

Fascicolo 99
maggio-agosto 2025

**Storia e
problemi contemporanei**

*History and
Contemporary Problems*

**CINEMA, PUBBLICO E MODELLI DI GENERE
IN ITALIA (1936-1943)**

**a cura di Stephen Gundle e Barbara
Montesi**

Storia e problemi contemporanei / *History and Contemporary Problems*

QUADRIMESTRALE DELL'ISTITUTO REGIONALE PER LA STORIA
DEL MOVIMENTO DI LIBERAZIONE NELLE MARCHE
(ISTITUTO STORIA MARCHE)

n. 99 / maggio-agosto 2025

Direzione / *Chief Editors*

Patrizia Gabrielli, Roberto Giulianelli

Comitato scientifico / *Scientific Board*

Franco Amatori, Luca Andreoni, Marianna Astore, Eleonora Belloni, Camillo Brezzi, Mauro Canali, Carlo F. Casula, Paul Dietschy, Monica Fioravanzo, Marcello Flores, Umberto Gentiloni Silveri, Stephen Gundle, Carla Marcellini, Amoreno Martellini, Guido Melis, Barbara Montesi, Riccardo Piccioni, Stefano Pivato, Emanuela Scarpellini, Anna Tonelli, Giovanni Vian

Redazione / *Board of Editors*

Achille Conti (coordinatore), Maria Paola Del Rossi, Pamela Galeazzi, Marco Gualtieri, Isabella Insolubile, Marco Labbate, Emanuela Locci, Mario Perugini, Matteo Petracchi, Giambattista Scirè, Fabrizio Solieri

Indirizzo / *Address*

Via Villafranca, 1 - 60122 Ancona, Italy
T (39) 0721 2071205 - 071 202271
spc@storiामarche900.it
www.istitutostoriामarche.it

Direttrice responsabile

Agnese Carnevali

Editore / *Publisher*

eum - Edizioni Università di Macerata
Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 - 62100 Macerata
T (39) 0733 258 6080
info.ceum@unimc.it
<https://eum.unimc.it>
<https://rivisteopen.unimc.it/index.php/spc>

ISSN 1120-4206

ISSN-E 1826-7203

ISBN 979-12-5704-088-8 (print)

ISBN 979-12-5704-089-5 (online)

DOI <https://doi.org/10.63277/spc.vi99>

Finito di stampare nel mese di aprile 2026 / *Printed in April 2026*

Distribuito da / *Distributed by* Messaggerie

Per ulteriori dettagli si prega di contattare / For further information, please contact:

T (+39) 0733 258 6080
ceum.riviste@unimc.it

La rivista è inserita in fascia A dall'ANVUR per il settore M-STO/04 (Storia contemporanea) ed è indicizzata in: Catalogo italiano dei periodici (ACNP), Ebsco Discovery Service, Google Scholar, ProQuest Summon

The journal is included in class A by ANVUR for the scientific sector M-STO/04 (Contemporary History) and is indexed in: Italian Catalogue of Periodicals (ACNP), Ebsco Discovery Service, Google Scholar, ProQuest Summon

Tutti i testi pubblicati su "Storia e problemi contemporanei" sono preventivamente vagliati da esperti interni alla rivista. I contributi che appaiono nelle sezioni *Saggi e Ricerche* sono sottoposti al giudizio di due valutatori (*referees*) anonimi esterni al comitato scientifico e alla redazione. Il criterio adottato è quello della *peer-review* cosiddetta a "doppio cieco" (*double-blind*): il testo sottoposto a valutazione è reso anonimo e parimenti il giudizio è inoltrato all'autore in forma anonima. La rivista rende pubblici periodicamente i nomi dei valutatori esterni

All texts published in "Storia e problemi contemporanei" are previously screened by internal experts. Contributions in the Essays and Research sections are submitted to the evaluation of two anonymous referees external to the scientific committee and the editorial staff. The criterion adopted is that of the so-called double-blind peer-review: the text submitted for evaluation is anonymised and the evaluation is forwarded to the author anonymously. The journal periodically makes the names of the external referees public

Copyright © 2025 Autore/i. Gli autori mantengono tutti i diritti sull'opera originale senza alcuna restrizione
Copyright © 2025 Author(s). *The authors retain all rights to the original work without any restrictions*

Accesso aperto. Questo numero è distribuito secondo i termini della licenza internazionale Creative Commons Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 (CC-BY-SA 4.0) che consente la ridistribuzione e il riutilizzo di un'opera a condizione che il creatore sia opportunamente accreditato e che qualsiasi opera derivata sia resa disponibile con "la stessa licenza o una licenza simile o compatibile"
Open Access. This issue is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution ShareAlike 4.0 International License (CC BY-SA 4.0) which allows re-distribution and re-use of a licensed work on the conditions that the creator is appropriately credited and that any derivative work is made available under "the same, similar or a compatible license"

Sommario

Storia e problemi contemporanei n. 99 / 2025
History and contemporary problems n. 99 / 2025

7 Saluti
PATRIZIA GABRIELLI, ROBERTO GIULIANELLI

9 Cinema, gender and the public in fascist
Italy
STEPHEN GUNDLE, BARBARA MONTESI

Saggi

19 Una presenza giustificata? Le studentesse, la
cinematografia, l'Italia fascista (1939-1943)
BARBARA MONTESI

41 La moda italiana sullo schermo: profili di
un dibattito (1935-1940)
SILVIA VACIRCA

59 Doris Duranti, *fascino* and fascism.
Function and contradictions of the *femme*
fatale of Italian cinema (1936-1943)
STEPHEN GUNDLE

79 Sordi prima di Sordi. Formazione e
metamorfosi di una maschera italiana
FRANCESCA CANTORE

Ricerche

95 Lo squadristo femminile. Ines Donati
una donna alla marcia su Roma
ESTER CAPUZZO

Note e discussioni

113 Capire le relazioni tra finanza e regimi
autoritari
MICHELE SANTORO

121 Frammenti di *Heimat*. Storia emotiva dei
tedeschi espulsi dopo la Seconda guerra
mondiale
MONICA FIORAVANZO

Recensioni

127 I fatti del Circeo. La storia, le memorie, le
immagini
MILENA MARZOVILLA

131 L'oro introvabile di Saverio Tutino
ROBERTO GIORGI

137 Summaries

139 Autori

Saluti

Nel 2017, con il fascicolo 76 dedicato a serie televisive e Public History, è iniziata la nostra avventura, così ci piace definirla, alla direzione di «Storia e problemi contemporanei». Questa avventura si conclude nove anni e ventitré fascicoli più tardi.

È stata un'esperienza stimolante e intensa, affrontata con il senso di responsabilità e l'impegno che una rivista come la nostra merita. Una rivista che nel 2017, vantava trent'anni di vita, durante i quali era andata crescendo, diventando un punto di riferimento nel panorama della storiografia italiana. Abbiamo la presunzione di avere contribuito alla sua ulteriore maturazione, anzitutto ampliando la rosa dei temi affrontati. In questi ultimi nove anni «Storia e problemi contemporanei» ha infatti promosso e ospitato fascicoli sulla storia della Chiesa, delle relazioni internazionali, della mobilità, dei viaggi, dello sport, dell'ambiente, dell'agricoltura, delle banche, dell'Europa, dell'infanzia, dei sindacati, del cinema, dell'emigrazione, delle donne e delle tematiche di genere, dei movimenti e dei partiti politici. Questa maturazione è avvenuta grazie all'apertura del Comitato scientifico a studiosi e studiosi, alcune/i delle/i quali stranieri, con sensibilità e indirizzi di ricerca nuovi, che sono andati a integrarsi con gli interessi cui la rivista aveva dato voce sin dalle sue origini. Il passaggio alla Fascia A-Anvur per il settore-scientifico disciplinare M-Sto/04 (Storia contemporanea) ha richiesto un tenace impegno che ha visto partecipare la direzione, il Comitato scientifico, la redazione, in sintesi tutta la piccola comunità di colleghi e amici che ruota intorno a «Storia e problemi contemporanei». L'ingresso nella "fascia A" è stato per noi il migliore riconoscimento della bontà di un lungo itinerario, che via via si è andato arricchendo e consolidando.

Molte/i sono le/gli amiche/i e le/i colleghe/i che hanno concorso al conseguimento di questo lusinghiero risultato e che, perciò, vogliamo ringraziare. Ci riferiamo, in primo luogo, a Franco Amatori e Fulvio Cammarano, i presidenti dell'Istituto Storia Marche – proprietario della rivista – che in questi nove anni ci hanno prima invitato e poi confermato alla direzione. Allo stesso modo, ringraziamo tutte/i le/i componenti del Comitato scientifico, dal confronto con le/i quali sono emerse le idee indispensabili per proseguire e aggiornare il nostro progetto comune. Ultima, ma non certo per importanza, la Redazione – in particolare i suoi coordinatori, Marianna Astore e Achille Conti – cui va un grazie

Saluti

speciale, per essersi sobbarcata, con competenza e abnegazione, la pesante mole di lavoro richiesta da un quadrimestrale.

Ai nuovi direttori, Anna Tonelli e Stephen Gundle, inviamo infine l'augurio di ricevere dall'esperienza cui si accingono, le nostre medesime soddisfazioni. Siamo certi che con la loro guida «Storia e problemi contemporanei» crescerà ancora.

Patrizia Gabrielli e Roberto Giulianelli

Cinema, gender and the public in fascist Italy

STEPHEN GUNDLE, BARBARA MONTESI

Our aim in this monographic issue of «Storia e problemi contemporanei» is to provide new materials on a series of questions lying in what might be described as the intermediate realm between cinema as an industrial phenomenon and cinema as a cultural practice under fascism. The topics that we address are varied and range from film fandom and film stardom to the relationship between cinema and fashion. Each article intervenes in a sphere of study or debate where further work is needed and offers insights into specific sub-realms of fascist film history. All the articles deal, albeit in different measures, with questions of gender and the public, two themes that have in recent years become important in the study of the cinema of the period.

In this introduction to the issue, we seek to trace how fascist cinema came to be recognised as a realm of study and how it has become of interest to historians. The topic first attracted critical interest in the late 1970s, when some important texts and resources were published. *I favolosi anni trenta*, by Adriano Aprà and Patrizia Pistagnesi¹, with its deliberately provocative title, challenged a longstanding prejudice against the study of fascist-period film culture. It opened up a series of questions and led to a certain revival of interest. That decade also saw the publication of Francesco Savio's *Cinecittà anni trenta*, an important collection of interviews with surviving protagonists². A further collection which brought together extracts from published interviews and articles by people who worked in the film industry in various creative capacities between 1935 and 1959 was published in 1979. This volume, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontato dai suoi protagonisti*,

¹ A. Aprà, P. Pistagnesi, *I favolosi anni trenta. Cinema italiano 1929-1944*, Electa, Milano 1979.

² F. Savio, *Cinecittà anni trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Bulzoni, Roma 1979.

edited by Franca Faldini and Goffredo Fofi³, has for many years now provided an invaluable primary source for anyone interested in the cinema of those years. Unusually, the volume covers both pre- and post-war periods, implying that there were continuities in the world of cinema – especially as regards personnel – despite war, foreign occupation and the establishment of the republic.

In spite of these important contributions, it could not be said that fascist cinema constituted a mainstream academic interest over the years that followed. Apart from the widespread desire to theorise a complete break between fascist and postwar cinema, the focus on creative directors in discussions of postwar cinema was difficult to read backwards on to the cinema of the dictatorship. Though certain names stood out – Mario Camerini, Alessandro Blasetti, Augusto Genina above all – none of these truly had a signature style. Moreover, most films of the 1930s and early 1940s were formulaic and it would be many years before the popular and genre cinema of pre- and post-war periods was deemed to be worthy of any more than niche attention.

Also, it should not be overlooked that for many years it was actually difficult to see most of the films made between 1935 and 1943. Occasional television broadcasts, for example of *Luciano Serra pilota* (G. Alessandrini, 1938) or *Noi vivi – Addio Kira* (G. Alessandrini, 1942), were hardly sufficient to make up for the black hole into which films of all types – propaganda films, white telephone comedies, historical epics – had fallen. In the English-speaking world, the only films that were subtitled were those that were deemed after the war to have been proto-neorealist, such as *Quattro passi tra le nuvole* (A. Blasetti, 1942), *I bambini ci guardano* (V. De Sica, 1943) and *Ossessione* (L. Visconti, 1943). For years the only available study of this cinema in English was James Hay's *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing of the Rex*⁴.

In the last two or more decades, this situation has changed significantly. Fascist-period cinema has become a fertile terrain for researchers who have turned their attentions to gender representations, the star system, the public, cinema and consumerism, the film press and other themes. There are two main reasons for this change and a series of secondary ones. First, the historical turn in film studies has heralded, on the one hand, a greater attention to the earlier decades of cinema among researchers, with both the silent era and the sound cinema of the fascist years receiving more attention. Second, the historical turn entailed the adoption by film scholars of some of the methods of historians. A greater interest in archives was an important impulse behind more archives coming into the public domain. No longer is film history speculative or a matter of memory; it is a rigorous sub-field which, in the best of cases, marries archival research, textual analysis of films as well as printed sources, and social history⁵. Among the secondary reasons may be cited: the ever-growing historiographical and political interest in the fascist period both in

³ F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontato dai suoi protagonisti, 1935-1959*, Feltrinelli, Milano 1979.

⁴ J. Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing of the Rex*, Indiana University Press, Bloomington 1987.

⁵ See J. Chapman, *Film and History*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2013.

Italy and abroad, debates over the totalitarian or authoritarian nature of the fascist regime which has centred interest on the cultural sphere, and the renewed availability of films, first via Dvd releases and subsequently thanks to You Tube.

Conventionally, political historians did not pay much attention to cinema despite the importance of the medium in twentieth-century culture and communication. Renzo De Felice was somewhat unusual in this regard. Although he only considered cinema, and indeed the arts as a whole, in terms of propaganda, he understood that the 1930s were the first great age of modern mass communications and that, to understand fascism and its capacity to create consensus, it was important to acknowledge the role of the media. De Felice encouraged and approved the research of the American Philip Cannistraro, whose volume *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, which was never published in English, was the first to tackle the regime's control of the mass media using the archives of the Ministero della Cultura Popolare⁶. Cannistraro's work might have led to further research but, for many years, other scholars were unable to follow his example due to the papers of the Ministero being withdrawn from consultation at the Archivio centrale dello Stato for reorganisation. This impediment indirectly contributed to the adoption of alternative approaches.

The rise of cultural and gender history heralded significant shifts in methodology, if not always of topics. Emilio Gentile's influential *Il culto del littorio*, which concentrates on the symbolic realm, rites and rituals and ideology⁷, stimulated interest in culture and communication. The works of Victoria de Grazia on the fascist leisure organisation, the Opera nazionale dopolavoro⁸, and the regime's efforts to control and direct women⁹, took cultural history into new areas: the spheres of consumption, fashion, and popular aspirations. Cinema figures significantly in her published work, not so much as a set of audio-visual texts or as a means of communication, but rather as a leisure practice that was a part of a modern urban way of life. Ruth Ben-Ghiat is another American cultural historian of the period who has accorded even more importance to cinema in her writings¹⁰.

Despite developments in their field, the focus of most film scholars remains the film text as the central primary source. However, the longstanding interest in industrial questions, censorship, politics and the paratextual, which have been part of film studies in Italy at least since the 1970s, has provided a familiar springboard to a more cultural approach to cinema history. The work of Marcia Landy¹¹ and Gian Piero Brunetta has also been pivotal in legitimating a "culturalist" approach to the place of cinema in Italian national life¹².

⁶ P. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Bari 1975.

⁷ E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 2003.

⁸ V. de Grazia, *The Culture of Consent. Mass Organization of Leisure in Fascist Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.

⁹ Ead., *How Fascism Ruled Women. Italy 1922-1945*, University of California Press, Berkeley 1992.

¹⁰ R. Ben-Ghiat, *Fascist Modernities. Italy 1922-1945*, University of California Press, Berkeley 2001; Ead., *Italian Fascism's Empire Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2015.

¹¹ M. Landy, *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton University Press, Princeton 1986.

¹² An approach that has been adopted by some political historians. See, for example, G. De Luna, *Cinema Italia*.

Over several decades, Brunetta's publications have ranged extremely widely over almost all aspects of film production and reception. His interpretative approach and attempts to reflect – sometimes in a speculative way – on the significance of film culture in the fascist period have been influential. For example, his argument that the escapist film comedies of the period undermined fascism's programme of custom reform influenced research on consumption¹³. His attention to the film star dimension of Mussolini's image projection opened up perspectives on the cult of personality that had not been tackled since the early 1930s¹⁴. Brunetta has in several works deepened his approach to the period of the dictatorship, in particular in his book on the impact of American films and film promotion methods¹⁵.

Today, research on the cinema of the fascist period is not particularly concerned with the questions of control that preoccupied De Felice and Cannistraro. Though the question of whether the regime was totalitarian or not remains a matter of some controversy, this issue is not treated primarily in terms of whether or not there was top-down control of the press, radio and cinema¹⁶. Rather the shift towards cultural and gender history has thrown light on many aspects of the way culture¹⁷ and indeed everyday life were organised and regulated. The history of consumption in fact has furnished decisive stimuli and important methodological innovations, starting with the seminal works of Stefano Cavazza, Paolo Capuzzo and Emanuela Scarpellini¹⁸. The oral history of the period, which initially focussed – in keeping with the social vocation of many practitioners – on the working class¹⁹, was applied by David Forgacs and Stephen Gundle to cultural consumption²⁰. In their book, leisure habits, film-going practices and the impact of these on self-fashioning and gender identity were explored within contexts of both the fascist and postwar periods that were mediated by politics and collective forms of mobilisation. But this does not mean

I film che hanno fatto gli italiani, Utet, Torino 2021. Brunetta's own work connecting film history and national history is *L'Italia sullo schermo. Come il cinema ha raccontato l'identità nazionale*, Carocci, Roma 2020.

¹³ G.P. Brunetta, *Mille e più di mille (lire al mese)*, in M. Argentieri (a cura di), *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, Marsilio, Venezia 1991.

¹⁴ G.P. Brunetta, *Il sogno a stelle e strisce di Mussolini*, in M. Vaudagna (a cura di), *L'estetica della politica in Europa e in America negli anni trenta*, Laterza, Roma-Bari 1989. In the 1930s, Camillo Berneri examined Mussolini from this point of view. See *Mussolini. Psicologia di un dittatore*, Azione comune, Milano 1966 (originally published 1937).

¹⁵ G.P. Brunetta, *Il ruggito del leone. Hollywood alla conquista dell'impero dei sogni nell'Italia di Mussolini*, Marsilio, Venezia 2013.

¹⁶ On media history, see A. Sangiovanni, *Le parole e le figure. Storia dei media in Italia dall'età liberale alla seconda guerra mondiale*, Donzelli, Roma 2012 and Id., *Radiodays. La radio in Italia da Marconi al web*, Il Mulino, Bologna 2024.

¹⁷ See A. Tarquini, *Storia della cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2011.

¹⁸ See P. Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Carocci, Roma 2003; A. Arru, M. Stella (a cura di), *I consumi. Una questione di genere*, Carocci, Roma 2003; P. Capuzzo, *Culture del consumo*, Il Mulino, Bologna 2006; S. Cavazza, E. Scarpellini (a cura di), *Il secolo dei consumi. Dinamiche sociali nell'Europa del Novecento*, Carocci, Roma 2006; Ead., *L'Italia dei consumi. Dalla belle époque al nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2008; S. Cavazza, Ead. (a cura di), *La rivoluzione dei consumi. Società di massa e benessere in Europa. 1945-2000*, Il Mulino, Bologna 2010; Id., Ead. (a cura di), *Storia d'Italia, Annali 27, I consumi*, Einaudi, Torino 2018.

¹⁹ L. Passerini, *Torino operaia e fascismo. Una storia orale*, Laterza, Roma-Bari 1984; M. Gribaudi, *Mondo operaio e mito operaio. Spazi e percorsi sociali a Torino nel primo Novecento*, Einaudi, Torino 1987.

²⁰ D. Forgacs, S. Gundle, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington 2007.

that politics succeeded in containing or shaping the engagement of film audiences with the medium²¹. On the contrary, cinema's special ability to channel individual aspirations and to fuel individual, peer group and collective identities – or, to put it more succinctly, cinema's modernity – ensured that, while the medium had its uses for governments²², it was also a source of contradictory impulses and an obstacle to programmes of indoctrination. In this perspective, the study of the fascist star system has been shown to be a sphere of particular interest²³.

These developments do not mean that the study of cinema and cinema's place in society in the fascist period has reached a point of maturity or, still less, of saturation. On the contrary, shifts in the research agenda, the mobilisation of new tools of inquiry and the greater sensitivity of historians to social and cultural questions has led to a range of new works and innovative strands of research. Interest in the empire and its legacies has inspired new attention to colonial film productions and to the image of the empire more generally, as is evident from significant studies by Gianmarco Mancosu, Luca Acquarelli and Maurizio Zinni, which have all offered valuable methodological reflections²⁴. As the period has moved out of living memory, some tools of inquiry, such as the collection of testimonies or oral history, can no longer be utilised. Instead, archives and periodicals have become key sources for scholars. As Raffaele De Berti has written, film magazines can be considered «fonte di documentazione, serbatoio inesauribile di materiali da interrogare per la ricerca, partendo da domande precise e circostanziate»²⁵. Many publications that at one time were difficult to access have been digitised, facilitating their consultation. While Cannistraro explored state archives, today researchers can access the archives of directors, film actors, journalists and fans. In fact, the role of fandom is a novel terrain of research that is yielding significant results²⁶.

As stated at the outset, we have chosen to focus in this thematic issue on gender and on the public. The field of gender has become a rich field of study in which the primary focus is on the experiences of women and representations of women. From this point of view, the perspective of the male gaze introduced by Laura Mulvey is of fundamental

²¹ A. Gagliardi *“Educare” o intrattenere? Propaganda, mass media e cultura di massa*, in G. Albanese (a cura di), *Il fascismo italiano. Storia e interpretazioni*, Carocci, Roma 2022, pp. 255-279. See also P. Dogliani, *Il fascismo degli italiani. Una storia sociale*, Utet, Torino 2008.

²² See F. Lussana, *Cinema educatore. L'Istituto Luce dal fascismo alla liberazione. (1924-1945)*, Carocci, Roma 2018; S. Campagna, *Plasmare le coscienze. Cinema e infanzia nell'Italia fascista. 1923-1943*, Carocci, Roma 2024. Cinema and visual culture also play a central role in A. Gibelli, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla grande guerra a Salò*, Einaudi, Torino 2005.

²³ S. Gundle, *Mussolini's Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy*, Berghahn Books, New York 2013. See also F. Vitella, *Lettere ad Alida Valli. Il culto di una diva nell'Italia fascista*, Marsilio, Venezia 2025.

²⁴ G. Mancosu, *Vedere il fascismo. L'Istituto Luce e il colonialismo fascista*, Mimesis, Milano-Udine 2022; L. Acquarelli, *Il fascismo e l'immagine dell'impero. Retoriche e culture visuali*, Donzelli, Roma 2022; M. Zinni, *Visioni d'Africa. Cinema, politica, immaginari*, Donzelli, Roma 2023.

²⁵ R. De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti, Vita e pensiero*, Milano 2000. See also Id., I. Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Cisalpino, Milano 2009.

²⁶ M. Comand, A. Mariani (a cura di), *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, Marsilio, Venezia 2019.

importance²⁷. In the fascist period, there was a vast difference between the ideal women of the fascist imagination and the women who were consumers of cinema and other media. The former were wives and mothers of the present or of the future. Their focus was on their duty to family and the nation. But, while young women and girls were drawn into fascism's organisations and were subjected to incessant propaganda, some of which was internalised, they could also read commercial magazines, go to the cinema, socialise, and dream. Some of the vehicles of these aspirations and projections were the very stars that Italian cinema spawned and promoted and which the authorities often believed were functional to their projects for custom reform. Masculinity too is a field in which fascist ideas competed with other models deriving from tradition, as well as modern and foreign influences²⁸. It is easy to point to male actors who embodied the fascist ideal in some films, like Amedeo Nazzari and Fosco Giachetti, but they co-existed with Vittorio De Sica, Roberto Villa, and the young Alberto Sordi, not to mention comic actors like Macario or Aldo Fabrizi as well, of course, as the American stars. In short, the social and cultural issues raised by fascism's relationship with film and with cinema are extraordinarily complex and interesting.

In her article, Barbara Montesi examines the quite significant number of films with a collegiate setting that were released in the years between the 1930s and 1940s. The protagonists of these films were young female students, who were played by equally young actresses such as Adriana Benetti, Carla Del Poggio, Irasema Dilian, Chiaretta Gelli, Lilia Silvi and, above all, Alida Valli. Starting from the analysis of the plots of these films, the article investigates the figure of the high school girl in fascist Italy, instituting a dialogue with the generational and gender models of the time, which are discussed in relation to the emergence of a commercial youth culture that identified the teenager as a precise target. The reflection is based on a reading of the major film periodicals of the time – focussing in particular on the roles of mediation and connection that they played between the young stars and their fans – and on an examination of the archives of Alida Valli and Lilia Silvi.

Silvia Vacirca examines a question that touches on three themes: the relationship between fashion and cinema, the presentation of women on the screen, and the extreme difficulty of finding a satisfactory integration between state policy and the commercial sphere. The model in this field as in others was Hollywood, but the relatively low level of industrial development in both cinema and fashion made this one that was very difficult to replicate or even meaningfully aspire to. It would not be until the 1950s that a more satisfactory interaction between fashion and cinema would be found.

Stephen Gundle explores the figure of Doris Duranti, an important star of the screen who came to be seen in the decades after the war as the fascist star *par excellence*. Duranti cultivated her own image in this sense, giving many press interviews and publishing in 1987 her memoirs, which were turned into a television drama. Duranti supported fascism and,

²⁷ L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», 1975, n. 3, pp. 6-18.

²⁸ See S. Bellassai, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2011; E. dell'Agnese, E. Ruspini (a cura di), *Mascolinità all'italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti*, prefazione di C. Saraceno, Utet, Torino 2007.

thanks to her relationship with Alessandro Pavolini, the minister of Popular Culture, she secured numerous advantages which she paid back by being on call for official ceremonies and duties such as visiting wounded soldiers. However, she was a contradictory figure who often played racial others in colonial dramas. She was the exact opposite of the “fresh-faced and easily legible leading ladies” that the regime has been said to prefer²⁹. A screen *femme fatale*, she was ambiguous, intriguing and potentially dangerous. Gundle considers the functions Duranti’s characters performed on screen and assesses the implications of a presence that highlights the complexity of cinematic representations and narratives in this period.

Francesca Cantore explores the pre-history of Alberto Sordi, that is to say the early career of the actor who became the popular screen embodiment of a certain type of Italian in the 1950s and 1960s. Her close examination of the actor’s career across a variety of media, theatre, radio and cinema, offers important insights into the place of multi-mediality in the construction of stardom. Sordi illustrates the varieties of masculinity that competed and also complemented each other under the regime. Not easily interpreted in terms of the dichotomy Nazzari (new Italian of the fascist era) and De Sica (traditional Italian), Sordi could conform to dominant models on screen, for example in *I tre acquilotti* (M. Mattoli, 1942), or offer a comic safety valve. His stardom also passed through the presence of American cinema in fascist Italy up to 1939 insofar as he first won wide recognition from radio audiences for his rendering in Italian of the voice of Oliver Hardy. In the postwar years, Sordi often played the post-fascist Italian, whose education and outlook had been shaped by the regime and who indulged in a certain nostalgia for Mussolini and prewar fascism. In the 1930s and early 1940s, we find some of the elements that later fed into this particular construction of masculinity and which carried important implications for national identity.

²⁹ Ben-Ghiat, *Italian Fascism’s Empire Cinema*, cit., p. 127.

Saggi

Una presenza giustificata? Le studentesse, la cinematografia, l'Italia fascista (1939-1943)

BARBARA MONTESI

Tuoni e fulmini, maledizione, morte e dannazione. Tenetemi, se no rompo tutto. Tenetemi, se no commetto una follia. Non s'era rimasti d'accordo che film sui collegi femminili non se ne sarebbero fatti più? Sto incanutendo e ogni settimana sono costretto ad assistere a patetiche scene di educande. Non ne posso più¹.

Le parole del giornalista e sceneggiatore Diego Calcagno su una delle riviste cinematografiche più diffuse tra gli anni trenta e quaranta, «Film», appaiono un grido di ribellione di fronte all'ennesima pellicola ad ambientazione collegiale, più che una stroncatura del malcapitato *Madchen Pensionat*, film ungherese del 1936, uscito in Italia nel 1942 con il titolo *Pensionato di ragazze*. Anche Irene Brin, recensendo nello stesso anno *Teresa Venerdì*, con Vittorio De Sica nel duplice ruolo di regista e di attore, pur lodando la pellicola, rimarcava che il compito di De Sica non era stato facile, «un poco perché gli toccava riprendere lo stesso tema giovanile e scolastico [di *Maddalena zero in condotta*], molto perché altri, nel frattempo, avevano imitato [...] e clima e personaggi di Maddalena, inducendoli a detestare le fanciulline, i loro drammi e quanto, infine, le riguardava»².

Nel 1942, l'insofferenza manifesta per i film ascrivibili alla tipologia "collegi femminili" non segnala solo la loro numerosità – considerando anche il limitato arco temporale di produzione (1939-1943) – ma soprattutto la loro indubbia visibilità³. Sono infatti

¹ D. Calcagno, *Sette giorni a Roma*, in «Film», 1942, n. 31, p. 10.

² I. Brin, *Un film ogni settimana. Teresa Venerdì*, in «Cine illustrato», 1942, n. 2, p. 4. Su Brin cfr. I. Piazzoni, *Ritratti di borghesie in nero*, in L. Benadusi, C. Giunta, E. Papadia (a cura di), *Effimero Novecento. Il costume degli italiani*, Il Mulino, Bologna 2024.

³ Per la *reception theory* si rimanda a K. Anderson Wagner, *Reception Theory*, in *Schirmer Encyclopedia of Film*, v. III, Thomson-Gale, Detroit 2006, pp. 395-398. Cfr. Inoltre J. Staiger, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1992; Ead., *Media Reception Studies*, New York University Press, New York 2005; Ead., *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*, New York University Press, New York 2001.

pellicole che ricevono ampia copertura dai rotocalchi specializzati e dalla stampa più in generale (e non solo in termini negativi), suscitano accessi dibattiti sulle "ragazze d'oggi", rappresentano notevoli successi di botteghino, avviano (talvolta esauriscono) la carriera di tante giovani attrici, ispirano nel pubblico, quello giovanile e femminile in particolare, un rilevante *fandom*.

Jacqueline Reich ha da tempo messo in luce la significatività di questo filone cinematografico per le trame e per i modelli di femminilità che rende visibili. Ribelli, piene di risorse e intelligenti, le protagoniste vengono premiate per la loro intraprendenza e per un comportamento che la studiosa definisce «such untraditional and, moreover, un-Fascist»⁴. «Come metafora della società – ha scritto invece Elena Mosconi – i film collegiali rappresentano ambienti oppressivi caratterizzati da modelli educativi antiquati e dispotici messi in crisi – in modo speculare alla perdita di consenso del regime – da una gioventù non ossequente e ribelle»⁵. A partire da queste considerazioni, intendo avviare una riflessione sulle dinamiche culturali e sulle pratiche sociali che si svilupparono attorno alla produzione e alla visione dei "film collegiali", allo scopo di verificare se esse rappresentino un'utile prospettiva per la storia delle giovani nell'Italia fascista, con particolare riguardo al gruppo sociale che negli Stati Uniti si andava codificando come teenager.

Gli studi di Grace Palladino, Ilana Nash e Kelly Schrum sono i termini di una comparazione significativa e inevitabile, seppur complessa e, per molti aspetti, rischiosa⁶. Le studiose – sebbene con alcune divergenze rispetto a una periodizzazione complessiva – individuano nella scuola superiore e nella *consumer culture*⁷ i perni attorno ai quali negli anni trenta del Novecento prende forma e si articola il concetto di teenager con un'esplicita connotazione di genere. Teenager non coincide quindi con adolescente, vocabolo introdotto nel 1904 dallo psicologo G. Stanley Hall⁸, che si diffonde in Italia proprio nel ventennio fascista, quando si normalizza anche l'uso di signorinetta e signorinella – lemmizzati negli anni venti come una «ragazza molto giovane che è quasi una signorina»⁹ – e si atte-

⁴ J. Reich, *Reading, Writing, and Rebellion: Collectivity, Specularity, and Sexuality in the Italian Schoolgirl Comedy, 1934-43*, in R. Pickering-Iazzi (ed.), *Mothers of Invention. Women, Italian Fascism, and Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1995, p. 222.

⁵ E. Mosconi, *La commedia "collegiale" come teatro sociale*, in E.G. Laura con la collaborazione di A. Baldi (a cura di), *Storia del cinema italiano*. Volume VI - 1940/1944, Centro Sperimentale di Cinematografia, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2010, p. 192. Inoltre G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano, 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma 1979 e M. Landy, *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton University Press, Princeton 1986, pp. 46-57.

⁶ G. Palladino, *Teen-agers. An American History*, BasicBooks, New York 1996; I. Nash, *American Sweethearts. Teenage Girls in Twentieth-Century Popular Culture*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2000; K. Schrum, *Some Wore Bobby Sox. The Emergence of Teenage Girls' Culture, 1920-1945*, Palgrave Mcmillan, New York 2004.

⁷ E. Scarpellini, *L'Italia dei consumi. Dalla belle époque al nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2008; P. Capuzzo, *Youth and Consumption*, in F. Trentmann (ed.), *The Oxford Handbook of the History of Consumption*, Oxford University Press, New York 2012, pp. 601-617.

⁸ G. Stanley Hall, *Adolescence: Its Psychology and Its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion, and Education*, D. Appleton and Co., New York 1904. Cfr. J. Neubauer, *Adolescenza fin-de-siècle*, Il Mulino, Bologna 1997.

⁹ P. D'Achille, *Per la storia di 'signorina'*, in L. Mariottini (a cura di), *Identità e discorsi. Studi offerti a Franca Orletti*, RomaTrePress, Roma 2015, p. 71.

stano, con connotazione spregiativa, *garçonne* e *maschietta*¹⁰ – a testimoniare la crescente importanza assegnata all'età e allo stile di vita nella definizione del ruolo che gli individui, soprattutto le donne, assumono nella società.

La giovinezza come metafora del fascismo¹¹ e il suo disciplinamento per la rivoluzione antropologica e la creazione dell'"uomo nuovo"¹² sono questioni di grande rilevanza che la storiografia ha delineato¹³. Victoria de Grazia¹⁴ ha evidenziato come in questo contesto le ragazze e, soprattutto, le studentesse, vissero una profonda contraddizione: alla politicizzazione attraverso l'associazionismo di regime – che le coinvolgeva in attività sportive e culturali, le "spingeva" a uscire di casa e offriva loro importanti occasioni di sociabilità – faceva seguito l'invito a realizzarsi esclusivamente tra le pareti domestiche, come mogli e madri o, meglio, come fattrici. La studiosa ha inoltre messo in luce come la volontà di controllo totalitario dovette confrontarsi e "competere" con la Chiesa cattolica e con la cultura commerciale per le quali l'infanzia e l'adolescenza, soprattutto quelle femminili, erano poste in gioco altrettanto cruciali. Sebbene abbia osservato che il mercato italiano fosse troppo segmentato e influenzato dalla famiglia, dalla religione e dall'appartenenza di classe per contemplare «the self-referential youth cultures arising in more advanced capitalism in the interwar period»¹⁵, de Grazia ha anche mostrato come nel corso del ventennio le ragazze divennero sempre più consapevoli di rappresentare una novità rispetto al passato, esprimendo sulla scena pubblica una stabile presenza associata alla diffusione dei consumi di massa¹⁶. L'analisi di David Forgacs e di Stephen Gundle¹⁷ ha evidenziato la rilevanza dei consumi cinematografici durante il fascismo e, sebbene non sia possibile «determinare in modo definitivo l'articolazione di genere», diversi indicatori testimoniano «il realizzarsi di un processo di legittimazione del target femminile e l'emersione discorsiva di questo importante segmento dell'audience»¹⁸. Seguendo anche queste indi-

¹⁰ *La garçonne* di Victor Margueritte, edito nel 1922, venne pubblicato in Italia da Sonzogno nel 1928 con la traduzione di Decio Cinti come *La giovinotta*. Per una definizione di *maschietta* come stile "disordinato" del primo dopoguerra adottato dalle donne di ogni età cfr. C. Menao, *Commentario-Dizionario italiano della moda*, Ente nazionale della moda, Torino 1936, *ad vocem*. Per l'importanza del fenomeno nella società americana dell'epoca G. Stanley Hall, *Flapper Americana Novissima*, in «Atlantic Montly», 1922, n. 19.

¹¹ L. Passerini, *La giovinezza metafora del cambiamento sociale. Due dibattiti sui giovani nell'Italia fascista e negli Stati Uniti degli anni cinquanta*, in G. Levi, J.-C. Schmitt (a cura di), *Storia dei giovani*, vol. 2, *L'età contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 383-459; T. Baris, *Il mito della giovinezza tra realtà e retorica nel regime fascista*, in M. De Nicolò (a cura di), *Dalla trincea alla piazza. L'irruzione dei giovani nel Novecento*, Viella, Roma 2011, pp. 185-204.

¹² E. Gentile, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Laterza, Roma-Bari 2002, pp. 235-264.

¹³ Si veda inoltre A. Gibelli, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande guerra a Salò*, Einaudi, Torino 2005 e P. Dogliani, *Il fascismo degli italiani. Una storia sociale*, Utet, Torino 2008.

¹⁴ V. de Grazia, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia 1993.

¹⁵ Ead., *Nationalizing Women. The Competition between Fascist and Commercial Cultural Models in Mussolini's Italy*, in Ead., E. Furlough (eds.), *The Sex of Things. Gender and Consumption in Historical Perspective*, University of California Press, Berkeley 1996, p. 354.

