equilibrio, dove finirò io tra dieci anni. Che bello, insomma, il viaggio e tutte quelle cose che nel giro di qualche giorno ci son venute in maniera molto semplice. Non saremmo mai stati capaci di fare un documentario su qualcun altro, su un tema che non era un tema nostro. Non so se in quel periodo, prima o dopo, mi stavo abbastanza

---

<sup>507</sup> Silvia Bencivelli si sta riferendo al documentario *Segnaconme* che stava realizzando in quel periodo.

<sup>508</sup> *Short on Work*.

dando da fare per le partite IVA in *Rai*. Quindi ero anche abbastanza preparata a parlarne. Insomma, ero una che andava sul palco e parlava, adesso veramente non lo farei mai se non pagata. Però all'epoca ero abbastanza figa sotto il punto di vista anche politico. Quindi avevo i miei discorsi ed era relativamente semplice. Forse quello che è cambiato è che all'epoca io mi battevo per le partite IVA in *Rai*. Poi ho deciso: sai che c'è? Io ho una partita IVA che vale molto anche fuori dalla *Rai*. Perché l'evento aziendale mi paga per due giorni: col congresso medico e mi pagano come un ciclo di puntate di *Paginatre*. E allora, a un certo punto... Poi a *Paginatre* si permettono di chiamarti una volta sì e una volta no, ti prendono e ti buttano, come se fossi uno straccio. Lì o ti regolarizzi e fai il concorso ed entri, o sei famoso e hai la gente eccetera, o se sei una partita IVA, che va e viene, non puoi chiedere condizioni di lavoro migliore. Quindi, insomma, abbiamo deciso di partecipare a *Short on Work*. Poi ci aveva molto divertito il fatto che fosse fatto in amicizia con tantissimi che erano in giuria. Era anche divertente l'ambiente, c'era Segre in giuria che Chiara voleva conoscere. Quindi dai, prova. E lì ci siamo messi proprio a lavorare come delle pazze dicendo: “dobbiamo vincere”. Tra l'altro abbiamo fatto anche delle stupidaggini: la musica iniziale è di un gruppo australiano, che non abbiamo mica pagato. Ci abbiamo fatto un cortometraggio. Per dire, bisogna pagare il lavoro intellettuale e poi non abbiamo pagato le musiche. Con Chiara che diceva: “tanto sono australiani, mettiamo questa che è perfetta”, infatti era perfetta. Comincia così. Io scendo dal letto e Chiara, si vede il fondoschiena. A me non andava bene, lei era di un cinismo sfrenato. Mi ha detto: “guarda che non si vede molto, poi vai sempre in giro in pantaloncini. Ma poi, ma cosa te ne frega? No?” E quindi c'è quel fotogramma. Però, insomma, siamo state assolute effettivamente. Poi abbiamo visto gli altri documentari. Noi siamo state astute, ma gli altri sono stati bravi. Effettivamente il nostro è più attuale: era politico, non era solo descrittivo, era sincero».

*Oltre a Short on Work, che seguito ha avuto il vostro cortometraggio 2033?*

«Chiara l'aveva presentato ad altri, un circolo che si chiamava *Zonta Club*. Fu una bella proiezione. In realtà il documentario sulla lingua dei segni ha vinto alcuni premi, soprattutto ha vinto il premio del Festival del Cinema sordo a Roma, organizzato dai sordi. Non è un Festival piccolo, perché i sordi sono tanti e si parlano tra di loro. Noi non li vediamo perché tendono a fare gruppetto, però qui c'era proprio un cinema sulla Monteverde strapieno di gente e noi li vinse proprio il primo premio, fu grandioso. Io la lingua dei segni non la so. Lì eravamo in mezzo ai sordi che invece erano molto contenti del nostro lavoro. Quel documentario girato tantissimo, anche nelle scuole. Ha avuto un po' una valenza politica, di riconoscimento di legge di una lingua usata da tanti sul territorio nazionale ma non riconosciuta. Invece questo riconoscimento pian piano è arrivato, però non so se sia stato completo o se sia fermo al Senato. Dopodiché io e Chiara abbiamo litigato, non abbiamo

fatto più niente insieme. E io faccio più cose televisive e ogni tanto mi capita questo periodo che mi chiedono consulenze per documentari, soprattutto in ambito scientifico».

*Un'ultima curiosità. Volevamo capire se, in materia di genere, c'è una differenza, se c'era dieci anni fa e se c'è oggi, e com'è cambiata questa differenza nei vari lavori che ha fatto e sta continuando a fare.*

«Io ho avuto delle enormi difficoltà dopo la nascita di mia figlia, a chiedere un pochino d'attenzione in più sulla gestione degli orari, mica tanto. La bambina a scuola prima delle 07:30 non la prendevano, comunque portarla alle 07:30 scuola è una rottura, avevo la scuola molto lontana. Insomma, solidarietà zero. Anzi, le donne sono quelle che più delle altre dicono: “eh, ma io figli ne ho tre e non mi lamento”. Magari hai la suocera al piano di sotto, un marito. Io sono una mamma single, sola. Questa cosa è stata è effettivamente un problema, però la questione di genere non deve essere limitata alla questione “figli e famiglia”. Lì è catastrofico, onestamente. Ci sono quelli che hanno i mariti molto bravi, ci sono quelli che hanno i sostegni familiari. Però non è che puoi appiattire tutto. Insomma, la questione “famiglia” onestamente può essere un problema molto grosso. Però il problema di genere secondo me non va affrontato a partire dalla famiglia, questo deve essere un discorso secondario, perché il discorso primario è effettivamente che i maschi occupano un sacco di posizioni di potere, non se ne rendono tanto conto. Ti faccio un esempio molto privato che cerco di camuffare come riesco. Il grande problema del maschio, anche del migliore, è il rifiuto sentimentale: “no, sono innamorata di te, ciao”, questo è il grande problema del maschio. Questa cosa tante volte diventa un problema professionale per la donna che lo ha rifiutato e non succede a parti inverse, credimi, perché tipicamente gli uomini sono più spesso in posizione di potere delle donne. E tipicamente sono i maschi a non saper accettare un rifiuto. Basta che un uomo sia in una posizione vagamente migliore della donna. Se tu sei libera professionista, chiunque ha più potere nei tuoi confronti: anche il dipendente di fatto ha più potere nei tuoi confronti, perché può chiudere la collaborazione oppure può mandarla a morire. Oppure, questa situazione è una situazione classica, un problema sentimentale, personale, un problema che tu non hai creato. Semplicemente hai detto di “no” ad una persona che ti ha corteggiato, e diventa un problema professionale. Questo è un classico assurdo, perché poi ti senti in gabbia. Non è che puoi andare a dire “lui ha un problema con me”, perché io non lavoro male con lui; io ci lavoro, ho un problema di altro tipo, ma poi sei una bastarda che sta svergognando il povero maschio, in pericolo. Quindi rimani a gestirti questo problema da libera professionista. I miei clienti, (Rai, spesso l'università) se si fanno delle aspettative di tipo sentimentale o sessuale nei miei confronti, io corro il rischio di perdere la collaborazione. E d'altra parte, sei scontrosa, perché alle donne non viene concesso di essere un po' distaccate. No, devono