¹⁶ Ivi, p. 356. Si veda anche C. Dau Novelli, *Famiglia e modernizzazione in Italia tra le due guerre*, Edizioni Studium, Roma 1994.

¹⁷ D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 71 e ss. Cfr. anche A. Gagliardi, *"Educare" o intrattenere? Propaganda, mass media e cultura di massa*, in G. Albanese (a cura di), *Il fascismo italiano. Storia e interpretazioni*, Carocci, Roma 2022, pp. 255-279.

¹⁸ M. Comand, *Erlebnis via Ephemera. Le spettatrici italiane nel periodo interbellico attraverso testi terziari e scritture*

cazioni e privilegiando la *consumer culture* relativa ai “film collegiali”¹⁹, proverò a verificare, per l’arco temporale 1939-1943, l’attestarsi di una cultura del gruppo delle coetanee che possa configurarsi come *empowerment*. Con coetanee faccio riferimento alla seconda generazione del dopoguerra, ovvero a quella delle nate tra la fine degli anni dieci e i primi anni venti del Novecento²⁰, in particolare a coloro che frequentarono le scuole superiori e, quindi, i contesti urbani. La riforma Gentile aveva mirato a ridurre drasticamente la loro presenza nei percorsi comuni dell’istruzione superiore dirottando le ragazze verso il liceo femminile – che non consentiva l’accesso all’università e faceva propria l’idea di cultura come ornamento, rivelandosi subito fallimentare – ma le 3.700 iscritte al liceo classico del 1931 divennero 12.000 nell’anno dell’adozione della Carta della scuola, mentre la loro rappresentazione pubblica era sempre più diffusa²¹.

Pur avvalendosi principalmente di “fonti cinematografiche”²², questo saggio non si incentra tanto sull’analisi testuale e iconografica dei film – per la quale fa riferimento soprattutto agli studi già citati – quanto sul contesto sociale, culturale e politico in cui le immagini sono state prodotte e fruite e in cui sono stati costruiti i loro significati²³. Come ha sottolineato Maurizio Zinni, sulla scorta di Marc Ferro, «mettendosi in risonanza con la temperie politica, culturale e sociale in cui vede la luce e, allo stesso modo, influenzandola e plasmandola in maniera sotterranea ma rilevante, il film svolge il ruolo di vero e proprio agente di storia capace di orientare lo spettatore [e la spettatrice] nel suo confronto con il reale e con fenomeni di cui ha scarsa o nulla conoscenza»²⁴ o con i quali, al contrario, si identifica e su cui modella la propria identità.

secondarie, in Ead., A. Mariani (a cura di), *Ephemera. Scrapbook, fan mail e diari delle spettatrici nell’Italia del regime*, Marsilio, Venezia 2019, p. 19, come la precedente citazione. Sul ruolo del cinema nel sistema educativo del regime F. Lussana, *Il cinema educatore. L’Istituto Luce dal fascismo alla liberazione (1924-1945)*, Carocci, Roma 2018; S. Campagna, *Plasmare le coscienze. Cinema e infanzia nell’Italia fascista (1923-1943)*, Carocci, Roma 2024.

¹⁹ J. Allen, *The Film Viewer as Consumer*, in «Quarterly Review of Film & Video», 1980, n. 4, pp. 481-499.

²⁰ de Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., p. 168.

²¹ S. Soldani, *Chequered Routes to Secondary Education: Italy*, in J.C. Albisetti, J. Goodman, R. Rogers (eds.), *Girls’ Secondary Education in the Western World. From the 18th to the 20th Century*, Palgrave Macmillan, New York 2010, p. 67. Un interessante spaccato sulle studentesse universitarie per gli anni presi in considerazione viene fornito da A. Gissi, *Le studentesse universitarie: trasformazioni di una figura sociale* e G. Albanese, *Donne nell’università fascista*, in A. Martini, C. Sorba (a cura di), *L’università delle donne. Accademiche e studentesse dal Seicento a oggi*, Roma, Donzelli 2021, pp. 85-101 e pp. 103-117.

²² Segnalo che per la stesura di questo saggio non è stato possibile accedere al fondo Carla Del Poggio, custodito presso la Cineteca di Bologna, mentre presso il Centro sperimentale di Cinematografia di Roma ho potuto consultare i fondi Alida Valli e Lilia Silvi.

²³ Cfr. G. Mancosu, *Vedere l’impero. L’Istituto Luce e il colonialismo fascista*, Mimesis, Milano-Udine 2022.

²⁴ M. Zinni, *Visioni d’Africa. Cinema, politica, immaginari*, Donzelli, Roma 2023, p. 11. Si rimanda inoltre a M. Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Milano, Feltrinelli 1980; P. Ortoleva, *Testimone infallibile, macchina dei sogni. Il film e il programma televisivo come fonte storica*, in «Passato e Presente», 1984, n. 6, pp. 135-148 e Id., *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino 1991.

Le pellicole italiane prodotte e distribuite tra il 1939 e il 1943²⁵ che possono essere incluse nel filone "commedia collegiale" sono *Assenza ingiustificata* (M. Neufeld, 1939), *Maddalena... zero in condotta* (V. De Sica, 1940), *Teresa Venerdì* (V. De Sica, 1941), *Ore 9: lezione di chimica* (M. Mattoli, 1941), *Signorinette* (L. Zampa, 1942), *Un garibaldino al convento* (V. De Sica, 1942), *Il birichino di papà* (R. Materazzo, 1943), a cui si aggiungono film con giovani protagoniste tra cui *Scarpe grosse* (D. Falconi, 1940), *Dopo divorzieremo* (N. Malasomma, 1940), *Violette nei capelli* (C. Ludovico Bragaglia, 1941), *Barbablù* (C.L. Bragaglia, 1941), *Scampolo* (N. Malasomma, 1942), *Giorni felici* (G. Franchini, 1943). A interpretare i ruoli principali sono giovanissime attrici che mettono in scena loro coetanee: Adriana Benetti (classe 1919), Alida Valli e Lilia Silvi (1921), Irasema Dilian (1924), Carla Del Poggio e Chiaretta Gelli (1925), per citare quelle che ottennero maggiore notorietà. Elena Mosconi ha efficacemente riassunto le coordinate principali della "commedia collegiale", sottolineando, innanzitutto, che è l'ambiente – scuola, collegio, orfanotrofio, – a predisporre «i caratteri ricorrenti e le tipologie di conflitti». La protagonista è la «leader nel gruppo delle ragazze, [...] solitamente una giovane poco studiosa, sicura di sé, determinata e ribelle fino all'insubordinazione, ma leale e pronta a sacrificarsi per una buona causa». Gli antagonisti sono, in primo luogo «una coetanea dal carattere opposto, riservata, studiosa [ma non sempre], e ossequente ma che cela qualche mistero, [...] e [poi] le figure adulte nel loro complesso»²⁶. Sebbene non possano definirsi fatali né esplicite – come erano nei *flapper film*²⁷ –, bellezza e sensualità sono risorse che le studentesse "normalmente" utilizzano per raggiungere i propri obiettivi e che danno concretezza ai dialoghi sulle fantasie romantiche delle ragazze. La trama può infatti essere definita amoroso-sentimentale e si chiude solitamente con il matrimonio o con il fidanzamento della "birichina"²⁸ che non rappresenta tuttavia un disciplinamento *tout court* della protagonista. Soffermandosi su alcune personaggi²⁹ – nello specifico riferendosi a Teresa Venerdì interpretata da Adriana Benetti – Reich ha sintetizzato quel ruolo come «independent, rebellious, and resourceful young female student»³⁰. Anche Marcia Landy ha definito Teresa Venerdì un agente di cambiamento sociale capace di indicare alle spettatrici la possibilità di ascesa attraverso il

²⁵ Il primo titolo italiano a tema collegiale è in realtà del 1934, *Seconda B* di Goffredo Alessandrini, dove però protagonista è il professore. Non è stato incluso in questa riflessione nemmeno *Nessuno torna indietro* di Alessandro Blasetti, tratto dall'omonimo romanzo di Alba De Cespedes del 1938, poiché, sebbene realizzato nel 1943, venne distribuito tra il 1945 e 1946.

²⁶ Mosconi, *La commedia "collegiale" come teatro sociale*, cit., p. 191, come le precedenti citazioni.

²⁷ L. Landy, *The Flapper Film: Comedy, Dance, and Jazz Age Kinaesthetics*, in J. Bean, D. Negra (eds.), *A Feminist Reader in Early-Cinema*, Duke University Press, Durham 2002, pp. 221-248; Ch. Burr, *"They Are Just Girls": Clara Bow's Star Persona, Female Adolescence, and the Flapper Youth Spectator*, in «The Journal of the History of Childhood and Youth», 2023, n. 16, pp. 420-439. DOI: 10.1353/hcy.2023.a909988.

²⁸ Nelle "commedie collegiali" non prevale quindi l'ingenua come è stata codificata da A. Peroni, *Le ingenuae dei telefoni rosa*, in «Cinema», 1949, n. 18, s.p.

²⁹ N. Setti, *Personaggia, personagge*, e M.V. Tessitore, *L'invenzione di personaggia*, in «Altre modernità», 2014, n. 12, pp. 204-213 e pp. 214-219.

³⁰ Reich, *Reading, Writing, and Rebellion*, cit., p. 238.



Fig. 1. *Ore 9: lezione di chimica*

merito³¹, ma soprattutto, a mio avviso, grazie a una notevole intraprendenza. Teresa riesce infatti a conquistare il dottor Pietro Vignali (interpretato da De Sica), legato a due donne e pesantemente indebitato, mentendo, raggirando e performando diverse identità pur di sbaragliare le rivali e risolvere i problemi finanziari dell'amato. L'irruente, gioiosa, vendicativa e generosa Anna, interpretata da Alida Valli in *Ore 9: lezione di chimica*, è innanzitutto una personaggio estremamente sfaccettata e complessa; è inoltre una studentessa poco diligente, ribelle e paladina della privacy contro le regole totalitarie del collegio di Valfiorita che ammette la lettura dei diari personali delle ragazze e quindi dei loro pensieri più intimi. È, non ultimo, una giovane donna che si vuole far notare e che corteggia con naturalezza l'uomo che desidera (fig. 1). Infine, la ribellione di Nicoletta – interpretata da Chiaretta Gelli ne *Il birichino di papà* –, che il padre chiama significativamente Nicola, si spinge al punto da mettere in discussione i modelli di genere e i ruoli familiari³².

Pur nella diversità delle trame, le pellicole veicolano un modello di giovane donna volitiva, forte, ribelle alle regole e alle autorità, capace di ottenere ciò che desidera. La protagonista non è, inoltre, una figura isolata ma incarna la leader del gruppo delle pari: nei "film collegiali" la dimensione amicale e la solidarietà tra ragazze sono elementi narrativi fondamentali, sintetizzati in *Ore 9: lezione di chimica* dal motto «una per tutte, tutte per una»; è inoltre, naturalmente, una studentessa ed è principalmente attraverso questo

³¹ Landy, *Fascism in Film*, cit., p. 53.

³² Reich, *Reading, Writing, and Rebellion*, cit., pp. 239 e ss.

ruolo sociale che le giovani italiane sono pubblicamente e visivamente narrate dalla cinematografia tra gli anni trenta e quaranta.

Nelle "commedie collegiali" anche lo sguardo dominante non è quello maschile³³, né quello adulto, ma appartiene alla giovane protagonista "birichina", con il quale lo spettatore e, soprattutto, la spettatrice è incoraggiata a identificarsi³⁴. Sono pellicole, infine, che testimoniano un crescente protagonismo femminile nella sceneggiatura. Luciana Peverelli³⁵, ad esempio, giornalista, scrittrice e firma presente con più pseudonimi su diverse testate cinematografiche e femminili, è l'autrice del romanzo *Violette nei capelli*, di cui scrive anche l'adattamento cinematografico. Peverelli firma anche *Signorinette*, il cui soggetto è tratto dall'omonimo *best seller* di Wanda Bontà. *Ore 9: lezione di chimica* è invece un soggetto di Laura Pedrosi. La contiguità sottolineata da Silvia Salvatici tra rotocalchi e narrativa rosa, i *best seller* degli anni trenta, credo, quindi, possa estendersi ai "film collegiali". Il nesso – come ha scritto Salvatici – appare rilevante poiché «da un lato presuppone un pubblico comune» per letteratura di consumo, rotocalchi e pellicole cinematografiche; «dall'altro ci riporta a un'analoga necessità di rispondere, accogliendone e controllandone gli stimoli compatibilmente alle politiche sociali e culturali del regime fascista, al mutare delle abitudini, dei comportamenti, della mentalità delle donne»³⁶ e in particolare delle ragazze.

La «rassicurante e consolidata commedia ungherese» – come nel caso di *Maddalena... zero in condotta*, trasposizione di un film di Laszlo Kadar – e la *screwball comedy* americana sono i modelli che esercitano una più significativa influenza nella realizzazione delle pellicole più sopra elencate³⁷. A rappresentare un vero e proprio spartiacque per il genere fu il successo internazionale di *Three Smart Girls* (H. Koster, 1936) – tradotto con *Tre ragazze in gamba* e uscito in Italia nel 1937, dopo la presentazione alla V Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia – e della sua protagonista Deanna Durbin³⁸. I contemporanei percepirono Durbin come una significativa novità: l'attrice canadese era la prima interprete di un'età considerata fino a quel momento cinematograficamente imbarazzante ad assurgere alla dimensione di star³⁹ e a mettere in scena una giovinezza volitiva e protagonista, autonoma, capace di governare le circostanze e di partecipare con disinvoltura alla vita pubblica⁴⁰.

³³ La questione è stata introdotta da L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», 1975, n. 14, pp. 6-18.

³⁴ Reich, *Reading, Writing, and Rebellion*, cit., p. 245.

³⁵ R. Verdrame, *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla Contessa Lara a Luciana Peverelli. Con testi rari e documenti inediti*, libreriauniversitaria.it Editore, Padova 2011.

³⁶ S. Salvatici, *Il rotocalco femminile: una presenza nuova negli anni del fascismo*, in S. Franchini, S. Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, FrancoAngeli, Milano 2014, p. 113. Inoltre L. Ciardi, *Dattilografe, principi azzurri e principali. Consigli e strategie di ascesa sociale in un prototipo italiano di rotocalco: «Piccola» (1928-1938)*, in «Genesis», 2004, n. 2, pp. 147-182. DOI: 10.1400/78305.

³⁷ Mosconi, *La commedia "collegiale" come teatro sociale*, cit., p. 191.

³⁸ G. Scheiner, *The Deanna Durbin Devotees: Fan Clubs and Spectatorship*, in J. Austin, M.N. Willard (eds.), *Generations of Youth: Youth Cultures and History in Twentieth-Century America*, New York University Press, New York 1998, p. 83.

³⁹ Nel 1938, l'Academy conferì a Durbin e a Mickey Rooney un *honorary awards* per «the significant contribution in bringing to the screen the spirit and personification of youth». Per le doti canore e la voce "adulta", fondamentale per il successo della giovane star, cfr. G. Studlar, *Precocious Charms. Stars Performing Girlhood in Classical Hollywood Cinema*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2013.

⁴⁰ Scheiner, *The Deanna Durbin Devotees*, cit., p. 83.

Naturalmente sono numerose le ragioni che fecero convergere l'attenzione delle *majors* verso attori e, soprattutto, attrici bambine e adolescenti, tra cui non secondaria fu l'applicazione del codice Hays e, successivamente, il sapiente utilizzo del sorriso delle ragazze come antidoto alle preoccupazioni della guerra⁴¹. Sin dagli anni venti, le produzioni hollywoodiane mostrarono una certa consapevolezza rispetto alla rilevanza del pubblico giovane, sebbene non lo considerassero ancora un'audience distinta dal resto della platea⁴². Il fiorire dei "film collegiali" tra gli anni trenta e quaranta risiede quindi anche nell'entusiastica e compiaciuta accoglienza che ne fecero le giovani spettatrici; il *fandom* che svilupparono consente di osservare la creativa rielaborazione dei film e delle star, la strutturazione del tempo libero sulla base dei consumi cinematografici e la creazione di nuove forme di relazioni attraverso le quali le studentesse legittimarono le proprie esperienze, la propria identità e il proprio ruolo pubblico⁴³.

L'importanza di avere diciotto anni

Cara Alida,

Sono una tua grande ammiratrice [...]; tu sei la rivelazione, la giovane stella da tutti aspettata, e se in America c'è Deanna Durbin che fa tanto furore, in Italia ci sei tu che non hai da invidiare niente a nessuna altra attrice⁴⁴.

Le lettere delle fan, ma anche dei fan, ad Alida Valli⁴⁵, scritte tra gli anni trenta e quaranta, se osano paragonare la loro diva preferita a un'altra star, quella è Deanna Durbin, con la granitica certezza che tale accostamento non potrà che lusingarla⁴⁶. *Assenza ingiustificata* – pellicola che si considera perduta – rappresentò infatti il corrispettivo italiano di *Tre ragazze in gamba* e lanciò tanto la "commedia collegiale" che la prima giovane diva.

Come ha sottolineato Federico Vitella, «[l]a clamorosa affermazione di Alida Valli nell'olimpico divistico nazionale coincise con il crescente investimento politico nell'industria cinematografica da parte del regime»⁴⁷. Soprattutto dopo la cosiddetta legge Alfieri

⁴¹ Nash, *American Sweethearts*, cit., p. 119.

⁴² Schrum, *Some Wore Bobby Sox*, cit., p. 167.

⁴³ L.A. Lewis (ed.), *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*, Routledge, London-New York 1992; G. Scheiner, *Signifying Female Adolescence: Film Representations and Fans, 1920-1950*, Praeger, Westport 2000.

⁴⁴ Centro sperimentale di cinematografia (CSC), Fondo Alida Valli (FAV), Lettere degli ammiratori 1, 1937 – 1949 (LA1), lettera di Elena N.S., Viareggio, 23 novembre 1939.

⁴⁵ Parte delle missive ricevute da Alida Valli nel periodo preso in considerazione sono state pubblicate in F. Vitella, *Lettere ad Alida Valli. Il culto di una diva nell'Italia fascista*, Marsilio, Venezia 2025. Si veda inoltre Id., «Mia carissima Alida», *Le lettere degli ammiratori nell'Italia mussoliniana*, in «Bianco e nero», 2016, n. 586, pp. 92-114.

⁴⁶ È il paragone proposto anche dalla critica del tempo come, tra i primi, M. Rampetti, *Stelle di casa nostra. Alida Valli*, in «Cinema illustrazione», 1939, n. 9, p. 3. Cfr. inoltre M. Casalini, *Tra Hollywood e Cinecittà: modelli di genere nell'Italia fascista*, in Ead. (a cura di), *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Viella, Roma 2016.

⁴⁷ Vitella, *Lettere ad Alida Valli*, cit., p. 15.

del 1938⁴⁸, l'ampliamento e il consolidamento di uno *star system* autarchico vennero considerati indispensabili per sostenere l'industria cinematografica nazionale⁴⁹. Da quell'anno i volti e i corpi delle giovani dive italiane invasero le sale cinematografiche, le riviste di settore, i rotocalchi femminili e anche i quotidiani. La loro immagine venne rimbalzata dagli schermi ai cine-racconti, dalle serie fotografiche alle biografie che alternavano la narrazione con scatti a tutta pagina⁵⁰. Sebbene giovanissime e con una carriera che si riassumeva in pochi titoli, e non tutti con ruoli di primo piano, le star dei "film collegiali" divennero infatti protagoniste di numerosi scritti biografici⁵¹, data la repentina fama raggiunta e la richiesta continua delle fan di avere ragguagli e aggiornamenti sulle proprie beniamine. In questo specifico genere si specializzarono sia gli editori delle riviste di settore, con lo scopo di fidelizzare il proprio pubblico, sia case come Albore di Milano che, a partire dal 1941 con la firma di Pietro Osso, stampava numerosi titoli tra cui *Deanna Durbin, l'usignolo d'oro*, *Alida Valli. La reginetta dello schermo*, *Lilia Silvi... l'indemoniata birichina* e, l'anno successivo, *Vivi Gioi, chioma d'oro*.

Le lettere ad Alida Valli restituiscono entusiastici racconti della lettura e dell'attesa per l'autobiografia uscita a puntate – come una novella sentimentale – su «Cine illustrato» tra dicembre 1939 e gennaio 1940, dopo il successo di *Assenza ingiustificata*. Ritengo quindi opportuno soffermarmi su questa pubblicazione in particolare, anche perché è Valli stessa a rivolgersi, apparentemente senza mediazioni⁵², al suo pubblico, siglando l'autenticità della narrazione con l'autografo, oggetto del desiderio di ogni fan. L'autobiografia, inoltre, richiama sin dal titolo – *I primi diciott'anni della mia vita* – la centralità dell'età che si esplicita anche nel pubblico prediletto dall'attrice: «tutte le giovani donne come me [...] e che una eguale passione incita alla stessa meta». Con la narrazione dei suoi primi diciotto anni, Valli chiama dunque in causa direttamente e orgogliosamente le ragazze perché sono coloro che vivono i suoi stessi sogni, i suoi stessi turbamenti e che possono pertanto perfettamente comprenderla, instaurando con loro una dinamica speculare rispetto a quella delle lettere delle fan alla diva.

Sin dalle prime battute, Valli chiarisce che per una carriera cinematografica non è sufficiente possedere qualità fisiche e intellettuali «ma occorre prima di tutto e soprattutto» una indiscutibile fiducia in se stesse e una ferrea volontà, che poche righe prima ha definito «continua, irriducibile, instancabile»⁵³. La rilevanza assegnata alla volontà, tra i termini

⁴⁸ D. Manetti, *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo. 1922-1943*, FrancoAngeli, Milano 2012.

⁴⁹ S. Gundle, *Mussolini's Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy*, Berghahn Books, New York 2013.

⁵⁰ Su questa dimensione visuale intermediale di Alida Valli e di Lilia Silvi offrono un'amplessima panoramica i loro fondi archivistici, in particolare: CSC, FAV, Rassegna stampa 1937-1948 e CSC, Fondo Lilia Silvi (FLS), Rassegna stampa e documentazione e Omnia.

⁵¹ Sulla centralità degli scritti biografici nella creazione di una star si veda G. Bertellini, *The Divo and the Duce. Promoting Film Stardom and Political Leadership in 1920s America*, University of California Press, Oakland 2019.

⁵² Presumibilmente la biografia non fu scritta da Valli o, quanto meno, venne aiutata a farlo. Tuttavia, nella prospettiva del saggio, interessa che le fan credettero che fosse la loro beniamina a narrarla e come tale la lessero.

⁵³ "I primi diciott'anni della mia vita" narrati da Alida Valli per i lettori di «Cine illustrato», in «Cine illustrato», 1939, n. 49, s.p. In copertina una foto di Valli e il richiamo alla prima puntata dell'autobiografia.

che ricorrono nella biografia con maggiore frequenza, e alla fiducia in sé sovrappone Alida Valli e Vera Fabbri – la protagonista di *Assenza ingiustificata* –, rafforzando enormemente il messaggio di *empowerment* trasmesso dalla personaggio. Tutt'altro che rappresentare un'ingenua fanciulla, inoltre, Valli si definisce una "birichina", nuovamente come Fabbri, ovvero «vivace, ribelle e anche un po' sfacciata».

«Le figorine fono pregate di fare filenfo»⁵⁴ è una delle prime battute della seconda puntata, in cui trova ampia trattazione un argomento che coinvolge particolarmente il pubblico di Valli, la quotidianità scolastica, fatta di lezioni saltate per andare al cinema, pagelle imbarazzanti e disperazione del padre che vorrebbe per la figlia un futuro da professoressa di lettere. Dopo un vero e proprio inno all'indipendenza – «avevo appena compiuti i tredici anni e mi sentivo già una ragazza forte per combattere ed affrontare la vita da sola» – descrive il passaggio da bambina a signorinetta, creando una profonda intimità con le lettrici:

E i primi sogni vennero a scuotere la mia prima giovinezza, bussarono timidi e circospetti al mio cuore, mi destarono la prima ansia nello sguardo, la prima vivida sensazione di sentirmi ogni giorno di più donna, m'ingentilirono abitudini, gesti, raffinando in me il gusto del vestire e del trattare con le altre persone⁵⁵.

L'introduzione nella narrazione di Anna Maria, l'amica del cuore con la quale condivide, *ça va sans dire*, la passione per il cinema, consente a Valli di accennare anche ai turbamenti sentimentali e al piacere del flirt e di coinvolgerci tutte le coetanee che stanno leggendo come un unico gruppo di amiche: «E di platonici corteggiatori, allora, ne avevamo tanti! [...] anzi ce li scambiavamo come fossero paia di calze, con una liberalità ed una generosità veramente commoventi!». Con Anna Maria, Alida va tutti i giorni al cinema a Como, dove la famiglia si è trasferita, e la domenica le ragazze prendono, sempre da sole, il treno per raggiungere le sale milanesi. Tutt'altro che essere dipinta come un luogo insidioso per due fanciulle, come vorrebbe la retorica fascista, la grande città infonde forza e sicurezza in Alida che, nelle affollate strade milanesi, si sente perfettamente a proprio agio:

Milano significava per me la grande avventura settimanale, la grande città in cui fuggivo, alla rincorsa dei miei sogni; il mondo nuovo e straniero tanto diverso dalla mia piccola vita di provincia; il centro di tutte le insegne luminose, di tutte le meravigliose illusioni! Come non subire il fascino di tutto quel movimento, di quella aggrovigliata e roboante vita?

La terza puntata⁵⁶ si apre con la notizia che cambierà il percorso di Alida Altenburger per trasformarla in Alida Valli: l'inaugurazione del Centro sperimentale di cinematografia. Per poterlo frequentare dovrà però prima vincere la ritrosia del padre che, di fronte al desiderio espresso dalla figlia, reagisce proibendole di uscire di casa perché ritiene che i sogni cinematografici siano frutto di un'educazione eccessivamente permissiva: «Nei conflitti

⁵⁴ "I primi diciott'anni della mia vita" narrati da Alida Valli per i lettori di «Cine illustrato», in «Cine illustrato», 1939, n. 50, s.p.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ "I primi diciott'anni della mia vita" narrati da Alida Valli per i lettori di «Cine illustrato», in «Cine illustrato», 1939, n. 51, s.p.

tra padri e figli v'è sempre un tantino di verità dall'una parte e dall'altra, con la differenza però che i padri sono sempre portati a non comprendere, mai del tutto, le verità dei figli», chiosa Alida strizzando l'occhio alle sue lettrici ma anche ai loro genitori. Vinta la resistenza paterna grazie anche alla complicità della madre, a quattordici anni appena compiuti parte, nuovamente da sola⁵⁷, alla volta di Roma. Con sé porta un enorme bagaglio colmo soprattutto di illusioni che, tuttavia, non stigmatizza come fatue o pericolose, ma le considera indispensabili, «necessarie come la biancheria che la mamma dispone nella [...] valigia».

Nella quarta puntata⁵⁸ la giovane star racconta del suo arrivo a Roma e dell'improvviso sgomento che la coglie e che le procura uno strano e inedito desiderio, quello di «ritornare [...] dai [suoi] genitori». Si scuote però subito perché non ha motivo di sentirsi sola, avendo con sé «il [suo] coraggio e la [sua] incrollabile volontà. Amici sicuri e fedeli». Inizia così a camminare per Roma ed è, nuovamente, a contatto con la città notturna che la quindicenne futura diva acquista crescente fiducia. Valli studentessa del Centro sperimentale di cinematografia riprende, invece, ancora una volta, i tratti della "birichina": «Più di una volta fui considerata un'incosciente, una donna senza metodo, ribelle ad ogni consiglio», ammette. Il quarto racconto si chiude nel 1936 con il suo primo set, quello de *I due sergenti*.

Nel quinto appuntamento⁵⁹, oltre ad accennare ai film successivi – soprattutto ad *Assenza ingiustificata* che «ha finalmente esaudito anche il [suo] desiderio: quello di sentir[si] perfettamente a [suo] agio e padrona della [sua] parte» – trova spazio quella che appare come una confidenza tra un'amica avveza alle insidie del mondo e le sue ingenue compagne. Smentisce innanzitutto il luogo comune che associa l'ambiente dello spettacolo alla perdizione, dichiara di trovarcisi bene, o meglio, specifica: «per sentircisi magnificamente bene, bisogna adattarsi alle circostanze e sfuggire le occasioni che potrebbero, poi, provocare dei pentimenti». Su questo tema Valli non può mostrare la minima esitazione a tutela del suo buon nome; allo stesso tempo però non si esime dall'affrontare un argomento spinoso, legittimando la curiosità e la confidenza tra coetanee sul sesso:

Molte mie lettrici grideranno in questo preciso istante: "Già, e una povera ragazza come riesce in questa maniera, a farsi un pochino luce?" Una povera ragazza come me è sempre andata di corsa verso dove vedeva brillare un po' di luce, senza attendere che qualcuno pensasse di sua iniziativa a illuminarla.

Nella sesta e ultima puntata si congeda con melanconia, dando appuntamento per un bilancio dei suoi primi quarant'anni⁶⁰.

⁵⁷ Pietro Osso in *Alida Valli. La reginetta dello schermo*, Casa editrice Albore, Milano 1941, dà una versione più convenzionale e cauta, ovvero che Valli venne accompagnata a Roma dalla mamma.

⁵⁸ "I primi diciott'anni della mia vita" narrati da Alida Valli per i lettori di «Cine illustrato», in «Cine illustrato», 1939, n. 52, s.p.

⁵⁹ "I primi diciott'anni della mia vita" narrati da Alida Valli per i lettori di «Cine illustrato», in «Cine illustrato», 1940, n. 1, s.p.

⁶⁰ "I primi diciott'anni della mia vita" narrati da Alida Valli per i lettori di «Cine illustrato», in «Cine illustrato», 1940, n. 2, s.p.

Vere studentesse moderne

Scusami innanzitutto questo mio tono confidenziale ma siccome press'a poco abbiamo la medesima età me lo sono permessa. [...] Io ho quasi sedici anni e frequento il Liceo scientifico; non ho nessuna professoressa che dica "fignorine fate filenzio!" Tanto meno quella di latino. Però il mio professore di disegno manca nella z e dice che "l'altessa e la larghessa devono essere in proporsione". Se mi prometti di non dirlo a nessuno ti faccio una confessione: ho poca voglia di studiare, ma i miei insegnanti sono buoni, cioè, abbastanza buoni, quindi me la sono sempre cavata. [...] Leggo ogni settimana il romanzo dei tuoi diciotto anni: mi pare di vederti quando quasi quindicenne giungesti a Roma e vagasti per la città fino a mezzanotte oppure quando, col naso rosso e gonfio, fosti mandata fuori di classe a starnutire; ti vedo poi, signorina, affidata alle mani abili di un truccatore che spalma il cerone sul tuo visetto birichino⁶¹.

La lettera che Rosanna R., sedicenne studentessa forlivese, scrive ad Alida Valli il 2 gennaio 1940 esemplifica il dialogo che si istaura tra fan e star dopo la pubblicazione dell'autobiografia. Il tono confidenziale usato da Valli su «Cine illustrato» stimola una serie di "risposte" da parte di tante ragazze che si sono sentite chiamate in causa da una scrittura che è sembrata rivolgersi a ciascuna di loro, ma che, allo stesso tempo, ha rappresentato un'esperienza collettiva che ha cementato la *fanbase* della giovane diva.

Come la gran parte delle missive, quella di Rosanna sfoggia una immediata confidenza che si fonda sull'anagrafe: lei è una sedicenne e Valli stessa è una "vera" giovane. «Lo siete veramente», scrive quasi con stupore Sauro V., che si presenta a sua volta come «un semplice giovane (ho soltanto 16 anni)»⁶². L'orgogliosa esibizione della propria età è accompagnata dall'altrettanto soddisfatta indicazione del proprio ruolo sociale e pubblico: "sono una studentessa". Le due coordinate attraverso le quali le ragazze si definiscono stabiliscono anche una specifica alterità rispetto agli adulti, e ai genitori in particolare – considerati «un po' ancora dell'Ottocento», come lamenta la diciottenne Rosa A.⁶³ –, e si configurano allo stesso tempo come una attestazione di modernità. Anna Maria F. di Vittorio Veneto, che ritaglia e conserva di Alida Valli ogni fotografia, dichiara sin dalle prime righe, a scanso di equivoci, che è «una studentessa sedicenne delle magistrali superiori, [...] una vera studentessa moderna che oltre a Dante, a Virgilio, al Manzoni, s'intende di teatro di posa e di sceneggiatura»⁶⁴. Tina e Anna D'A., che elencano le loro "birichinate" ai danni di una "povera" istituttrice – come fossero le protagoniste di un "film collegiale" – rivendicano la loro esuberanza come modernità: «Non credere che siamo due ragazze ribelli, no, per carità, semplicemente vogliamo il nostro diritto di vivere liberamente e di occuparci di tutto ciò che è moderno»⁶⁵.

Anche Anna Maria B. di Milano sembra rispondere alle confidenze espresse da Valli nella propria autobiografia instaurando una continua, e forse fittizia, consonanza tra sé e la diva, introdotta dalla reiterata espressione «proprio come voi»⁶⁶. E, proprio come Alida

⁶¹ CSC, FAV, LA1, lettera di Rosanna R., Forlì, 2 gennaio 1940.

⁶² Ivi, lettera di Sauro V., Fermo, 29 ottobre 1939.

⁶³ Ivi, lettera di Rosa A., Cremona, 20 ottobre 1939.

⁶⁴ Ivi, lettera di Anna Maria F., Vittorio Veneto, 28 ottobre 1939.

⁶⁵ Ivi, lettera di Tina e Anna D'A., Siracusa, 18 novembre 1939.

⁶⁶ Ivi, lettera di Anna Maria B., Milano, 23 dicembre 1939.

Valli, anche Anna Maria ha genitori che desiderano per lei un futuro da professoressa e le proibiscono anche solo di sognare una carriera cinematografica. Intende però perseverare nella sua ambizione e l'intervento di Valli le appare indispensabile:

Per essere breve Alida, vorrei da voi una promessa, se sarà possibile me la scriverete su Cine Illustrato, perché spedendomi a casa questa lettera, potrebbe capitare in mano ai miei genitori, ed è inutile spiegare ciò che avverrebbe.

Questo favore è molto semplice, consiste nel [sic] scrivere su Cine Illustrato, la vostra promessa, se un giorno volessi entrare al Centro Sperimentale, potrei ottenere da voi un saldo aiuto. [...] Questo vostro scritto lo ritaglierei, lo riporrei con tanta cura, adoperandolo al momento giusto, per ricordarvi la promessa. Dipende da voi Alida, il mio avvenire, dal vostro aiuto.

Per realizzare i propri sogni, le lettrici (e i lettori) si fidano e si affidano, oltre che al proprio idolo, alle pagine di un giornale, che viene percepito come luogo d'incontro e presenza amicale. I rotocalchi cinematografici⁶⁷ appaiono essenziali per il formarsi di una cultura tra pari: la condivisione di un hobby, come è quello di attendere con trepidazione e di leggere avidamente ogni numero di «Cine illustrato», rappresentata un formidabile collante per legami di cui il rotocalco non solo è parte integrante, ma preminente⁶⁸. Questo ruolo fa leva anche sulla familiarità con cui si percepiscono le firme che curano le rubriche fisse, specialmente quelle di "piccola posta", attraverso le quali la dimensione intima diventa parte di uno spazio pubblico condiviso dal gruppo delle pari dando vita a una «comunità emotiva»⁶⁹. Nell'Italia fascista, le riviste cinematografiche giocano inoltre, di fatto, un ruolo quasi di «proto-associacionismo»⁷⁰, fungendo da raccordo tra ammiratrici e star; proprio nel caso di Valli, molte delle lettere oggi conservate nel fondo archivistico sono giunte all'attrice per l'intermediazione di «Cine illustrato» che le ha ricevute da fan speranzose di vederle recapitate alla propria beniamina. Se il rotocalco non ha disatteso le aspettative, la giovane star non sembra, invece, aver rispettato gli "obblighi" che le competono nei confronti del proprio *fandom*, mettendo in pericolo la sua credibilità e anche quella di «Cine illustrato». Come altre studentesse, Vania L. la informa, infatti, che sulla rubrica *Le vostre domande*, diretta da Mary, ovvero Luciana Peverelli, frequenti sono le lamentele per le sue mancate risposte. L'avverte allora bonariamente ma decisa: «se leggeste Cineillustrato [sic] vi accorgeteste che molti fra i vostri ammiratori vi odiano; e perché? Perché non vi degnate di mandare loro una vostra fotografia; ci vuole tanto poco per accontentarli!»⁷¹.

Come la lettura dei rotocalchi, anche la scrittura delle lettere è un rituale spesso collettivo che si svolge preferibilmente in classe; d'altra parte, l'aula scolastica è un luogo

⁶⁷ R. De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e pensiero, Milano 2000; Id., I. Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Cisalpino, Milano 2009.

⁶⁸ Schrum, *Some Wore Bobby Sox*, cit., p. 160.

⁶⁹ B.H. Rosenwein, *Generazioni di sentimenti. Una storia delle emozioni, 600-1700*, traduzione e cura di R. Cristiani, Viella, Roma 2016, pp. 16-22. Devo a Emanuela Scarpellini questa riflessione.

⁷⁰ F. Vitella, *Per un'archeologia del fandom. La posta dei lettori nelle riviste cinematografiche dell'Italia fascista*, in Comand, Mariani (a cura di), *Ephemera*, cit., p. 270.

⁷¹ CSC, FAV, LA1, lettera di Vania L., Verona, 2 agosto 1940.

privilegiato per l'incontro tra coetanee senza la supervisione dei genitori e diventa lo spazio ideale per coltivare e condividere passioni. La corrispondenza tra fan e star consente quindi anche di osservare, in controluce, la vita all'interno di un'aula scolastica. Da Roma, Dianora V. e Maria Luisa P., compagne di banco, cominciano a scrivere una lettera diretta ad Alida Valli, ma prima di sigillarla Carla R. la intercetta e chiosa: «Ed io che arrivo sempre tardi come la piccola Greta Larsen [personaggia interpretata da Valli] in *Ballo al castello* non potrò avere nulla? Sarei felicissima se potessi avere una foto con dedica dopo tutto quello che si rischia per scrivere in classe! E voi ne sapete qualcosa di professori, in *Assenza ingiustificata*»⁷². Anna Maria C. e Maria Antonietta R., studentesse genovesi, compagne di banco, raccontano a Valli l'accesa competizione tra chi, in classe, possiede il maggior numero di sue fotografie⁷³, mentre Franca C. confessa che «a scuola, nei momenti d'intervallo, parliamo quasi sempre di voi e quasi tutte le mie compagne vi preferiscono alle altre attrici»⁷⁴. L'interesse per le star cinematografiche è, dunque, parte integrante della quotidianità delle giovani e delle loro conversazioni e i film "servono" a creare e a rinsaldare amicizie, a esplorare fantasie di indipendenza, amore e anche sessualità.

Vania L. ha consigliato a Valli di dedicarsi a «ruoli di fanciulla sbarazzina e vivace e non [...] a parti pesanti e poco attraenti». Come lei, tutte le studentesse esprimono la loro immancabile predilezione per *Assenza ingiustificata*; appare quasi una necessità quella di testimoniare l'entusiasmo per la pellicola che le ha "scoperte". Alda B. si complimenta per tutti i ruoli interpretati da Valli, ma non può non chiosare che «mi piacete di più nelle parti di giovanetta, di studentessa, di ragazza allegra, sbarazzina, [...] e non nelle parti di donna innamorata, fatale, come in "Manon Lescaut"»⁷⁵. Anche Annamaria R. e Viviana S. devono confessarle che vorrebbero sempre vederla interpretare «una ingenua ragazzina, furba studentessa o finta ammalata» perché «[a]nche noi frequentiamo volentieri (?) il Liceo, quindi comprendiamo benissimo la vostra antipatia e nello stesso tempo amore per la scuola. Su quanto a matematica condividiamo il vostro parere»⁷⁶, scrivono confondendo più volte Valli con la sua personaggia. Clementina C., che si definisce «una ragazza di 15 anni che ama tanto il cinema italiano e i suoi attori», preferisce Alida quando interpreta la parte della scolara, perché «anche io [lo] sono [...] (promossa alla V ginnasiale) che alle volte cerca di riscaldare il termometro con l'acqua calda per nascondere una sospensione. Ma è meglio non parlare di certe cose, la mamma mia potrebbe leggere e allora...»⁷⁷. Anche Valeria P. le confessa la sua preferenza per il film diretto da Neufeld:

perché si vedono scene di scuola che a tutte le scolare potrebbero capitare. Dopo aver visto questo film, l'altro giorno mi è venuta l'idea se davvero il mercurio salisse; ho immerso il termometro della febbre in una pentola d'acqua bollente. Per il troppo calore il piccolo vetro si è rotto ed il mercurio è andato per conto

⁷² Ivi, lettera di Dianora N. V., Maria Luisa P. e Carla R., Roma, 22 dicembre 1939.

⁷³ Ivi, lettera di Anna Maria C. e Maria Antonietta R., Genova, 20 aprile 1940.

⁷⁴ Ivi, lettera di Franca C., Pietrasanta (Lucca), 30 agosto 1938.

⁷⁵ Ivi, lettera di Alda B., Milano, 9 aprile 1940.

⁷⁶ Ivi, lettera di Annamaria R. e Viviana S., Modena, 29 dicembre 1939.

⁷⁷ Ivi, lettera di Clementina C., Cerignola, 1° luglio 1940.

Montesi

suo. La mamma mi ha un po' sgridata, poi si è "consolata" ed il giorno dopo è andata in farmacia e ne ha comprato un altro⁷⁸.

Termometri infilati nell'acqua calda per simulare la febbre, un lessico giovanile che si compone sui "film collegiali" – il canto goliardico "gaudeamus igitur" di *Assenza ingiustificata* diventa una sorta di slogan tra studentesse e studenti di tutta Italia –, l'assegnazione dei nomi e dei soprannomi in classe – «A scuola siamo tutte pazze per voi: non si fa che parlare di voi. Figuratevi che tutte vorremmo chiamarci "baccalà" – scrive Leda G. – e per deciderci a chi dovesse toccare questo nome, abbiamo tirato a sorte. Sapete? Per vedere il vostro film non ho studiato matematica e il giorno dopo ho avuto 5»⁷⁹ –, l'appellare Valli con il nomignolo Kitty divulgato da Pasinetti su «Tempo» alla fine del 1939⁸⁰, sono tutte testimonianze di una cultura condivisa tra le ragazze che frequentano le scuole superiori a cui contribuisce significativamente il consumo delle "commedie collegiali" attraverso le quali le studentesse hanno potuto vedersi ed essere viste⁸¹. Vestirsi, parlare, atteggiarsi come il proprio idolo, ha inoltre permesso loro di costruire un'identità più forte, di essere maggiormente notate e di entrare a far parte di un immaginario condiviso⁸².

Queste benedette ragazze!

Nel 1942, il cineasta e storico del cinema, nonché docente presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, Francesco Pasinetti delinea un nuovo fenomeno "di massa" che in quegli anni ha preso campo tra le giovani:

le ragazzine sono uscite di casa, sole o con la mamma, hanno preso il tassì e dai quartieri alti hanno raggiunto Cinecittà. Altre vi sono giunte dalla provincia. Trascorrevano prima le loro giornate in casa, a scuola o all'ufficio; sotto il cuscino o nel cassetto o tra i libri scolastici tenevano nascosto "Cine illustrato" con le fotografie di attori o addirittura le fotografie stesse, con la firma autografa del "divo" o della "diva"; un giorno hanno anche scritto al compiacente redattore di una rubrica di corrispondenza coi lettori, il quale ha loro risposto incoraggiandole⁸³.

Per descrivere l'inedita occupazione dello spazio pubblico da parte di tante «fanciulle», Pasinetti fa ricorso a un termine particolarmente significativo: emancipazione; nonostante il tono iniziale quasi solidale, l'articolo si chiude con una netta condanna e con la triste visione di giovani attrici precocemente invecchiate e dimenticate, ormai impossibi-

⁷⁸ Ivi, lettera di Valeria P., Vaciglio, 6 ottobre 1940.

⁷⁹ Ivi, lettera di Leda G., Bologna, 11 dicembre 1939.

⁸⁰ F. Pasinetti, *Una stella si riposa*, in «Tempo», 1939, n. 21, pp. 20-22.

⁸¹ Il riferimento è al concetto di «visibile» elaborato da Pierre Sorlin in *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano 1979, p. 68.

⁸² J. Fiske, *The Cultural Economy of Fandom*, in Lewis (ed.), *The Adoring Audience*, cit.

⁸³ F. Pasinetti, *Giovinette attrici*, in «Cine illustrato», 1942, n. 47, p. 2. Il riferimento alla rubrica è probabilmente diretto a *Voi e il cinema*. Cfr. B. Montesi, *Voi e il cinema*. *Visual Culture, Gender and Cinema Consumption in Fascist Italy (1938-43)*, in «Modern Italy», 2025, pp. 1-24. DOI: doi.org/10.1017/mit.2025.10076.

litate a interpretare il ruolo a cui avrebbero dovuto sin da subito aspirare, quello, “naturalmente”, di mogli e di madri.

Nei primi quaranta, sulle principali riviste cinematografiche, accanto alle recensioni, ai lanci e alle foto tratte dai “film collegiali”, compaiono insistenti riflessioni sulle “ragazze d’oggi” – espressione che comprende tanto le giovani star che le loro fan – con toni che variano dal sarcasmo all’ironia, dalla riprovazione a una certa condiscendenza. Tutte assieme rivelano la percezione di un inedito, e anomalo, protagonismo che rivendica spazi di indipendenza e perfino di azzardo grazie a una cultura di evasione⁸⁴ che esprime «un desiderio utopico di autonomia femminile»⁸⁵.

Dalla prima pagina di «Cine illustrato», Eugenio Giovannetti lamenta la smania delle signorinette di «essere qualcuna»⁸⁶, suscitata e sostenuta dalla proliferazione di giovani dive: «oggi ci si avvia a scoprire ogni giorno un’attrice nuova», si rammarica il giornalista che ammonisce a «[n]on [...] cadere in un nuovo genere di divismo troppo a buon mercato, troppo facilone, troppo entusiastico. Il “carino” è quasi sempre, nell’estetica del cinema, il nemico: è il mediocre, l’impersonale, il lezioso». “Carino” non è un termine neutro e richiama, con una connotazione negativa nelle parole di Giovannetti, un processo di massificazione della bellezza e delle opportunità che da essa derivano. Sulla spinta della cultura commerciale e del linguaggio di mercato, “carino” – come “cute”⁸⁷, di cui può considerarsi la traduzione, ma anche come “birichina” o “sbarazzina” – è l’espressione di un inedito apprezzamento emotivo e sentimentale per tutto ciò che combina impertinenza e innocenza come, peculiarmente, infanzia e giovinezza.

La presenza sulle riviste cinematografiche di disquisizioni e di approfondimenti sulla bellezza femminile non stupisce, naturalmente, e il tema è tra i più interessanti per il pubblico dei rotocalchi⁸⁸. Il loro proliferare attorno alle giovani star e alle spettatrici dei “film collegiali” segnala però anche un percepito cambiamento in corso nel rapporto delle ragazze con il proprio corpo, plasmato e “usato” per ottenere visibilità, successo e fama, e non per adempiere a una “naturale” missione riproduttiva⁸⁹. La bellezza moderna, notano commentatori e commentatrici, tra cui la giornalista e traduttrice Liliana Scalero, risponde ormai a parametri industriali e può essere raggiunta grazie alla volontà – divenuta la parola d’ordine in campo estetico⁹⁰ –, avvalendosi dei suggerimenti che gli stessi rotocalchi forniscono per diventare “un tipo”. Tante ragazze possono quindi sentirsi autorizzate a ten-

⁸⁴ Per la decostruzione del concetto di evasione R. Dyer, *Entertainment and Utopia*, in *Only Entertainment*, Routledge, London-New York 2002.

⁸⁵ Comand, *Erlebnis via Ephemera*, cit., p. 51.

⁸⁶ E. Giovannetti, *Essere qualcuna*, in «Cine illustrato», 1942, n. 8, pp. 1-2.

⁸⁷ G. Cross, *The Cute and the Cool. Wondrous Innocence and Modern American Children’s Culture*, Oxford University Press, New York 2004; S. May, *The Power of Cute*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2019.

⁸⁸ S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma-Bari 2007.

⁸⁹ Cfr. Comitato italiano per lo studio dei problemi della popolazione, *Atti del convegno internazionale di studi della popolazione*, Roma 1931, v. II, pp. 261-269, cit. in M. De Giorgio, *Le italiane dall’unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 236. Per il calo della natalità negli anni del fascismo, nonostante la politica demografica del regime si veda P. Ginsborg, *Famiglia Novecento. Vita familiare, rivoluzione e dittature, 1900-1950*, Einaudi, Torino 2013.

⁹⁰ R. Chigi, *Per piacere. Storia culturale della chirurgia estetica*, Il Mulino, Bologna 2008.

tare di migliorare la propria condizione sociale investendo sulla propria specifica avvenenza⁹¹. Anche i registi preferiscono, a detta di Scalero, «tipi amorfi di ragazze volontarie» – che esemplifica con «le Katherine Hepburn, le Michèle Morgan, le Alida Valli» – poiché è più semplice modellare attraenti peculiarità come «uno spruzzo leggero di efelidi, un nasino a scarpa, degli zigomi di tipo mongolico, degli occhietti da giapponese» che una «bellezza spiccata»⁹².

Singolari caratteristiche o distintive espressioni potevano fare la fortuna di un'interprete, ma le tipizzazioni sulla base dell'età o, meglio, l'infantilizzazione delle attrici divenne il principale bersaglio polemico nel corso degli anni. Per Ferdinando Martini – e per copia conforme Irene Brin – era stata proprio *Assenza ingiustificata* ad aver lanciato la deplorabile moda per cui le «nostre attrici giovani o meno giovani pigliavano il vezzo di apparir giovanissime, e chi si faceva fotografare con la lingua di fuori, chi legava il cappellino sotto il mento, chi si vestiva da marinaretta». *Ore nove: lezione di chimica* e *Violette nei capelli*, usciti entrambi nel 1941, non erano che i degeneri epigoni:

Ma quei boccolini, andiamo, e quei berrettucci alla scimunita, e quegli abiti a bottoni d'oro, e quelle giacchettine alla ti vedo e non ti vedo, parmi proprio che ce le potrebbero risparmiare. [...] Queste benedette ragazze! Non si mariteranno dunque mai?⁹³

Da questa prospettiva, la figura di Lilia Silvi risulta particolarmente interessante per la sua ambivalenza: da un lato, è la sola giovane star che nel 1940 è sposata – con il calciatore Luigi Scarabello che compare accanto a lei in *Violette nei capelli* con lo pseudonimo di Sergio Landi – e che quindi non può essere inclusa tra le «ragazze perdute»; dall'altro, però, è anche l'attrice la cui recitazione è peculiarmente caratterizzata da «occhi sgranati», «bocacce e marameo»⁹⁴, al punto da essere coniato il termine «silvismo» (fig. 2)⁹⁵. Silvi è quindi anche la giovane star che riceve le critiche più taglienti a causa di uno stile re-



Fig. 2. Il "silvismo" di Lilia Silvi in *Scarpe grosse*

⁹¹ Montesi, *Voi e il cinema*, cit.

⁹² L. Scalero, *La bellezza delle attrici*, in «Cine illustrato», 1943, n. 27, s.p.

⁹³ F. Martini e per copia conforme I. Brin, *Queste benedette ragazze*, in «Film», 1941, n. 47, p. 5.

⁹⁴ I. Brin, *Un film ogni settimana. La bisbetica domata*, in «Cine illustrato», 1942, n. 47, s.p.

⁹⁵ CSC, FLS, *Rassegna stampa e documentazione*, ritaglio di E. Giovannetti, *Silvismo di Lilia Silvi*.

citativo definito come bambineggiante, che rivela però anche un processo di erotizzazione di una versione sessualmente controllabile e idealizzata di donna innocente.

Facendo ricorso alla categoria di *juvenation* – «the creative practice of communicating with a readership via the medium of youthfulness» – Caylyn Studlar ha osservato che «juvenated star personas were used by Hollywood to address changing sexual mores, as well as issues of social transformation and class difference»⁹⁶. Anche le giovani star nei “film collegiali” dell’Italia fascista sembrano poter rispondere a queste istanze restituendo, accanto a immagini femminili a beneficio dello sguardo maschile, soprattutto uno sguardo femminile che trasmette le emozioni e i desideri delle donne alle donne stesse⁹⁷. Esempio in questo senso appare *Ore 9: lezione di chimica*. Al di là della rivalità tra due collegiali – o, meglio, del bullismo che la personaggio interpretata da Alida Valli (Anna) esercita su quella interpretata da Irasema Dilian (Maria) per gelosia rispetto alle presunte preferenze del professore di chimica Marini (interpretato da Andrea Cecchi) –, è la linea sentimentale a prevalere, ovvero tutte le studentesse, a esclusione di Maria, sono infatuate di Marini. Il sogno d’amore verrà coronato da Anna al grido di «bisogna farsi valere a questo mondo» e dopo aver corteggiato e lasciato chiaramente intendere il suo apprezzamento al professore, mettendolo inizialmente in imbarazzo. Quando le compagne le contestano che Marini potrebbe non essere interessato a una «ragazzina», Anna gioca a fare la vamp, si acconcia i capelli, scopre una spalla dalla camicia da notte che stringe in vita prima di scoppiare in una fragorosa risata che rivela la finzione ma anche la consapevolezza della seduzione e, soprattutto, il proprio desiderio che irrompe nel tradizionale dominio maschile e minaccia il primato della famiglia (fig. 3).

Proprio le scene del dormitorio, quelle in cui le divise e lo sguardo degli adulti sono assenti, forniscono probabilmente l’immagine più complessa e moderna delle “ragazze d’oggi” con i loro discorsi sui desideri d’amore, la musica da ascoltare e le sigarette da fumare (fig. 4).

Il lieto fine della vicenda prevede la riconciliazione tra le due “rivali” – ovvero il *mea culpa* di Anna che ha frainteso il comportamento della sua compagna, in realtà incolpevolmente coinvolta in una complicata vicenda paterna – e lo sbocciare dell’amore tra Anna e il professore, che lascia il suo incarico al collegio di Valfiorita. Sebbene una maschera indossata da Anna attenui in parte la “normalità” del comportamento della ragazza, l’esplicito flirtare nelle scene finali avviene sotto lo sguardo compiaciuto del padre della collegiale e quello lievemente imbarazzato, ma non certo scandalizzato, della direttrice. La pellicola rende quindi visibile, e accettabile anche per gli adulti, una intraprendenza e una sensualità non perturbanti e fatali ma appropriate per essere espresse dalle “ragazze d’oggi”⁹⁸.

A guerra in corso – sebbene il conflitto sembri espunto dalle pubblicazioni più popolari come «Cine illustrato» allo scopo di ricreare una parvenza di normalità e di offrire

⁹⁶ Studlar, *Precocious Charms*, cit.

⁹⁷ J. Basinger, *A Woman’s View: How Hollywood Spoke to Women 1930-1960*, Knopf, New York 1993.

⁹⁸ M.E. Buszek, *Pin-Up Grrrls. Feminism, Sexuality, Popular Culture*, Duke University Press, Durham and London 2006. Significativamente, nei galatei dell’epoca, il modello della signorina italiana resta alquanto indefinito. Cfr. G. Tornaturi, *Signore e signori d’Italia. Una storia delle buone maniere*, Feltrinelli, Milano 2011.



Fig. 3. Ore 9: lezione di chimica



Fig. 4. Ore 9: lezione di chimica

un'occasione di distrazione – quando più stretto si fa il legame tra pubblico e privato e tra sessuale e politico, l'insofferenza per le "commedie collegiali" e gli editoriali sulle "ragazze d'oggi" rivelano il tentativo di ricomporre i sogni delle studentesse, ispirati al mondo di celluloidi, esclusivamente su matrimonio e maternità, stigmatizzando intraprendenza e indipendenza. La derisione è il principale strumento per banalizzarle e per delegittimare ogni forma di piacere e di realizzazione personale che non sia riconducibile alla "donna autentica", «fattrice nostrana, madre e vera compagna»⁹⁹. Se questa posizione acquista spazio sui settimanali cinematografici a partire dal 1941, la "crociata della purezza", lanciata da Pio XII nello stesso anno, non poteva risparmiarne i rotocalchi stessi, indicati tra i principali responsabili della deviazione delle ragazze dal "corretto" modello di femminilità, mettendo all'indice «il progresso della stampa, le edizioni a buon mercato come quelle di lusso, le fotografie, le illustrazioni, le riproduzioni artistiche di ogni forma, colore e prezzo, i cinematografi»¹⁰⁰.

Una presenza giustificata

Tra gli anni trenta e quaranta del Novecento, la "commedia collegiale" e le giovani star hanno fornito alle spettatrici loro coetanee, soprattutto alle studentesse delle scuole superiori, la possibilità di attribuire valore pubblico alla loro identità sociale e alle loro esperienze, e di negoziare i parametri della loro emergente posizione di soggetti e di soggetti "moderni" in particolare.

Il set di *Ore 9: lezione di chimica*, per girare il quale Mario Mattioli scrisse cento «autentiche scolare»¹⁰¹, rappresenta una sorta di cortocircuito tra studentesse reali e studentesse di celluloidi e un osservatorio privilegiato sul ruolo che i consumi cinematografici ebbero nella definizione di una soggettività giovanile femminile distante sia dal modello fascista e tradizionale di moglie e di madre, sia da quello di donna adulta in sé o di *femme fatale*. L'attento osservatore di questo set, Vittorio Calvino, racconta come la studentessa reale – chiamata a fare la comparsa – arrivi ogni mattina a Cinecittà in tram, muovendosi in autonomia e con sicurezza nella capitale; narra poi come passi ai costumi e al trucco per trasformarsi nella studentessa cinematografica, con un *empowerment* che ne rafforza l'identità: «diventa più bella, diversa dal solito, assume la sua personalità di "collegiale" col maggior impegno possibile. E anche questo fa parte del gioco». Sul set, le cento comparse hanno inoltre l'occasione di vivere, non solo mediaticamente, la comunità emotiva a cui sentono già di appartenere grazie ai consumi cinematografici e alle pratiche di *fandom*. Sebbene Calvino facilmente preveda che con la fine delle riprese Cinecittà chiuderà per sempre le sue porte a tutte e cento le «autentiche scolare», riconosce il valore identita-

⁹⁹ de Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., p. 287.

¹⁰⁰ D.A. Viganò, *Cinema e chiesa. I documenti del magistero*, Effetà editrice, Cantalupa (TO) 2002, p. 65.

¹⁰¹ V. Calvino, *Erano sei studentesse. Si gira Ore 9: lezione di chimica*, in «Film», 1941, n. 26, p. 2.

rio dell'esperienza di *peer power* che esse hanno vissuto e che potranno orgogliosamente rivendicare con una perenne, e giustificata, presenza nella finzione cinematografica che le ha immortalate in un ruolo allo stesso tempo reale e ideale, ovvero di giovani donne moderne: «"C'ero anch'io, sapete?"»¹⁰².

L'analisi dei consumi cinematografici legati alle "commedie collegiali", prodotte e distribuite in Italia a cavallo tra gli anni trenta e quaranta del Novecento, ha consentito di delineare il primo perimetro di una cultura tra pari, quella delle ragazze della "seconda generazione" e, in particolare, delle studentesse delle scuole superiori, i cui contorni e i cui contenuti possono, e devono, essere approfonditi e arricchiti con una disamina complessiva dei consumi di un target specifico che si andava profilando: quello delle teenager. La visibilità delle studentesse, ad ogni modo, fu il risultato di movimenti istituzionali, sociali e culturali che le ragazze stesse contribuirono a determinare. È soprattutto attraverso il *fandom*, una prospettiva che si ritiene fondamentale per la storia delle giovani (e dei giovani), che è possibile osservare l'attestarsi di una cultura del gruppo delle coetanee percepito come *empowerment*, la gioia di vedersi rappresentate come un soggetto sociale autonomo, quello di studentesse, e perfino il piacere di destare preoccupazioni nel mondo degli adulti per un desiderio di alterità e di modernità legittimato dalla giovane età.

¹⁰² V. Calvino, *Quasi una vacanza. Si gira Ore 9: lezione di chimica*, in «Film», 1941, n. 31, p. 2.

La moda italiana sullo schermo: profili di un dibattito (1935-1940)

SILVIA VACIRCA

Nonostante il suo indiscutibile interesse e centralità nella storia del cinema italiano – basti pensare al fenomeno noto come la “Hollywood sul Tevere” –, la relazione tra l’industria del cinema e quella della moda è solo di recente divenuta oggetto di esplorazione legittimo da parte degli studi sul cinema italiano, nazionali e internazionali¹. Una delle ragioni risiede nel fatto che – come segnalato da alcune studiose di cinema – fin dagli albori dell’industria cinematografica, il design e la realizzazione dei costumi sono professioni a prevalenza femminile e, nonostante siano arti influenti, con molte ricadute anche economiche, sono tra le meno riconosciute. Come questo saggio mira a evidenziare, sebbene un costume cinematografico sia un capo di vestiario altamente elaborato, che deve servire la narrazione, e a volte potenziarla, un’opera che richiede competenze artigianali, tecniche e, soprattutto, drammaturgiche, spesso – nella cultura e negli studi accademici – è confuso con l’abito di moda. Il fatto che queste competenze distinte siano tutte da scoprire e definire rende il costume un argomento avvincente, persino di frontiera, per le studiose femministe.

¹ Fanno eccezione le ricerche di Eugenia Paulicelli, in particolare *Italian Style. Fashion and Film from Early Cinema to the Digital Age*, Bloomsbury, New York-London-Oxford-New Delhi-Sidney 2017, *Moda e cinema in Italia*, Mondadori, Milano 2020, *La moda nell’Italia fascista. Non solo nero*, Dario Cimorelli, Milano 2025; oltre a M. Lupano, A. Vaccari (a cura di), *Una giornata moderna. Moda e stili nell’Italia fascista*, Damiani, Bologna 2009 e S. Gnoli, *Eleganza Fascista*, Carocci, Roma 2024. Si segnalano il volume collettaneo *Film, Fashion and the 1960s*, a cura di E. Paulicelli, D. Stutesman, L. Wallenberg, Indiana UP, Bloomington 2017 e il numero speciale del «Journal of Italian Cinema and Media Studies» dedicato a *Film, Fashion, Costume in Italy and Beyond*, 13, n. 1-2, 2025. DOI: https://doi.org/10.1386/jicms_00247_2. Infine, da ricordare la pionieristica antologia a cura di Mario Verdone, *La moda e il costume nel film*, Bianco e Nero, Roma 1950.

Se infatti il giornalismo di moda mostra di cogliere appieno l'interesse che l'argomento suscita nel pubblico – specialmente femminile – e il peso decisivo di questa relazione per l'invenzione di uno *stardom* e la comprensione del rapporto tra il sistema del cinema italiano, l'industria della moda, le rappresentazioni della femminilità e la cultura del consumo, non può dirsi altrettanto per gli studi accademici. La letteratura di riferimento sul costume è infatti composta in prevalenza da una limitata bibliografia di cataloghi di mostre dedicate ai costumisti italiani più noti, in particolare Piero Tosi e Danilo Donati.

Sorprendentemente, è alla fine degli anni trenta che l'attenzione critica si focalizza, in modo quasi ossessivo, sulla definizione della natura industriale, culturale ed estetica della relazione tra cinema e moda, in relazione alla creazione di uno divismo "italiano". Al dibattito sulle riviste di cinema e moda più importanti e prestigiose del tempo partecipano eminenti studiosi, critici, illustratori di moda, letterati, designer e costumisti come Gino Sensani – dal 1935 detentore della cattedra di Storia del costume al Centro sperimentale di cinematografia di Roma – con una vivacità che nella storia della cultura cinematografica italiana non si ripeterà.

Questo saggio intende ricostruire l'esuberante discorso critico che, alla fine degli anni trenta, si sviluppa intorno alla natura della relazione tra moda e cinema italiani, mettendo in evidenza la necessità e le difficoltà – di natura non solo economica – di creare un guardaroba cinematografico di marca "italiana". L'intento del saggio è di mettere in luce la intensa consapevolezza da parte degli attori coinvolti – critici, produttori, costumisti, attrici – dei nodi problematici di questa relazione.

Uno schermo «carico di sogni»

Il ventidue novembre del 1931, alla seduta inaugurale del terzo congresso del Sindacato nazionale dei medici fascisti, Benito Mussolini ribadisce l'ideale della rivoluzione antropologica fascista con queste parole: «Io sono profondamente convinto che il nostro modo di mangiare, di vestire, di lavorare e di dormire, tutto il complesso delle nostre abitudini quotidiane, deve essere riformato». Il duce indica con precisione quale debba essere la meta storica del fascismo: esso deve «fascistizzare la nazione»². A spiegare come farlo è Augusto Turati – segretario del Partito nazionale fascista subentrato a Roberto Farinacci nel 1926 – nel discorso ai dirigenti dell'Alta Italia pronunciato il 13 febbraio del 1927. Il partito deve «dare al Regime la classe dirigente» e deve «controllare ed armonizzare» alcune importantissime attività della vita nazionale che coinvolgono i giovani universitari, il mondo dello sport, il dopolavoro, l'assistenza, la donna, la scuola e i dipendenti pubblici³. A tal fine, Turati punta ad estendere la presenza del Pnf nella vita pubblica italiana.

² B. Mussolini, *Discorso ai medici*, in E. e D. Susmel (a cura di), *Opera omnia di Benito Mussolini*, vol. 25, La Fenice, Firenze 1958, pp. 58-62.

³ A. Turati, *Una rivoluzione e un capo*, Libreria del Littorio, Roma 1927, pp. 121-137.

Per esempio, i Fasci femminili – che non si occupano soltanto della organizzazione delle colonie montane o marine, per far crescere sani i nuovi italiani, ma svolgono molte altre forme di assistenza – registrano una crescita notevole.

Gli effetti della politica espansionistica del partito sono evidenti nel sesto anniversario della «marcia su Roma». Al 25 ottobre del 1928, il totale delle forze organizzate del regime è di 6.814.703, a cui occorre aggiungere quelle forze presenti nei ranghi delle organizzazioni sportive e del dopolavoro. Il partito doveva essere una «grande scuola di preparazione e fucina spirituale». Per questa ragione, fin dal settembre del 1927, il Gran Consiglio afferma il principio della «intransigenza morale, che doveva significare, tra le altre cose, allontanare gli insufficienti e gli opportunisti onde creare attraverso il processo selettivo ed educativo delle nuove generazioni, l'Italiano dell'età fascista»⁴.

In questa medesima prospettiva, Turati lancia la cosiddetta «campagna per lo stile». La parola «stile», che ricorre con frequenza ed è talvolta alternata con «costume», sta ad indicare la condotta dei fascisti. Il partito doveva essere un partito-educatore: «Tutto un ritmo nuovo, tutto uno stile nuovo si impone a modello degli italiani fascisti». Uno stile fatto soprattutto di due cose: «disciplina ed intransigenza»⁵. Nel perseguimento di questo obiettivo, Turati emana un numero impressionante di circolari per disciplinare la vita del Pnf, anche negli aspetti più minuti. Bisogna, ad esempio, sopprimere la consuetudine dei banchetti in occasione delle adunate; farla finita con la posa delle «prime pietre» poiché ricordano le cerimonie del vecchio regime liberale; e debellare, infine, la piaga dell'anonimato.

Per cercare di attivare un circuito virtuoso, che incominciasse a modificare davvero i comportamenti degli italiani, occorre che gli iscritti al partito fossero integerrimi, in modo che la loro condotta potesse essere indicata a tutti gli altri italiani come un modello da imitare. Anche Giovanni Giuriati, che subentra a Turati come segretario del partito, perseguirà l'obiettivo di «fascistizzare la nazione» in vista del traguardo storico. Giuriati è molto attento nel riconoscere, sospendere o revocare il privilegio di appartenere al Pnf. Il possesso della tessera rappresenta infatti un vincolo solenne di appartenenza alla nazione di Mussolini; espressione di una forma di patriottismo superiore, il patriottismo fascista; e consente di distinguere i falsi italiani dai veri italiani. Forte di questo convincimento, Giuriati dispone il ritiro della tessera a circa centoventimila fascisti.

L'opera di Turati e Giuriati prosegue con Achille Starace. Sulla base del mandato che Mussolini gli affida, ovvero «fascistizzare ancora più [...] gli angoli morti della vita nazionale»⁶, Starace rilancia la politica espansionista del partito. Nel contesto del più generale disegno fascista, volto ad imprimere lo stigma della «politicità integrale» all'esistenza di ogni individuo, la politica di massa del Pnf di Starace, anche nei suoi aspetti più grotteschi, persegue l'obiettivo di fascistizzare tutti gli italiani, indipendentemente dalla condizione sociale, dal sesso e dalla età. È in questo quadro di politicizzazione dell'estetica

⁴ PNF, *Il Gran Consiglio nei primi dieci anni dell'era fascista*, Roma 1933, p. 279.

⁵ A. Turati, *Ragioni ideali di vita fascista*, Berlutti, Roma 1926, pp. 53-64.

⁶ B. Mussolini, *Primo discorso per il decennale*, in Susmel (a cura di), *Opera omnia di Benito Mussolini*, cit., pp. 134-136.

che va inserito il progetto di fascistizzazione della moda, in un certo senso della sua trasfigurazione in "costume"⁷, attraverso l'attività dell'Ente nazionale della moda, dei media e della Direzione generale della cinematografia.

L'ideologia della "stilizzazione", comportando pratiche di educazione quotidiana più o meno discreta dei cittadini italiani, è, tra le altre cose, interessata a rendere il loro aspetto esteriore più attraente. Inoltre, questa preoccupazione non si limita all' "igiene della razza" – vestiti puliti e comodi –, ma include anche criteri estetici, come lo sviluppo della capacità di scegliere e indossare abiti a seconda dell'occasione e il perseguimento dell'eleganza intesa come "buon gusto"; di un'apparenza razionale che distinguesse gli italiani fascisti dalle eccentricità del borghese giolittiano e, soprattutto, della moda francese. Un sentimento condiviso oltreoceano dalla mostra *Are Clothes Modern?* – a cura dell'architetto e amico di Gio Ponti Bernard Rudofsky – organizzata al Moma di New York nel 1944: una critica radicale alla "mostruosità" della moda contemporanea. In questo contesto va inquadrata la fondazione dell'Ente nazionale della moda nel 1935.

A questo livello, le donne italiane hanno imperativi culturali diversi rispetto agli uomini. Emerge la figura moderna della "casalinga", la cui responsabilità è di creare un ambiente domestico "colto" in cui il capofamiglia possa rilassarsi al ritorno dal suo lavoro impegnativo e di partecipare alla vita del partito. "Cultura" in questo contesto implica decoro e buona organizzazione domestica, comfort e buon gusto. Le donne, data la loro responsabilità per gli acquisti domestici, devono essere consumatrici esigenti, esperte e – cosa importante – di fede autarchica. Nel ventennio fascista, più che nell'Italia giolittiana, le immagini di lavoratrici e contadine trasandate ed esauste, impegnate nel duro lavoro che un tempo coesistevano nello stesso spazio culturale con quelle di eleganti attrici cinematografiche e di civette sciccosse sulle riviste di moda, sono ora sostituite dall'immagine di una donna italiana ideale: una bellezza riservata con uno sguardo franco e la testa fieramente sollevata, che appare ugualmente a suo agio sia in uniforme che in abito da sera.

La seconda metà degli anni trenta vede anche il tentativo di formazione di uno "stile" cinematografico. Già le riviste blasettiane avevano cominciato a invocare le aspirazioni a un nuovo stile nazionale unitario e ben presto le nuove leve critiche lo avrebbero trasformato in un cavallo di battaglia, dalla fine degli anni trenta alla caduta di Mussolini. Ma lo schermo di questi anni è anche uno schermo «carico di sogni», come ha osservato lo storico del cinema Gian Piero Brunetta⁸, dove l'esercito di Cinecittà sceglie «la fuga dal presente e il rifugio in mondi dove si possano trasferire le speranze, le attese e i desideri di un paese che non è spinto verso il futuro da alcuna intenzione bellicista»⁹. Secondo Brunetta, il tema della fuga è il filo nascosto della produzione media italiana: «Un'Italia piccolo-borghese, povera, costretta a indossare tessuti come il Lanital, il Lunesil, il Filital, il Cocafil, la Cisnivea o la Cisalfa, ma che non rinuncia ai sogni e a desiderare di coprirsi di

⁷ Per la diafrasi moda-costume tra Gio Ponti e la contessa Elena Celani si veda S. Vacirca, *Fashioning Submission. Documenting Fashion, Taste, and Identity in WWII Italy Through Bellezza Magazine*, Mimesis International, Milano 2023, pp. 122-148.

⁸ G.P., Brunetta, *Cinema italiano. Una storia grande 1905-2023*, Einaudi, Torino 2024, p. 105.

⁹ *Ibidem*.

banconote e di debiti, marcia, dal 1938 in poi, dietro i gagliardetti che esibiscono i volti di Alida Valli, Amedeo Nazzari, Lilia Silvi, Rossano Brazzi, Fosco Giachetti, Assia Noris, Luisa Ferida, Massimo Girotti, Maria Denis...»¹⁰.

A seguito della legge Alfieri, il numero dei film americani importati in Italia si riduce da 162 nel 1938 a 64 nel 1939 fino a scendere a soli 36 nel 1940, per poi sparire quasi del tutto l'anno successivo, con un impatto economico evidente se si pensa che nel 1938 i film americani rappresentano il 73,5% degli incassi complessivi del mercato italiano. Per citare solo alcune delle opere più famose non importate, usciranno soltanto nel dopoguerra alcuni "classici" della Mgm come *Il mago di Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939) e *Via col vento* (*Gone with the Wind*, 1939) di Victor Fleming o *Ninotchka* (1939) di Ernst Lubitsch e *La figlia del vento* (*Jezebel*, W. Wyler, 1938) della Warner Bros¹¹. Certo, non mancano atti di stima verso il cinema americano nelle riviste di settore¹². Concessioni magari numerose, in ogni caso concessioni, come è chiaro facendo anche un solo, ma significativo prelievo da una pagina di «Bianco e Nero» dove, a firma di Casiraghi e Viazzi, si legge che la civiltà americana è in difetto di cultura e passione, per cui

Hollywood non poteva creare un film. E non lo poteva fare, un film che fosse degno di questo nome, perché Hollywood come fenomeno collettivo, come immenso trust, [...] aveva nel suo stesso organismo industriale, [...] la formula dell'anticoncezione, la negazione della creatività seria e spontanea, la neutralizzazione d'ogni buon intendimento¹³.

Sul piano dell'immaginario, dei luoghi e dei modelli, si nota che negli anni trenta prende il via quell'americanizzazione del cinema nazionale che andrà a costituire uno dei tratti di maggiore continuità della produzione filmica del dopoguerra. Negli anni trenta si formano generi come il melodramma, la commedia e il film di guerra, che rappresenteranno gran parte dei codici del cinema del dopoguerra, come fa notare Vito Zagarrìo¹⁴. I miti popolari e cinematografici di questi anni sono stati approfonditi da Stephen Gundle¹⁵ e sono indicativi di un ampio processo di modernizzazione, sviluppo dei consumi e dei desideri.

Uno degli aspetti più significativi di questo processo è la definizione di un canone visivo, che comprende anche quello di un look ideale per le attrici e gli attori, simile al nuovo tipo di aspetto promosso dalle riviste. Per le donne, questo tipo "canonico" è esempli-

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Si vedano J. A. Gili, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Bulzoni, Roma 1981 e G. P. Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da La canzone dell'amore a Ossessione*, Laterza, Roma-Bari 2009.