arrivare lì con le foto dei figli, parlare con le altre donne. Le donne in posizioni di potere vogliono intorno soltanto donne che diano loro confidenza. “Quindi che mi racconti”, “la fidanzata” e ci facciamo vedere la foto del figlio e così via. A me questa cosa non piace, tanto più che sono mamma single. Io ogni tanto ci passo sopra, però lo so che c'è una sorta di biasimo sociale. Non so, cioè che avrei potuto adottare, avrei potuto mettermi col tizio, perché non ho fatto figli con l'ex fidanzato. Un pochino di biasimo sociale c'è. Un po' anche di “come fai a mantenerti?”. Questa domanda la leggo in fronte a tanti. La vita di una mamma single costa tantissimo e io lo so che tanti si stanno chiedendo: “come fai?”. Poi c'è chi, appunto, se tu riesci a fare uno scattino, avere una possibilità in più, subito parte la lotteria del “a chi l'avrà data?”. Con i maschi non succede, anche i maschi i peggiori, i più incompetenti, fanno carriera ma nessuno avanza allusioni di tipo sessuale.

L'anno scorso è uscito l'ultimo libro di Frans de Waal<sup>509</sup>, che è un primatologo. Lui lavora sulle scimmie e tipicamente su temi legati all'aggressività, alla costruzione dell'ordine sociale, eccetera. E lui in questo libro si chiede, “esistono davvero differenze tra maschi e femmine?”. E il libro è interessantissimo, perché se tu lo vedi nelle scimmie, devi escludere qualsiasi condizionamento sociale, no? Perché mia figlia vuole vestirsi di rosa? Perché lo vede al nido. Perché è una scimmia a vestirsi di rosa? Evidentemente è una cosa innata, naturale, no? Quindi lui fa un po' di pulizia, è uno molto franco, spazza ovviamente pregiudizi che vogliono maschi e femmine biologicamente diversi, ma anche quelli che ti dicono è tutto un condizionamento sociale. Perché qualcosa di naturale probabilmente c'è, e allora quando poi va a esaminare una relazione tra i sessi, perché l'uomo è più fedele della donna? In realtà in molti gruppi di primati, compreso il nostro, la donna è infedele, solo che lo dice meno. Non se ne vanta. Qual è il ragionamento che fa lui? Qual è il tipo di vantaggio che ha una donna molto infedele? Che si fa molti amici, perché l'uomo con cui sei andata a letto inevitabilmente poi o ci litighi furiosamente oppure resta il tuo amico, e c'è una confidenza. E tra le scimmie questa cosa garantisce che lo scimmione maschio non ammazzi i tuoi piccoli. Se è un tuo amico, anche se non è amico del partner con cui ti sei riprodotta, è più attento ai tuoi piccoli, altrimenti gli scimmioni li ammazzano. Per cui lui dice, noi vediamo queste scimmie femmine che forse si divertono. Fanno queste cose molto più in privato dei maschi e in questo modo si garantiscono una pace familiare. Ovviamente traslare questo discorso con gli esseri umani è abbastanza sbagliato, però è abbastanza vero che in questi mondi c'è un sotterraneo di amicizie costruite, cose che sono assolutamente legittime tra persone adulte, assolutamente non volontarie, non è che devo giudicarle io. Però costruiscono un mondo parallelo di alleanze e di protezioni su cui bisogna un po' stare. Siccome non sono una che flirta molto con i maschi, diventa molto più complicato da gestire. Ci sono

---

<sup>509</sup> Frans De Waal, *Different: Gender through the eyes of a primatologist*, New York, W. W. Norton & Company 2022.

tante situazioni in cui io mi rendo conto che sono stata esclusa o ritenuta "un po' più antipatica" perché non ho avuto un sostegno del tipo che "dovrei" da avere. Ti ho citato Frans de Wall prima anche per dire che è naturale. Non te la sto a descrivere, ma insomma, ci sono modalità che si ripetono, che appunto, in un certo senso, svantaggiano tanto la donna come me, quella che difficilmente dà confidenza alle altre donne».





# *Ringraziamenti*

Ringrazio con immensa ammirazione e grande rispetto il mio tutor, il professore Nicola Dusi. Lo ringrazio per la fiducia. Lui per primo ha creduto in me e ha saputo plasmare qualche mia potenziale qualità in competenze concrete. È riuscito ad accompagnarmi in un percorso di crescita lavorativo ma soprattutto personale, pretendendo sempre quel qualcosina in più che pensavo di non poter raggiungere, richiamandomi all'attenzione ogni volta che perdevo di vista il traguardo finale, trasmettendomi un'immensa passione verso questo mondo. È stato e rimarrà il mio mentore, persona che mi ha mostrato un'umanità infinita nei momenti di grande difficoltà. A lui devo la conclusione del percorso di dottorato, a una tra le rare persone che, con me, non ha mai gettato la spugna.

Ringrazio la mia famiglia, i miei genitori e mio fratello. Senza la mamma e il papà a coprirmi le spalle ad ogni passo falso non avrei trovato la forza per affrontare gli ostacoli che ho incontrato. Ed è stato proprio in questi anni che ho scoperto l'amore fraterno, di cui ho bisogno ora ogni giorno e che proteggerò con cura ad ogni costo.

Ringrazio per ultimo il mio compagno. Lo ringrazio per tutta la grinta che mi ha tirato fuori, per la determinazione che mi ha trasmesso, per ogni singola volta in cui mi ha teso la mano e mi ha chiesto di rialzarmi con lui. Il suo amore e la sua presenza quotidiana sono diventati puro ossigeno, senza di lui non avrei terminato gli studi.