¹² Su questo si veda l'importante capitolo "Cose dell'altro mondo": *American Images in Fascist Italy*, in J. Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*, Indiana UP, Bloomington-Indianapolis 1987, pp. 64-98 e più in generale, per il rapporto del fascismo con la cultura americana, E. Gentile, *Impending Modernity: Fascism and the Ambivalent Image of the United States*, in «Journal of Contemporary History», vol. 28, 1993, n. 1, pp. 7-29. DOI: <https://doi.org/10.1177/002200949302800102>; Id., *Struggle for Modernity. Nationalism, Futurism, and Fascism*, Bloomsbury, London 2003.

¹³ U. Casiraghi, G. Viazzi, *Il traditore*, in «Bianco e Nero», novembre-dicembre 1942.

¹⁴ V. Zagarrìo, *Cinema e fascismo. Film, modelli e immaginari*, Marsilio, Venezia 2004.

¹⁵ Si vedano S. Gundle, *Mussolini's Dream Factory*, Bergham, New York-Oxford 2013; Id., *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington 2007 e Id., *Bellissima: Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Yale UP, New Haven 2007.

ficato, tra le altre, da Assia Noris – immagine di ragazza onesta, timida e alla ricerca di protezione cui si addicono i vezzeggiativi –, Alida Valli – donne queste ultime di origine aristocratica che incarnano personaggi piccolo-borghesi – e Clara Calamai, vero e proprio manichino. Ma le varie Annetta, Lauretta e Nicoletta delle commedie di Assia Noris e titoli melensi come *Voglio vivere con letizia* (C. Mastrocinque, 1938), *Nina non far la stupida* (N. Malasomma, 1938), *Luna di miele* (G. Gentilomo, 1941) sono destinati a essere improbabili nella Italia uscita dalla guerra.

Sebbene la propaganda fascista si scagli contro il cosmopolitismo nel linguaggio, nei comportamenti e nei consumi, lo sviluppo dell'economia dei consumi in Italia è inevitabilmente plasmato dalle esperienze dei paesi più avanzati. Dalla metà del XIX secolo, la Francia era stata il principale punto di riferimento per le innovazioni nel commercio al dettaglio, nella distribuzione e nel marketing italiano. I primi grandi magazzini s'ispirano agli esempi francesi, mentre diversi artisti pubblicitari italiani, che contribuiscono alla crescita della cultura pubblicitaria, lavorano a Parigi e in altre capitali. Negli anni venti, l'influenza dei metodi e degli approcci americani è evidente e le filiali italiane di agenzie pubblicitarie americane lanciano campagne di marketing per diversi prodotti di marca americana.

Il fascismo comprende i vantaggi che ne derivano in termini di consenso, permettendo, e quindi attribuendosi il merito, l'espansione di forme limitate di consumo. Inoltre, sostenendo l'industria in un periodo di crisi economica mondiale, promuove una forma di patriottismo consumistico che concede l'approvazione all'acquisto delle merci nazionali. L'esplosione di linguaggio patriottico nelle pubblicità ha l'effetto di elevare il consumo al rango di un contributo allo sviluppo della nazione. Ma mentre negli Stati Uniti esisteva già uno stretto legame tra la celebrità cinematografica e il marketing, in Italia – dove il marketing moderno era meno avanzato – le star, americane o italiane che fossero, non funzionavano allo stesso modo e, a questo proposito, sarebbe molto interessante approfondire il "modo di produzione" industriale e i modelli di consumo dello *stardom* italiano in questi anni. Per esempio, comprendere in che modo esso fosse radicato, o correlato, allo sviluppo dei consumi di massa e, successivamente, come fosse influenzato dalle restrizioni degli anni della guerra. Il cinema è un aspetto della cultura commerciale ed esistono connessioni sia implicite che strutturate tra le pratiche di acquisto e la vita quotidiana della popolazione urbana e i film che questa guarda sullo schermo.

Già dagli anni venti, il tipo di film realizzati a Hollywood è guidato dalle pressioni dei pubblicitari di New York, e queste pressioni portano verso film di scena contemporanei, ricchi di abiti sontuosi, oggetti desiderabili, scenografie opulente e azioni avvincenti: lo «stile DeMille»¹⁶. In Italia, il legame che negli Stati Uniti s'instaura tra andare al cinema e consumare non è così forte, anche a causa della mancanza di un capillare e solido sistema distributivo. Data l'esperienza americana delle pressioni commerciali che portano alla produzione di commedie sofisticate, è legittimo chiedersi se il fatto che circa la metà dei film realizzati nel periodo fascista possa essere classificata come commedie di tipo simi-

¹⁶ C. Eckert, *The Carole Lombard in Macy's Window*, in «Quarterly Review of Film Studies», vol. 3, 1978, n. 1, pp. 1-21. DOI: doi.org/10.1080/10509207809391376.

le fosse anch'esso il risultato delle pressioni per produrre film che non solo stimolassero l'appetito dei consumatori ma che fossero testimonianza dello stile di vita "italiano".

Come sottolinea Roberta Cremoncini, i film dei "telefoni bianchi" mostrano come la cultura italiana non fosse così nettamente insulare, provinciale o reazionaria come si sarebbe portati a immaginare. I design glamour e modernisti di questi film rivelano che «anche nei giorni bui del Fascismo coloro che lavoravano nella industria cinematografica [...] erano pienamente consapevoli e traevano ispirazione da estetiche europee più ampie come quella del Bauhaus o dello Stile Internazionale»¹⁷. Set designer e architetti come Gastone Medin sono desiderosi di presentare una immagine della società italiana che è più comunemente associata ai film degli anni sessanta. Per quanto concerne il costume, Gino Sensani – rientrato in Italia dopo un periodo di formazione a Parigi – dal 1932 si dedica al cinema su invito di Emilio Cecchi, allora direttore artistico della Cines. Grazie alle numerose collaborazioni con Camerini, Blasetti, Soldati, Lattuada, la sua creatività trova libero sfogo. Il suo approccio innovativo al mestiere è di creare l'abito per il personaggio dopo un'accurata analisi e ricostruzione letteraria, pittorica, storiografica del tempo nel quale il film è ambientato. Infatti, il costume, per Sensani, svolge un'importante funzione esplicativa del personaggio, e tutto il suo lavoro risponde di questa rivoluzionaria visione. Come afferma lui stesso, «l'essenziale, a mio avviso, è non far sentire il costume, far sì che l'abito sia la buccia di quel personaggio in quell'ambiente»¹⁸. A proposito, occorre ricordare che è proprio Alessandro Blasetti ad affidare a Gino Sensani, nel 1935, la cattedra di Storia del costume al Centro sperimentale di cinematografia di Roma; segnando la nascita, in Italia, di una vera e propria scuola con un preciso indirizzo metodologico, proseguita con i costumisti Maria de Matteis, Piero Gherardi, Dario Cecchi, Piero Tosi e Gabriella Pescucci. In questo contesto storico, culturale e politico, all'interno delle riviste più colte di moda e cinema nasce e si sviluppa – soprattutto nella seconda metà degli anni trenta – un intenso dibattito intorno a quello che è percepito come il "problema" della presenza della moda nel cinema italiano in relazione al divismo e del tipo di relazione da instaurare tra industria del cinema e industria della moda, in relazione a un pubblico femminile.

Il "problema" di una moda per il cinema italiano

Nel 1939, l'illustratore di moda Mario Vigolo invia alla «Rassegna dell'Ente nazionale della moda» un articolo dove intesse un'articolata discettazione sull'abbigliamento delle dive. Dopo avere elogiato l'esecuzione impeccabile di certi abiti e la grazia di certe crinoline e acconciature che felicemente seguono la moda corrente, lamenta la presenza di modelli

¹⁷ R. Cremoncini, *Rationalism on Set. Glamour and Modernity in 1930s Italian Cinema* [18 aprile - 24 giugno 2018, Estorick Collection of Modern Italian Art, Londra], catalogo della mostra a cura di V. Carullo, Estorick Collection of Modern Italian Art, London 2018, p. 1.

¹⁸ G. Sensani, *Creature non manichini*, in «Cinema», 25 ottobre 1936, p. 301.

– sebbene meravigliosi – d’attualità, e perciò già visti indosso a qualche donna elegante e nelle riviste di moda più famose. Questo, a suo avviso, comporta l’annullamento nefasto della distinzione tra vestiti della vita quotidiana, della strada, e costume cinematografico. Un problema che Hollywood aveva affrontato e risolto attraverso la istituzionalizzazione della figura professionale del costumista cinematografico posto a capo del dipartimento costumi degli *Studios*. Vigolo si appella ai sarti italiani e al loro senso di responsabilità per la creazione di un abbigliamento “per il cinema” che preveda la lettura e l’interpretazione della sceneggiatura per immaginare un guardaroba adatto al “temperamento” della diva, al suo personaggio e al luogo dell’azione. S’insiste molto sul modello americano, sull’opportunità che si tratti anche il film d’ambientazione moderna come un film “in costume”, attraverso la creazione di figurini da proporre all’attrice. Queste creazioni dovrebbero esibire una “formula nuova”, parlare alle donne italiane di un “tutto nuovo” – il tutto fascista, ovviamente –, di un “non visto ancora”. Insomma, dovrebbero “fare” moda. Questo, secondo Vigolo, il compito massimo dell’abbigliamento femminile cinematografico al quale «le donne desiose di novità dovrebbero mirare, per assorbirvi le primizie di fantasia indipendenti da ogni inquadratura commerciale, libere a larghi ed estrosi voli»¹⁹.

La moda cinematografica, infatti, secondo il celebre illustratore serve «a valorizzare una moda nazionale, svegliando nelle donne italiane un vivo interesse per le future produzioni»²⁰. Vigolo individua nel cinema italiano e nel suo *stardom* il veicolo perfetto per la propaganda di una moda nazionale alle masse proprio perché – diversamente dall’alta moda commerciale “asservita” al gusto francese – esso è libero da costrizioni di natura commerciale. Per far questo occorre non solo possedere il titolo di “gran sarto”, come nel caso del costumista americano Adrian, ma «deve primeggiare una gran dote di fantasia, un’eccezionale cultura della storia del costume, un occhio fotografico atto a nascondere a volte piccoli difetti fisici e a valorizzarne particolari estetici»²¹. Egli auspica, come accade in America, la nascita di «laboratori attrezzatissimi che seguiranno di pari passi, con il loro lavoro, l’esecuzione del film in cantiere»²². In questi laboratori dovranno studiarsi «le linee dei corpi, le loro proporzioni, le loro grazie, e i loro difetti»²³. Il suggerimento è di eseguire su piccole figure in gesso o in legno, come mostrato nelle fotografie che accompagnano l’articolo in questione, diverse forme di vestiti per vederli agire e studiarli nei loro valori cromatici e plastici. Infine,

Da questi laboriosi, sperimentali studi sulla moda cinematografica scorgherà spontanea la moda, con le sue idee nuove, le sue primizie, entrando nel vasto campo del vestito comune di ogni giorno. Ma noi ci domandiamo... Quando la cinematografia italiana avrà annesso ai suoi teatri uno studio sperimentale della moda?²⁴

¹⁹ M. Vigolo, *Ancora di una moda per il cinema*, in «Rassegna dell’Ente nazionale della moda», 15 aprile 1939, pp. 37-41.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p. 41.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

In linea con questa esigenza appare il concorso bandito nel 1939 dalla Sezione cinematografica del Circolo romano donne artiste e laureate, con la partecipazione della Direzione generale della cinematografia e dell'Ente nazionale della moda per la creazione di modelli originali di moda femminile per il cinema, «per una moda italiana ideata e disegnata appositamente, fuori delle comuni linee del giorno, adeguata alla caratteristica tipica dell'attrice e al personaggio che l'attrice stessa rappresenta»²⁵.

Nello stesso numero si fa riferimento a un articolo intitolato *Moda e cinema* apparso sulla rivista «Cinema», dove Ladislao Rocca fa notare che quello della moda cinematografica è l'argomento del giorno, «motivo interessantissimo di dibattito in numerose riviste e giornali»²⁶. L'articolo riassume le principali posizioni intorno all'argomento, sottolineando come esse siano profondamente discordanti. Infatti, mentre alcuni sostengono la necessità della creazione di sartorie di alta moda da parte delle case di produzione cinematografica, altri sono convinti che i sarti debbano imparare a comportarsi come costumisti e cioè debbano tenere in conto – nelle loro creazioni – le necessità del racconto. Altri ancora suggeriscono alle dive di guardarsi meglio allo specchio «onde finalmente dolersi dei vestiti di così discutibile gusto di cui esse hanno, sino ad oggi, deliziato lo spettatore italiano e, ciò che è più grave, lo spettatore straniero!»²⁷. Rocca lamenta come nei film italiani l'aspetto moda non sia in grado di portare le donne al cinema: «In Italia, le signore vanno al cinematografo disinteressandosi completamente del lato moda della pellicola e ciò perché convinte che i nostri film, anche quelli a spiccato carattere mondano, non facciano testo per quanto riguarda eleganza e gusto nell'abbigliamento»²⁸.

In primo luogo, mentre le star del cinema americano si distinguono perché ognuna ha il proprio stile inconfondibile e tutte sono vestite "cinematograficamente", in Italia le attrici acquistano i loro abiti dalle sartorie di alta moda, dando l'impressione del "già visto". Ma uno degli ostacoli forse maggiori, sempre secondo Rocca, è che la moda in Italia non sia ancora considerata come espressione di un "costume" nazionale e la stampa, quindi, non si occupi di valorizzare le sfilate di modelle e le mostre di moda nazionali.

Qui non si tratta di pubblicizzare questo o quel sarto – di *product placement*, diremmo oggi – ma di stimolare e valorizzare la creatività dei grandi sarti per la creazione di una moda nazionale. Solo esaltando la moda italiana si finirà per favorire l'industria della moda, «in prima linea nella battaglia autarchica». L'invito, quindi, è a segnalare nei titoli di testa il nome della casa di moda che ha creato il guardaroba della diva, «al pari del regista»²⁹. Peccato che nessun italiano abbia mai potuto nemmeno intravedere i volti e i corpi di questi creatori di moda, alla guida di altrettanto fantomatiche e fantasmatiche case di alta moda. A ben guardare, lo scopo cui il discorso di Rocca fa riferimento non è tanto quello di stimolare la diffusione di una ideologia del consumo, quanto di conferire alle immagini del cinema un segno inconfondibilmente italiano attraverso lo stile dell'ab-

²⁵ *Un concorso...*, in «Cinema», 10 ottobre 1939, p. 215.

²⁶ L. Rocca, *Moda e cinema*, in «Cinema», 10 marzo 1939, p. 153.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

bigliamento delle dive. Per spingere il sarto di alta moda a «meglio realizzare una moda contrassegnata da un carattere di schietta e geniale italianità. Il cinema italiano potrà considerarsi così, oltre che interessante e proficua base di lancio per le nostre aziende di abbigliamento, una viva testimonianza degli sforzi intesi a dare all'Italia completa autonomia inventiva e tecnica nel campo del vestire»³⁰. È significativo come proprio nella mancanza di un cinema italiano di prestigio, "alla moda", Rocca identifichi l'esterofilia "persistente" del pubblico italiano.

L'uso del cinematografo come strumento per la creazione di una immagine "italiana" attraverso la moda non deve essere preso per mera propaganda. Nel 1939, infatti, la Reale società di igiene indice un congresso in cui, tra le altre cose, si addita «alla moda la via da seguire nel nuovo clima italiano, e l'arte trasmuterà i saggi consigli in perfette forme di bellezza»³¹. Il congresso passa in rassegna l'abbigliamento che presenta «caratteri d'irrazionalità», definito «patologico», e che si risolve in pericoli per la salute fisica della stirpe e organizza un reparto per l'esposizione del materiale considerato "patologico", con plastici e figure dimostrative. Accanto alla mostra "patologica", una mostra «autarchica» con campioni di tessuti, stoffe, abiti e abbigliamenti «ottenuti con materie prime nazionali e dell'Impero», con reparti che mettano in luce le magnifiche trasformazioni delle «pelli nazionali»³² e i problemi autarchici dell'abbigliamento.

Sempre nel 1939, il problema del rapporto tra cinema e moda è posto ancora da Mario Vigolo, questa volta su «Cinema», ed è di natura sia culturale che tecnica, dal momento che il cinema italiano sembra non porre alcuna attenzione all'abbigliamento spettacolare e non crei guardaroba adatti «per risultar bene alla luce delle lampade»³³. L'auspicio è che il sarto crei finalmente guardaroba cinematografici. Quelli che si vedranno soprattutto nel dopoguerra, nel contesto della "Hollywood sul Tevere", in particolare grazie ai costumi delle Sorelle Fontana. Il problema non è solo "il già visto", quindi, ma che le dive scelgano dalle collezioni di alta sartoria italiana modelli che, nella maggior parte dei casi, sono d'imitazione e gusto francese, oltre che abiti "di classe" e non pensati per lo schermo, sia dal punto di vista del tessuto che dal punto di vista della linea e dei dettagli:

Ad una giovane attrice dal viso di una serenità angelica, che nel copione ha missione di bene e di bontà, "non faremo indossare una tragica guaina di velluto nero, avviluppante, fatale, guarnita di uno strano ricamo di pietre colorate e a forma di serpe che si snoda dall'alto in basso intorno al sinuoso corpo, venendo a mordere una languida orchidea posta a concludere la generosa scollatura".

Il maestro cui guardare è il grande Leon Bakst: righe lunghe verticali per stilizzare una figura e arricciature basse ai fianchi per mettere in evidenza una "vita di vespa"³⁴.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Patologia dell'abbigliamento*, in «Rassegna dell'Ente nazionale della moda», 15 aprile 1939, p. 73.

³² *Ibidem*.

³³ M. Vigolo, *Un abbigliamento per il cinema*, in «Cinema», 10 febbraio 1939, p. 85.

³⁴ *Ivi*, p. 86.

Nello stesso anno, e contraddittoriamente, uno degli innumerevoli fogli d'ordine del partito dichiara guerra al "vitino di vespa" esibito sulle riviste di moda italiane³⁵ che, solo l'anno precedente, era stato promosso dalla giornalista di moda Bruna Bercieri Roffi come la "nuova" moda da seguire: «Dalle pettinature alle scarpe tutto è cambiato e le signore, se vogliono essere all'ultima moda, devono adattarsi ai nuovi dettami preferendo lo stile ottocentesco, un po' riservato, quasi romantico»³⁶. Sempre nel 1939, a dimostrazione dell'interesse che l'argomento riscuote, sotto la presidenza del consigliere Gabriele Prolari, la Corporazione dell'abbigliamento si riunisce con in programma una discussione sulla relazione dell'Ente nazionale della moda incentrata proprio sul rapporto tra moda e cinema. L'incontro si conclude con la necessità di stabilire una «collaborazione cordiale» tra creatori di moda, disegnatori, produttori e registi. L'esito della riunione è la decisione della formazione a Cinecittà di un Centro sperimentale della moda creata e disegnata per il cinema che, però, non vedrà mai la luce.

Nel dibattito intervengono anche alcune case di produzione cinematografica che mostrano di possedere un punto di vista confuso e poco aggiornato sul rapporto di collaborazione tra l'industria del cinema e quella della moda. Secondo Gino Nardi, il capo ufficio stampa di Scalerà Film, le case di moda dovrebbero accontentarsi del «semplice rimborso del prezzo di costo e forse anche con qualche sacrificio», vista la pubblicità che il film garantisce alla casa. Il problema del tempo – dalla preparazione del film alla sua uscita passano almeno sei mesi – dovrebbe aggirarsi con creazioni originali pensate apposta per lo schermo che poi potranno essere imitate e richieste dal pubblico. Nardi riconosce infine che la soluzione del "problema" sarà lenta, «data la ristrettezza dei mezzi da una parte, il poco esteso spirito di pubblicità dall'altra»³⁷. Belisario Lucio Randone, delle Industrie cinematografiche italiane, concorda che il cinema non solo debba essere in connessione con la moda, ma debba addirittura anticiparla. Egli rivela che Le Industrie hanno già nel programma del 1940 il film *L'amore si fa così*, prodotto da Atlas film di Giuseppe Gallia³⁸, che cerca di anticipare la moda femminile. Il film, anche dal momento che si svolge in una casa di mode, si sforza di collaborare con l'industria della moda. L'auspicio è che le case di produzione si attengano alle direttive dell'Ente nazionale della moda.

In un numero successivo, Mario Vigolo risponde alle case di produzione che non si tratta affatto di questioni economiche e che a suo avviso esse non sono «entrate nel vero spirito del fenomeno-moda per il cinematografo [...] perché essa nasce libera da qualsiasi schiavitù commerciale»³⁹, dovendo essere disegnata e inventata appositamente «da matite fuori serie». Paradossalmente, e qui Vigolo si mostra interprete acuto del fenomeno della moda per lo schermo, forse il più acuto, «la moda per il cinema non può avere una moda», ma deve essere «solo interessante, leggermente sensazionale, atta a servire alle

³⁵ «Non pubblicare fotografie e disegni di donne raffigurate con la cosiddetta "vita di vespa". Disegni e fotografie debbono rappresentare donne floride e sane», 17 luglio 1939.

³⁶ B.B. Roffi, *La moda si è rivelata*, in «Lo schermo», novembre 1938, p. 41.

³⁷ *La moda e il cinema*, in «Rassegna dell'Ente nazionale della moda», 15-31 ottobre 1939, p. 35.

³⁸ Ivi, p. 36.

³⁹ M. Vigolo, *Moda e cinema*, in «Rassegna dell'Ente nazionale della moda», 15-29 febbraio 1940, p. 43.

donne eleganti del pubblico come suggerimento a future maniere di vestire e anticipazioni di gusto»⁴⁰. La moda cinematografica è così singolare che Mario Vigolo si meraviglia l'Ente nazionale della moda non abbia ancora creato una rivista a essa esclusivamente dedicata.

Moda "italiana" per un divismo "italiano"

Charles Eckert, nel suo saggio seminale sull'argomento⁴¹, associa – come noto – lo sviluppo dell'istituzione cinematografica americana alla fioritura del capitalismo. La sovrapproduzione alla fine del XIX secolo, insieme allo sviluppo della "catena di montaggio" da parte di Henry Ford nel 1910 e all'intensificazione della produzione durante la Prima guerra mondiale, portano a un eccesso di beni materiali e a una scarsità di consumatori. Una condizione che richiede il perfezionamento delle strategie pubblicitarie e di marketing orientate a un pubblico di massa. Il posizionamento dei lavoratori come consumatori è anche un mezzo efficace per contrastare la nascente resistenza di questi ultimi alla struttura industriale e aziendale.

Il consumismo, a sua volta, richiede una trasformazione dei modi di percezione. A questo proposito, lo storico tedesco Wolfgang Schivelbusch sostiene che lo sviluppo dei grandi magazzini nella seconda metà del XIX secolo, simbolo del capitalismo, abbia modificato profondamente la nozione di attrattiva di un articolo, che ora risulta dalla totalità di tutti i prodotti assemblati nella sala vendite⁴². Nel grande magazzino, il loro aspetto di "merce-estetica" si intensifica. Similmente, al cinema, lo sguardo dello spettatore-consumatore, identificato sempre più come "femminile", si sofferma sulla superficie dell'immagine, isolando dettagli periferici rispetto alla storia. Secondo la studiosa Mary Ann Doane, «è uno sguardo fisso, ossessivo, che vaga dentro e fuori il racconto e ha un rapporto più intimo con lo spazio – lo spazio delle stanze e dei corpi – che con la dimensione temporale». In questo spazio si aggirano le dive e i divi italiani con indosso "abiti italianissimi" per lanciare una "moda italianissima" – come ripetono le riviste specializzate – e, con il loro aiuto, compiere la "rivoluzione antropologica" del fascismo e stimolare il consumo d'Italia.

La preoccupazione riguardo alla creazione e promozione di un divismo italiano si intensifica in seguito alla legge Alfieri del 4 settembre 1938 sul monopolio distributivo, quando nelle riviste di settore fiorisce una messe di rubriche e articoli dedicati al rapporto tra la moda, il cinema e i divi. La politica culturale del regime favorisce la scoperta di volti nuovi. Inoltre, dal 1938, l'Ente nazionale della moda obbliga gli attori e le attrici a indossare abiti forniti del "marchio di garanzia", non solo sul set ma anche nella vita privata, perché «esse

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ Eckert, *The Carole Lombard in Macy's Window*, cit., pp. 1-21.

⁴² W. Schivelbusch, *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*, The University of California Press, Berkeley 1986, pp. 45-51.

siano le prime a dare il buon esempio»⁴³. Si capisce come il cinema, formidabile volano di mode e modi presso le masse, potesse svolgere un ruolo fondamentale d'influenza.

Già nel 1935, in occasione del lancio dell'Ente nazionale della moda, la diva Isa Miranda – già segnalata come "attrice italiana", appare sulle pagine della rivista in abiti "italianissimi" e dichiara che «non soltanto dal mio guardaroba di attrice ma anche da quello di donna, ho bandito da tempo tutto ciò che non sia profondamente, assolutamente italiano e sono a completa disposizione, felice di contribuire comunque alla battaglia che l'Italia combatte»⁴⁴. I paragoni e le verbose descrizioni delle dive americane che s'incontrano sfogliando le pagine delle riviste di cinema, consentono di discutere idee e opinioni su come dovrebbe essere il corpo femminile moderno e nazionale. Nel 1939, la famosa giornalista di moda Lydia De Liguoro intervista l'attrice Leda Gloria che descrive la situazione dell'abbigliamento cinematografico in termini molto chiari, mostrando una conoscenza e comprensione approfondita dei meccanismi dello *stardom* hollywoodiano e dei contributi della moda alla sua creazione:

Quante volte, quando si tratta di abiti normali, non conosciamo ancora alla vigilia di girare, il nostro fabbisogno di guardaroba. Costrette poi a rimediare in modo spicciativo, poco soddisfacente, e, spesse volte assai più dispendioso. Con evidente svantaggio dei produttori stessi [...] anche perché, portando modelli di nuova creazione, potremmo ottenere una maggiore propaganda dalla stampa. All'estero vi è tutt'altro sistema. I produttori creano la loro eleganza (delle artiste) tanto da rendere noto mondialmente l'artista disegnatore che le veste, che le analizza, che le studia e le plasma, non solo nelle vesti moderne, ma anche nei costumi dei periodi passati. [...] Ricordate quanto si è parlato negli anni scorsi di Adrian, il famoso arbitro della eleganza Hollywoodiana? Da noi invece, Paese di bella gente, sorge ad ogni nuovo film una nuova diva [...]. Le stelle americane, nei loro primi film furono spesso mediocri, in seguito lo studio, l'atmosfera d'ambiente, il lancio e la grande propaganda diedero loro fama mondiale, a raggiungere la quale ha concorso anche la loro eleganza, l'originalità, del loro vestire⁴⁵.

La «Rassegna dell'Ente nazionale della moda», a partire dal 1939, ospita la rubrica *Cinema e moda* a cura del brillante illustratore Mario Vigolo che, già sulla rivista «Moda», organo della Federazione nazionale fascista industriali abbigliamento, aveva inaugurato nel 1934 la rubrica *La Metro Goldwin Mayer interpreta la moda*, dove adatta alcuni modelli del costumista Adrian come abiti da indossare. Nel mese di dicembre, per esempio, adatta un look indossato da Greta Garbo ne *La regina Cristina* (*Queen Christina*, R. Mamoulian, 1933) e, nel numero di maggio del 1935, interpreta l'abito in cellofan che Jean Harlow indossa in *Tentazione bionda* (*Reckless*, V. Fleming, 1935). Nel frattempo, la rivista «Cinema» pubblica una serie di interessanti contributi di professionisti della moda e del cinema, tra cui Cecil Beaton, il costumista Gino Sensani, la sarta di alta moda Vita Noberasko, Michelangelo Antonioni e Mario Vigolo. Su «Film», la *Pagina della moda e della bellezza* è firmata dalla importante giornalista di moda Vera Rossi Lodomez, mentre «Lo schermo» ospita la rubrica della giornalista di moda Marta.

⁴³ N. Aspesi, *Il lusso & l'autarchia. Storia dell'eleganza italiana (1930-1944)*, Rizzoli, Milano 1982, p. 180.

⁴⁴ Marta, *Il cinema e la moda*, in «Lo schermo», dicembre 1935, p. 39.

⁴⁵ L. De Liguoro, *Il pensiero di un'Attrice sul problema della moda*, in «Moda», marzo 1939, p. 47.

Nel 1938, Vita Noberasko – sarta del guardaroba di Elisa Cegani del film razzista e anti-americano *Harlem* (C. Gallone, 1943) il cui nome appare a lettere enormi sullo sfondo di una Manhattan inquadrata dall'alto – lamenta che «sino a oggi la cinematografia italiana ha trascurato troppo la questione abbigliamento mentre all'estero è parte indispensabile per la riuscita di un film. È assurdo che l'attrice possa dedicarsi come conviene allo studio del proprio vestiario»⁴⁶.

Il fatto su cui tutti convergono è che nei film di ambientazione contemporanea le dive italiane indossino abiti di alta moda già visti, scarsamente originali, non in linea con il personaggio, e non adatti allo schermo. Nell'articolo *Come hanno vestito Alida Valli* – ex allieva del Centro sperimentale di cinematografia – la giornalista Vera riporta quanto affermato dal critico di cinema Adolfo Franci che, salutando con gioia la giovane promessa, esprime un solo desiderio: che la prossima volta la vestano un po' meglio. Secondo la giornalista, nonostante l'attrice sia assai promettente in termini di divismo, nel film *Mille lire al mese* (M. Neufeld, 1939), dove interpreta una ragazza della media borghesia di nome Magda, appare vestita

con abiti che sembrano, mi si perdoni il giudizio un po' severo, acquistati ad una liquidazione della stagione precedente. Non v'è nulla di più banale del suo mantellino di lana col collo rotondo rovesciato! L'abito a fiori di tessuto stampato non le sta certo male, ma il tessuto è comunissimo, senza carattere, non cinematografico, visto e rivisto da almeno 5 anni, e il cappello a cappuccetto piantato indietro sui riccioli all'angelo, l'abbiamo portato un po' tutte, da tre anni. L'abito da sera, romantico e scintillante di pagliuzze, non dice nulla di nuovo ma è giovanile e grazioso: e perché mai è accompagnato con un paltò scuro, corto, che l'attrice butta sulle spalle, con le maniche ciondoloni? Mi sembra fosse così facile pensare ad una lunga cappa⁴⁷.

Lo scalpore suscitato dai vestiti brutti di Alida Valli è tale che Vera riprenderà l'argomento qualche numero più avanti, sottolineando come l'errore consista nel fatto che i suoi abiti siano disegnati da una figurinista teatrale. Invece, secondo la giornalista, la moda cinematografica andrebbe studiata con particolari criteri da artisti che conoscano il valore del chiaroscuro cinematografico, che sappiano che le proporzioni degli ambienti cinematografici sono tali da permettere audacie che la vita comune non consente, che sappiano che alcuni dettagli a occhio nudo non si vedrebbero, che l'obiettivo della macchina da presa non perdona nulla rivelando persino la qualità e il peso di un tessuto. Sebbene Vera riconosca che in Italia di questi artisti ve ne siano pochi, suggerisce comunque due nomi: gli illustratori Brunetta Mateldi e Renato Gruau, meglio noto come Renè Gruau.

La scarsa qualità e, cosa più importante, memorabilità del guardaroba delle dive italiane è dovuta al fatto che mentre nel caso di Joan Crawford, Marlene Dietrich, Katherine Hepburn e Barbara Stanwick la moda serve il compito di trasmutarle in icone di moda popolari, distinguendole come star e collegandole a uno stile di vita glamour, in Italia le dive appaiono appena distinguibili, i loro abiti paradossalmente invisibili, scollegati dalla drammaturgia, dall'ambientazione e dal glamour cosmopolita che, se può facilmente as-

⁴⁶ V. Noberasko, *La moda e i tessuti italiani nel cinema*, in «Cinema», 25 novembre 1938, p. 313.

⁴⁷ Vera, *Come hanno vestito Alida Valli*, in «Film», 4 febbraio 1939, p. 18.

sociarsi all'America immaginata come mondo "altro", risulta poco credibile nella poverissima e asfittica Italia contemporanea.

Alle suppliche che, come si è visto, si levano da più parti sulla creazione di una moda cinematografica e di un divismo italiani, la Corporazione dell'abbigliamento, sotto la presidenza del consigliere nazionale Gabriele Parolari, risponde con una riunione sul tema "moda e cinema" dove l'ineffabile conclusione è che l'abbigliamento delle attrici dovrà essere elevato a una maggiore considerazione e si dovrà stabilire una collaborazione stretta tra moda e cinema. Dopo di che, l'Ente nazionale della moda stabilisce che, come anticipato, per la risoluzione del problema è necessaria la convocazione di elementi specializzati e la formazione presso Cinecittà di un Centro sperimentale della moda creata e disegnata per il cinema, di cui non risulta alcuna testimonianza.

Ma al di là della soluzione "razionale" del problema del rapporto tra industria della moda e industria del cinema, lo *stardom* di regime – per ragioni inestricabilmente collegate alla politica stessa del regime fascista che, nella sua organizzazione corporativa, militaristica e totalitaria della società italiana è volto a reprimere ogni spinta "individuale" e "individualistica" – finisce per distruggere l'aura seducente di emancipazione e trasgressione delle dive americane. Infatti, la creazione di un divismo italiano non è separabile dal progetto totalitario di plasmare il corpo e lo spirito dei "nuovi italiani". Un atto politico integrale che, a un livello individuale e quotidiano, riguarda scelte apparentemente frivole come il tipo di abito da indossare, il modo di salutare, le tendenze della moda da seguire e quelle da rifiutare. La moda è spesso considerata l'essenza della manipolazione a causa della sua percepita superficialità; eppure, come riporta Richard Dyer:

Una delle funzioni di una star è di fissare un tipo di bellezza, per aiutare un tipo fisico a identificarsi. Chiaramente tipi di bellezza definiscono *norme* di attrattività. La moda in questo senso è un fenomeno molto meno superficiale o triviale di quanto appaia. Vista da questa prospettiva, un cambiamento nello stile fisico è anche sempre un cambiamento del significato sociale⁴⁸.

Dal punto di vista del significato sociale – anche se ricostruire la storia industriale della relazione tra Cinecittà e le culture italiane del consumo tra le due guerre mondiali non è lo scopo di questo saggio – dalla ricerca condotta sin qui emerge una tensione tra l'aspirazione a interpretare il cinema italiano, nel suo rapporto con il costume cinematografico e la moda – almeno dalla seconda metà degli anni trenta – "all'americana", come vetrina di eleganze autarchiche, da "sfogliare" alla stregua di una rivista di moda; e il luogo di una ricerca filologica, rigorosa, indifferente alle sirene del consumo e del "verismo", sul costume cinematografico.

Le contraddizioni che emergono forti e chiare dai discorsi intorno al cinema e alla moda analizzati, oltre che dai film – ma l'analisi dei singoli film esula dallo scopo di questo

⁴⁸ I.C. Jarvis, *Stars and Ethnicity: Hollywood and the United States, 1932-51*, in L.D. Friedman (ed.), *Unspoken Images: Ethnicity and the American Cinema*. University of Illinois Press, Champaign 1990, pp. 82-111, cit. in R. Dyer, *Stars*, BFI, London 1998, p. 14. A questo proposito si veda M.E. Roach, J.B. Eicher (eds.), *Dress, Adornment and The Social Order*, John Wiley & Sons, New York-London-Sidney 1965.

saggio –, sembrano sgorgare dall'incontro-scontro tra la natura del fenomeno "moda" che – emblema di modernità – a partire dagli anni trenta spinge inesorabilmente le donne a trasformarsi in soggetti attivi all'interno della nuova società del consumo, e l'aspirazione totalitaria del regime a controllare il consumo femminile, riportandolo nell'alveo di una morale fascista.

La politica fascista della moda e la politicizzazione della moda sono sì al servizio della politica demografica del regime – da cui la centralità dell'abito da sposa nelle riviste di moda (come esclama la direttrice della fittizia casa di moda del film del 1937 *La contessa di Parma* di Alessandro Blasetti: «Le dovete sposare tutte!») – ma, soprattutto, della negazione violenta di ogni dimensione privata e individualistica, avulsa dalla politica, che il fenomeno della moda in una civiltà liberale, democratica e individualista presuppone e comporta. Non a caso, l'accusa più comune rivolta alla moda è di essere "frivola".

La moda, dunque – come industria manifatturiera, sistema simbolico di creazione d'immaginari collettivi e come regime affettivo del corpo e dell'individualità –, offre un livello di concretezza indispensabile per trattare questioni teoriche d'interpretazione del fascismo come fenomeno storico. Uno studio del cinema e della moda in epoca fascista dovrebbe comprendere, per esempio, un'analisi critica delle forme stilistiche adottate dai professionisti che lavorano alla produzione dei film. Infatti, il regime investe molta energia nel formare istituzioni controllate dallo stato sia per la produzione del cinema che della moda e del tessile. La costruzione della "nuova" Italia e dei nuovi italiani s'iscrive all'interno di quella "rivoluzione antropologica" che implica – oltre che un indottrinamento di massa nelle scuole, nei posti di lavoro, nel tempo libero – un "vivere alla fascista" antiborghese espresso attraverso codici vestimentari e comportamentali comunicati anche attraverso lo schermo cinematografico. Non a caso, uno degli intenti principali dell'Ente nazionale della moda è di persuadere le donne, le sartorie di moda, le sarte e le sartine italiane a produrre e a consumare una moda, o una immagine della moda, ispirata alle radici italiane nazionali, fatta in Italia e d'Italia. In un libro intitolato *La penultima moda*, uscito all'interno di una collana diretta da Margherita Sarfatti in cui pubblicano artisti e architetti come Marcello Piacentini, l'autore Alfredo Panzini afferma che la moda è un'esperienza totalizzante che comprende anche gesti semplici e quotidiani. La moda – Panzini sottolinea – non è fatta di soli vestiti ma è una maniera di comportarsi, uno stile di vita che coinvolge perfino un gesto apparentemente così banale come lavarsi le mani⁴⁹.