# INDICE DELLE FIGURE

<i>Figura 1 (immagine di Cesare Zavattini utilizzata in copertina a La Pace)</i> .....	35
<i>Figura 2 (immagini di donne in protesta a favore del divorzio)</i> .....	72
<i>Figura 3 (immagine di protesta in favore al divorzio)</i> .....	73
<i>Figura 4 (titolo di giornale sulla legge del divorzio)</i> .....	73
<i>Figura 5 (La stampa, referendum sull'abrogazione della legge sul divorzio)</i> .....	73
<i>Figura 6 (Corriere della Sera)</i> .....	74
<i>Figura 7 (fotogramma di Roma ore 11 (De Santis, 1952))</i> .....	106
<i>Figura 8 (fotogramma di Roma ore 11 (De Santis, 1952))</i> .....	108
<i>Figura 9 (fotogramma di Roma ore 11 (De Santis, 1952))</i> .....	110
<i>Figura 10 (fotogramma di Roma ore 11 (De Santis, 1952))</i> .....	112
<i>Figura 11 (fotogramma di Roma ore 11 (De Santis, 1952))</i> .....	112
<i>Figura 12 (locandina Roma ore 11)</i> .....	113
<i>Figura 13 (locandina Roma ore 11)</i> .....	113
<i>Figura 14 (locandina Roma ore 11)</i> .....	114
<i>Figura 15 (locandina Roma ore 11)</i> .....	114
<i>Figura 16 (fotogramma di Roma ore 11 (De Santis, 1952))</i> .....	119
<i>Figura 17 (fotogramma di Bellissima (Visconti, 1951))</i> .....	137
<i>Figura 18 (fotogramma di Bellissima (Visconti, 1951))</i> .....	139
<i>Figura 19 (fotogramma di Bellissima (Visconti, 1951))</i> .....	141
<i>Figura 20 (fotogramma di Roma ore 11 (De Santis, 1952))</i> .....	141
<i>Figura 21 (fotogramma di Bellissima (Visconti, 1951))</i> .....	142
<i>Figura 22 (fotogramma di Roma ore 11 (De Santis, 1952))</i> .....	142
<i>Figura 23 (fotogramma di Bellissima (Visconti, 1951))</i> .....	147
<i>Figura 24 (fotogramma di Bellissima (Visconti, 1951))</i> .....	149
<i>Figura 25 (fotogramma di Bellissima (Visconti, 1951))</i> .....	151
<i>Figura 26 (fotogramma di Il Boom (De Sica, 1963))</i> .....	160
<i>Figura 27 (fotogramma di Il Boom (De Sica, 1963))</i> .....	162
<i>Figura 28 (fotogramma di Il Boom (De Sica, 1963))</i> .....	163
<i>Figura 29 (fotogramma di Il Boom (De Sica, 1963))</i> .....	164
<i>Figura 30 (fotogramma di Il Boom (De Sica, 1963))</i> .....	166
<i>Figura 31 (fotogramma di Il Boom (De Sica, 1963))</i> .....	171
<i>Figura 32 (fotogramma di Il Boom (De Sica, 1963))</i> .....	172
<i>Figura 33 (fotogramma di La classe operaia va in paradiso (Petri, 1971))</i> .....	183
<i>Figura 34 (fotogramma di La classe operaia va in paradiso (Petri, 1971))</i> .....	185
<i>Figura 35 (fotogramma di La classe operaia va in paradiso (Petri, 1971))</i> .....	187
<i>Figura 36 (fotogramma di La classe operaia va in paradiso (Petri, 1971))</i> .....	191
<i>Figura 37 (fotogramma di La classe operaia va in paradiso (Petri, 1971))</i> .....	193
<i>Figura 38 (fotogramma di La classe operaia va in paradiso (Petri, 1971))</i> .....	195
<i>Figura 39 (fotogramma di La classe operaia va in paradiso (Petri, 1971))</i> .....	198
<i>Figura 40 (fotogramma di La classe operaia va in paradiso (Petri, 1971))</i> .....	199
<i>Figura 41 (fotogramma di La classe operaia va in paradiso (Petri, 1971))</i> .....	201
<i>Figura 42 (fotogramma di Tutta la vita davanti (Virzi, 2004))</i> .....	211
<i>Figura 43 (fotogramma di Tutta la vita davanti (Virzi, 2004))</i> .....	212
<i>Figura 44 (fotogramma di Tutta la vita davanti (Virzi, 2004))</i> .....	214
<i>Figura 45 (fotogramma di Tutta la vita davanti (Virzi, 2004))</i> .....	215
<i>Figura 46 (fotogramma di Tutta la vita davanti (Virzi, 2004))</i> .....	216

<i>Figura 47 (fotogramma di Tutta la vita davanti (Virzi, 2004))</i> .....	217
<i>Figura 48 (fotogramma di Tutta la vita davanti (Virzi, 2004))</i> .....	218
<i>Figura 49 (fotogramma di 2033, Bencivelli, Tarfano, 2012)</i> .....	227
<i>Figura 50 (fotogramma di 2033, Bencivelli, Tarfano, 2012)</i> .....	227
<i>Figura 51 (fotogramma di 2033, Bencivelli, Tarfano, 2012)</i> .....	228
<i>Figura 52 (fotogramma di 2033, Bencivelli, Tarfano, 2012)</i> .....	228
<i>Figura 53 (fotogramma di ¿Señor o Señorito? (Cristina Piernas, 2015)</i> .....	233
<i>Figura 54 (fotogramma di ¿Señor o Señorito? (Cristina Piernas, 2015)</i> .....	233
<i>Figura 55 (fotogramma di ¿Señor o Señorito? (Cristina Piernas, 2015)</i> .....	235
<i>Figura 56 (fotogramma di ¿Señor o Señorito? (Cristina Piernas, 2015)</i> .....	235
<i>Figura 57 (immagine pubblicitaria della compagnia Mitipretese per lo spettacolo Roma ore 11)</i> .....	263
<i>Figura 58 (immagine pubblicitaria della compagnia MitiPretese)</i> .....	265



# *INDICE DELLE TABELLE*

<i>Tabella 1 - Tassi di attività e di occupazione per genere - 2004 .....</i>	<i>206</i>
<i>Tabella 2 - Tassi di disoccupazione per genere e classi di età - 2004.....</i>	<i>207</i>
<i>Tabella 3 - Occupati per carattere dell'occupazione, tipologia di orario e genere fatto 100 il totale dei dipendenti per tipologia - 2004.....</i>	<i>207</i>



# BIBLIOGRAFIA

Addis Elisabetta, *Economia e differenze di genere*, Bologna, Clueb, 1997.

Albano Lucilla, Pravadelli Veronica, (a cura di), *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Macerata, Quodlibet, 2008.

Aristarco Guido, *Antologia di Cinema nuovo, 1952-1958: dalla critica cinematografica alla dialettica culturale*, Rimini, Guaraldi, 1975.

Asunis Marco, “Difendiamo l’arte del cinema”, «Diari di Cineclub», anno VII, n. 62, giugno 2018.

Barbuti Nicola, “Ripensare i formati, ripensare i metadati: prove “tecniche” di conservazione digitale”, «Umanistica Digitale», vol. 3, n. 5, 2019, DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/9055>, pp. 121-138.

Bentoiu Pascal, *Masterworks of George Enescu: A Detailed Analysis*, Lanham MD, The Scarecrow Press, 2010.

Bernardelli Andrea, “An Anti-hero with a Thousand Faces. The Migration of a Narrative Device from Literature to Tv Series”, «Between», 6(12), 2016, DOI: <https://doi.org/10.13125/2039-6597/2140>.

Bernardi Sandro, *L’avventura del cinematografo. Storia di un’arte e di un linguaggio*, Venezia, Marsilio, 2007.

Bertozzi Marco, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell’altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008.

Bertucelli Lorenza, “I conflitti di lavoro nel dopoguerra” in *Oltre il 1945. Violenza, conflitto sociale, ordine pubblico nel dopoguerra europeo*, Acciai et. al. (a cura di), Roma, Viella, 2017.

Betti Eloisa, “Il lavoro femminile nell’industria italiana. Gli anni del boom economico”, «Storicamente», vol. 6, n. 33, 2010, DOI: 10.1473/stor86.

Bettio Francesca, *The sexual division of labour. The Italian case*, Oxford, Clarendon press, 1988.

Biondi Teresa, “Mulheres em vingança e novos “simbolismos de corpos femininos” entre antropomorfismo fílmico, moda e idealismo de género no cinema de Visconti”, «dObra[s] - revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda», [S. l.], n. 35, p. 55-82, 2022. DOI: 10.26563/dobras.i35.1414.

Bollo Alessandro, “Marketing degli eventi culturali” in *Gli eventi culturali. Ideazione, progettazione, marketing, comunicazione*, L. Argano, A. Bollo, P. Dalla Sega, C. Vivalda, (a cura di), Milano, FrancoAngeli, 2005.

Bonilini Giovanni, Tommaseo Ferruccio, *Lo scioglimento del matrimonio*, Milano, Giuffrè, 2010.

Braga Paolo, *Dal personaggio allo spettatore. Il coinvolgimento nel cinema e nella serialità televisiva americana*, Milano, FrancoAngeli, 2003.

Brambilla Marco, Carnaghi Andrea, Ravenna Marcella, “Subgrouping e omosessualità: rappresentazione cognitiva e contenuto degli stereotipi di uomini gay”, «Psicologia sociale. Social Psychology theory & research», n.1, gennaio-aprile 2011, pp. 71-88, DOI: 10.1482/34474.

Brancaleone David, *Zavattini. Il Neo-realismo e il Nuovo Cinema Latino-americano*, Parma, Diabasis, 2019.

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

Calanca Daniela, “Simboli e vesti nell’Italia del boom economico” in «Storia e Futuro» 2/2003.

Caldwell Lesley, “What Do Mothers Want? Takes on Motherhood in *Bellissima*, *Il Grido*, and *Mamma Roma*” in *Women in Italy, 1945–1960: An Interdisciplinary Study. Italian and Italian American Studies*, Morris, P., Palgrave Macmillan, (a cura di), New York, 2006, pp. 225-237, DOI: [https://doi.org/10.1057/9780230601437\\_15](https://doi.org/10.1057/9780230601437_15).

Cantore Francesca, Masciullo Pietro, “Gli studi sulla sceneggiatura in Italia: una ricognizione” in *La valle dell’Eden. Semestrare di cinema e audiovisivi*, n. 39, 2022.

Capalbi Antonella, Piscitelli Giulia, “Faccio dunque sono? Trasformazioni del lavoro e dell’identità di genere nelle rappresentazioni audiovisive di Short on Work” in «SOCIOLOGIA DEL LAVORO», 156/2020, pp. 197-213, DOI: 10.3280/SL2020-156009

Carlini Pericle, *L'aborto nel campo giudiziario*, Palermo, Società Palermitana Editrice Medica, 1935.

Carnicé Mur Marga, “Divismo, maturità e politica sessuale negli Hollywood film di Anna Magnani” in «Schermi», vol. 5, n. 10, 2021, pp. 32-47, DOI: <https://doi.org/10.54103/2532-2486/16462>.

Casetti Francesco, Di Chio Federico, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990.

Casetti Francesco, Leisawitz Daniel, “Sutured Reality: Film, from Photographic to Digital.”, «JSTOR», vol. 138, October 2011, pp. 95-106, <http://www.jstor.org/stable/41417909>.

Casetti Francesco, “Cinema in the Cinema in Italian Films of the Fifties: *Bellissima* and *La signora senza camelia*”, «Screen», n. 33 (4), 1992, pp. 375-393.

Cecchi Alessandro, “Il film industriale italiano degli anni sessanta tra sperimentazione audiovisiva, avanguardia musicale e definizione di genere”, in *Suono, Immagine, Genere*, Ilario Meandri, Andrea Valle, (a cura di), Torino, Edizioni Kaplan, 2011.

Codeluppi Vanni, *Consumo e comunicazione: merci, messaggi e pubblicità nella società contemporanea*, Milano, FrancoAngeli, 2007.

Codeluppi Vanni (a cura di), *La sfida della pubblicità*, Milano FrancoAngeli, 2003.

Colbert François, *Marketing Culture and the Arts*, Paris, Gaëtan Morin Éditeur, tr. it. (Giulia Agosto) *Marketing delle arti e della cultura*, Milano, Etas, 2004.