Secondo quanto afferma il filosofo Gilles Lipovetsky ne *L'impero dell'effimero*, e cioè che «nella storia della moda hanno avuto un ruolo determinante i valori e i significati culturali moderni che riconoscono dignità al nuovo e alla espressione della individualità umana»⁵⁰; e considerata la "natura militarista e collettivistica" del fascismo che lo rende incompatibile nella sostanza con "gli ideali e i valori che predominavano nella civiltà borghese occidentale, democratica e liberale", sarebbe logico concludere che la moda intesa come "architettura delle democrazie" e fenomeno a vocazione intrinsecamente internazionale

⁴⁹ A. Panzini, *La penultima moda 1850-1930*, Raffaelli editore, Rimini 1996, p. 40.

⁵⁰ G. Lipovetsky, *L'impero dell'effimero. La moda nelle società moderne*, Garzanti, Milano 1989, p. 9.

e cosmopolita, avrebbe dovuto essere senz'altro avversata dal fascismo. La negoziazione di questa contraddizione apparentemente irrisolvibile sembra trovare una risoluzione nel mito di una moda autarchica prima e imperiale poi gestita da un Ente che ha il compito di organizzarla. Sulle pagine della rivista di alta moda «Bellezza» si arriva a invocare la trasmutazione della moda in "costume" di civiltà (fascista)⁵¹: lo stile.

L'attenzione ossessiva per la moda cinematografica e il dibattito meta-riflessivo sulla natura stessa della moda che le riviste di cinema di questi anni testimoniano, sebbene siano da ricondurre anche alla femminilizzazione dello spazio pubblico e del pubblico cinematografico tra le due guerre – un fenomeno che coinvolge anche l'Italia –, appaiono nondimeno coerenti con la politica totalitaria del regime. La domanda non priva di ironia «Si vedranno tutte le donne col pagnottino, perché Isa Miranda lo ha portato in *Malombra?*» (come Vivi Gioi nel razzista *Harlem* di Carmine Gallone, 1943) che Irene Brin si pone e pone ai suoi lettori sulla rivista «Cinema» nel 1942⁵² è rilevante perché espone l'ambivalenza della questione, la sua dimensione inestricabilmente commerciale e politica. Il cinema, se "di moda", possiede la capacità di raggiungere, intrattenere e sedurre un pubblico di massa – sia urbano che rurale –, di ispirare e legittimare comportamenti sociali e condotte di genere. Il problema di come e con quali mezzi di produzione esercitare questo potere senza per questo suscitare spinte individualistiche ed emancipazioniste appare come la motivazione che sta alla base della iper-discorsività intorno al tema del rapporto tra cinema e moda che questo saggio ha cercato di analizzare.

⁵¹ Vacirca, *Fashioning Submission. Documenting Fashion*, cit., Mimesis International, Milano 2023, pp. 122-148.

⁵² I. Brin, *La moda nel cinema*, «Cinema», 1947, n. 147, p. 413.

Doris Duranti, *fascino* and fascism. Function and contradictions of the *femme fatale* of Italian cinema (1936-1943)

STEPHEN GUNDLE

Few of the female film stars who emerged in Italian cinema between 1934 and 1942 were more closely associated with the fascist regime than Doris Duranti. Only Miria di San Servolo (Myriam Petacci), the sister of Mussolini's mistress Claretta, could be considered more intimately allied with Mussolini's dictatorship, but her career had barely begun by the time the regime fell¹. In popular memory Luisa Ferida, together with her companion, the actor Osvaldo Valenti, is perhaps the star who is inseparable from Fascism, and in particular the Italian Social Republic (RSI), on account of the fact that the pair were closely identified with the Decima Mas armed flotilla and were shot by partisans in April 1945 for their alleged role in the torture of political prisoners². Duranti could well have met the same fate had not her own lover, the secretary of the Republican Fascist Party Alessandro Pavolini, arranged and paid for her to cross the border to safety in Switzerland. Labels that were applied to her in the press even in the 1970s, 1980s and early 1990s – included "l'amante del regime", "la diva fascista", "la diva di Mussolini". These all bear witness to her place in fascist cinema and her loyalty throughout the period of the RSI to Pavolini, who was among the senior fascists shot at Dongo on 28 April 1945 and strung up in Piazzale Loreto alongside Mussolini.

Duranti was never part of the Cines roster assembled by Luigi Freddi, the fascist official who exercised most power over film production. Indeed, Freddi scarcely mentions her in his memoirs³. She did not work mainly with the best directors, never appearing in a film by Mario Camerini or taking a major role in one by Alessandro Blasetti (except for the

¹ See S. Gundle, *Mussolini's Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy*, Berghahn, New York and Oxford 2013, pp. 244-58 (Italian edition: *Le star e il regime. Divismo cinematografico nell'Italia fascista*, Kaplan, Torino 2025).

² See P. Zeni, *L'amazzone bianca. Luisa Ferida attrice e diva nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano 2022, p. 91.

³ L. Freddi, *Il cinema*, L'Arnia, Roma 1949.

ensemble film *Nessuno torna indietro*, 1943). Her directors were mostly of second calibre, such as Flavio Calzavara, who directed her four times, Corrado D'Errico, Guido Brignone and Mario Bonnard. None of her films is regarded as being among the most memorable of those years, though one or two entered the public imagination, notably because of their war themes or scandalous content.

It was the Duranti persona that often made more impression than her films. As the prolific journalist and biographer of the stars Pietro Osso noted, her «ruoli svariati [furono] improntati ad una unica materializzazione di personaggi»⁴. This had little to do with the dominant female models of the time. From around 1940 a large number of young *ingénues* invaded Italian cinema, displacing a type of screen femininity that had been to some degree modelled on glamorous Hollywood stars including Greta Garbo and Marlene Dietrich⁵. Duranti had more in common with the earlier type of star. She was the anomalous Other, the counterpoint to the norm, who specialised in seductresses, mistresses and prostitutes. She would never have been cast as the good mother or the respectable *fiancée*. One or two other actresses also took roles of this type, but their personas were constructed less insistently on the basis of them. Moreover, none followed Duranti in playing ethnic outsiders at a time when the regime's racial policies were drawing ever sharper boundaries between Italians and non-Aryans.

This article will explore the mechanisms by which Duranti's star persona was created and sustained in the film industry and how it was inflected by factors deriving from the dictatorship and its imperial endeavours. It will consider the way ethnic factors played into her alluring screen image and assess how far this image mobilised indigenous cultural factors and imported notions of glamour. Duranti was a star with a distinctive look and personal story who, despite her support for the regime, was not an easy or obvious vehicle for its racial policies or indeed for propaganda. The final part of the article explores the way her temptress image was deployed in support of fascist priorities after the empire was lost.

Glamour, fascino and the femme fatale

In the 1930s, glamour was a property that was specifically identified with Hollywood and its stars⁶. The hegemonic position that American cinema achieved in European markets was the result of the quality and appeal of the films it distributed but also the various marketing strategies that were deployed to promote them and mould the stars who featured in them. The studios drew on a range of professional competences in the areas of photography,

⁴ P. Osso, *Doris Duranti*, Albore, Milano 1942, p. 3.

⁵ A. Peroni, *Le ingenue dai telefoni rosa*, in «Cinema», 5 July 1949, page unnumbered.

⁶ See R. Davis, *The Glamour Factory. Inside Hollywood's Big Studio System*, Southern Methodist University Press, Dallas 1993; S. Gundle, *Glamour. A History*, Oxford University Press, Oxford 2008, Chapter 6; C. Dyhouse, *Glamour. History, Women, Feminism*, Zed Books, London 2010.

costume, marketing and personnel selection. These were channelled especially towards female stars, for whom there was an established repertoire of seductions based on beauty and performance. This repertoire was fuelled by a heritage of representations and narratives, some of them traceable even to the dark seductresses of the Hebrew tradition, while others were taken from nineteenth-century European literature and painting. As Helen Hanson and Catherine O’Rawe note, «Across the field of production of European decadentism and symbolism in the visual arts and literature representations of fatal women drawing upon archetypes of religion and myth – Judith, Delilah, Lilith, Salome, Circe, Medusa – proliferated»⁷. Many of the attributes and ornamental signs of the *femme fatale*, including jewellery, exotic costumes and elaborate coiffures derived from these figures of myth and legend. The temptress type had found representation in theatre in the later nineteenth century and in cinema in the 1910s. However, in Europe, cinema in the sound age proved less capable of constructing *femmes fatales* than in the era of the silent divas. Omar Calabrese and Giovanna Grignaffini write that «nella storia del costume italiano la “vamp” non trova praticamente posto, a parte forse le antiche Pola Negri e Francesca Bertini.... Le “belle” nostrane sono di tipo più paesano e provinciale»⁸. Other cinemas in Europe struggled to forge typologies of allure of the sort that were part of the stock in trade of Hollywood. For example, there were no British examples of the «vampire lady». As one critic notes: «There are very few references to British “vamps” in the cinema magazines of the period, as if there were no place in British films for predatory females»⁹. It was Hollywood that proved more able at modernising and adapting the *femme fatale* for the mass age via its screen personalities by presenting its screen performers in intriguing new ways. As Veronica Pravadelli has shown, because typologies of female stardom changed in the course of the 1930s in accordance with the socio-economic and cultural priorities of the New Deal¹⁰. American glamour was the product of a modern industrial society in which mass production was already institutionalised and in which mass consumption functioned as a powerful tool of cultural integration in a heterogeneous society marked by recent waves of immigration¹¹. It consisted of standardised practices related to image manufacture and personal embellishment that were propagated as being within the reach of everyone through consumption.

In the period in which sound cinema became e mass entertainment with cultural and educational implications, paternalistic governments became more interested in cinema. Overt eroticism and violence were viewed with alarm by those who felt that mass entertainment needed to be aligned with dominant values. There was a strong tendency

⁷ H. Hanson and C. O’Rawe (eds.), *The Femme Fatale. Images, Histories, Contexts*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010, p. 3.

⁸ O. Calabrese, G. Grignaffini, *La donna fatale nel cinema*, in G. Butazzi, A. Mottola Molfino (eds.), *La donna fatale*, De Agostini, Milano 1991, p. 71.

⁹ K. Bamford, *Distorted Images: British National Identity and Film in the 1920s*, I.B.Tauris, London 1999, p. 34.

¹⁰ V. Pravadelli, *Classic Hollywood. Lifestyles and Film Styles of American Cinema, 1930-1960*, University of Illinois Press, Champaign 2014, chapters 1 and 2.

¹¹ See S. Ewen, *Channels of Desire. Mass Images and the Shaping of American Consciousness*, McGraw-Hill, New York 1992.

to direct narratives towards conventional or approved solutions but also to normalise and regularise screen personalities. Glamour was in a sense a euphemism, a strategy to arouse without offending; it de-coupled sex appeal from sex and turned eroticism into a generalised allure centred on beauty and luxury¹².

European dictatorships generally paid great attention to cinema. In polities where democracy had been replaced by authoritarianism, the desire to control or harness the medium was strong. Stars were sometimes seen as useful vehicles of national cultural awareness at home and abroad. They could serve as models of racial and gender types and otherwise exemplify the policies of regimes, though they could also be slippery. Star images, especially female ones, were often complex; generally, they contained disparate elements. As John Ellis has remarked, «star images are paradoxical. They are composed of elements which do not cohere, of contradictory tendencies»¹³. However, in certain circumstances, they could absorb certain dissonant socio-cultural currents and guide them to conventional solutions. Theorists of stardom note that, by juxtaposing, if not reconciling, apparently incompatible impulses, stars perform an ideological role in masking deep-seated societal contradictions and attaching opposing qualities to their images¹⁴.

In fascist Italy, there were conflicting opinions about whether stardom was a useful quality or a dangerous foreign import, but it was accepted that normative gender models needed to be arrived at through a process of cultural conflict. In contrast to Nazi Germany, dissonant or negative types could find representation on screen, just as fascist culture in general often embraced the theme of cultural struggle within the nation in its efforts to promote custom reform and marginalise masculine and feminine behavioural patterns of which it disapproved¹⁵. Fascism's efforts to reaffirm traditional gender hierarchies in fact required the presentation and defeat of the non-normative. In this sense, rather than being repressed, conflicts were acted out on screen albeit in narratives whose outcome was rarely in doubt. Cultural tussles thus occurred over the images of several actresses who were pulled in different directions by commercial and political forces. Several were called upon to play roles of different types, though in most cases one 'brand identity' was dominant¹⁶. Isa Miranda, who played a platinum blonde *femme fatale* in her debut film *La signora di tutti* (M. Ophuls, 1934), became a dark-haired, modest middle-class woman in *Come le foglie* (M. Camerini, 1935); Isa Pola, the simple, spurned fiancée in *Cavalleria rusticana* (A. Palermi, 1939) was cast in the part of an adulterous wife in *I bambini ci guardano* (V. De Sica, 1943), and even Alida Valli, the most complex of the young actresses, who played a vivacious schoolgirl in *Ore nove lezione di chimica* (M. Mattoli, 1941), took the part of the

¹² Gundle, *Glamour. A History*, cit., pp. 180-182, 190-91.

¹³ R. Dyer, *Stars*, BFI, London 1979, p. 39.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ The battle against the "donna crisi" is the best-known example of this sort of campaign. For an interesting gallery of male and female negative types, see C. Scorza, *Tipi...tipi...tipi*, Vallecchi, Firenze 1942.

¹⁶ M. Casalini, *Tra Hollywood e Cinecittà. Modelli di genere nell'Italia fascista*, in Ead. (ed.), *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Viella, Roma 2016, p. 39.

intriguing and sexually unfaithful Kira in *Noi vivi – Addio Kira* (G. Alessandrini, 1942)¹⁷. From a performative point of view, these shifts could be challenging. According to her biographer Paola Zeni, Luisa Ferida was an example of an actress who found the transitions uncomfortable and difficult to manage with conviction¹⁸. Others have claimed that in fact, these shifts were not so significant as, in the final analysis, petit-bourgeois respectability generally dominated¹⁹.

The emergence of a national star system in Italy led to discussions about appropriate ways to render stars appealing to the public. While it was accepted that lessons could be learned from Hollywood, “glamour” was not fully understood as a cinematic, or indeed extra-cinematic, phenomenon²⁰. It was widely viewed with suspicion as a form of manufactured sex appeal that was cold and artificial, a product of a commercially-driven industrial society. A glamorised personality could not readily be held up as a national exemplar. The persistence of *femme fatale* types and traits suggests that older appeals still had currency. In the film press, the special appeal of a domestic star of the screen was conveyed by the term *fascino*. This referred to the intrinsic charismatic or magnetic qualities of a person or screen type rather than to a visual allure fabricated by cinematographers, studio photographers, costume designers, directors and writers. Nevertheless, *fascino* and glamour were not entirely separate and in some films – and in the images of some personalities – both elements could be determined. A figure like Doris Duranti, whose persona included established devices and modern adjustments, was an example of this hybridity. It was one of the factors that made her both useful and awkward from the point of view of the fascist regime.

Italian cinema of the 1930s and the culture of stardom

Like many of the female stars of fascist cinema, Duranti’s entry into the industry was entirely casual, the result of a series of unexpected opportunities. She had no background in theatre or performance of any sort. Born in Livorno into a family that was conventional and bourgeois, her education was rigid²¹. The story of her origins that was peddled in the press after she achieved prominence stressed her rebelliousness and magnetism. So repressive was the outlook of the three devout aunts who played an important role in her upbringing that it led, according to a magazine article published in 1942, to «violent

¹⁷ On Valli’s complexity, see Gundle, *Mussolini’s Dream Factory*, cit., pp. 224-243.

¹⁸ Zeni, *L’amazzone bianca*, cit., p. 129.

¹⁹ P. Pistagnesi, *Le attrici e i modelli femminili*, in E.G. Laura (ed.), *Storia del cinema italiano*, Vol. VI 1940/1944, Marsilio/Edizioni Bianco & Nero, Venezia 2010, p. 251.

²⁰ Gundle, *Mussolini’s Dream Factory*, cit., pp. 75-80. On the aesthetic workings of glamour, see Id., C. Trini Castelli, *The Glamour System*, Basingstoke, Palgrave 2006.

²¹ According to «Enciclopedia Treccani», her real name was Dora Durante but this is not confirmed by any other source. Cfr. <[https://www.treccani.it/enciclopedia/doris-duranti_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/doris-duranti_(Enciclopedia-del-Cinema))>.

impeti di ribellione»; 'le sembra d'essere in una camera dove c'è poca aria, e vorrebbe spalancare la finestra, ma trova sempre davanti a sé almeno una delle tre zie zitelle che le impedisce il gesto'²². Cinema and theatre exercised a special attraction for her. At the age of 17, she went with school friends to greet the actor Nino Besozzi, who was performing at the theatre in her home city. He noted her potential photogeny and invited her to send some professional photos to him in Rome²³. According to published accounts, she left home soon after, without alerting her family, and travelled to the capital to pursue a dream of film stardom.

Duranti began to win some small parts in a cinema that was undergoing expansion following a commitment by the fascist state to develop the national industry²⁴. Commercial companies and independent producers were making more films than before. Because the political context was one of dictatorship rather than democracy, the interaction between the production and the reception of star images by a consuming public was conditioned by political influence and intervention. As director general of cinema, Luigi Freddi exercised considerable power that would be further enhanced when he took over as director of Cines after the first major production company was brought into state ownership. The larger production companies were influential but state intervention in the sector provided the context for different forms of censorship and encouragement. Independent producers sometimes pursued film projects with the approval of the regime and in conjunction with established companies, resulting in a close network of collaboration between the public and private sectors.

For many years, stars were widely viewed as mere puppets of industrial forces. Some scholars, adapting auteur theory to screen personalities in order to counter this idea, have highlighted the role of personal agency in shaping the star image²⁵. Other theorists have focussed on the interaction and negotiation of different structural elements, some of them arising in the production sphere, others belonging to the realm of reception. Durante exercised some agency, but her star persona arose in a production context and was substantially the invention of Eugenio Fontana, the producer who was mainly responsible for planning and promoting her career. Fontana was a film entrepreneur who was keenly attuned to the political sphere. He had founded his own company, Fontana Film, in 1918 and, though not an early convert to fascism, he wormed his way into positions of influence, becoming administrator of the Istituto Luce in 1927 on the recommendation of Stefano Pittaluga, the founder of Cines²⁶. Fontana's leadership of the state newsreel organisation

²² L. Ramo, *Doris Durante, storia di una volontà*, in «Film», 17 October 1942, page unnumbered.

²³ E. Macri, *L'Europeo intervista Doris Durante, il primo seno nudo del cinema italiano*, in «L'Europeo», 22 November 1973, p. 78.

²⁴ The development of Italian cinema in this period is dealt with by Gian Piero Brunetta in many of his writings. See, for example, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari 1991, chapters 10 and 11.

²⁵ See Dyer, *Stars*, cit., p. 27; P. Wollen, *Sights and Meanings in the Cinema*, BFI, London 1997, p. 145 and, for a historiographical example: A.L. MacLean, *Being Rita Hayworth. Labor, Identity and Hollywood Stardom*, Rutgers University Press, New Brunswick, N.J. 2004.

²⁶ N. Marino, E.V. Marino, *L'Ovra a Cinecittà. Polizia politica e spie in camicia nera*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, pp. 18 and 28. See Archivio Centrale dello Stato (ACS), Segreteria particolare del duce (SPD), b.101, fasc.

was marked by excessive expenditure and clientelism. Informers labelled him «sempre spendaccione e sempre a circondarsi di belle donne» and a «personaggio equivoco»²⁷. In 1933, following an inquiry, the top officials of the Istituto were arrested and six were sentenced to five years of internal exile in Calabria. Fontana was among these; however, after pulling many strings, he secured a pardon after eight months.

When Duranti first arrived as a teenage runaway in Rome, Fontana had begun to reconstruct his activity in film production. She placed herself immediately under the protection of a man she referred to as 'mio cugino Fontana'. Though distantly related to her mother²⁸, he was far more than a hospitable older relative. A man who navigated the spheres of politics and cinema, it was he who first moulded Duranti as a screen type in the specific context of fascist cinema. He managed her career and shaped and developed her screen persona drawing on established tropes. «Costruiva nella sua fantasia di uomo di cinema il personaggio che più mi si adattava, secondo lui quello della "vamp", della divoratrice d'uomini», she wrote²⁹. In deciding to develop a *femme fatale* image for his *protégée*, Fontana may have had Greta Garbo in mind as an inspiration. After all, he had begun his career as a producer in the age of the silent divas and belonged to the generation that worshipped the Swedish actress like a goddess³⁰. As Patrick Keating has shown, Garbo was a key figure in the development of the American star system whose image was widely imitated by her contemporaries and those who emerged after her³¹. As a model, she was also influential abroad. Every European cinema had its Garbo-esque types.

Fontana was operating in a context in which there were few significant production companies and in which star formation was barely even a recognised process. His project entailed grooming, but it also required political sensibility and substantial means. He sought to mould and transform her. «Mi dava lezioni di virtù e di condotta», Duranti affirmed³². «Non ero ancora maggiorenne e Fontana esigeva che il mio comportamento in società fosse quello di una gran signora». In these processes, he enlisted the assistance of Armando Leoni, a director of Scalera film, a company founded in 1938 with strong state backing to boost Italian film production after the major American companies withdrew from the market in protest at the establishment of government control of film imports. Scalera, whose owners were also engaged in many construction projects for the regime³³, some of them in Eritrea and Libya, would produce many of the films in which Duranti starred. She was among several names placed under contract as the company sought to

Eugenio Fontana. The file contains a report dated December 1932 detailing irregular financial activities and corruption at Luce. When he met Duranti, he had received a pardon, following much string pulling, and was beginning to reconstruct his activity in film production.

²⁷ ACS, SPD, b.101.

²⁸ Duranti, *Il romanzo della mia vita*, cit., p. 18.

²⁹ Ivi, p. 76.

³⁰ Cfr. M. Doletti, *Il cinematografo*, Stabilimenti poligrafici riuniti, Bologna 1929, pp. 221-31.

³¹ P. Keating, *Artifice and Atmosphere: The Visual Culture of Hollywood Glamour Photography, 1930-1935*, in «Film History», vol. 29, 2017, n. 3, pp. 105-135, DOI: <https://doi.org/10.2979/filmhistory.29.3.05>.

³² Duranti, *Il romanzo della mia vita*, cit., p. 75.

³³ P. Lughì, *La Scalera Film: lo studio system all'italiana*, in Laura (ed.), *Storia del cinema italiano*, cit., pp. 392-393.

build a stable roster of stars. Michele Scalera even sought to bring Garbo herself to Italy³⁴. Leoni made Duranti his mistress and bestowed on her lavish gifts including precious jewels and a Chevrolet motor car. As a result, she was able to lead a life of style and ostentation³⁵. He also set her up in a luxury home in the Parioli district, where a private cinema helped attract aristocratic guests. Fontana persuaded Duranti to embrace this improvement in her condition. «Mi convinse a lasciare la pensione perché, diceva, un'attrice deve esprimere la propria personalità anche attraverso l'ambiente dove vive», she recalled³⁶.

In some historical accounts Fontana has been described as the actress's pimp, her official lover and her Pygmalion³⁷. Natalia Marino and Emanuele Valerio Marino suggest that he controlled her private life for his own ends as well as acting as the producer of many of her films³⁸. He was certainly a constant presence. His name appears in the opening credits as either director of production or executive producer of at least twelve of the nineteen films in which she made from 1937 to 1943. He may well have been involved in several more. He favoured his *protégée's* useful liaisons but there is no evidence that he was her lover. This interpretation appears to be based on the conviction that such a close relationship must of necessity also have been a sexual one. In fact, Fontana's dedication to his Duranti was conditioned by an emotional situation that had little to do with her. In 1930, he had married the mezzo soprano Gianna Pederzini, who left him for the leading fascist Roberto Farinacci³⁹. «Egli trasformò le sue pene intime in una devozione per me che rasentava la morbosità», the actress affirmed. His obsession with Duranti arose as compensation for a wound, the male equivalent of the emotional suffering that Anne Tapert identifies as being often present in the lives of women who dedicate themselves to the construction of a stylish protective image⁴⁰. Of course, she was also his meal ticket, his bargaining chip⁴¹. Indeed, it may be said that the producer-actress relationship between them anticipated the systematic pairing of producer-Pygmalion and actress-muse that would become a characteristic of the Italian cinema of the 1950s and 1960s⁴².

³⁴ Ivi, p. 394.

³⁵ Pacifici, *Le due facce di una diva*, cit., p. 163.

³⁶ Duranti, *Il romanzo della mia vita*, cit., p. 75.

³⁷ Marino, Marino. *L'Opera a Cinecittà*, cit., pp. 253-254.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, p. 75.

⁴⁰ This theme runs through several of the profiles in A Tapert, D. Edkins, *The Power of Style*, Aurum, London 1995.

⁴¹ In her memoirs, Duranti described him as «mio angelo custode» and «il buon amico della mia vita». In Pacifici, *Le due facce di una diva*, cit., p. 163, she specified that, despite their closeness, he was «mai amante di letto».

⁴² *Ibidem*. In *Il romanzo della mia vita*, Duranti wrote: «la differenza d'età tra noi aveva preservato il nostro affetto da intemperanze e il bene che avemmo entrambi dal regime fascista ci accumulò nell'ideale (prima) e nella sorte (poi)», p. 18.

Managing a star's career

Duranti's main attribute at the start of her career was her distinctive appearance. Though she was Tuscan and her dark hair not unusual, her physiognomy was unconventional. Nino Besozzi, the actor who first suggested that she try her luck in cinema told her she had «una faccia un po' strana, fuori dal commune», and she concurred⁴³. In her memoirs she described her own look as vaguely foreign: «La mia pelle era candida, trasparente e faceva risaltare i capelli neri e lisci. La bocca, un po' tumida, si apriva su denti perfetti; gli zigomi alti. Gli occhi erano allungati, tagliati a mandorla, con una strana luce e vellutata, come hanno gli orientali»⁴⁴. Her eyes were set a little further apart than average and her forehead was wider. Meanwhile her generous lips highlighted her sensual side. These features contributed to a face of two halves: the upper interrogative, penetrating even; the lower soft and pliable. Fellow actress Valentina Cortese later described her «lineamenti da zingara»⁴⁵, while the critics Stefano Masi and Enrico Lancia refer to «gli zigomi alti, la bocca tumida "africanoide", gli occhi tagliati un po' a mandorla»⁴⁶. Ruth Ben-Ghiat points to the Jewish background of her family⁴⁷ and writes of her «dramatic features [which] lent themselves well to exoticisation»⁴⁸. Her look was important since, as with other actresses, it determined the possibilities «di significazione del sembiante fisico»⁴⁹, or the range of roles in principle open to her.

At a time when the regime was considering how to use cinema to promote physical and moral national types⁵⁰, few actresses had a strongly Italian appearance. Among younger actresses there were several blonde-haired stars and starlets who were foreign-born, including the highly popular Assia Noris, as well as Irasema Dilian and Vivi Gioi. Duranti's sultry look was non-normative in a different way. Fontana seized on this to shape her persona in a context in which the regime was heavily invested in its expansionist imperial endeavour and was developing racial policies following the annexation of Ethiopia and the proclamation of the empire. In her first major film, the colonial drama-documentary *Sentinelle di bronzo* (R. Marcellini, 1937), Duranti was cast as an ethnic Other. The role was that of Dahabò, a beautiful and outspoken member of a nomadic Somali tribe that, in contrast to the Ethiopian rebels the Italian forces are seeking to suppress, is broadly supportive of the Italian imperial presence. For Duranti, the role entailed darkening her skin colour in a

⁴³ Macri, *L'Europeo intervista Doris Duranti*, cit., p. 78.

⁴⁴ Duranti, *Il romanzo della mia vita*, cit., p. 32.

⁴⁵ V. Cortese, *Quanti sono i domani passati. Autobiografia*, Mondadori, Milano 2012, p. 67.

⁴⁶ S. Masi, E. Lancia, *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive del cinema italiano 1930-1945*, Gremese, Roma 1998, p. 69.

⁴⁷ Ben-Ghiat asserts that she was 'half-Jewish'. See *Italian Fascism's Empire Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana 2015, p. 127. After the fall of the regime, Duranti was briefly imprisoned by the SS on the grounds of a surname that was seen as similar to one found among the Sephardic communities of Spain and Portugal. In such a dangerous context, Duranti denied any Jewish heritage. «She first stated that she had un pochino di sangue ebreo» in an interview in 1973. See Macri, *Doris Duranti*, cit., p. 80.

⁴⁸ Ben-Ghiat, *Italian Fascism's Empire Cinema*, cit., p. 125.

⁴⁹ Zeni, *L'amazzone bianca*, cit., p. 95.

⁵⁰ Gundle, *Mussolini's Dream Factory*, cit., pp. 54-56.

film in which other African roles were played by indigenous non-professionals. This bold choice, and the prominence that the role brought (the film won the Coppa del Ministero dell’Africa Orientale at the Venice film festival in 1937), led Fontana to exploit further his star’s exotic appearance. Her willingness, and indeed ability, to play a variety of white and non-white ethnicities was confirmed by her next film, *Sotto la croce del Sud* (G. Brignone, 1938), in which she was cast as a fascinating seductress of imprecise racial origin (the term Levantine is used in the film). Also set in the newly-proclaimed Italian province of East Africa, the film achieved high praise and official approval – despite reservations among some critics about its depiction of Italian soldiers – and was awarded the Coppa Mussolini for best Italian film at Venice⁵¹.

In this film, as in *Sentinelle di bronzo*, Duranti’s character is an imperial subject who is taken to symbolise Africa⁵² and over whom the moral and racial superiority of the Italians is affirmed. The languid and melancholic Mailù (Figure 1), passes her days smoking and listening to gramophone records. She has no family and belongs nowhere; she declares herself to be «un’anima vagabonda». Despite the frontier location, she is costumed in sumptuous and exotic garments as a pure object of seduction. Brunetta, seeing her as a white woman who has gone native, describes her as «una sorta di Tarzan al femminile truccata da orientale»⁵³.

The film established some of the hallmarks of the Duranti *femme fatale* persona in terms of character and visual presentation. It turned the actress into the ‘exotic orchid’ of Italian cinema, a label that alluded to the long-established interconnection between the exotic and the erotic⁵⁴. Mailù wears earrings and necklaces, sometimes of an elaborate or over-sized variety. These accessories gave her a fascinating but negative connotation. As Lori Hope Lefkovitz has argued, «the jewelled woman [is] a unique symbol of evil» who arouses fears by the practice of a kind of «sexual witchcraft»⁵⁵. In nineteenth-century painting, virtuous young women are generally represented with minimal ornamentation. Hair was also important as it emerged as a distinguishing characteristic of the seductive woman in the heyday of the *femme fatale*, between 1890 and 1914. «I capelli come attributo essenziale del fatalismo partecipano anche di quella sfera di animalità, che è un po’ il peccato originale dell’”incantatrice”»: sfinge, sirena, pantera o, in genere, “bell’animale”», observes Grazietta Butazzi⁵⁶, though by the 1930s this was somewhat mitigated. The way Mailù’s hair is pulled back off her face suggests a conscious restraining of her seductive powers.

⁵¹ On colonial films at Venice at the prizes that were awarded to them, see G. Mancosu, *Imperial Entertainment: Mapping Colonial Film Screenings in Fascist Italy (1922-43)*, in D. Pollard, E. Bowen (eds.), *Film Exhibition. The Italian Context*, Legenda, Oxford 2024, pp. 77-79.

⁵² M. Landy, *Fascism in Film. Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton University Press, Princeton 1986, p. 154.

⁵³ Brunetta, *Cent’anni di cinema italiano*, cit., p. 228.

⁵⁴ See Gundle, Trini Castelli, *The Glamour System*, cit., p. 94.

⁵⁵ L. Hope Lefkovitz, *The Character of Beauty in the Victorian Novel*, UMI Research Press, Ann Arbor 1987, p. 79.

⁵⁶ G. Butazzi, *Moda e fatalismo*, in Ead., Molfino, *La donna fatale*, cit., p. 30.



Fig. 1. Duranti as the alluring Mailù in *Sotto la croce del sud*

Recourse to jewellery and hair design, which had both been adopted by stage actresses and silent divas, served as character markers at a time when Italian cinema had not yet fully integrated costume or cinematography into the elaboration of screen personalities⁵⁷. Fontana's approach relied not so much on glamour in the way it was understood in America as on a mixture of ideas of *fascino*, based on Duranti's qualities and look, and the conventional armoury of the *femme fatale*. In Hollywood, glamour was as closely bound up with costume as it was with cinematography and still photography. But Mailù's exotic wardrobe is uncredited, suggesting that it was improvised. Though glamour did not enjoy cultural approval, the relative under-development of processes related to it was widely noted among cinema professionals and commentators keen to see Italian cinema reach the best international standards. In a magazine interview Duranti lamented the fact that no designer created clothes specifically for actresses or for the screen, with the result that it was necessary to choose wardrobes from general seasonal collections⁵⁸. After the first photographs of the prominent Italian star Isa Miranda were released following her journey to America and remodelling by the Paramount studio, there were both admiring and resentful comments⁵⁹. For some observers, an important Italian actress had been improved, while for others she had been turned into a Marlene Dietrich lookalike and deprived of her specificity and

⁵⁷ Cfr Silvia Vacirca in this issue.

⁵⁸ Vera, *Come dovrebbe vestirsi Doris Duranti*, in «Film» 1 February, 1941, p. 10. In one "white telephone" comedy, *Diamanti* (C. D'Errico, 1939), she and fellow actress Laura Nucci had to make do with identical white fur coats, a *faux pas* that a more developed sense of costume would have avoided. The contrast with von Sternberg's careful attention across several films to the seductive armoury of Marlene Dietrich, including her costumes, is notable. See Gundle, Trini Castelli, *The Glamour System*, cit., p. 96.

⁵⁹ See Gundle, *Mussolini's Dream Factory*, cit., pp. 132-135.

humanity. Glamour was not seen by these critics as a modern or technical innovation but as an economic and cultural replacement for European forms of allure.

In Italy, artificial enchantments of a different and well-established type were widely deployed. Jewels and accessories were repeatedly used to boost Duranti's screen appeal and beauty. «One of the ways in which false beauty was distinguished and symbolized was by its dependence on ornamentation, particularly jewels and costume», Lara Perry has written, with reference to the portrayal of women in art⁶⁰. «Ornament indicates the woman's awareness of her own powers and her ambition to penetrate male domains». It signals sexual experience and a mastery of the tools of seduction. Nevertheless, *Sotto la croce del Sud* acknowledges image-based glamour⁶¹. The cinematography – by renowned professional Arturo Galleani – flatters Duranti with high contrast lighting and a significant number of close-ups that begin with a luminous portrait cameo in the opening credits. Photographic glamour serves to add allure but, crucially, it also functions to connote Mailù negatively as indolent and non-Italian.

The film explores the efforts of Italian colonisers to bring civilisation to an outpost of the empire. It presents a conflict between a senior Italian officer who arrives to take charge and a man of southern or eastern background (his first name is Simone while his surname is Greek), who has illegally occupied the land and has been treating indigenous workers as slaves. One of the film's main purposes is to show the inferiority of southern 'Levantine' and their old-fashioned parasitical colonialism with respect to nobly-intentioned pure-race Italians. Simone exploits Mailù, his alluring co-ethnic, who he instigates to seduce a junior Italian officer (Paolo, played by Antonio Centa) in order to persuade him to convince his superior to abandon his intention to banish the pair. In the end the plot fails and the film concludes with what has been termed a propagandistic happy end⁶². Simone meets a horrible death in quicksand (the scene won a technical award at Venice), while Mailù is simply sent away. But this conclusion, while superficially satisfactory from the point of view of fascist ideology, is complicated by the fact that Paolo initially succumbs to the woman's charms and only rejects her when he overhears a conversation between her and Simone that reveals the latter's design. Despite the recent implementation of racial laws affecting the status of mixed-race Italians, Paolo fails to hold the value of racial purity high when confronted with a fascinating inferior⁶³. The director Brignone, who had not previously made a propaganda film, privileged a narrative arc that fitted broadly with the established trajectory of the *femme fatale* over one based on fascist-inflected national supremacism. This lack of ideological coherence caused controversy and *Sotto la croce del*

⁶⁰ L. Perry, *History's Beauties: Women and the National Portrait Gallery, 1856-1900*, Ashgate, Aldershot 2006, p. 94.

⁶¹ Years later, Duranti was asked to define her *fascino*. She replied: «Io non sono mai stata bella. Mi piaceva il tipo di donna che volevo diventare: una donna che avrebbe avuto successo. Avevo un certo sex-appeal freddo, contenuto, mai civettuolo o esibizionista». See M. Gastel, *Amo l'uomo forte e chic*, in «Donna», n. 76, July-August 1987, page unnumbered.

⁶² Casalini, *Le attrici e i modelli femminili*, cit., p. 51.

⁶³ See R.C. Caponetto, *Fascist Hybridities. Representations of Racial Mixing and Diaspora Cultures Under Mussolini*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015, pp. 127-128.

Gundle

Sud was subjected to cuts and modifications before release. But the unsettling implications were not expunged. The film's most powerful impact was not in the realm of propaganda but in the establishment of Duranti's distinctive screen profile as an exotic temptress.

Imperial emblem

Between 1936 and 1941 Duranti appeared in three colonial films, one of which was set in Albania, *Il cavaliere di Kruja* (C. Campogalliani, 1940) in which she played a local beauty. She featured in a number of adventure fantasies, including the swashbuckling Salgari adaptation *La figlia del Corsaro verde* (E. Guazzoni, 1940). In addition, she made two historical dramas and three light comedies. These starring roles served to bring her sufficient prominence to feature in the list of most popular actresses in the «Cinema» poll of 1940⁶⁴. In 1942, the last full year of production before the fall of Mussolini, she made no fewer than nine films, including the war-themed *Giarabub* (G. Alessandrini, 1942) and the historical melodrama *Carmela* (F. Calzavara, 1942), both of which were important in consolidating her place in the fascist cinematic imaginary. The colonial film genre, which was directly sponsored by the regime, was central to her success. It provided Duranti with a variety of screen opportunities that she exploited fully. «L'Impero mi venne un po' incontro e, a mio modo, anch'io lo conquistai», she asserted in her memoirs⁶⁵, perhaps unwittingly acknowledging a tension between her image and fascist priorities.