Comand Mariapia,

- 2006 (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau, 2006.
- 2012 *I personaggi dei film*, Venezia, Marsilio, 2012.
- Cosenza Giovanna, *Semiotica dei nuovi media*, Milano, Laterza, 2010.
- Dal Lago Alessandro, De Biasi Rocco, (a cura di), *Un certo sguardo. Introduzione all'etnografia sociale*, Roma-Bari, Laterza, edizione digitale, 2014.
- De Cumis Nicola Siciliani, *Zavattini e i bambini. L'improvviso, il sacro e il profano*, Lecce, Argo, 1999.
- De Masi Domenico, *Il lavoro nel XXI secolo*, Torino, Einaudi, 2018, (versione e-book).
- De Sanctis Pier Paolo, "L'arte del parossismo. La scrittura di Luigi Malerba dal cinema alla televisione", in *Simmetrie naturali. Luigi Malerba tra letteratura e cinema*, Nicola Catelli (a cura di), Parma, Diabasis.
- Del Boca, D., Locatelli, M. and Pasqua, S. "Employment Decisions of Married Women: Evidence and Explanations", «LABOUR», 14 (1), 2000, pp. 35–52.
- Deleuze G., Guattari F.,
- 1977 *Rhizome* (1976), tr. it. *Rizoma*, Parma, Pratiche Editrice, 1977.
- 2021 *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, 2021, (versione e-book).
- Dusi N. e Di Francesco L., (a cura di), *Bellissima tra scrittura e metacinema*, Parma, Diabasis, 2017.
- Dusi N., Spaziante L., (a cura di), *Remix-Remake*, Roma, Meltemi, 2006.
- Dusi N.M., Capalbi A., Mareggini M.D., and Salvador M, 2021. "Website for Cesare Zavattini's Works: Digitizing and Dynamizing a Personal Audiovisual Archive", «Cinergie - Il Cinema e le altre Arti». 20 (Jan. 2021), 85-95. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/13059>.
- Dusi Nicola,
- 2015 *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Milano, Mimesis, 2015.
- 2015 "Videorappresentazioni del lavoro. Analisi sociosemiotica e aperture interdisciplinari", «Quaderni Fondazione Marco Biagi. Saggi», n. 5.III, 2015.
- 2019 (a cura di), *Confini di genere. Sociosemiotica delle serie tv*, Perugia, Morlacchi editore, 2019.
- Eco Umberto,
- 1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- 1997 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1997.
- 1999 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1999.

- 2011 *Come si fa una tesi di laurea. Materie umanistiche*, Milano, Bompiani, 2011.
- 2017 *Dall'albero al labirinto: studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, La nave di Teseo editore, 2017.
- 2018 *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, La nave di Teseo, edizione online, 2018.
- Eugeni Ruggero, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Roma, Carocci Editore, 2018.
- Faldini Franca e Fofi Goffredo,
- 1979 *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Bologna, Feltrinelli, 1979.
- 2011 *L'avventurosa storia del cinema italiano. Vol. 2: Da «Ladri di biciclette» a «La grande guerra»*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2011.
- Foucault Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Editions Gallimard, 1975, tr. it. Alcesti Tarchetti (a cura di), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976.
- Flore Stefania, *Aborto in Italia. Problematiche e prospettive*, Università degli Studi di Cagliari, 2022
- Fontana Franco, *Fotografia creativa. Corso con esercizi per svegliare l'artista che dorme dentro di te*, Milano, Mondadori, 2017.
- Galantino Luisa, *Diritto del lavoro*, Torino, G. Giappichelli editore, 1997.
- Galimberti Umberto, *Psiche e techne: l'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 2002 (versione digitale).
- García Márquez Gabriel, *Doce Cuentos Peregrinos*, (1992), tr. it. *Dodici racconti raminghi*, Angelo Morino (a cura di), Mondadori, 2005.
- Gargiulo Marco, "Gli insulti cinematografici", «Quaderns d'Italià», 2020, N. 25, pp. 27-46.
- Gensini Stefano, *Manuale di semiotica*, Roma, Carocci Editore, 2004.
- Giacovelli Enrico, *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Roma, Gremese, 1995.
- Giannone Mattia, "Estetica del dettaglio filmico", «Itinera», n. 6, 2013, 228-247, DOI: <https://doi.org/10.13130/2039-9251/3263>.
- Giori Mauro,
- 2016 "Il fumetto italiano per adulti e il cinema: forme e funzioni della parodia pornografica", «Between», vol. VI., n. 12, novembre 2016, DOI: <https://doi.org/10.13125/2039-6597/2173>.
- 2017 "Cattolici, cinema e omosessualità: il "turpe vizio" dalla rimozione al panico morale", «SCHERMI. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», vol. 1, n.1 (2017), pp. 69-82, DOI: <https://doi.org/10.13130/2532-2486/8202>.

Grazioli Cesare, “1958-1968. I tanti filoni della musica degli anni '60, la stagione dei giovanissimi”, «Novecento.org», 8, 2017, DOI: 10.12977/nov197.

Greimas Algirdas J., *Du sens II*, Seuil, Paris, 1983, trad. it., *Del senso 2*, Bompiani, Milano, 1984.

Guzzo Domenico, ““Il Boom”: il film che fece il processo al miracolo economico”, «Clionet», 2020, n. 4, pp. 76-79, 2020.

Jandelli Cristina, ““Cerchiamo un bambino distinto”. La genesi di Bellissima nei soggetti di Cesare Zavattini”, «Quaderni d'italianistica», vol. XXXIV, n. 2, 2013, 47-64.

Jenkins Henry, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York; tr. it, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.

Karadole Cristina, “Femicidio: la forma più estrema di violenza contro le donne”, «Rivista di Criminologia, Vittimologia e Sicurezza», vol. VI, n. 1, 2012.

La Fauci Nunzio (a cura di), *Il telo di Pangloss. Linguaggio, lingue, testi*, Palermo, L'epos, 1994.

Lasagna Roberto, *Da Chaplin a Loach. Scenari e prospettive della psicologia del lavoro attraverso il cinema*, Milano, Mimesis, 2019.

Lorusso Anna Maria, *Postverità. Fra reality tv, social media e storytelling*, Roma-Bari, Laterza, 2018.

Lotman Jurij, *Semiotics of Cinéma*, (1977), tr. it. *Semiotica del cinema*, Gloria Beltrame (a cura di), Edizioni del prisma, Catania, 1979.

Maina Giovanna, “Cine & Sex. Sessualizzazione dei media e cineromanzo tra gli anni Sessanta e Settanta”, «Bianco e nero» 2/2012, pp. 61-70, DOI: 10.7371/71475.

Malta Chiara, “La famiglia e la sua immagine: il film di famiglia nell'Italia del miracolo economico” «Comunicazioni sociali. SET./DIC., 2005», Milano, Vita e Pensiero, 2005, P. [1-7] [7] - DOI: 10.1400/61734.

Mancino Anton Giulio, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Torino, Kaplan, 2008.

Mangherini Simone, “Archivi digitali del Novecento: il progetto «Carte d'autore online»” in *L'italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, (a cura di), Roma, Adi editore, 2017.

Maniaci Arturo, “L'evoluzione storica del divorzio in Italia dall'età delle codificazioni al 1970”, «Storia, Chiese e plurismo confessionale», fascicolo n. 17, 11 ottobre 2021, DOI: <https://doi.org/10.54103/1971-8543/16624>, pp. 65-76.