Ethnic difference became an integral part of the way in which she constructed and maintained a screen persona that was exterior to approved Italian norms and typologies. This was in keeping with the racial connotations of the *femme fatale* as a figure «who crosses discourse boundaries, who is to be found at the intersection of Western racial, sexual and imperial anxieties»⁶⁶. Hanson and O'Rawe argue that the racial and moral otherness of the figure of the dark lady serves as «a marker of her illegibility, an ambiguity that contains the threat of miscegenation and feeds off male fears of being engulfed by irresistible femininity»⁶⁷. This ambiguity, combined with the inherent plurality of star personae, made her a difficult property to control and a slippery asset for the regime. Ruth Ben-Ghiat asserts that her significance within fascist film culture lay in the way she was 'both erotic and remote'; 'her characters expressed the tensions within imperial ideology between attraction and estrangement, desire and its denial'⁶⁸. This was an elusive and potentially insidious function that carried implications when it was brought into the service of racial policy. After all, the background of the modern temptress included the

⁶⁴ See *Verbale di sorteggio del Referendum 1939-40*, in «Cinema», 87, 10 February 1940, p. 73.

⁶⁵ Duranti, *Il romanzo della mia vita*, cit., p. 61.

⁶⁶ R. Stott, *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale: The Kiss of Death*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 1992, p. 30.

⁶⁷ Hanson, O'Rawe, *The Femme Fatale*, cit., p. 3.

⁶⁸ Ben-Ghiat, *Italian Fascism's Empire Cinema*, cit., p. 127.



Fig. 2. Duranti as the prostitute Dolores, who undergoes a patriotic conversion in *Giarabub*

dark seductresses of the Hebrew and Old Testament tradition, even if only in highly diluted forms in contemporary films. In contrast to fellow actress Clara Calamai, who was often praised for her exquisite Italian-style beauty, with Leonardo's *Gioconda* being a common reference point⁶⁹, Duranti was usually located outside the canon of national physiognomy. Even Patrizia Pistagnesi who, strangely, dubs her a «classica bellezza mediterranea, sensuale», sees her as the «icona di un Altrove misterioso... giungla, isola, passato oscuro e inafferrabile, follia che fosse»⁷⁰.

The colonial and foreign fantasy realm that Duranti personified was shattered following setbacks in the war and the abrupt loss of the East African colonies in 1941. Final loss of the older north African possession of Libya in 1942 brought a halt to further colonial films. Instead, films set in Africa – but now usually shot in Italy – featured the heroism of Italian soldiers seeking to stand firm in the face of the enemy's advances. Underpinning films like *Bengasi* (A. Genina, 1942) and *Giarabub* (Duranti starred in the second of these), was the conviction that one day Italy would win back its colonial territories. *Giarabub* dramatized the famous last stand of Italian troops at the Jarabub fort, sited in an oasis in the east of Libya. Duranti's character is an ethnic Italian though, as a soldiers' prostitute who has been evacuated from lost Libyan territory, she is far from devoid of ambiguity (Figure 2). Indeed, she represents the dangerous, corrupting aspect of the colonial experience. She has adopted the foreign name

⁶⁹ Gundle, *Fame amid the Ruins*, cit., p. 125.

⁷⁰ Pistagnesi, *Le attrici e i modelli femminili*, cit., p. 262.

of Dolores and has been shaped by Africa, as her indigenous attendants and self-styling with exotic earrings, bangles and bracelets all indicate. The officer sent to take command of the fort is a man devoted to the patriotic cause. He is forced to tolerate her presence; however, she is confined to her quarters and is told that she should consider herself 'in vacanza' from her profession. Despite this treatment, Dolores, as a fictional character in a fact-inspired film, was controversial. The presence of prostitutes in such a context was not something the authorities were eager to publicise and a second prostitute played by a less prominent actress was excised from the final edit of the film⁷¹. This gave the impression that Dolores was a chance presence rather a systematic one. If she survived censorship, it is likely to have been on commercial grounds. Duranti was one of the film's attractions and her image, developed on screen through closeups and flattering framing, featured very prominently on posters and in other film advertising. In the final part of the film, the heroic national message moreover is confirmed when Dolores recovers her racial pride and undergoes redemption. As the battle situation becomes desperate, she asks to be called by her Italian name of Antonella and devotes herself to nursing wounded soldiers. Her fine clothes, carefully styled hair, jewellery and accessories have all been cast off, along with her exotic name.

The patriotic vocation that the character discovers in the context of military emergency was not as improbable for audiences as might be suspected. Throughout most of her career, Duranti's press coverage drew a distinction between the screen image and the 'real' woman, who, like many other stars of fascist cinema, was portrayed in conventional terms as modest and patriotic. An article entitled *Vita semplice di Doris Duranti* published in «Tempo» in 1941 asserted that «nella vita privata, poche donne sono lontane dallo svenevole e ancheggiante divismo, come questa che pure è così tipicamente diva»⁷². In 1942 the film industry was drawn into various tasks of mobilisation and distraction and film stars were pressed to perform morale-boosting functions. Duranti's contributed in a variety of public ways. She appeared in newsreels with officials when they visited Cinecittà; she visited soldiers in hospital; she was far more generous than any other cinema personality in donating subscriptions to the magazine «Film» to soldiers fighting abroad (300 subscriptions, while others typically donated up to fifty)⁷³. She was also among a small number of stars to write an open letter of appreciation to German soldiers that was published on the front page of this same magazine in January 1942⁷⁴. All this occurred in the period that saw her begin a relationship with the Minister of Popular Culture, Alessandro Pavolini. The couple first met at the Ciano family residence in Livorno in 1942. Their liaison began after he subsequently visited her on set at Cinecittà. The actress denied she drew benefit from the affair but her filmography suggests that she became even more closely bound up than before with the regime's priorities in the final phase of its existence.

⁷¹ A still photograph of Duranti and Diana Torrieri on set appeared in «Film», 2 May 1942, p. 16.

⁷² A.B., *Vita semplice di Doris Duranti*, in «Tempo», n. 25, 1941, p. 29.

⁷³ The donations of subscriptions appeared on page 1 of «Film» for several weeks. For example, the issue of 20 June 1942 reported Duranti's donation of 300 as well as the 50 each of Nazzari and Lotti and the modest ten of Luigi Freddi.

⁷⁴ «Film», 3 January 1942, p. 1. The author actresses who wrote were Clara Calamai and Maria Denis.

Post-imperial roles

Three films released in 1942 were emblematic of the evolution that occurred in the actress's persona at a crucial moment in the progress of a war. With colonial films no longer being made, Fontana and director Flavio Calzavara, had to re-think her function. With likely support from Pavolini, they pushed her in an anti-bourgeois direction in line with the regime efforts to galvanise the nation and combat defeatism sentiments. Each of the three films sought to reinvent Duranti's *fascino* in a different way, shocking bourgeois audiences and simultaneously boosting the actress's star appeal and place in the fascist imaginary. *Carmela* (1942) was a film of little intrinsic consequence that was based on one of a collection of stories by Edmondo De Amicis about military life. The film is set in 1893 on a remote Sicilian island and is centred on a young woman who has been abandoned by a soldier who had promised to marry her and who sinks into madness. It acquired instant notoriety on account of a brief scene in which the title character, played by Duranti, bears her breasts. The scene came about at a time when film industry was expanding commercially and demonstrated its power by resisting the multiple forms of censorship to which it had previously been subjected⁷⁵. It stemmed specifically from Duranti's refusal to be outdone by fellow screen seductress Calamai, who had appeared semi-nude in Blasetti's *La cena delle beffe* (1941)⁷⁶, a drama set in the Florence of Lorenzo de' Medici. Calamai's nudity was not in any way voluntary, as she was first pressured by the director Blasetti to comply with his instructions and then, in the scene, her noble character, Ginevra, is approached by the malevolent bully Neri Chiaramantesi (played by Amedeo Nazzari, in a rare negative role), who rips off the top of her gown in an act of humiliation⁷⁷. By contrast, Duranti's character Carmela denudes herself defiantly in a moment of delirium. The actress later claimed authorship of the scene, which bolstered her primacy as a sex symbol and dramatically associated her with transgression⁷⁸.

The emboldened Duranti increasingly disdained the public image of modesty and conformity that was conferred on film stars. Indeed, Masi and Lancia refer to her as the only vamp or dark lady at Cinecittà whose uninhibited personal behaviour was «quasi peggio dei suoi personaggi più torbidi»⁷⁹. By this, they refer principally to her ostentatious lifestyle and relationship with Pavolini. The liaison was not an example of the *droit de seigneur* that some senior officials were known to exercise over the stars and starlets of Cinecittà⁸⁰, as

⁷⁵ N. Messina, *Le donne del fascismo. Massaie rurali e dive del cinema del ventennio*, Ellemme, Roma 1987, pp. 25-27.

⁷⁶ On Calamai, see I. Moscati (ed.), *Clara Calamai. L'ossessione di essere diva*, Marsilio, Venezia 1996 and S. Gundle, *Fame amid the Ruins: Italian Film Stardom in the Age of Neorealism*, Berghahn, New York and Oxford 2019, pp. 114-131.

⁷⁷ In fact, article about Calamai that appeared in «Film» at the time of the release of the film was entitled *Clara Calamai, scandalo perbene*.

⁷⁸ It is worth noting that in 1942 both Assia Noris and Alida Valli played women far removed from the *ingénues* that they were accustomed to play on screen, the former in *Una storia d'amore* (M. Camerini) and the latter in *Noi vivi - Addio Kira* (G. Alessandrini).

⁷⁹ Masi, Lancia, *Stelle d'Italia*, cit., p. 69.

⁸⁰ See Gundle, *Mussolini's Dream Factory*, cit., pp. 54-63. Victoria de Grazia refers to the patriarchal framework

Duranti had already been cast in numerous leading roles when the relationship began. In fact, far from quietly cultivating a potentially advantageous connection, she was flaunted her conquest. She exhibited the minister «come un trofeo», spies' reports revealed, calling him by phone in public from commercial establishments and otherwise exposing him to ridicule⁸¹. Gossip found its way into informers' reports, some of it deriving from envious fellow actress Mariella Lotti and other women who Duranti had considered to be her friends⁸². Though little of this reached the public domain, one cinema magazine referred to her none too allusively as an «attrice per eccellenza» (the term "eccellenza" being used to address government ministers)⁸³.

Proof of her high connections and prominence was offered by her next film, which involved the portrayal of a real historical character. *La contessa di Castiglione* (F. Calzavara, 1942) was a biopic which, unusually, had a woman as its subject: the beautiful Risorgimento-era aristocratic spy and courtesan of the film's title. Castiglione was an awkward figure in the history of the nation. Her seduction of Napoleon III and others on the instruction of her cousin Cavour served the patriotic cause by securing the support of France for Italy in the second war of independence. Given the historical significance of events that were closely tied to the national story, *La contessa Castiglione* was a prestige production that required high approval. It showcased Duranti as a star and highlighted the crucial contribution that feminine beauty could make at a moment of national mobilisation. It represented perhaps the closest she came to a role that could have joined Garbo's gallery of courtesans, spies and seductresses. With its lavish costumes designed by Gino Sensani and deployment of an array of accessories and of a variety of hair styling, it significantly embellished the actress's alluring image. The narrative allowed her to stake a claim to political relevance on her own terms through a replication of the countess's personal blend of *fascino*, nationalism and love of self-staging. The film shows its subject sympathetically as renouncing love and personal happiness for duty. Suffering is woven into her story as a complement to her beauty and celebrity in a conventional manner. Each of these elements is enhanced by the striking photographic glamour created by the Hungarian cinematographer Gabor Pogany (Figure 3). In fact, the film perhaps constitutes the sole case where *fascino*, cinematography, history and the star system work in effective symbiosis in a way that is distinct from Hollywood glamour.

of the «symbolic *droit de seigneur*» that was exercised by the regime over female youth in general. See de Grazia, *How Fascism Ruled Women. Italy 1922-1945*, University of California Press, Berkeley 1992, p. 205.

⁸¹ ACS, SPD, b.48, fasc. Pavolini Alessandro. See especially *Promemoria 26 maggio 1942* for details of Duranti's alleged behaviour and the gossip circulating about the relationship.

⁸² ACS, SPD carteggio riservato, b.48, fasc. Pavolini Alessandro. Report dated 4 March 1942.

⁸³ F. Faldini, G. Fofi (eds.), *L'avventurosa storia del cinema italiano: raccontato dai suoi protagonisti, 1936-1959*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 133. Testimony of Domenico Poalella.



Fig. 3. *Duranti suffers for the patriotic cause in La contessa Castiglione*

Duranti's final film with Calzavara, the melodrama *Calafuria* (1942), was made with a view to stoking anti-bourgeois sentiment at a time of critical crisis of the nation. In this phase, to the indignation of the regime, Catholic and middle-class support was fast ebbing⁸⁴. The film communicated a patriotic message that was developed indirectly through its emphasis on the prescribed roles that men and women were called on to play in the mobilised national community in a time of war. The film, which took its title from a coastal area near Livorno, sees Duranti's character, a former juvenile prostitute named Marta, unsettle relations in a privileged and vacuous bourgeois milieu in which an artist, Tommaso, played by German actor Gustav Diessl, is looking for a goal in life. He has a wealthy patron with a passion for vintage erotica and a fiancée who is a fatuous socialite. Tommaso encounters Marta by chance and rescues her from the backstreets of Florence. He takes her to his patron's residence where he seeks to encourage her own artistic inclinations. However, when Marta's past is uncovered and she rejects the erotomaniac's insistent attentions, Tommaso is cast out from his circle. At the same time, Duranti's character disappears and is believed to have thrown herself into the sea. With this, Tommaso leaves his artistic pursuits to one side and seeks redemption by enrolling

⁸⁴ See R. Moro, *Il mito dell'Italia cattolica. Nazione, religione e cattolicesimo negli anni del fascismo*, Edizioni Studium, Roma 2020.

Gundle

in the armed forces. The bourgeois aesthete becomes a whole man through war. The film closes with a flash forward to a touching family scene with Marta, Tommaso – who has been severely wounded in battle – and their young male child. Having been at turns an abused child and prostitute, a budding artist, an unwitting temptress and a mistress, Marta overcomes her sordid past and embraces motherhood and family. The outcome shows that every Italian, no matter how wayward, could find a place in the national community at a time of crisis on the condition they accepted the values and priorities of the regime.

Conclusion

Reflecting decades later as to why she failed to revive her career in postwar cinema⁸⁵, Duranti recognised that 'il mio nome, la mia fisionomia, il mio modo di essere e persino il mio fascino erano custoditi dal regime, che sempre mi aveva donato felicità e sicurezza'⁸⁶. She was aware that she played a part in the filmic representation of fascist policies and ideas and that she was shaped as a *femme fatale* in a context in which the propagandistic was often aligned with the commercial. Her *fascino* was grounded in the colonial experience and was inflected with exotic and specifically African motifs. Her image was bolstered and enhanced by the recourse to elements that either were precursors of Hollywood glamour or which were approximations of the visual allure that was had been developed and refined in America. Indeed, it can be said that the elaboration of the idea of *fascino* in Duranti's case led to a practical redefinition of this theme in line with greater attention to innovations in cinematography, costume and photographic effects. She was instrumental in this sense in steering Italian cinema and its star system towards glamour, though this did not in the 1930s or early 1940s become the standardised, readily imitable allure that was associated with Hollywood⁸⁷. Nor did it constitute an emancipatory force for women in that way that it has been claimed that glamour did in the United States and elsewhere⁸⁸. Fascism's vision of gender reserved a limited role for bold gestures and transgressions. While some female Hollywood stars strayed into masculine realms or into androgyny⁸⁹ – indeed this was in some instances an essential aspect of their glamour – this occurred exceptionally rarely in Italy⁹⁰. Duranti's characters sometimes demonstrated independence and originality but rarely in a modern economic manner. Mailù, for example, is disturbingly rootless and

⁸⁵ Duranti returned to Italy from her exile in South America in 1949, along with Fontana, and made a number of films up to 1952. However, these were not successful and she returned to the Americas, eventually settling in San Domingo.

⁸⁶ Duranti, *Il romanzo della mia vita*, cit., p. 172.

⁸⁷ On the re-invention of Italian glamour in the postwar years as a variant of Hollywood glamour, see S. Gundle, *Hollywood Glamour and Mass Consumption in Postwar Italy*, in «Journal of Cold War Studies», vol. 4, Fall 2002, n. 3, pp. 95–118. DOI: <https://doi.org/10.1162/152039702320201085>.

⁸⁸ Dyhouse, *Glamour. History. Women. Feminism*, cit.

⁸⁹ Keating, *Artifice and Atmosphere*, cit., p. 123.

⁹⁰ The sole example of Duranti crossing into masculine territory occurs in the Salgari adaptation *La figlia del*

mobile but she is dependent on Simone. Dolores occupies a place in the patriarchal order and is reliant on male clients. Castiglione enterprisingly channels conventional feminine appeals but is hardly emancipated. *Femmes fatales* whose allure was marked as foreign and was situated overseas were ambiguous and potentially insidious, but no such ambiguities or uncontrollable transgressions were allowed that might in any way suggest a possibility of emancipation at home. This, however, does not mean that a star like Duranti did not articulate some secret desires, as this is one of the aspects of stardom that is most difficult to control⁹¹. The actress's most ardent fans were male: 'Per lo meno per quello che erano le lettere che una riceveva, le acclamazioni, i fiori, gli omaggi che normalmente si tributano a un'attrice'⁹². However, she suspected that she was also a vehicle of women's fantasies, that «le donne in un certo senso avrebbero volute essere come me»⁹³. Her visual centrality on screen, and the fascination of her persona, both of which were necessary to the success of her films as commercial entertainments, meant that she offered a possible channel for vicarious dreams and unspoken aspirations. Any star image contains contradictory elements and Duranti's became at points quite evident despite the policing role of the dictatorship. Conformist and rebellious, feminine yet strong-willed, opportunistic and loyal, racially Other yet fervently pro-fascist, she was the female film actor who, more than any other, incorporated disparate political, spectacular and personal impulses into her star and screen personas. In this way she marked out her individuality while placing herself at the service of the regime that was ultimately responsible for her personal affirmation and for the trajectory of her career.

corsaro verde (E. Guazzoni, 1940), in which her character intervenes in a fight scene wearing trousers and high boots, wielding a pistol.

⁹¹ C. Gledhill, *Introduction to Gledhill (ed.), Stardom. Industry of Desire*, Routledge, London 1991, p. xv.

⁹² Savio, *Cinecittà anni trenta*, cit., p. 503.

⁹³ Ivi, p. 502. For a discussion of this aspect of the *femme fatale*, see Gundle, Trini Castelli, *The Glamour System*, cit., pp. 94-96.

Sordi prima di Sordi. Formazione e metamorfosi di una maschera italiana

FRANCESCA CANTORE

Alberto Sordi rappresenta uno dei fenomeni più riconoscibili e noti della cultura italiana del Novecento, un attore profondamente radicato nell'immaginario collettivo nazionale e associato a un repertorio di ruoli che incarnano gli archetipi e le contraddizioni della società italiana. Nonostante la sua indiscutibile centralità nella storia del nostro cinema, la figura di Sordi rimane sorprendentemente poco esplorata dagli studi sul cinema italiano, nazionali e internazionali¹. Se infatti la pubblicistica di carattere più divulgativo pare cogliere appieno il peso decisivo della sua figura nella comprensione degli snodi cruciali della società italiana, non può dirsi altrettanto per gli studi accademici. La letteratura di riferimento su Sordi è infatti composta in prevalenza da una vasta bibliografia di raccolte di aneddoti, biografie, interviste e compendi della sua filmografia, curati dai tanti personaggi del settore che ebbero modo di conoscerlo personalmente o di collaborare con lui.

¹ Gli studi accademici rimangono scarsi e frammentari. Si segnala un breve contributo di Mariapia Comand dei primi anni duemila che analizza il «divismo intermediale» di Sordi attraverso vari media: M. Comand, *Modelli, forme e fenomeni di divismo: il caso Alberto Sordi*, in M. Fanchi, E. Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia (1930-1960)*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 204-225. Tra le letture più interessanti, quella di Vittorio Spinazzola che riesce a delineare un ritratto complesso dell'attore, tenendo insieme notazioni sulla performance e la costruzione dei personaggi, con riflessioni di taglio più marcatamente socioculturali (dall'analisi del pubblico e dei consumi, alla ricezione critica del tempo): V. Spinazzola, *La comicità nuova del personaggio Sordi*, in Id., *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma 1974, pp. 211-227. Il centenario della nascita (2020) ha prodotto nuove pubblicazioni, tra cui due volumi di Alberto Anile, basati su materiali d'archivio ma, nonostante ciò, Sordi è tradizionalmente relegato a note marginali nella manualistica e nella storia del cinema italiano. Cfr. A. Anile (a cura di), *Sordi segreto*, in «Bianco e nero», n. 592, 2018; Id., *Alberto Sordi*, Edizioni Sabinae, Roma 2020. Per un'analisi più articolata del fenomeno Sordi che intreccia lo spoglio di riviste, quotidiani e rotocalchi dell'epoca con l'esame dei personaggi cinematografici, alla luce degli studi di genere più recenti e dei dibattiti sulle stereotipie legate al carattere nazionale, si rimanda infine a F. Cantore, *Il trasformista. Alberto Sordi, l'Italia, il cinema*, Bulzoni, Roma 2023.

Questo limite, che riflette una tensione tra il suo immenso successo popolare e la circospezione critica verso un fenomeno ritenuto fin troppo commerciale, vale per l'intero arco della carriera di Sordi, ma appare ancora più marcato se si considerano gli esordi nel mondo dello spettacolo, anche per via di un apparato di fonti incerte e spesso contrastanti. Eppure, il periodo degli anni trenta e quaranta, con l'attività nel varietà, in radio e i primi ruoli cinematografici, offre una chiave di lettura fondamentale per comprendere le radici di alcuni tratti distintivi che sarebbero diventati centrali nella sua successiva produzione cinematografica. È proprio in questo contesto che iniziano a prendere forma pattern recitativi e "tipologie umane" specifiche: dunque non solamente strategie performative, ma anche archetipi di personaggi destinati a divenire emblematici.

Questo saggio intende esplorare le prime fasi dell'attività di Alberto Sordi, la sua ascesa nel mondo dello spettacolo, con l'obiettivo di rintracciare in quella stagione i germi degli elementi stilistici e tematici distintivi del "personaggio-Sordi". L'intento è dunque di mettere in luce la continuità che collega gli esordi al suo successivo consolidamento come icona nazionale, dimostrando come già negli anni della formazione fossero presenti i tratti che ne avrebbero determinato il destino artistico.

Formazione poliedrica: dal varietà alla radio

Per i primi quindici anni di carriera, Alberto Sordi si muove con grande versatilità tra diversi media, adattandosi alle mutevoli richieste del panorama artistico dell'epoca. Questa fase della sua formazione artistica è caratterizzata da incontri fortuiti e occasioni che nascono dal caso, frutto delle dinamiche culturali e spettacolari di quegli anni, dove il confine tra i diversi linguaggi artistici era ancora fluido e permeabile. Per comprendere meglio i suoi inizi, è utile ripercorrere alcune tappe di questo percorso.

La sua storia professionale inizia nel 1936 con un debutto teatrale tanto significativo quanto sfortunato. Grazie all'impresario Angelo Muzi, figura poco documentata del panorama teatrale milanese², il giovane Sordi sale sul palco del Gran Cinema Teatro della Pace di Milano con un numero comico che si rivela un completo fallimento: il pubblico resta impassibile davanti alle sue performance³. Questo fiasco iniziale avrebbe potuto segnare la fine prematura della sua carriera, ma Muzi intravede qualcosa di promettente in quel sedicenne determinato e gli offre una seconda chance come presentatore di spettacoli di

² Nelle biografie più antiche di Sordi è talvolta indicato come Muzio. Il giovane Alberto entra al suo servizio come «segretario-commesso-fattorino» e durante questo periodo di apprendistato gli confida le proprie ambizioni artistiche. Muzi decide di offrirgli l'opportunità di debuttare come comico in uno spettacolo in allestimento per la figlia ballerina, all'interno della compagnia Lorys Ballet. Cfr. G. Livi, *Alberto Sordi*, Longanesi, Milano 1967, pp. 36-37 e Anile, *Alberto Sordi*, cit., pp. 34-35.

³ La storia di quell'esordio fallimentare, in coppia con tale Gaspare Sponticchia, talvolta denominato Gaspare Cavicchi, è cosa piuttosto nota, la racconta lui stesso in un passaggio esilarante del memoriale pubblicato su «Settimo Giorno», 30 dicembre 1954, pp. 34-36.

varietà al teatro Dal Verme. In questo ruolo, Sordi si distingue immediatamente per un'interpretazione originale, riuscendo in breve tempo a conquistarsi una posizione di rilievo come attore comico, ballerino e cantante – dimostrando già quella poliedricità che diventerà il suo tratto distintivo.

Il 1938 segna un altro passaggio importante, Sordi vince un concorso di doppiaggio indetto dalla Metro-Goldwyn-Mayer, diventando la voce italiana di Oliver Hardy, del duo comico Stanlio e Ollio. Questo concorso nasceva da un'esigenza concreta di Hollywood: dopo l'avvento del sonoro, gli *studios* dovevano adattare le proprie produzioni per i mercati internazionali. La sfida era particolarmente complessa per Laurel e Hardy, che in *Muraglie* (*Pardon Us*, 1931) di James Parrott avevano sperimentato personalmente il doppiaggio multilingue. In sostanza, i due attori leggevano le battute tradotte da un gobbo, seguendo la fonetica scritta e tentando di imitare i suoni delle lingue straniere. Il risultato era inevitabilmente goffo: un accento fortemente marcato che divenne parte integrante del loro fascino comico. Proprio questa peculiarità creava un vincolo creativo per i doppiatori stranieri: dovevano riprodurre non solo il senso delle battute, ma anche quelle caratteristiche vocali artificiose, mantenendo così la coerenza comica dei personaggi originali.

Il successo ottenuto nel doppiaggio di Ollio apre a Sordi le porte dell'avanspettacolo. Debutta al teatro Augustus di Genova sotto lo pseudonimo di Albert Odisor – anagramma del suo vero nome – specializzandosi nell'imitazione del personaggio che aveva contribuito a rendere famoso in Italia⁴. Qui conosce Aldo Fabrizi, che lo chiama nella sua compagnia. Il doppiaggio gli insegna l'importanza della voce come strumento espressivo, una lezione che porterà con sé quando inizierà a interpretare i suoi personaggi cinematografici, sempre caratterizzati da una particolare attenzione alla dizione e al ritmo del parlato.

È sempre il 1938 quando, nel corso di uno di questi spettacoli, viene notato da Guido Riccioli, che lo scrittura nella celebre compagnia Riccioli-Primavera, esperienza che lo porta a esibirsi per un'intera stagione in tournée attraverso l'Italia. Nonostante i ruoli marginali, in scena Sordi riesce sempre a catturare l'attenzione con le sue brillanti invenzioni comiche. Proprio in questo periodo, secondo quanto si racconta, avviene l'ennesimo incontro fortunato: attira lo sguardo del giovane Federico Fellini, allora poco più che ventenne, con il quale stringerà un sodalizio artistico e un'amicizia destinata a durare nel tempo⁵.

Questo periodo della sua formazione, così poco studiato, rappresenta un esempio della duttilità artistica di Alberto Sordi, capace di muoversi con naturalezza tra teatro, radio e musica, senza mai perdere la propria identità. Sono esperienze – quella teatrale nell'avanspettacolo e il lavoro sulla voce, nel doppiaggio e in radio – che rappresentano vere palestre dove affinare le basi della sua tecnica. In quella che può essere definita la prima biografia di Sordi, a proposito dell'esperienza in teatro, Grazia Livi scrive:

Il palcoscenico fu in quegli anni una lezione importantissima per il talento comico di Sordi. La sua vemente carica di sarcasmo aveva bisogno del pubblico per fissarsi, per trovare uno stile personale. Il cine-

⁴ Cfr. M. Spagnoli, *Alberto Sordi. Storia di un italiano*, Adnkronos Libri, Roma 2003.

⁵ Si veda per esempio A. Anile, *Anni di guerra e di teatro*, in Id., *Alberto Sordi*, cit., pp. 59-75.

ma, al confronto, era ancora *un esperimento pallido e incerto*, non mordeva nel suo talento, non lo aiutava a capire. A contatto con il pubblico Sordi sperimentò sul vivo i tempi della comicità che è unicamente per lui una questione di orecchio e di ritmo. «Infatti se un giorno sbagli un tantino il ritmo d'una battuta hai la sorpresa di non sentire arrivare la risata». Imparò a controllare la sovrabbondanza del suo temperamento, un certo eccesso di colore umoristico⁶.

Un esperimento pallido e incerto, è vero, ma il cinema resta per Sordi il vero obiettivo. Il mondo della rivista e delle compagnie teatrali, per quanto formativo, rimane sempre un po' estraneo rispetto al sogno di emergere sullo schermo.

Il debutto nel cinema: fisicità, voce e ritmo di uno stile in formazione

In parallelo all'attività nel varietà e in radio, Sordi cerca dunque le sue occasioni cinematografiche, ma le opportunità in questo campo rimangono limitate. Le sue prime prove attoriali sul grande schermo sono piuttosto marginali: piccoli ruoli come generico in una serie di film prodotti tra la fine degli anni trenta e i primi anni quaranta, molti dei quali oggi introvabili. Questi primi passi coincidono con la nascita e l'ascesa di Cinecittà, inaugurata nel 1937, che in quegli anni cominciava a delinearsi come il fulcro della produzione filmica italiana⁷.

Il primo film di una certa rilevanza in cui Alberto Sordi recita come coprotagonista è *I tre aquilotti* (1942), diretto da Mario Mattoli. Presentato fuori concorso alla Mostra del Cinema di Venezia, di fronte a un pubblico composto prevalentemente da soldati, è anche il primo titolo in cui il suo nome compare – per lo più in modo fugace – sulle pagine della stampa⁸. Si tratta di un film di guerra che nasce con l'intento di celebrare l'Accademia aeronautica di Caserta. Per questa ragione alterna sequenze di manovre aeree, quasi in stile documentaristico, a una trama esile incentrata su tre giovani cadetti aviatori, i "tre aquilotti" del titolo.

Nato da un soggetto di Tito Silvio Mursino (pseudonimo di Vittorio Mussolini), *I tre aquilotti* si configura come un film di propaganda, che esalta lo spirito eroico dei giovani aviatori italiani durante la guerra. Tuttavia, nonostante l'intento celebrativo, l'ambiente cameratesco dell'accademia, il desiderio genuino di affermazione – sia professionale che sentimentale – dei cadetti, e gli scherzi tra compagni richiamano il clima leggero delle commedie hollywoodiane ambientate in accademie militari⁹.

⁶ Livi, *Alberto Sordi*, cit., p. 53. Corsivo mio.

⁷ Tra questi *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937), *Il feroce Saladino* (M. Bonnard, 1937), *La principessa Tarakova* (M. Soldati, 1938), *La notte delle beffe* (C. Campogalliani, 1939), *Cuori nella tormenta* (C. Campogalliani, 1940).

⁸ G. Piovene, *La Mostra cinematografica di Venezia inaugurata da Goebbels e Pavolini*, in «Corriere delle Sera», 31 agosto 1942.

⁹ Solo per fare alcuni esempi di film statunitensi che inseriscono l'elemento romantico e commedico nel contesto delle accademie militari, si vedano *Here Comes the Navy* (L. Bacon, 1934), *A Yank in the R.A.F.* (H. King, 1941), *Tell It to the Marines* (G.W. Hill, 1926).

Sordi interpreta uno dei tre giovani protagonisti (Filippo), ma il suo ruolo rimane di supporto rispetto alle vicende più articolate di Carlo Minello (Mario) e Leonardo Cortese (Marco), quest'ultimo uno degli attori più popolari della sua generazione all'epoca. Nonostante la posizione defilata nel racconto, Sordi riesce a farsi notare da qualche critico attento. Gaetano Garancini sulle pagine de «L'eco di Venezia» ne parla come di «un giovanissimo promettente acquisto del nostro cinema [...], un bel ragazzo disinvolto, dotato di un viso mobile ed espressivo»¹⁰.

Eppure, in questa fase della sua carriera, Sordi non ha ancora sviluppato quel particolare stile attoriale e quella personalità cinematografica che lo avrebbero reso iconico. Egli stesso riconosce di essere stato inizialmente relegato a ruoli seri:

Mi davano solo parti serie perché io a quel tempo avevo la faccia normale, ero un bel ragazzino, avevo il fisico del giovane amoroso. I comici, invece, dovevano essere buffi, e infatti avevano tutti i dentoni, i bocconi, i capoccioni come Totò, Guido Riccioli o Aldo Fabrizi¹¹.

Anche per questa ragione, la performance di Sordi ne *I tre aquilotti* si mantiene – nei toni, nei modi, nei gesti – in linea con quella degli altri interpreti: sobria, misurata, priva di quei tratti distintivi che avrebbero caratterizzato il suo stile attoriale negli anni successivi. Eppure, a circa metà del film, si apre una piccola crepa, un indizio di cambiamento.

Durante un momento di svago, gli allievi mettono in scena uno spettacolo di varietà con numeri musicali e comici. Filippo non si esibisce ma compare unicamente per annunciare il numero comico di un compagno. Lo presenta, esce di scena, per poi rientra nuovamente ed annunciare il successivo. Con i suoi movimenti – l'incedere deciso, la postura caricata, l'uso espressivo della voce, gli occhi strabuzzanti – crea una forma di recitazione "dinamica", con una fisicità quasi ginnica. Questo breve intermezzo, che nei fatti sembra riecheggiare gli esordi di Sordi da presentatore al Dal Verme, dura solo pochi secondi. Eppure, in questa brevissima sequenza, nell'incedere e nelle movenze del personaggio, uno spettatore contemporaneo, conoscitore del cinema di Sordi, distingue una gestualità familiare, una traccia di quello stile che avrebbe definito la sua carriera futura.

La performance di Sordi che stiamo analizzando, può e deve essere letta anzitutto in chiave metatestuale: lo spettacolo inscenato dai cadetti diventa il pretesto narrativo che consente a Sordi di abbandonare temporaneamente la recitazione contenuta e misurata del suo personaggio per vestire i panni del presentatore "sopra le righe". Sebbene giustificata diegeticamente, questa improvvisa eccedenza espressiva, questa "recitazione atletica" fatta di piegamenti repentini, scatti improvvisi, slanci e corsette, può tuttavia avere una duplice radice.

Da un lato, se ne può individuare l'influenza nell'avanspettacolo, l'ambiente nel quale Sordi si è formato. In quel contesto, il corpo dell'attore era uno strumento espressivo fondamentale: le gag fisiche, i gesti esagerati e i movimenti comici servivano a coinvolgere un pubblico spesso eterogeneo e rumoroso, catturandone l'attenzione attraverso la presenza

¹⁰ G. Garancini, s.t., in «L'eco di Venezia», 30 agosto 1942.

¹¹ Livi, *Alberto Sordi*, cit., p. 47.

scenica. Dall'altro lato, però, questa gestualità sembra legata al presente storico del film, pare riecheggiare il linguaggio corporeo codificato durante il fascismo, in cui le manifestazioni ginniche, le parate e le pose marziali comunicavano ordine e potere. Sordi, pur trasformando quel repertorio gestuale in chiave comica, sembra recuperare alcuni elementi di questa teatralità fascista: il petto in fuori, l'incedere enfatico, i movimenti marziali che richiamano la ginnastica pubblica delle adunate.

Le prime declinazioni del personaggio amorale tra radio e cinema

Sebbene il cinema resti sempre il suo pensiero fisso, l'incertezza del mestiere lo induce a orientarsi verso un'attività più stabile, la radio, che diventa per lui uno spazio fondamentale di espressione creativa. Nel dopoguerra, l'attività di doppiatore gli apre nuove strade e lo consacra, alla fine degli anni quaranta, come uno dei più apprezzati e riconoscibili protagonisti radiofonici. Nel 1948 ottiene un programma settimanale in esclusiva, intitolato *Vi parla Alberto Sordi*, che mantiene per tre anni. Questo programma rappresenta una svolta cruciale: per la prima volta, Sordi «presta la voce a se stesso», come ricorderà in un memoriale pubblicato sulla rivista «Settimo giorno»: «Stavolta si trattava di una voce che portava il mio nome, non data in prestito»¹². Qui Sordi dà libero sfogo alla sua inventiva, mette a punto alcuni personaggi iconici, amatissimi dal pubblico: il Compagnuccio della parrocchietta, il Signor Dice, Mario Pio e il Conte Claro. Questi personaggi, come vedremo a breve, troveranno, con le necessarie trasformazioni, nuova vita all'interno della sua produzione cinematografica successiva. Per la radio Sordi inventa anche tutta una serie di «canzucine senza pretese» che nascevano dalla volontà di rendere popolare e accessibile alla «gente qualunque» la canzone neomelodica italiana¹³. E dunque, parallelamente al successo radiofonico dei suoi personaggi, la casa discografica Fonit punta su di lui come cantante, permettendogli di incidere una serie di brani da lui stesso scritti.

Le esperienze accumulate nel teatro, nella musica e in radio durante quegli anni di gavetta torneranno a farsi sentire in modo nitido in diversi aspetti della sua attività successiva, a cominciare dalla suggestiva rievocazione metateatrale dell'avanspettacolo. Sordi tornerà più volte a quel microcosmo, popolato da artisti scalcinati, trasformisti e attori dal talento incompreso. Esempi emblematici sono *Gran varietà* (D. Paolella, 1954), in cui interpreta il celebre trasformista Leopoldo Fregoli, *Gastone* (M. Bonnard, 1960), un adattamento della pièce di Ettore Petrolini ambientata negli anni venti, e ovviamente il più tardo *Polvere di stelle* (A. Sordi, 1973), in cui questo legame raggiunge la sua massima espressione.

¹² A. Sordi, *Caro vecchio Ollio*, in «Settimo Giorno», 6 gennaio 1955, pp. 28-30. L'articolo è pubblicato integralmente in Anile, *Alberto Sordi*, cit., pp. 53-55.