Marrone Gianfranco, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi, 2001.

Marsciani Francesco, Zinna Alessandro, *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistemi della significazione*, Bologna, Esculapio, 2022.

Mattera Paolo, “Un matrimonio possibile: la Storia incontra il Cinema” in *Miracoli e boom. L'Italia dal dopoguerra al boom economico nell'opera di Cesare Zavattini*, Consuelo Balduini, Reggio Emilia, Alberti editore, 2013.

Menarini Roy, *La parodia nel Cinema italiano. Intertestualità, parodia e comico nel cinema italiano*, Bologna, Hybris, 2011.

Mereu Myriam, “È l'arte che conta non l'età. “Aging”, divismo e protagonismo femminile in “Siamo donne””, «Schermi», V. 5, N. 10 (2021), pp. 65-85.

Miccichè Lino, *Cinema italiano degli anni '70*, Venezia, Marsilio editori, 1980.

Migliore Tiziana (a cura di), *Destinatari e Destinanti*, Milano, Meltemi, 2022.

Minello Alessandra, Dalla Zuanna Gianpiero, “Morire in Italia: omicidi di donne, omicidi in famiglia”, «Popolazione e storia», 2019, vol. 20, n. 2, DOI: 10.4424/ps2019-7.

Morcellini Mario, “Una “via italiana” alla comunicazione culturale” in *Un marketing per la cultura*, Fabio Severino (a cura di), Milano, FrancoAngeli, 2005.

Morreale Emiliano, “Nel paese dei neorealisti. Scrittori e cinema nel secondo dopoguerra” in *Incontro al neorealismo. Luoghi e visioni di un cinema pensato al presente*, Luca Venzi (a cura di), Fondazione Ente dello Spettacolo, 2008.

Moscato Italo, *Anna Magnani. Un urlo senza fine*, Torino, Lindau, 2015.

Mura Bruna, Perini Lorenza, “Il corpo svelato. Il discorso pubblico sul corpo delle donne”, «Rivista di scienze sociali», *Erotica. Sguardi obliqui di corpi dilatati*, n. 15, 30/04/2016, reperibile sul sito <https://www.rivistadisciencesociali.it>.

Musso Stefano, *Storia del lavoro in Italia dall'Unità a oggi*, Venezia, Marsilio, 2020.

Negri Zamagni Vera, “Il lavoro femminile in Italia nel secondo dopoguerra”, «Donne e lavoro - Women and Work», n. 2, giugno 2014.

Nieddu Laura, “Il mondo deve sapere che ci resta *Tutta la vita davanti*. La caverna del call center raccontata dall'interno”, «Narrativa», 31/32, 2010, 281-292, DOI: 10.4000/narrativa.1625.

Pagni Silvia, “*Roma ore 11* di Giuseppe De Santis nelle carte d'archivio”, «Il mondo degli archivi - STUDI», febbraio 2014, disponibile al link <http://mda2012-16.ilmondodegliarchivi.org/index.php/studi/item/287-roma-ore-11-di-giuseppe-de-santis-nelle-carte-d-archivio>.

Palmieri Mariangela, “Il cinema precorre la storia. Il caso di Divorzio all'italiana (1961) nel dibattito sul divorzio in Italia”, «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea: Più che un club. Tifoserie e identità storiche», 42, 2/2020, 29/06/2020, pp. 166-174, URL: < [http://www.studistorici.com/2020/06/29/milazzo\\_numero\\_42](http://www.studistorici.com/2020/06/29/milazzo_numero_42) >.



Parigi Stefania,

2006 *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Torino, Lindau, 2006.

2014 *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio, 2014.

2016 "Film su carta. Un paese di Strand e Zavattini", in *L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes*, 1/2016, pp. 171-195, DOI: 10.17397/84237.

2020 "Donne e streghe. Le novelle di Luchino Visconti", in *Luchino Visconti oggi: il valore di un'eredità artistica*, Massimo De Grassi (a cura di), Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2020.

Parisi Antonio, *Il cinema di Giuseppe De Santin tra passione e ideologia*, Firenze, Cadmo, 1983.

Pastorino Mila, "I figli che non nascono. Un'indagine coraggiosa sul dramma segreto delle donne italiane. Prima parte", «Noi donne», XVI, 6, 9 febbraio 1961.

Perini Lorenza, "Quando la legge non c'era. Storie di donne e aborti clandestini prima della legge 194", «Storicamente» 6 (2010), DOI: 10.1473/stor81.

Petri Elio, *Roma ore 11*, Sellerio editore, Palermo, 2004.

Pezzini Isabella, "L'immaginazione semiotica e l'ipertesto: dal sistema semantico globale a internet", in *Nel nome del senso: intorno all'opera di Umberto Eco: convegno culturale internazionale di Cerisy-la-Salle, 29 giugno-9 luglio 1996*, J. Petitot e P. Fabbri (a cura di); ed. it. Anna Maria Lorusso (a cura di), Milano, Sansoni, 2001, p. 339, disponibile al link [https://www.academia.edu/22507673/Limmaginazione\\_semiotica\\_e\\_lipertesto\\_Dal\\_sistema\\_semantico\\_globale\\_a\\_Internet](https://www.academia.edu/22507673/Limmaginazione_semiotica_e_lipertesto_Dal_sistema_semantico_globale_a_Internet).

Pini Andrea, *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell'Italia della dolce vita*, Milano, Il Saggiatore, 2011.

Pitteri Daniele, "Pubblicità" in *Lessico della comunicazione*, A. Alberto (a cura di), Roma, Meltemi, 2003.

Ponthus Josph, *À la ligne. Feuilles d'usine*, Paris, editions la table ronde, 2019, tr. it. *Alla linea*, Firenze-Milano, Bompiani, 2022.

Pontillo Corinne, "Un Paese di Paul Strand e di Cesare Zavattini: genesi e lettura di un fototesto italiano", «Sinestesiaonline», *Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti. Supplemento della rivista «Sinestesia»*, anno IX, n. 29, maggio 2020, pp. 1-6, disponibile al link <http://elea.unisa.it/bitstream/handle/10556/4838/maggio2020-04.pdf>.

Pozzato Maria Pia,

2002 *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Roma, Carocci Editore, 2002.

2013 *Capire la semiotica*, Roma, Carocci Editore, 2013.

Pravadelli Veronica,

2013 (a cura di), *Cinema e piacere visivo*, Roma, Bulzoni, 2013.

- 2014 *Le donne del cinema: dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Laterza, 2014.
- Pruna Maria Letizia, *Donne al lavoro. Una rivoluzione incompiuta*, Il Mulino, Bologna, 2007.
- Ridi Riccardo, *La biblioteca digitale: definizioni, ingredienti e problematiche*, pubblicato sul "BOLLETTINO AIB", XLIV (2004), n. 3, p. 273-344.
- Rigola Gabriele, ““Stardom”, “aging” e corporeità nel cinema italiano dai primi anni Ottanta. La ricezione di Stefania Sandrelli ne “La Chiave” di Tinto Brass”, «SCHERMI. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», vol. 5, n. 10 (2021), pp. 49-63, DOI: <https://doi.org/10.54103/2532-2486/15486>.
- Rondolino Gianni, Tomasi Dario, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, Utet Università, 2019.
- Salvador Mauro,
- 2013 *Il videogioco*, Milano, Editrice La Scuola, 2013.
- 2015 *In gioco e fuori gioco. Il ludico nella cultura e nei media contemporanei*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.
- Sedda Franciscu, “L’essere e l’enciclopedia. Forme del realismo e della cultura nell’opera semiotica di Umberto Eco”, «E/C» Rivista on-line dell’Associazione Italiana di Semiotica, pubblicazione online il 07/04/2016 (pp. 15), disponibile al link [http://www.ec-aiss.it/index\\_d.php?recordID=761](http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=761).
- Scirè Giambattista, *Il divorzio in Italia: partiti, Chiesa, società civile dalla legge al referendum (1965-1974)*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Stendhal, *Voyages en Italia 1793* tr. it. M. Colesanti e B. Schacherl (a cura di), *Viaggi in Italia. Roma, Napoli e Firenze. Passeggiate romane. Illustrati dai pittori del Romanticismo*, Firenze, Le Lettere, 2002.
- Tinazzi Giorgio, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2010.
- Tornabuoni L., “Inseguendo la realtà”, *Il Corriere della Sera*, 18 dicembre 1975.
- Torop Peeter, “Intersemiosis and Intersemiotic Translation” in *Translation translation*, Brill, 2003, pp. 271-282, DOI: [https://doi.org/10.1163/9789004490093\\_016](https://doi.org/10.1163/9789004490093_016).
- Traini Stefano,
- 2006 *Le due vie della semiotica. Teorie strutturali e interpretative*, Milano, Strumenti Bompiani, 2006.
- 2013 *Le basi della semiotica*, Milano, Strumenti Bompiani, 2013.
- Van Dijck J., Poell T., de Waal M., *The Platform Society. Public Values in a Connective World* (2018), tr. it. *Platform Society. Valori pubblici e società connessa*, Giovanni Boccia Artieri e Alberto Marinelli (a cura di), Milano, Guerini scientifica, 2019.

Verdone Mauro, “Neorealismo: Un cinema che nasce a Roma”, «Studi Romani», 27(1), 51, (1979), disponibile al link <https://www.proquest.com/scholarly-journals/neorealismo-un-cinema-che-nasce-roma/docview/1299441918/se-2>.

Viganò Enrica, “NeoRealismo - la nuova immagina in Italia 1932-1960”, in *Ripensare il neorealismo: cinema, letteratura, mondo*, Pesaro, Metauro, 2008.

Vitali Stefano,

2000 (tr. it.) *ISAD (G): general international standard archival description: adopted by the Committee on Descriptive Standards*, Stockholm, Sweden, 19-22 September 1999, Firenze, 2000 (seconda edizione).

2004 *Passato digitale*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

Vitti Antonio Carlo, “L'affascinante rappresentazione del personaggio femminile nella cinematografia di Giuseppe De Santis”, «Studi italiani», Vol. 1, n. 45, 2011, pp. 93-112, DOI: 10.1400/183333.

Zagarrio Vito,

2012 “Il neorealismo prima del neorealismo”, in *Incontri cinematografici e culturali tra due mondi*, Antonio C. Vitti (a cura di), Pesaro, Metauro, 2012.

2019 (a cura di), *Mirroring Myths. Miti allo specchio tra cinema americano ed europeo*, Roma, RomaTrE-Press, 2019.

Zambetti Sandro, *Sempre avanti di qualche passo in Zavattini. Cinema*, a cura di Tullio Masoni e Paolo vecchi, Analisi-Trend srl, Bologna, 1988.

Zavattini Cesare,

1979 *Basta coi soggetti!*, Roberta Mazzoni (a cura di), Milano, Bompiani, 1979.

*Neorealismo ecc.*, Milano, Bompiani, 1979.

1991 *Diario Cinematografico*, Fortichiari Valentina (a cura di), Milano, Ugo Mursia Editore, 1991.

2002 *Opere. Cinema. Diario Cinematografico. Neorealismo, ecc.*, Valentina Fortichiari e Mino Argentieri (a cura di), Milano, Bompiani, 2002.

2006 *Uomo, vieni fuori! Soggetti per il cinema editi e inediti*, Orio Caldiron (a cura di), Roma, Bulzoni, 2006.

2016 *Parliamo tanto di me*, Milano, Bompiani, 2016, (versione e-book).

2017 *L'uomo che vende un occhio. Un soggetto per il film «Il boom» di Vittorio De Sica* Nicola Dusi, Lorenza Di Francesco (a cura di), Pisa, Edizioni ETS, 2017.

2018 *Straparole*, Milano, Bompiani, 2018.

2021 *La Pace. Scritti di lotta contro la guerra*, Valentina Fortichiari (a cura di), Milano, La nave di Teseo, 2021.

2022

*Cesare Zavattini. Diari 1941-1958*, Valentina Fortichiari e Gualtiero De Santi (a cura di), Milano, La nave di Teseo, 2022.

Zecca Federico, “Divismo, pubblicità e consumi nell’Italia del miracolo economico. Riflessioni di metodo e spunti di analisi”, «L’avventura», 2/2022, pp. 79-94, DOI: 10.17397/105667.





# SITOGRAFIA

*Tutti gli indirizzi inseriti in sitografia sono stati consultati tra settembre 2021 e febbraio 2023*

Alberton Angela Maria, “Questione femminile e mondo del lavoro”, reperibile sul sito <https://it.pearson.com>.

Barbarossa Stella, “Studiare negli archivi, passione e sacrificio, ma...”, reperibile sul sito <http://www.fondazioneSardinia.eu>.

Baruzzo Stefano, “Il cinema come storia. Il caso di Divorzio all’italiana”, reperibile sul sito <https://ilpensierostorico.com>.