¹³ M.A. Schiavina, *Alberto Sordi. Storia di un commediante: racconti, aneddoti e confessioni*, Zelig, Milano 1999, p. 43. Il volume è stato riedito di recente per Mondadori e leggermente ampliato: Ead., *Alberto racconta Sordi: Confidenze inedite su amore, arte e altri rimpianti*, Mondadori, Milano 2020.

Il film, diretto dallo stesso Sordi, ricostruisce con straordinaria sensibilità il mondo delle compagnie itineranti durante l'occupazione tedesca, intrecciando comicità e malinconia in una riflessione sul declino del teatro leggero di provincia.

Al di là di queste rievocazioni dirette – che costituiscono un contrappunto affascinante nella lunga carriera di Sordi e possono essere lette come un omaggio consapevole alle sue origini artistiche – emergono anche forme di continuità più sottili ma altrettanto significative: tracce profonde degli esordi che si intensificheranno negli anni successivi e che meritano di essere indagate con maggiore attenzione.

Proprio in questa prospettiva si collocano alcuni ruoli cinematografici degli anni quaranta, apparentemente marginali, ma rivelatori. Oltre a segnare un periodo di evoluzione nella sua performance, questo decennio offre infatti personaggi che già contengono in nuce alcuni tratti distintivi – dal cinismo al trasformismo, dalla spregiudicatezza all'adattabilità – destinati a diventare centrali nella sua galleria di tipi umani.

Il primo caso significativo è un film che per molto tempo è stato difficile reperire, *Il vento m'ha cantato una canzone*, una commedia musicale del 1947, diretta da Camillo Mastrocinque. Qui Sordi interpreta uno dei giovani amici di una compagnia che cerca di affermarsi nel mondo della radio. Come ha notato anche Comand, non è un caso che la sua prima "apparizione" avvenga sottoforma sonora¹⁴: la voce di Sordi viene trasmessa da una radio, inquadrata a tutto schermo. Si tratta di un rimando implicito allo spettatore che probabilmente a quel punto, in quel momento storico, conosce meglio la sua voce che le sue sembianze. Allo stesso tempo è un dettaglio metatestuale che riflette già una consapevolezza nell'uso della sua immagine pubblica, in questo caso ancora fondata principalmente sulla sua riconoscibilità vocale.

Il film è costituito da pezzi musicali, cantati e ballati, e per quanto si tratti ancora di un ruolo diversissimo da quelli che siamo abituati a ricordare, ci sono già alcune caratteristiche che attraggono l'attenzione. Nonostante la leggerezza della trama musicale, il personaggio di Sordi si distingue infatti per una vena furfantesca del tutto assente tra gli altri ragazzi. Del gruppo di amici, è l'unico che si comporta in modo opportunistico: mangia a sbafo, chiede continuamente soldi in prestito e si lega a donne più mature, nella speranza di trarne vantaggi per la carriera. Questi atteggiamenti, pur rappresentati in chiave comica e ancora piuttosto bonaria, delineano una personalità ambigua che diventerà ricorrente nei personaggi di Sordi: uomini che oscillano tra il desiderio di affermazione personale e un'etica discutibile.

In *Sotto il sole di Roma* (1948), diretto da Renato Castellani, il personaggio interpretato Sordi potenzia quella carica negativa, tingendola con sfumature di malvagità. È la storia di formazione di un gruppo di giovani ragazzi romani sullo sfondo della Seconda guerra mondiale e dell'occupazione nazista. Prima ancora che per lo sviluppo della carriera di Sordi, di cui diremo a breve, è un film di grande rilievo per la storia del cinema italiano per il modo in cui anticipa, già di per sé, «nei modi, nella trama e nei personaggi quella che dieci anni

¹⁴ Comand, *Modelli, forme e fenomeni di divismo*, cit., p. 211.

dopo sarà la “ commedia all’italiana ”»¹⁵. Non a caso il film è considerato il capostipite della stagione del cosiddetto neorealismo rosa, che infatti è quella fase transitoria tra neorealismo e commedia all’italiana. *Sotto il sole di Roma* mantiene del primo le ambientazioni reali, il racconto degli anni della guerra, gli attori presi dalla strada, ma al contempo ingloba elementi da commedia leggera – il racconto dell’adolescenza e del confronto generazionale – tipici del cinema popolare degli anni cinquanta.

Qui Sordi interpreta Fernando, un personaggio ancora una volta marginale ma che fa la sua comparsa in tre momenti specifici della narrazione. All’inizio è l’arcigno commesso di un negozio di scarpe, vittima degli scherzi dei ragazzi del quartiere. Con l’8 settembre e l’invasione nazista, si trasforma in un collaboratore dei tedeschi, dedito alla borsa nera e pronto a tradire i suoi connazionali pur di garantirsi la sopravvivenza. Denuncia infatti il gruppo di amici che si fingono prigionieri stranieri, costringendoli alla fuga nelle campagne laziali, dove vengono arrestati dai nazisti. Infine, con l’arrivo degli Alleati, Fernando cambia ancora una volta pelle, reinventandosi gestore di un dancing chiamato “Libertà”.

Nel trasformismo di Fernando, nella sua capacità di adattamento, ma pure in questa sua parabola, che lo vede passare da vittima di scherno a spia vendicativa e infine ad arrampicatore sociale, si rintracciano i semi di tante figure successive: il piccolo impresario Alberto Nardi (*Il vedovo*, D. Risi, 1959), l’opportunisto Rosario Scimoni (*L’arte di arrangiarsi*, L. Zampa, 1954), la star dei fotoromanzi Fernando Rivoli (di cui tra l’altro conserva il nome, *Lo sciccio bianco*, F. Fellini, 1952), Alberto il vitellone (*I vitelloni*, F. Fellini, 1953), il vigile Otello Celletti (*Il vigile*, L. Zampa, 1960) e di molti altri ancora.

Alla luce di ciò, è allora interessante che proprio questa proverbiale cattiveria, identificata come tratto distintivo della sua comicità, all’inizio fu tra i motivi del ritardo della sua affermazione nel panorama del cinema italiano. Una comicità cinica e sferzante, probabilmente troppo all’avanguardia per l’epoca che gli valse sonori fiaschi al botteghino, inducendo i produttori ad allontanarlo dai progetti. Decisivo in questo senso è un film come *Mamma mia che impressione!* (R. Savarese, 1951) che nasceva da un adattamento cinematografico di un personaggio radiofonico, il Compagnuccio della parrocchietta (evoluzione, a sua volta, di una figura concepita originariamente per il teatro): un giovane pedante, dal candore che sfiora il ridicolo, un ragazzo «che proviene dall’Azione Cattolica»¹⁶, per usare una definizione di Sordi. La sua peculiarità risiede nella cantilena infantile con cui si esprime e nell’ossessiva ricerca di perfezione morale che lo spinge a proporsi come modello di virtù, risultando paradossalmente goffo e irritante. L’originalità del personaggio catturò l’attenzione di Vittorio De Sica, tanto da indurlo a costituire con Sordi la P.F.C. (Produzione Films Comici), con l’ambizione di instaurare una solida collaborazione artistica. Il progetto, tuttavia, si concluse prematuramente: *Mamma mia che impressione!* rappresentò l’unica produzione della società, costretta alla chiusura dopo il deludente riscontro com-

¹⁵ G. De Vincenti, *Il dopoguerra di Castellani, Lattuada e Zampa*, in C. Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano in 15 volumi*, vol. VII, 1945-1948, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, Venezia 2001, p. 210.

¹⁶ Dichiarazione tratta dal documentario *I grandi del cinema italiano: Alberto Sordi* (D. Baglivo, 1995), già in T. Sanguinetti, *Il cervello di Alberto Sordi. Rodolfo Sonego e il suo cinema*, Adelphi, Milano 2015, ebook.

merciale del film, classificatosi all'85^o posto nella graduatoria degli incassi, con 95 milioni a sfruttamento ultimato¹⁷. L'insuccesso, tale da determinare una temporanea interruzione nella carriera cinematografica di Sordi, è attribuibile a molteplici fattori, tra cui l'eccessiva verbosità del personaggio – evidentemente più congeniale al medium radiofonico che a quello cinematografico – e soprattutto la natura stessa della figura rappresentata, che risultò indigesta alla maggioranza del pubblico. Nella trasposizione, della carica bonaria del *boyscout* dell'Azione Cattolica non restava più nulla. La versione cinematografica, al contrario, acuire le connotazioni negative del "compagnuccio" radiofonico. Si poteva parlare di una nuova comicità, in anticipo sui tempi e che infatti all'epoca non colse quasi nessuno. In un desolante panorama di stroncature, si segnala come eccezione il punto di vista di Arturo Lanocita che, pur definendo Sordi un attore «scodinzolante» (che esaurisce spesso i suoi spunti umoristici) ed esprimendo nel complesso un giudizio sfavorevole sul film, rilevava la novità di Sordi rispetto ai «comici del cinema, i quali vivono tutti sull'eredità di Charlot e di Ridolini», ritenendo questa singolarità un merito¹⁸. Scrive Masolino d'Amico che «non c'erano precedenti, in Italia, di protagonista comico che fa ridere con la propria abiezione»¹⁹.

Benché fallimentare, *Mamma mia che impressione!* rappresenta un caso interessante anzitutto perché anticipa una modalità di lavoro cruciale per Sordi: l'integrazione tra controllo artistico e produttivo, che diventerà una costante della sua carriera. Questa evoluzione si concretizzerà pienamente a partire da *Fumo di Londra* (1966)²⁰, segnando il compimento di un percorso iniziato negli anni dell'avanspettacolo, della radio e anticipato dal film diretto da Savarese. È un cammino che gli ha permesso di padroneggiare non solo la propria interpretazione, ma di orchestrare ogni aspetto della produzione, trasformando l'esperienza accumulata in una risorsa per la sua creatività poliedrica.

L'altra ragione che fa di *Mamma mia che impressione!* un caso di particolare interesse è il modo in cui un personaggio preesistente trova nuova vita nel passaggio da un medium all'altro. Nonostante l'iniziale insuccesso, Sordi non abbandonerà mai del tutto il Compagnuccio. Lo reinventerà, adattandolo a nuove situazioni e contesti narrativi, in alcuni film degli anni cinquanta, nei quali il personaggio manterrà inalterate alcune caratteristiche fondamentali – la voce bambinesca, la petulanza e un'ossessività che si declina in varie forme – anche se la Signorina Margherita del film di Savarese verrà sostituita da altre "vittime" delle sue attenzioni: la Signorina Giulietta, il Signor Archivista Capo, il Signor Arduino e così via. In questi film il Compagnuccio cresce e fa strada, da alpino (*Cameriera*

¹⁷ La posizione in classifica è ricavata da M. Baroni, *Platea in piedi. Manifesti, numeri e dati statistici del cinema italiano 1945-1958*, Bolelli, Bologna 1999, già in Comand, *Modelli, forme e fenomeni di divismo*, cit., p. 209. Per il dato sugli incassi invece si veda Spinazzola, *Cinema e pubblico*, cit., p. 214.

¹⁸ lan., *Mamma mia, che impressione!*, in «Corriere della Sera», 8 aprile 1951.

¹⁹ M. d'Amico, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, il Saggiatore, Milano 2008 (1985), p. 89.

²⁰ Con questo film Sordi guadagna finalmente il centro assoluto della scena, divenendo autore a tutto tondo: non si limita a interpretare il ruolo principale, ma firma anche la sceneggiatura insieme a Sergio Amidei, cura personalmente la regia e si cimenta persino come paroliere delle due canzoni che compongono la colonna sonora (*You Never Told Me* e *Richmond Bridge*).

bella presenza offresi..., G. Pastina, 1951), diventa maestro (*Totò e i re di Roma*, Steno, M. Monicelli, 1951), e perfino avvocato (*È arrivato l'accordatore*, D. Coletti, 1952). L'interpretazione che chiuderà la galleria dei Compagnucci è, non a caso, il Gianrico de *Lo scocciatore* (*Via Padova 46*) (G. Bianchi, 1953). Questo ruolo, pur secondario nell'economia del film, rappresenta la sintesi delle molteplici declinazioni del personaggio e sembra racchiudere simbolicamente nel titolo la vera essenza dei Compagnucci sordiani.

Un'interessante metamorfosi di questo ruolo prende forma nei film dei decenni successivi, come risposta ai mutamenti del gusto e del panorama culturale italiano. Emergono così figure come il conte Momi Crosara de *Il disco volante* (T. Brass, 1964), e poi ancora il Giovan Maria Catalan Belmonte di *First Aid – Pronto soccorso* (episodio de *I nuovi mostri*, M. Monicelli, D. Risi, E. Scola, 1977), due Compagnucci che sembrano aver finalmente indagato la propria omosessualità. Il primo in particolare riprende del personaggio radiofonico la tipica parlata effeminata, portando all'estremo una serie di tratti fisici che nei film degli anni cinquanta erano solo accennati.

Insomma, questo esempio di passaggio dal mondo radiofonico a quello cinematografico rappresenta una prima testimonianza di quel processo di rielaborazione e "riciclo creativo" che accompagnerà costantemente il lavoro di Sordi: è un segnale precoce della sua tendenza a costruire personaggi seriali, ricorrenti, capaci di adattarsi ai linguaggi e ai formati più diversi. Come abbiamo visto, *Mamma mia che impressione!* è però anche un primo passo verso quella modalità di lavoro accentratrice che diventerà la cifra del Sordi autore: qui inizia infatti a esercitare un controllo attivo su contenuti e forma, esperienza che culminerà nel passaggio alla regia, dove potrà orchestrare ogni elemento della produzione artistica. Ma è soprattutto in questo film che emerge in modo compiuto uno degli aspetti più controversi della sua comicità: la cattiveria dei personaggi. Una cattiveria lucida, scomoda, a tratti respingente, che rompe con la tradizione e lo colloca in netto anticipo rispetto ai gusti degli spettatori dell'epoca.

Il passaggio al film successivo è, se possibile, ancora più disorientante per il pubblico. Fernando Rivoli de *Lo sceicco bianco* è un "divo" dei fotoromanzi che sfrutta la propria fama per sedurre le giovani ammiratrici, salvo mostrare tutta la sua mediocrità al cospetto della moglie. *Lo sceicco bianco* sembra inasprire oltremodo i tratti di viltà del personaggio precedente, anticipando il nutrito stuolo di seduttori del decennio. Valga come esempio un opuscolo scritto da Tino Ranieri che per la data di pubblicazione, il 1955, equivale a una recensione contemporanea che ci restituisce una testimonianza di come doveva apparire lo sceicco agli spettatori degli anni cinquanta. Ranieri lo descrive come «fatuo», «vile», «volgare» e vi ravvisa un «senso di cattiveria giovanile, spietata, permalosa» che già aveva caratterizzato le precedenti «creature» di Sordi²¹. Il film è un fiasco persino peggiore del precedente: con 43 milioni di incasso, chiuderà al 125° posto in classifica. L'incontro con il pubblico è ancora rimandato, anche se di poco.

²¹ T. Ranieri, *Alberto Sordi*, Sedit, Milano 1955, p. 19.

La costruzione del super-personaggio

Già con *I vitelloni*, del 1953, grazie alla volitiva operazione di Fellini che riesce a imporre ai produttori, Sordi conquista l'attenzione della critica ottenendo un Nastro d'argento come miglior attore non protagonista. Il vero scarto, ovvero la consacrazione presso il grande pubblico, arriva però solo a cavallo con il decennio successivo con *La grande guerra* (M. Monicelli, 1959) e *Tutti a casa* (L. Comencini, 1960), in vetta alle classifiche e campioni di incassi al box-office (superando di molto il miliardo e mezzo di lire). Spesso è stato sostenuto che la ragione di questa svolta sia attribuibile a un cambiamento nei ruoli interpretati, che in questi anni si aprono a una dimensione meno negativa. Eppure, l'abbiamo detto, di quella cattiveria Sordi farà il motore principale del suo successo, trasformandola in un elemento distintivo della sua comicità e della sua capacità di raccontare l'Italia e gli italiani.

La peculiarità della recitazione sordiana risiede, come ha acutamente osservato Maurizio Grande in poche ma dense pagine dedicate all'attore, nella capacità di non adeguare la propria fisionomia al personaggio, ma di operare il processo inverso: modellare il tipo adattandolo al suo volto. Sordi si configura così come un «costruttore di maschere» capace di rendere «evidenti nel personaggio il trucco e la manipolazione in quanto tratti del "carattere"»²². Questa modalità recitativa, che Grande identifica come cifra distintiva del suo lavoro, trova le sue radici proprio nelle esperienze formative degli anni trenta e quaranta: è nei palcoscenici dell'avanspettacolo e negli studi radiofonici che Sordi inizia a sperimentare quella tecnica di sovrapposizione tra sé e i personaggi, costruendo progressivamente la propria identità artistica.

Con il passare degli anni, man mano che la sua carriera si consolida, la peculiare gestualità che abbiamo visto emergere già negli anni trenta, diventerà lo strumento attraverso cui sorreggere la costruzione di un "super-personaggio", che travalica i confini delle singole interpretazioni. Se molti dei suoi primi ruoli di rilievo sono caratterizzati da una recitazione sopra le righe, retaggio degli anni in radio e nella rivista, col passare del tempo questo eccesso sarà progressivamente sostituito da una maggiore sobrietà, tipica dei ruoli più maturi. Un esempio della prima categoria, che in parte richiama la sequenza già analizzata de *I tre aquilotti*, è *Arrivano i dollari!* (M. Costa, 1957). In questo film, Sordi è il conte Alfonso Pasti, un personaggio tanto grottesco quanto malvagio, un individuo privo di scrupoli, capace di sposare una contessa per acquisirne il titolo nobiliare, salvo gettarla in un crepaccio subito dopo le nozze. Non solo truffa i familiari, ma si diverte a seviziarne il maggiordomo (interpretato da Turi Pandolfini), che tiene legato con una catena e nutre con avanzi e gusci di noci. Pur non essendo uno dei film più celebri di Sordi, offre una straordinaria galleria di gesti e pose tipiche della sua recitazione più esuberante, figlia delle invenzioni teatrali della fase iniziale.

Prendiamo come esempio la sequenza del risveglio del conte, un vero compendio di comicità fisica. Ci troviamo all'inizio del film, quando il personaggio viene introdotto per la

²² M. Grande, *Il cinema di Saturno. Commedia e malinconia*, Bulzoni, Roma 1992, p. 127.

prima volta. La scena si apre con il conte ancora a letto, avvolto nelle lenzuola, mentre parla alla foto della defunta moglie, rivelandoci i dettagli del suo passato. Questo momento viene interrotto dall'ingresso del maggiordomo, che tenta di avvisarlo della presenza del fratello nella stanza accanto. Senza neppure permettergli di parlare, il conte lo scaccia con un ordine secco: «Via! Un, due, tre, quattro!», mandandolo a preparare il caffè. Un comando, impartito con la fermezza di un sergente maggiore, che stabilisce immediatamente una relazione di potere e sopraffazione tra i due. Una volta rimasto solo, inizia la sua ginnastica mattutina, assumendo pose marziali, con le mani sui fianchi e il petto in fuori, ed eseguendo piegamenti accompagnati dall'enfatico «Attenzion!». Inizia a contare: «Uno, due, tre, quattro», saltando improvvisamente a cifre assurde: «trentanove, millesettecento venti, un milione quattrocento ventisettemila...». Questo momento non è solo un'introduzione comica al personaggio, ma funge da dichiarazione programmatica. Attraverso l'esibizione farsesca della sua autorità, le sue movenze grottesche, l'auto-esaltazione, il conte si rivela immediatamente per quello che è: l'incarnazione di un'aristocrazia vuota, senza legittimità, incapace di esercitare un vero potere se non in maniera infantile e ridicola. Alfonso non è davvero un nobile, ma recita il ruolo del nobile, esattamente come recita la sua ginnastica.

Quello che qui ci interessa è che la sequenza può essere letta ancora una volta come una declinazione farsesca dei codici visivi e gestuali del regime fascista, che continuavano a permeare l'immaginario collettivo dell'Italia degli anni cinquanta. Questo ribaltamento ironico ha l'effetto di desacralizzare il linguaggio corporeo imposto dal regime, trasformandolo in una forma di esibizionismo grottesco, più vicino alla commedia che alla retorica epica.

Man mano che ci si allontana da questa fase che ancora risente degli anni della sua formazione, Sordi porta sullo schermo performance via via più sobrie. In questo senso, uno tra gli esempi possibili è *Una vita difficile* (D. Risi, 1961), in cui la recitazione di Sordi appare notevolmente più controllata. Non a caso è il film con cui mette a punto un personaggio dalla complessità del tutto inedita. Silvio Magnozzi rispecchia vent'anni di cambiamenti della storia d'Italia: è un ex partigiano che dopo la Liberazione trova lavoro in un giornale comunista, gioisce per il referendum del '46, partecipa alle manifestazioni di piazza e finisce in carcere per le sommosse a sostegno di Togliatti. Seppure il personaggio di Silvio Magnozzi in *Una vita difficile* possa essere letto come una naturale evoluzione dell'apertura verso personaggi più positivi, già avviata, come detto, nei due film precedenti, *La grande guerra* e *Tutti a casa*, si tratta comunque di un ruolo profondamente distante dalle tipiche interpretazioni a cui l'attore aveva abituato il pubblico nel corso del decennio precedente.

Nondimeno, all'interno di questa partitura misurata, emergono gesti di imprevedibile follia, gesti improvvisi che infrangono l'equilibrio di una struttura altrimenti calibrata. C'è un momento, nel primo atto del film, in cui Silvio Magnozzi accoglie la moglie Elena (Lea Massari) nella sua umile dimora romana. La fatiscenza dell'abitazione è anticipata da un gesto improvviso di Silvio: «Scusami cara, permetti?», dice scostandola con delicatezza dalla porta bloccata. Si gira, si aggrappa alla balaustra per darsi lo slancio e con un colpo

di suola spalanca l'ingresso di casa. Si tratta di un gesto fuori misura inserito in un tessuto recitativo moderato, che rimanda appunto a quel "super-personaggio" di cui dicevamo.

In altri casi, invece, è il linguaggio a spingersi oltre i confini di una partitura stabilita e a richiamare modi di dire e intercalari noti. In questo aspetto, il rapporto di Sordi con Roma e il romanesco ha da sempre giocato un ruolo cruciale: con la sua carica espressiva diventa non solo un segno distintivo della sua recitazione, ma anche il rispecchiamento di una precisa indole. Pensiamo ad esempio a quei film, pochi per la verità, in cui interpreta personaggi non romani. Qui, il romanesco – inteso proprio come intercalari linguistici, ma il discorso potrebbe estendersi anche ai tratti caratteriali, a certi modi di svoltare le situazioni che ricadono nel cliché del carattere romano – riesce spesso a farsi largo tra le pieghe del personaggio, con un'esclamazione o un vocalizzo improvviso, creando un contrasto che spezza la coerenza linguistica e fa emergere Alberto Sordi sopra ogni personaggio. Un esempio è *Venezia, la luna e tu* (D. Risi, 1958), in cui interpreta un gondoliere veneziano, Bepi, diviso tra la fidanzata (Marisa Allasio) e le tante turiste che incontra per via della sua professione. In una delle prime sequenze, a circa dieci minuti dall'inizio del film, si assiste ad un litigio tra Nina e una sua rivale in amore. Bepi si precipita per tentare di sedare la situazione, mentre tra i curiosi se ne distingue uno che fissa i due con insistenza. A quel punto, nonostante per tutto il film Bepi parli con forte accento veneto, Sordi si lascia sfuggire un'espressione: «Ma te ne voi annà? Chi te conosce? Pussa via».

Si tratta di un'interferenza linguistica che non solo infrange la coerenza del ruolo, ma che richiama il modo consueto con cui i suoi personaggi si rivolgono abitualmente agli altri. Questa coerenza vocale, che si manifesta anche quando il contesto narrativo richiederebbe un'inflessione completamente diversa, rappresenta il legame più profondo con gli anni della sua formazione radiofonica, quando la voce era lo strumento primario a sua disposizione per creare personaggi memorabili. Le modulazioni vocali, i cambi di registro, le inflessioni dialettali e gli intercalari che caratterizzavano i suoi personaggi radiofonici hanno formato un repertorio sonoro che Sordi ha poi trasferito sul grande schermo. La permanenza di alcuni tratti vocali che, al di là dei diversi personaggi interpretati, costituiscono una sorta di firma sonora immediatamente riconoscibile, rappresenta dunque un'ulteriore conferma dell'esistenza di un "super-personaggio": una figura che non si definisce solo attraverso i pattern gestuali, ma che agisce anche su un piano sonoro e vocale.

Conclusioni

Come abbiamo visto, il percorso di Alberto Sordi è stato segnato da esperienze fondamentali nel teatro di varietà, nel doppiaggio e nella radio. Gli anni trenta e quaranta, spesso trascurati dagli studiosi, sono invece cruciali per comprendere la formazione di Sordi come attore e la genesi di quel "super-personaggio" che attraverserà, con sorprendente continuità, tutta la sua carriera. Queste esperienze gli permettono di sviluppare una ver-

satilità e una padronanza dei tempi comici formidabili, cosa possibile grazie alla presenza fisica di un pubblico che reagisce o non reagisce alle sue invenzioni.

La formazione di Sordi è profondamente influenzata dal contesto storico-culturale del ventennio fascista, che plasma il suo linguaggio corporeo: quel petto in fuori, quell'incedere marziale, quella gestualità ginnica, quei movimenti enfatici che caratterizzano la sua recitazione. Questi elementi, assorbiti nell'immaginario collettivo come simboli di virilità e potere, vengono rielaborati in chiave parodica e grottesca, con un effetto demistificante. Non è un caso che molti dei suoi personaggi degli anni cinquanta proponano, attraverso una deformazione caricaturale, un ribaltamento ironico della retorica fascista sull'uomo nuovo, forte e virile. Sordi costruisce personaggi che incarnano il fallimento di quell'ideale, la sua degenerazione in farsa: sono individui pavidì, opportunisti, egoisti, pronti a cambiare bandiera al primo soffio di vento.

Il "personaggio-Sordi", nelle sue molteplici declinazioni, diventa così uno specchio deformante dell'italiano medio del dopoguerra: un individuo che porta dentro di sé le contraddizioni di un passato che si vorrebbe rimuovere ma che continua a influenzare comportamenti, atteggiamenti e linguaggi. La sua comicità, innovativa e spesso scomoda, nasce proprio da questa tensione presente in un'Italia che cambia pelle ma che non riesce a liberarsi completamente dei propri fantasmi. In questo senso, la formazione negli anni del regime e le prime esperienze nel mondo dello spettacolo non rappresentano solo una fase preliminare della sua carriera, ma il nucleo generativo di una maschera che, pur attraverso continue metamorfosi, manterrà una coerenza interna sorprendente, diventando uno dei simboli più eloquenti e complessi dell'Italia del Novecento.

Ricerche

Lo squadristo femminile. Ines Donati una donna alla marcia su Roma

ESTER CAPUZZO

Nel novero di quante possono essere considerate «militi dell'idea», parafrasando il titolo di un volume di Helga Dittrich-Johansen dedicato alla storia delle organizzazioni femminili del regime fascista¹, a raggiungere la notorietà e a entrare nell'immaginario collettivo era Ines Donati, nata San Severino Marche a inizio secolo², che partecipava giovanissima all'esperienza dello squadristo femminile³. Fenomeno questo che, sebbene marginale, numericamente ridotto e ben presto eliminato, sarebbe rimasto quasi «uno

¹ H. Dittrich-Johansen, *Le «militi dell'idea»*. Storia delle organizzazioni femminili del Partito Nazionale Fascista, Olschki, Firenze 2002, p. 9. In tal senso v. anche le osservazioni di M. Leone, *Il fascismo e l'universo femminile. Consenso e dissenso delle donne italiane*, QuiEdit, Verona 2017, p. 96.

² Per i dati biografici di Ines Donati, nata l'8 giugno 1900 e morta il 3 novembre 1924 si rimanda a: v. *Ines Donati*, in *Enciclopedia biografica e bibliografica italiana*, serie VII, *Eroine ispiratrici e donne d'eccezione*, diretta da F. Orestano, E.B.B.I.-Istituto Editoriale Italiano Bernardo Carlo Tosi, Milano 1940 pp. 158-161; I. Rinaldi, *Ines Donati realtà e mito di un «eroina» fascista*, in «Quaderni di Resistenza Marche», 1987, n. 13, pp. 48-49; G. Pigliucci, *Ines Donati, «la capitana»*, in Centro Studi Futura, *Gli angeli e la rivoluzione. Squadriste, intellettuali, madri, contadine: immagini inedite del fascismo femminile*, Edizioni Settimo sigillo, Roma 1991, pp. 41-43; M. Franzinelli, *Squadristi. Protagonisti e tecniche della violenza fascista*, Mondadori, Milano 2004, pp. 210-211; L. Guerrieri, v. *Donati Ines. Attivista fascista*, in L. Pupilli e M. Severini (a cura di), *Dizionario biografico delle marchigiane (1815-2018)*, il lavoro editoriale, Ancona, 2019, p. 120.

³ Dittrich-Johansen, *Le «militi dell'idea»*, cit., p. 41. Tra quante prendevano parte allo squadristo fascista vanno ricordate Cesarina Bresciani, sorella di Italo, segretario politico del fascio di combattimento di Verona, e Claudia Sironi, legionaria fiumana che a Milano prendeva parte all'occupazione di Palazzo Marino nell'agosto del 1922. La Sironi assolveva a funzioni di cassiera nell'Associazione nazionale legionarie di Fiume e Dalmazia come si desume da una lettera a tale firma inviata da Milano il 22 ottobre 1922 a Maria Vitali a Fiume che aveva fondato un'associazione che si occupava di raccogliere fondi per sistemare e curare le tombe dei caduti in guerra e dell'impresa fiumana. La lettera è conservata presso l'Archivio Museo Storico di Fiume - Società di Studi Fiumani, fondo Personalità fiumane, subfondo Maria Vitali, fasc. 9, sottofasc. 2, doc. 31. Di carattere autobiografico M. Vitali, *Modello «Novantuno»*. *Memorie di Una - cittadina senza importanza*, [s.n.], Roma 1974.

stato d'animo, sotterraneo e per certi versi scomodo»⁴, coltivato dopo la stabilizzazione del regime in alcuni casi da quante avevano partecipato al movimento delle origini, inteso come l'unica forza in grado di interpretare i disagi e i mutamenti innescati dalla guerra.

A differenza di altre donne per lo più intellettuali, alto-borghesi e provenienti dal socialismo che avevano avuto contatti con Mussolini già prima del conflitto, come Margherita Sarfatti⁵, Regina Terruzzi⁶, Giselda Brebbia⁷, Teresa Labriola⁸, o di quelle che avevano seguito D'Annunzio a Fiume⁹ come la sansepolcrista Maria Nascimbene¹⁰, Margherita Incisa di Camerana¹¹, Elisa Majer Rizzioli¹², fondatrice con Ines Norsa Tedeschi dell'associazione «Pro Fiume»¹³, e Laura Motta dell'«Associazione Nazionale delle Sorelle dei Legionari di Fiume di Dalmazia»¹⁴, Ines Donati era nata in una modesta famiglia di artigiani. Durante la Prima guerra mondiale, poco più che adolescente, aveva già manifestato «una fede patriottica possente», incitando nel suo paese i coetanei ad arruolarsi volontari e cercando di entrare nella Croce Rossa senza, però, essere accolta data la giovane età¹⁵.

La maturazione politica a Roma

⁴ Dittrich-Johansen, *Le «militi dell'idea»*, cit., p. 43.

⁵ A. Frattolillo, *Margherita Grassini Sarfatti. Protagonista culturale del primo Novecento*, Aras, Fano 2018.

⁶ F. Falchi, *L'itinerario politico di Regina Terruzzi. Dal mazzinianesimo al fascismo*, FrancoAngeli, Milano 2008.

⁷ M. Tamborini, *Giselda Brebbia: un percorso tra emancipazionismo e interventismo*, in «Società Storica Varesina», XXVIII, 2011, pp. 85-100; F. Taricone, *Politica e cittadinanza. Donne socialiste fra Ottocento e Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2020.

⁸ Ead., *Teresa Labriola. Biografia politica di una intellettuale fra '800 e '900*, FrancoAngeli, Milano 1994 e V. de Grazia, *Storia delle donne del regime fascista*, Marsilio, Venezia 2023, p. 16.

⁹ G. Criscione, *Donne a Fiume tra libertà di pensiero e dissoluzione*, in «Qualestoria», XLVIII, 2020, n. 2, pp. 213-222.

¹⁰ H. Dittrich-Johansen, *Le professioniste del Prof. Un' "Aristocrazia del comando" agli ordini del duce*, in «Studi storici», 42, 2001, n. 1, p. 191 e M. Fraddosio, *Le donne e il fascismo. Ricerche e problemi di interpretazione*, in «Storia contemporanea», 17, 1985, n. 1, pp. 95-135.

¹¹ A Fiume diveniva madrina della "Disperata" e con Maria Nascimbene «sergente volontario delle fiamme nere» (M. Maugeri, *Il fascismo femminile antemarcia*, in Centro Studi Futura, *Gli angeli e la rivoluzione*, cit., p. 13) faceva parte di una compagnia di arditi (Criscione, *Donne a Fiume tra libertà di pensiero e dissoluzione*, cit., p. 218).

¹² G. Galeotti, v. Mayer, *Elisa*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 72 (2008), <[https://www.treccani.it/enciclopedia/elisa-mayer_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/elisa-mayer_(Dizionario-Biografico))> (ult. cons. 20 novembre 2024) e I. Valentini, *Lo stile fascista al femminile: l'immagine della donna tra regime e RSI*, in G. Bonacchi, C. Dau Novelli (a cura di), *Culture politiche e dimensioni del femminile nell'Italia del '900*, Rubettino, Soveria Mannelli 2010.

¹³ La Norsa era stata segretaria e cassiera dell'associazione patriottica «Le seminatrici di coraggio» creata nel corso della Prima guerra mondiale da Sofia Bisi Albini (A. Molinari, *Donne e ruoli femminili nell'Italia della Grande Guerra*, Ed. Selene, Milano 2008, p. 30).

¹⁴ D. Detragiache, *Il fascismo femminile da San Sepolcro all'affare Matteotti (1919-1925)*, in «Storia contemporanea», XIV, 1983, n. 2, p. 221. L'organizzazione era poi ribattezzata da D'Annunzio in occasione del primo anniversario della marcia di Ronchi «Associazione delle legionarie di Fiume e Dalmazia», e diventava in occasione delle elezioni politiche del 1921 uno spazio di espressione del fascismo femminile per sostenere «l'umanità maschile votante ed elettorale [con] la vostra persuasione». Riprendo la citazione del passo di un discorso di Mussolini del 10 maggio 1921 da Detragiache, *Il fascismo femminile da San Sepolcro all'affare Matteotti (1919-1925)*, cit., p. 224.

¹⁵ A. D'Agostino, *Una martire camicia nera. Ines Donati*, pref. di S.E. Bottai, Garzanti, Milano 1940, p. 25.

Alla fine del conflitto, standole stretta la prospettiva delle cure della casa e la vita del paese, si trasferiva a Roma, inizialmente presso una zia iscrivendosi all'Istituto Superiore di Belle Arti in via di Ripetta, frequentato senza arrivare al diploma per le difficoltà economiche che la costringevano a lavorare in un laboratorio di ceramiche, malgrado fosse dotata di un qualche talento artistico¹⁶, tanto da inviare in omaggio alla regina Margherita un ritratto «a spumino» di Umberto I¹⁷.

Risaliva agli anni della guerra il sentimento patriottico che l'animava nonostante nessuno le avesse insegnato «il sacrosanto dovere di amare la patria».

Nacque da sé. L'avevo radicata nel sangue questa passione e mi entusiasmavo seguendo ogni movimento della guerra nostra. Amavo molto la storia ed ammiravo e veneravo ogni nome glorioso di Martire Italiano; avrei voluto essere qualcuno di essi e vivere nella loro epoca di sangue e di gloria [...]¹⁸.

Queste affermazioni prefiguravano un comune sentire della Donati con i suoi coetanei maschi schierati su posizioni nazionaliste, legatisi a D'Annunzio per vivere anch'essi emotivamente un'avventura patriottica che per ragioni d'età avevano mancato con la Prima guerra mondiale, a cui avevano partecipato anche diverse donne accorse a Fiume, ottenendo, il titolo di «Legionaria Fiumana»¹⁹. Un comune sentire che ben si attagliava allo «spirito indomito e ribelle» riconosciuto alla Donati che l'avrebbe portata a sostenere il mito della vittoria mutilata e a vedere nell'affermazione del fascismo «l'anima della generazione dei combattenti di Vittorio Veneto»²⁰, aderendo ai canoni di un modello virile con l'emulazione di comportamenti maschili senza sovvertire, però, i consueti ruoli di genere, praticando un certo anticonformismo rispetto agli stereotipi tradizionali con la partecipazione agli assalti squadristici, manifestando l'odio contro il sovversivismo rosso e condividendo con gli uomini una vita «eroica»²¹. L'adesione femminile al nascente movimento fascista si traduceva in alcuni casi nell'imitazione della violenza maschile in

¹⁶ R. Ferrari Del Latte, *Esempio luminoso*, in M. Tupini e F. Romano (a cura di), *Ines Donati*, La voce della stampa, Roma 1938, p. 11. Sull'insegnante e vedova del sansepolcrista Guido Del Latte, che scriveva articoli di taglio politico su «L'occhio del mondo. Super rivista di attualità», si veda P. R. Willson, *Le virtù della terra. Due periodici per le contadine negli anni del fascismo*, in S. Franchini, S. Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, a cura di, FrancoAngeli, Milano 2004, p. 255 e H. Dittrich-Johansen, *Per la Patria e per il Duce. Storie di fedeltà femminile nell'Italia fascista*, in «Genesis», I, 2002, 1, p. 131. DOI:10.1400/78226.