Bellomare Simone, “La legge sul divorzio compie 50 anni”, reperibile sul sito <https://www.iseinaudipareto.edu.it>.

Betti Eloisa, “Il lavoro femminile nell’industria italiana. Gli anni del boom economico”, reperibile sul sito <https://storicamente.org>.

Brighella Niccolò, “Cinquant’anni fa l’Italia approvava la legge sul divorzio”, reperibile sul sito <https://istorica.it>.

Cortellessa Andrea, “Strad-Zavattini, la qualsiasi rappresentativa”, reperibile sul sito <https://ilmanifesto.it>.

De Silvestro Isabella, “Capire l’inizio della cultura di massa negli anni ’60 ci aiuta a capire l’Italia di oggi”, reperibile sul sito <https://thevision.com>.

Fusi Silvia, “Divorzio in Italia, il ruolo della donna e il diritto di scegliere chi amare”, reperibile sul sito <https://www.robadaadonne.it>.

Gemmi Pietro, “Divorzio all’italiana”, reperibile sul sito <https://www.raicultura.it>.

Giannozzi Sofia, “I metadati. Introduzione”, reperibile sul sito <https://www.academic-publishing-services.it>.

Lattanzi Luciano, “Roma ore 11 (recensione)”, reperibile sul sito <https://www.mediaesipario.it>.

Marulli Marco, “Bellissima (1951) di Visconti e la proiezione sociale materna”, reperibile sul sito <https://www.as-cinema.com>.

Meccia Andrea, “Le ragazze di via Savoia”, reperibile sul sito <https://ilmanifesto.it>.

Morosi Silvia, Rastelli Paolo, “Milano, storia di una rinascita: gli anni ’60, un decennio irripetibile”, reperibile sul sito <https://pochestorie.corriere.it>.

Mussini Lorena, “Il divorzio. Quando la società italiana cambiò radicalmente”, reperibile sul sito <https://www.novecento.org>.

Pallavidino Benedetta, ““Bellissima” di Luchino Visconti - Il sogno di elevarsi”, reperibile sul sito <https://birdmenmagazine.com>.

Radici Alberto Maria, “Il boom economico italiano: gli anni ‘60”, reperibile sul sito <https://startingfinance.com>.

Romeo Ilaria, “Finalmente il divorzio”, reperibile sul sito, <https://www.collettiva.it>.

Rugge Antonio, “L’amore a tempo determinato - il divorzio in Italia”, reperibile sul sito <https://inchiestro.unipv.it>.

Seccia Franco, “1 dicembre 1970: l’Italia si dà “il divorzio”, reperibile sul sito <https://www.agenziacomunica.net>.

Viziano Teresa, “Anna Magnani”, reperibile sul sito, <https://www.enciclopediadelledonne.it>.

<http://fondazione.cinetecadibologna.it>.

<http://www.albertosordi.it/biografia>.

<http://www.cesarezavattini.it>.

<http://www.cesarezavattini.it>.

<http://www.charliechaplinarchive.org/it>.

<http://www.ec-aiss.it>.

<http://www.enescusocietyusa.org>

<http://www.fondazioneSardinia.eu/ita>.

<https://aws.amazon.com/it>.

<https://cinergie.unibo.it>.

<https://edizionenazionale.cesarezavattini.it>.

<https://ilmanifesto.it>.

<https://ilpensierostorico.com>.

<https://istorica.it>.

<https://it.pearson.com>.

<https://premiozavattini.it>.



<https://progettocrystallo.cinetecadibologna.it>.

<https://statoechiase.it>.

<https://www.aamod.it>.

<https://www.academic-publishing-services.it>.

<https://www.archivibiblioteche.it>.

<https://www.archivioantonioni.it>.

<https://www.bibliotecapanizzi.it>

<https://www.collettiva.it>.

<https://www.iseinaudipareto.edu.it>.

<https://www.istat.it>.

<https://www.kalimera.it>.

<https://www.novecento.org>.

<https://www.raicultura.it>.

<https://www.rivistadiscienze sociali.it>.

<https://www.treccani.it>.

<https://avvocato-divorzista.milano.it/breve-storia-del-divorzio-italia>.

<https://emiliaromagnateatro.com/production/trilogia-della-compagnia-mitipretese>.

<https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/scheda/presidenti-del-senato/IT-AFS-058-000558/la-sconfitta-fanfani-nel-referendum-del-divorzio>.

<https://www.bompiani.it/catalogo/parliamo-tanto-di-me-9788845270185>.

<https://www.cosmopolitan.com/it/moda/vintage/a40473210/moda-anni-sessanta-tra-rivolte-giovanili-e-voglia-di-evasione/>.

<https://www.doppiozero.com/strand-e-zavattini-italia-mia>.

<https://www.ilfattoquotidiano.it/2020/12/01/divorzio-50-anni-fa-la-legge-che-diede-il-via-libera-gli-anni-70-stagione-effervescente-per-lavanzamento-dei-diritti-civili/6022312>.

<https://www.musei.re.it/sedi/galleria-parmeggiani>.

<https://www.raiplay.it/programmi/bellissima>.

<https://www.senzafrontiereonlus.it/mostra-fotografica-cantiere-zavattini/2>.



# FILMOGRAFIA

- Adua e le compagne* (Antonio Pietrangeli, 1960).
- Bellissima* (Luchino Visconti, 1951).
- Chi lavora è perduto* (Tinto Brass, 1963).
- Delitto d'amore* (Comencini, 1974).
- Fuga dal call center* (Rizzo, 2009).
- Generazione 1000 euro* (Vernier, 2009).
- Giorni e nuvole* (Soldini, 2006).
- Il boom* (Vittorio De Sica, 1963).
- Il posto* (Ermanno Olmi, 1961).
- La bella vita* (Paolo Virzì, 1994).
- La classe operaia va in paradiso* (Elio Petri, 1971).
- La vita agra* (Carlo Lizzani, 1964).
- Mi piace lavorare (Mobbing)* (Comencini, 2004).
- Mimì metallurgico ferito nell'onore* (Wertmüller, 1972).
- Riprendimi* (Negri, 2008).
- Riso amaro* (Giuseppe De Santis, 1949).
- Roma ore 11* (Giuseppe De Santis, 1952).
- Romanzo popolare* (Monicelli, 1974).
- Siamo donne* (Guarini, Franciolini, Zampa, Rossellini, Visconti, 1953).
- Trevico-Torino* (Scola, 1973).
- Tutta la vita davanti* (Paolo Virzì, 2008).
- Un complicato intrigo di donne, vicoli e delitti* (Lina Wertmüller, 1986).