¹⁷ Archivio Centrale dello Stato (ACS), Ministero della Real Casa, Segreteria di S.M. la regina Margherita e S. M. la regina madre (1878-1926), b, 98, fasc. 19. La regina Margherita faceva inviare L. 50 a Ines Donati «in segno di gradimento e a compenso delle spese dai lei incontrate nel compimento del lavoro», restituendole il quadro che avrebbe potuto «in seguito produrre come documento delle sue attitudini artistiche». Le doti artistiche della giovane marchigiana erano richiamate in M. Tupini, *Scuola di eroismo*, in Tupini, Romano (a cura di), *Ines Donati*, cit., p. 27 che riproduceva l'immagine di alcuni suoi quadri.

¹⁸ D'Agostino, *Una martire camicia nera. Ines Donati*, cit., p. 13.

¹⁹ Criscione, *Donne a Fiume tra libertà di pensiero e dissoluzione*, cit. Un elenco delle legionarie è contenuto in Museo Storico Italiano della Guerra Rovereto, Archivio di guerra e di Fiume di Dante Gasperotto (1920-2002), Registro donne legionarie, b. 2, fasc. 3 e Pratiche personali di riconoscimento, 1920-1978, b. 3, fasc. 5.

²⁰ P. Gorgolini, *Il Fascismo nella provincia di Macerata e Ines Donati*, in Tupini, Romano (a cura di), *Ines Donati*, cit., p. 9.

²¹ Rinaldi, *Ines Donati realtà e mito di un'«eroina» fascista*, cit., p. 49, poi ripubblicato con lo stesso titolo in A. Cegna (a cura di), *A margine della storia. Percorsi individuali e collettivi delle donne in provincia di Macerata*, Assemblée regionale delle Marche, Ancona 2010, pp. 115-138. Tutte le citazioni sono tratte dall'articolo pubblicato nel 1987.

cui all'«anticonformismo dei giovani fascisti che sbeffeggiavano le tradizioni»²² si affiancavano, pulsioni inconse nelle quali la subordinazione e la sottomissione domestica si mescolavano con «l'attrazione per il Capo e per il virilismo maschile»²³.

Come ha scritto Ivana Rinaldi gli aspetti della sua vita privata e le sue aspirazioni non sono irrilevanti per le «scelte di carattere più propriamente politico e nel caso specifico della pratica squadrista»²⁴ operate dalla Donati, consentendole nel primo dopoguerra, fatto di tensioni e di incertezze, come a molti altri giovani, uomini e donne del suo tempo, di assumere un «ruolo sociale»²⁵, sebbene il fascismo delle origini non fu un movimento capace di attrarre soltanto la generazione dei giovani uscita turbata dall'esperienza bellica e desiderosa di cambiamenti, ma anche donne mature, come Regina Teruzzi, Maria Pezzé Pascolato²⁶, Amalia Besso²⁷, per citarne alcune, formatesi nell'ambito della tradizione femminista di fine Ottocento. Nella fase del movimento delle origini il denominatore comune che accomunava donne con esperienze diverse era l'identificazione del mondo femminile con la causa nazionale sviluppatasi negli anni del conflitto che portava «nazionaliste, futuriste, sindacaliste rivoluzionarie, squadriste, socialiste e dannunziane» a vedere inizialmente nel fascismo, dato il mancato riconoscimento dei diritti politici negati dallo Stato liberale, la possibilità di soddisfare il bisogno di partecipazione che non avrebbe, però, trovato attuazione a fronte del formarsi di «una nuova identità femminile, suggellata dall'amore e dal sacrificio per la propria patria»²⁸.

Lasciata l'abitazione della zia, la Donati era poi accolta a Trastevere dalle suore della Carità dell'Immacolata Concezione di Ivrea nella Casa di S. Rufina, in via della Lungaretta 92. Sin da subito manifestava una personalità complessa, che la caratterizzava come una ragazza forte, coraggiosa, decisa, quasi virile e insieme, secondo un cliché femminile allora diffuso, dolce, allegra, animata da una forte fede in Dio²⁹, contrassegnata tuttavia, da quella debolezza della cultura del materno basata su modelli e valori connessi alla figura della donna madre che le erano estranei e che l'avrebbe portata a non crearsi una famiglia. Quello che segnerà la Donati sarà tuttavia più che la ricerca di un'agognata modernità l'adeguamento, in sostanza, al virilismo del movimento delle origini e un radicato nazionalismo, che l'avrebbe caratterizzata come uno degli esempi dello squadristo femminile, praticato su un piano di una certa parità con gli uomini, partecipando agli assalti squadristi e ai cortei in camicia nera o sostenendo il movimento con incarichi di retrovia.

Nel dopoguerra di fronte al clima politico diffuso nel paese la Donati, che a Roma progressivamente si stava politicizzando, ingaggiava come altri giovani della sua generazione

²² Leone, *Il fascismo e l'universo femminile. Consenso e dissenso delle donne italiane*, cit., p. 99.

²³ M.A. Maccocchi, *La donna 'nera'. Consenso femminile e fascismo*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 38.

²⁴ Rinaldi, *Ines Donati realtà e mito di un'«eroina» fascista*, cit., p. 66.

²⁵ D'Agostino, *Una martire camicia nera. Ines Donati*, cit., p. 43.

²⁶ N. M. Filippini, *Maria Pezzé Pascolato*, Cierre, Sommacampagna 2004.

²⁷ Fu il primo segretario del fascio femminile romano. Sulla sua figura si veda D. Spagnoletto, *Amalia Goldmann Besso (1856-1929). Un'artista tra identità ebraica e impegno politico*, in «Archeografo Triestino», LXXX, 2020, pp. 329-371.

²⁸ Maugeri, *Il fascismo femminile antemarcia*, cit., pp. 11-12.

²⁹ Rinaldi, *Ines Donati realtà e mito di un'«eroina» fascista*, cit., p. 67.

la battaglia contro i denigratori della patria e contro il sovversivismo rosso. Dopo essersi iscritta nel 1919 all'Unione nazionale giovani esploratrici italiane, nel rione di Trastevere dove viveva, entrava in contatto con l'articolata galassia delle organizzazioni politiche pre-fasciste, nazionaliste e squadriste. Militava così attivamente in varie associazioni come: l'Unione popolare antibolscevica, l'Associazione nazionalistica italiana (Ani), il Gruppo giovanile Ruggero Fauro e, come unica donna, nella squadra d'azione nazionalista romana guidata da Mario Nati dei «Sempre pronti per il Re e per l'Italia» (le c.d. Camicie azzurre)³⁰, un'organizzazione paramilitare creata dall'Ani³¹, non comparendo, però, nell'elenco delle donne iscritte al Fascio di combattimento di Roma negli anni 1919-1923³².

Secondo quanto sostenuto anche da Denise Detragiache nel suo saggio dedicato al fascismo femminile delle origini, la definizione mussoliniana della giovane marchigiana ritenuta, come vedremo in seguito, una «fierissima italiana e indomita fascista»³³, potrebbe essere una mistificazione costruita per incamerare «una nazionalista nell'agiografia fascista» e per mitizzare alcune figure femminili del fascismo delle origini nel tentativo, potremmo dire, di creare, come in un certo qual senso accadrà molti anni dopo la sua morte, delle figure archetipe³⁴, sebbene rimanga difficile incasellare in maniera precisa la sua figura malgrado la definizione data da Emilio Gentile di Ines Donati come nazionalista e fascista³⁵.

Pur avendo rapporti di amicizia con alcune donne fasciste come Piera Gatteschi Fondelli, figura femminile di spicco del fascismo dalle fasi delle origini a quella della Rsi³⁶, conosciuta quando frequentava l'Istituto superiore di Belle Arti³⁷, Emilia Carreras e Carmen Foresti appartenenti al Fascio femminile romano, Teresa Labriola e Lucia Pagano del Gruppo femminile di Roma dell'Ani (quest'ultima dal 1924 segretaria del Fascio femminile della capitale)³⁸, Ines Donati, però, non faceva parte né frequentava l'organizzazione femminile fascista ed era estranea anche a ogni discorso emancipazionista. I suoi comportamenti emulavano quelli maschili ostentando forza, coraggio fisico, prontezza verbale,

³⁰ D. Aramini, *La violenza nazionalista (1919-1926): padri nobili o rivali del movimento fascista*, in «Farestoria», 2019, n. 1, pp. 9-26 e C. Leone, *I movimenti nazional-patriottici alle origini del fascismo*, pref. di A. Ungari, Rubbettino, Soveria Mannelli 2025.

³¹ D.M. Leva, *Cronache del fascismo romano*, pref. di G. Bottai, Istituto dei "Panorami di realizzazioni del fascismo", [Selci] 1943, p. 215.

³² Rinaldi, *Ines Donati realtà e mito di un «eroina» fascista*, cit., p. 68, nota 48. Diversamente David Forgacs la inserisce tra gli iscritti al fascio romano di Trastevere (*Messaggi di sangue. La violenza nella storia d'Italia*, Laterza, Roma-Bari 2021, p. 143).

³³ La definizione è presente in una lettera inviata da Mussolini il 4 marzo 1923 e pubblicata in B. Mussolini, *Opera Omnia*, vol. XIX, a cura di E. e D. Susmel, Edizioni La Fenice, Firenze 1956, p. 357. La lettera è pubblicata anche in Tupini e Romano (a cura di), *Ines Donati*, cit., p. 36.

³⁴ Detragiache, *Il fascismo femminile da San Sepolcro all'affare Matteotti (1919-1925)*, cit., p. 225.

³⁵ E. Gentile, *Storia del partito fascista. Movimento e milizia*, Laterza Roma-Bari 2022, s.p. La definizione di «attivista fascista» è richiamata nella voce di L. Guerrieri, *Donati Ines. Attivista fascista*, cit., p. 120.

³⁶ H. Dittrich-Johansen, *Strategie femminili nel ventennio fascista: la carriera politica di Piera Gatteschi Fondelli nello «stato degli uomini» (1919-1943)*, in «Storia e problemi contemporanei», 1998, 21, pp. 65-86.

³⁷ L. Garibaldi, *Le soldatesse di Mussolini. Con il memoriale inedito di Piera Gatteschi Fondelli, generale delle ausiliarie della RSI*, Mursia, Milano 1995, p. 33.

³⁸ A. P. Cappello, *Fasciste. Donne in marcia verso Roma 1919-1922*, Ianieri edizioni, [Pescara] 2022, p. 364.

capacità di provocazione, incarnando quasi lo stereotipo dell'ardito e ciò avrebbe spinto i suoi sodali, superando il pregiudizio di quanti non accettavano donne tra loro, a proclamarla «La Capitana». Nel 1923 avrebbe chiesto invano con il suo battaglione delle camice azzurre «Sempre pronti» di entrare a far parte della Milizia volontaria per la sicurezza nazionale nelle squadre maschili d'azione per rimanere accanto ai «camerati amatissimi»³⁹. Ciò l'avrebbe spinta dopo la richiesta avanzata a Mussolini a ingaggiare una polemica con il giornalista Germano Secreti sullo squadristo femminile che il regime stava arginando⁴⁰, ma, di contro, sarebbe stata incaricata, sulla base di un ruolo che si riteneva più appropriato a una donna, di seguire il gruppo delle piccole fasciste⁴¹.

Volontaria civile

All'inizio di dicembre 1919 era coinvolta nei violenti scontri tra socialisti e associazioni patriottiche nazionalistiche che si svolgevano a Roma⁴², durante i quali venivano aggrediti alcuni deputati socialisti, ed era proclamato lo sciopero generale⁴³. Il susseguirsi degli scioperi nella capitale nel corso dello stesso anno l'avevano già spinta ad iscriversi, tra le prime donne, al Volontariato civile⁴⁴, un'organizzazione costituita prevalentemente da giovani che durante gli scioperi sostituivano i lavoratori nell'espletamento delle loro mansioni⁴⁵. La Donati accorreva come volontaria nel mese di luglio in occasione dello sciopero dei dipendenti della Società anglo-romana e dell'Azienda elettrica municipalizzata⁴⁶ e ancora nel gennaio 1920 durante quello dei postelegrafonici quando avrebbe distribuito la posta nel quartiere operaio di San Lorenzo per diversi giorni⁴⁷.

Nei continui turbamenti dell'ordine pubblico che vedevano scontri pressoché quotidiani a Roma tra nazionalisti, fascisti e socialisti la Donati era attiva come volontaria civile anche durante lo sciopero generale del 12 maggio 1920, quando sostituiva insieme con la

³⁹ Sul passaggio delle camicie azzurre alle camicie nere v. D. Aramini, *La «rivoluzione nazionale». I nazionalisti, il fascismo e la fine dello Stato liberale (1919-1927)*, Sapienza editrice, Roma 2023, pp. 323-339.

⁴⁰ Per questa polemica v. Rinaldi, *Ines Donati realtà e mito di un'«eroina» fascista*, cit., pp. 76-77.

⁴¹ Detragiache, *Il fascismo femminile da San Sepolcro all'affare Matteotti (1919-1925)*, cit., p. 227, 107n. Sull'organizzazione fascista v. F. Marone, *Piccole italiane. L'educazione delle bambine nel periodo fascista*, in M. Corsi, S. Olivieri (a cura di), *Progetto generazioni. Bambini e Anziani. Due generazioni a confronto*, ETS, Pisa 2012, pp. 315-334.

⁴² Rinaldi, *Ines Donati realtà e mito di un'«eroina» fascista*, cit., p. p. 71.

⁴³ Leone, *I movimenti nazional-patriottici alle origini del fascismo*, cit., pp. 253-254.

⁴⁴ Ferrari Del Latte, *Esempio luminoso*, in Tupini e Romano (a cura di), *Ines Donati*, cit., p. 12.

⁴⁵ F. Vecchi, *Arditismo civile*, Libreria editrice dell'Ardito, Milano 1920, pp. 104-109.

⁴⁶ Archivio di Stato di Roma (ASR), Archivio di Gabinetto della Prefettura di Roma (AGPR), b. 1323, 7.2. Sciopero generale del 20 e 21 luglio 1919, fasc. 8 e 9, b. 1387, 11.1. Agitazione elettricisti (1920). Sulla lunga vertenza dei lavoratori elettrici conclusasi con il c.d. lodo Labriola v. S. Battilossi, *Acea di Roma. 1909-2000. Da azienda municipale a gruppo multiservizi*, FrancoAngeli, Milano 2001, p. 193.

⁴⁷ Rinaldi, *Ines Donati realtà e mito di un'«eroina» fascista*, cit., p. p. 71. Per lo sciopero del gennaio 1920 a Roma si veda ASR, AGPR, b. 1392, 11.3. Sciopero personale postelegrafonico (1920).

Capuzzo

nazionalista Maria Rygier⁴⁸, emancipazionista e fondatrice tra l'altro nel 1917 della «Lega femminile patriottica», i lavoratori in sciopero, svolgendo come altri 600 volontari, tra cui «studenti, signorine, ufficiali, mutilati e liberi professionisti»⁴⁹, varie mansioni⁵⁰. Di lei sono note le immagini scattate dal celebre fotogiornalista Adolfo Porry-Pastorel⁵¹ che la riprendevano in abiti da spazzino⁵².

Per la sua attività prestata durante gli scioperi nella capitale riceveva una medaglia d'argento e il plauso del sindaco di Roma, Luigi Rava, che il 2 marzo del 1921 le inviava un personale ringraziamento⁵³. A questo si accompagnava quello dell'assessore comunale Annibale Sprega, del vicepresidente del Corpo nazionale giovani esploratori Vittorio Fiorino, del governatore di Roma Filippo Cremonesi⁵⁴.

La squadrista

La presenza della Donati sulla scena pubblica si collocava, però, non soltanto durante i diversi scioperi susseguitesisi nella capitale tra il 1919 e il 1920 ma anche in occasione della commemorazione pochi giorni dopo l'insediamento del terzo governo Nitti dell'entrata in guerra dell'Italia il 24 maggio 1920 organizzata dal Fascio romano, dall'Ani e da un gruppo di studenti nel cortile di Sant'Ivo alla Sapienza. Qui, prima del comizio presieduto dal nazionalista Italo Foschi, futuro federale dell'Urbe, e del discorso pronunciato dal giornalista spalatino Alessandro Dudan a difesa della Dalmazia italiana⁵⁵, prendeva la parola Ines Donati in rappresentanza del Gruppo femminile dell'Unione popolare antibolscevica. Mentre la giovane marchigiana parlava, un gruppo di socialisti, radunatosi a Piazza Navona, irrompeva nell'affollatissimo cortile e veniva disperso a bastonate «al grido di *Viva il Re! Viva l'Italia!*»⁵⁶. La manifestazione degli studenti nazionalisti a favore della Dalmazia

⁴⁸ B. Montesi, *Un' "anarchica monarchica". Vita di Maria Rygier*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli-Roma 2013 e Ead., voce *Rygier Maria Anna*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, V. 89 (2017), <[https://www.treccani.it/enciclopedia/maria-anna-rygier_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/maria-anna-rygier_(Dizionario-Biografico)/>) (ult. cons. 20 novembre 2024). Sulla sua posizione anarchica durante la Prima guerra mondiale si veda E. Bignami, *"Se le guerre le facessero le donne". L'opposizione delle anarchiche italiane alla guerra (1903-1915)*, in «Deportate, esuli e donne. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile», 2016, 31, pp. 54-85.

⁴⁹ Leva, *Cronache del fascismo romano*, cit., p. 82.

⁵⁰ Cappello, *Fasciste. Donne in marcia verso Roma 1919-1922*, cit., pp., p. 293.

⁵¹ La fotografia è conservata presso l'ACS, Mostra della Rivoluzione fascista, Servizio fotografico, Edizione 1937, Album 41.

⁵² Più volte pubblicata come in S. Lambiase, L. Bolla, *Storia fotografica di Roma 1919-1929. Dalla nascita del fascismo al piccone demolitore*, vol. 1, Intramoena, Napoli 2002, p. 40 e R. De Felice e L. Goglia, *Storia fotografica del fascismo*, Laterza, Bari 1981, cap. 1, fotogr. 41, s.p.

⁵³ ACS, Mostra della Rivoluzione fascista, Servizio fotografico, Edizione 1942, scatola 297. La lettera è pubblicata in D'Agostino, *Una martire in camicia. Ines Donati*, cit., p. 68.

⁵⁴ Ivi, pp. 68-74.

⁵⁵ Al Comizio prendeva parte anche l'ex segretario generale dell'ANI, Antonello Caprino, che rimaneva ferito (A. Roccucci, *Roma capitale del nazionalismo, 1908-1923*, Archivio Guizzo Izzi, Roma 2001, p. 469).

⁵⁶ Leva, *Cronache del fascismo romano*, cit., p. 88. Da vedere anche la documentazione conservata presso l'ASR,

lasciava poi il cortile della Sapienza e terminava davanti al Palazzo delle Esposizioni, a via Nazionale, con una sparatoria che vedeva la morte di quattro civili, tra cui una ragazza che passava casualmente, e di alcune guardie⁵⁷. Gli incidenti portavano al trasferimento del questore, Cesare Mori, e di tre commissari, alla perquisizione delle sedi dell'Associazione arditi d'Italia, dell'Ani e dell'Associazione dalmati nonché ad alcuni arresti, tra cui, quello di Giuseppe Bottai⁵⁸.

Qualche mese più tardi partecipava anche alla campagna elettorale per le elezioni amministrative tenutesi il 25 novembre 1920 a Roma⁵⁹, facendo propaganda per la lista nazionalista e distribuendo schede nella sezione 59 in via San Nicola da Tolentino⁶⁰. In occasione della prima seduta del Consiglio comunale presieduto dal sindaco neoeletto, il liberale Luigi Rava, la Donati assisteva a uno scontro sotto i portici dei Musei Capitolini tra fascisti e socialisti. Proprio in questa circostanza entrava in contatto con Alceste Della Seta, deputato socialista, con il quale scoppiava un acceso alterco che avrebbe avuto successivamente un epilogo violento il 18 febbraio del 1921, quando recandosi al Caffè Aragno in via del Corso per picchiare l'on. Nicola Bombacci, tra i fondatori del Partito comunista d'Italia, avrebbe, invece, trovato e schiaffeggiato il deputato Della Seta, lì presente, colpevole ai suoi occhi di ingiurie contro la patria, prima che questi fosse poi bastonato e preso a pugni dai fascisti⁶¹, secondo le regole di una tipica azione squadristica. Per una delazione l'episodio le sarebbe costato l'arresto insieme con Romolo Reboa, un ex legionario fiumano passato nelle squadre fasciste, e la reclusione nell'istituto di pena femminile delle Mantellate per circa un mese, durante cui riceveva una lettera di conforto da Italo Foschi⁶². A questo si sarebbe poi affiancato un altro episodio violento che l'avrebbe vista protagonista per la sua irrefrenabile smania di menare le mani insieme con un gruppo di appartenenti al battaglione «Sempre pronti», messo a segno nei confronti del delatore De Fleur, espulso dal Fascio romano⁶³, e che le sarebbe costato una querela. A seguito di ciò sarebbe stata definita la «Miss Pankhurst del fascismo italiano» non per il sostegno alle

AGPR, b. 1380, 7.7. Partito nazionalista Dalmazia (1920) e b. 1383, 10.1. Anniversario 24 maggio. Eccidio di via Nazionale (1920).

⁵⁷ M. Cioffi, *24 maggio 1920. L'eccidio di via Nazionale*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2007, n. 1, pp. 93-111 e A. Majanlathi, A. Osti Guerrazzi, *Roma divisa 1919-1925. Itinerari, storie, immagini*, Il Saggiatore, Milano 2014, pp. 152-158.

⁵⁸ Ivi, p. 158.

⁵⁹ L. Migneco, *Le elezioni amministrative del 1920 a Roma*, in «Archivio della Società romana di storia patria», III, 1988, pp. 347-380.

⁶⁰ Rinaldi, *Ines Donati realtà e mito di un'«eroina» fascista*, cit., p. 72.

⁶¹ D'Agostino, *Una martire in camicia nera. Ines Donati*, cit., pp. 82-83. L'episodio è ripreso da Majanlathi, Osti Guerrazzi, *Roma divisa. 1919-1925. Itinerari, storie, immagini*, cit., pp. 173-175.

⁶² D'Agostino, *Una martire in camicia nera. Ines Donati*, cit., p. 93. A questa lettera dopo il processo che l'assolveva si accompagnava quella di plauso per «la sentenza onesta e patriottica dei Magistrati» inviatele da Annibale Sprega, presidente dell'Unione popolare antibolscevica, il 28 marzo 1921 (Ivi, p. 96).

⁶³ Ivi, p. 98. La Donati alla vigilia della causa intentata contro di lei dal De Fleur incontrandolo nei pressi del sacello del Milite Ignoto lo attaccava nuovamente schiaffeggiandolo «per tutto il tratto da Piazza Venezia a Via del Plebiscito» (Ivi, p. 100).

idee emancipazioniste del tutto aliene alla Donati, quanto piuttosto per il suo sostegno al movimento fascista⁶⁴.

Nella primavera del 1921 riprendeva la sua attività sulla base di una declinazione patriottica facendo propaganda durante le elezioni politiche di maggio⁶⁵ e distribuendo schede dell'Unione nazionale con i nomi di Luigi Federzoni, Alfredo Rocco, Gelasio Caetani presso la sezione 112 in via dei Sardi nel quartiere San Lorenzo, scontrandosi con i rappresentanti socialisti, comunisti e repubblicani, e costretta ad abbandonare dalla polizia il manganello che portava sempre con sé⁶⁶. Nel crescendo della violenza di quei mesi il 31 luglio dello stesso anno veniva insultata e malmenata a sua volta da un gruppo di Arditi del popolo di Trastevere, diretto da Ubaldo Cioccolanti⁶⁷, che nel rione romano avevano ottenuto un forte plauso popolare durante un comizio all'Orto botanico, sfilando in duecento e suscitando timore nella borghesia liberale⁶⁸. L'azione si delineava come una ritorsione verso la Donati contro l'atto compiuto ai danni del deputato Della Seta nel febbraio precedente⁶⁹. Nel crescendo della tensione politica e sociale che stava minando lo Stato liberale veniva ferita a Ravenna durante gli scontri tra nazionalisti, fascisti e repubblicani in occasione della deposizione di una corona d'alloro sulla tomba di Dante da parte di una delegazione di cittadini fiumani.

Dopo la proclamazione dello sciopero legalitario nell'agosto del 1922, la Donati prendeva parte alla spedizione squadrista diretta ad Ancona, che a Falconara Marittima era vividamente descritta dal marchese Dario Colucci:

Alle 16 è venuta una squadra di fascisti; erano circa 25 con una donna. Banda curiosa. Camicie e berrette nere. Uno era con una tunica celeste. Uno aveva un elmetto di ferro. Un altro aveva un moschetto da cavalleria. Tutti con clave e bastoni nodosi inverosimili. Portavano una bandiera tricolore e si sono annunciati con spari di revolver e canti. I socialisti di qui sono scappati⁷⁰.

⁶⁴ Ivi, p. 96. La definizione è ripresa anche P. Dogliani, *Il fascismo degli italiani*, UTET, Torino 2014, p. 78.

⁶⁵ A. Baravelli, *Dal grigioverde al tricolore. Retoriche e rappresentazioni della campagna elettorale nel 1921*, in T. Forcellese, G. Nicolosi (a cura di), *Le elezioni del 1920-1921. La nazione e i territori nella crisi del primo dopoguerra*, Viella, Roma 2024, pp. 117-136.

⁶⁶ D'Agostino, *Una martire in camicia nera. Ines Donati*, cit., p. 101 e Rinaldi, *Ines Donati realtà e mito di un'«eroina» fascista*, cit., p. 74. L'Unione nazionale otteneva quattro seggi alle elezioni del 1921 con i tre nazionalisti Federzoni, Rocco e Caetani e un fascista Bottai. Si veda A. Scornajenghi, *Il Partito popolare a Roma nel primo dopoguerra*, in P. Carusi (a cura di), *La capitale della nazione. Roma e la sua provincia nella crisi del sistema liberale*, Roma, Viella, 2011, p. 259 e Roccucci, *Roma capitale del nazionalismo, 1908-1923*, cit., p. 480.

⁶⁷ E. Francescangeli, *Arditi del popolo. Argo Secondari e la prima organizzazione socialista*, Odradek, Roma 2000, p. 166.

⁶⁸ L'episodio ricordato da V. Vidotto, *La capitale del fascismo*, in Id. (a cura di), *Roma capitale*, Roma-Bari, Laterza 2002, p. 384, non è menzionato da M. Crispigni, *Gli Arditi del popolo a Roma. Due aspetti particolari della loro storia*, in «Storia Contemporanea», XVII, 1986, n. 5, pp. 853-874 e da V. Gentili, *Dal nulla sorgemmo. La legione romana degli arditi del popolo. La storia mai raccontata delle prime formazioni armate che strenuamente si opposero al fascismo*, Red star Press, Roma 2012.

⁶⁹ Detragiache, *Il fascismo femminile da San Sepolcro all'affare Matteotti (1919-1925)*, cit., p. 210.

⁷⁰ Riprendo la citazione da Franzinelli, *Squadristi. Protagonisti e tecniche della violenza fascista*, cit., p. 152. La stessa scena era descritta da un giovane comunista, Raffaele Maderloni, con toni molto più accesi (ivi, pp. 152-153).

Conclusa l'impresa con la devastazione del negozio di un comunista e l'incendio del Circolo dei cacciatori, gli squadristi puntavano sul capoluogo marchigiano dove la Donati partecipava ai combattimenti di Borgo San Lazzaro⁷¹. Portava poi con la sua squadra aiuti alla popolazione recuperando le salme e i feriti dopo lo scoppio della polveriera del Forte Falconara nei pressi di Lerici avvenuto il 28 settembre 1922 a seguito di un attentato anarchico⁷².

Eroina della prima ora

Pur provata dalla tubercolosi e debilitata per l'aggressione subita l'anno precedente a Ravenna⁷³, partecipava alla marcia su Roma insieme con altre donne delle quali nella maggioranza dei casi si sono perse le tracce⁷⁴. Tra le sue ultime azioni nei giorni burrascosi e violenti dell'assunzione al potere di Mussolini si segnalava da parte delle forze di polizia la sua partecipazione nella capitale il 2 novembre all'irruzione, insieme con un piccolo gruppo di nazionalisti, nella sede della Cgil in via Luigi da Palestrina che non avrebbe, però, provocato danni⁷⁵.

Dopo la creazione della Milizia volontaria per la sicurezza nazionale la Donati avanzava richiesta di farne parte a Mussolini, che in modo interlocutorio le rispondeva di non essere ancora certo «se le donne possano far parte della Milizia nazionale ed in quali reparti», indicando di aver «sottomesso la sua domanda al gen. De Bono perché ne tenga conto»⁷⁶. La lettera di risposta di Mussolini si concludeva con la considerazione della Donati, come abbiamo già visto, quale «fierissima italiana, una indomita fascista», il che poneva fine a ogni ulteriore sviluppo della questione, riflettendo quella che era ormai più in generale la presa di posizione del fascismo nei confronti della presenza femminile nello spazio pubblico, dopo l'iniziale apertura presente nel programma di San Sepolcro. Tuttavia, la richiesta della Donati non avrebbe mancato di suscitare reazioni determinando la pubblicazione, il 25 marzo, di una «lettera aperta» a lei indirizzata e pubblicata sul settimanale dei fascisti marchigiani, «La Prora» di Ancona, da parte dello scrittore Germano Secreti che, dopo iniziali parole di ammirazione verso la sua conterranea, stigmatizzava lo squadristo femminile, sembrando «che oggi proprio nessuno abbia voglia di riveder marciare inquadrate per via delle donne con la rivoltella alla cintola e con nodosi bastoni in mano»

⁷¹ Rinaldi, *Ines Donati realtà e mito di un'«eroina» fascista*, cit., p. 75.

⁷² D'Agostino, *Una martire in camicia nera. Ines Donati*, cit., pp. 127-129.

⁷³ Valentineti, *Una vile aggressione*, in Tupini, Romano (a cura di), *Ines Donati*, cit., p. 25 e Detragiache, *Il fascismo femminile da San Sepolcro all'affare Matteotti (1919-1925)*, cit., p. 227.

⁷⁴ Cappello, *Fasciste. Donne in marcia verso Roma 1919-1922*, cit., p. 287 fa riferimento alla partecipazione di circa cento donne. A venti donne partecipanti alla marcia su Roma accennava, invece, nel suo memoriale Piera Gatteschi Fondelli che raccontava di essere stata il loro comandante (Garibaldi, *Le soldatesse di Mussolini*, cit., p. 32).

⁷⁵ Majanlahti, Osti Guerrazzi, *Roma divisa. 1919-1925. Itinerari, storie, immagini*, cit., p. 223.

⁷⁶ La lettera è pubblica da D'Agostino, *Una martire in camicia nera. Ines Donati*, cit., fuori testo.

e che i gruppi femminili avrebbero dovuto meglio dedicarsi «a un'azione benefica ed utile: azione di propaganda, di educazione dei Balilla, ecc.», operando ugualmente bene «senza divisa e senza rivoltella»⁷⁷.

Del resto, sin dal 1922 il fascismo aveva già fissato quelli che dovevano essere i compiti delle donne iscritte ai Fasci femminili come la propaganda, l'assistenza, la beneficenza⁷⁸, attività che saranno poi accolte dalla «Rassegna femminile italiana», fondata e diretta da Elisa Majer Rizzioli⁷⁹, come elementi concorrenti a formare l'etica fascista della donna dedicata ai valori dell'obbedienza, della disciplina, della devozione, della fede, legata in sostanza al piccolo mondo domestico, «capace di godere del piccolo intrigo e del rossetto»⁸⁰, in completa antitesi a quella che era la posizione della Donati. La giovane marchigiana sosteneva che «la donna dovesse dedicarsi all'idea di patria, sacrificare sé stessa, abolire ogni vanità della persona» e «dimenticare in certe occasioni di essere donna»⁸¹, mentre le giovani fasciste ormai non avevano più bisogno di fare dello squadristico per dimostrare il loro «ardente» amor di patria⁸².

La santa laica del regime

La Donati si spingeva a Matelica il 3 novembre 1924 dopo aver scritto in una lettera a D'Agostino il 5 ottobre: «Vollì essere troppo virile e dimenticai che, alla fine, ero una debole donna»⁸³ e il 26 dello stesso mese che il suo «dolore era non essere morta con le armi in pugno al canto degli inni della Fede»⁸⁴. È fuori dubbio, però, che il riconoscimento dell'essere «una debole donna» avrebbe contribuito a creare un'immagine più moderata e ingentilita della giovane marchigiana destinata a diventare «vergine e martire della Causa fascista»⁸⁵, costruendone un'immagine di santa laica del regime, malgrado Enrico Corradini avesse cercato da parte sua di riportarla nell'alveo nazionalista⁸⁶.

⁷⁷ La lettera di Secreti è ripubblicata in *ivi*, pp. 133-135.

⁷⁸ *Programma e direttive dell'attività femminile fascista*, in «L'Azione fascista», 15-16 ottobre 1922.

⁷⁹ S. Bartoloni, *Il fascismo e le donne nella «Rassegna femminile italiana». 1925-1930*, Bibliink, Roma 2012, pp. 32-50. La rivista nel 1935 sarebbe stata sostituita nel ruolo di organo dei fasci femminili da «La Donna fascista» diretta da Paola Benedettini Alferiazzi. Si veda R. Sassano, *Camicette nere: le donne nel regime fascista*, in «El Futuro del Pasado», 6, 2015, p. 262; DOI: doi.org/10.14516/fdp.2015.006.001.011.

⁸⁰ D'Agostino, *Una martire in camicia nera. Ines donati*, cit., pp. 137-138.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ivi*, pp. 74-76.

⁸³ Detragiache, *Il fascismo femminile da San Sepolcro all'affare Matteotti (1919-1925)*, cit., p. 227. La lettera è pubblicata anche in G. D'Arrigo, *Eroi della guerra e della rivoluzione*, pref. di G. Calza Bini, Edizioni della Lupa, Roma 1937, p. 104.

⁸⁴ D'Agostino, *Una martire in camicia. Ines Donati*, cit., p. 82 e p. 100.

⁸⁵ Detragiache, *Il fascismo femminile da San Sepolcro all'affare Matteotti (1919-1925)*, cit., p. 227.

⁸⁶ ACS, *Mostra della Rivoluzione fascista*, Serie fotografica, Edizione 1942, scatola 297, lettera a stampa senza data.

Dopo l'esaltazione della sua figura fatta nel 1928 dalla scrittrice e giornalista veneziana Emma Bona per il Fascio femminile di Trieste⁸⁷, un anno più tardi Giorgio Alberto Chiurco nella sua *Storia della Rivoluzione Fascista* definiva la Donati come «la Fascista, galoppina e propagandista nelle elezioni amministrative e politiche, [che] tra mille pericoli, si era acquistata fama di eroina, fra i più fieri squadristi, in mille azioni, spedizioni e dimostrazioni, tra le quali anche quella di Ravenna nel 1921»⁸⁸, pubblicandone una fotografia, tra le uniche tre dedicate a delle donne presenti in tutta la sua opera. Il suo giudizio si poneva alla base della costruzione dell'immagine «eroica» della Donati che sarà ripresa nel 1932 con la decisione del regime di traslare le sue spoglie dal cimitero di Matelica (dove poi sarebbero state riportate nel dopoguerra) al Mausoleo dei fascisti al Verano⁸⁹, costruito in occasione della Mostra della rivoluzione fascista. La cerimonia avveniva nel marzo del 1933 alla presenza di Achille Starace⁹⁰, dopo che le sue spoglie avevano ricevuto gli onori del gruppo rionale «Franco Baldini» del Tiburtino⁹¹. La scelta di inumarla come unica donna tra i martiri fascisti rifletteva anche l'esiguità del numero delle vittime durante i violenti scontri verificatisi nel Lazio, tanto da spingere il regime a inserire tra queste anche Alfonso Arena⁹², un diplomatico ucciso dall'anarchico Gino D'Ascanio a Lussemburgo nel 1929⁹³. Tale scelta richiamava più in generale, nel decennale della rivoluzione, l'inclusione nella retorica del regime di alcune figure femminili storiche⁹⁴ o protagoniste del fascismo delle origini che in questo caso indicava la Donati come «esempio fulgido alle donne d'Italia»⁹⁵.

La memoria di Ines Donati quale icona della donna fascista si consolidava definitivamente a metà degli trenta con l'organizzazione di una cerimonia per celebrarne il decennale della morte nella chiesa di Santa Cecilia in Trastevere, durante la quale diciannove

⁸⁷ E. Bona, *Ines Donati*, Aziende G. Caprin, Trieste 1928. Segretaria di redazione della rivista «Lares» collaborò a diverse testate e fu autrice di numerosi reportage turistici (S.V. Ruggeri, *Donne e giornali nel fascismo. Dizionario storico-biografico*, Edizioni Fiore, San Gavino Monreale [2004], p. 86).

⁸⁸ G. A. Chiurco, *Storia della Rivoluzione Fascista*, IV, Vallecchi editore, Firenze 1929, p. 235. Sulla sua figura v. M. Borri, *Giorgio Alberto Chiurco. Biografia di un fascista integrale*, Unicopli, Milano 2022.

⁸⁹ V. Vidotto, *I luoghi del fascismo a Roma*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2, 2005, pp. 40 e 50. e E. Ertola, *I «sacrari per i martiri della rivoluzione». Sincretismo e religione politica nei templi del culto fascista*, in «Contemporanea, Rivista di storia dell'800 e del '900», 2024, n. 1, pp. 3-25. DOI: 10.1409/113086.

⁹⁰ A. Staderini, *La «Marcia dei martiri»: la traslazione nella cripta di Santa Croce dei caduti fascisti*, in «Annali di Storia di Firenze», III, 2008, p. 196.

⁹¹ Dopo la morte anche a Ines Donati sarebbe stato intitolato un gruppo rionale e inserita tra i martiri fascisti v. D'Arrigo, *Eroi della guerra e della rivoluzione*, cit., p. [36].

⁹² A. Staderini, *Fascisti a Roma. Il partito nazionale fascista nella Capitale (1921-1943)*, Roma, Carocci 2014, p. 159.

⁹³ F. Bertolucci, v. *D'Ascanio, Gino*, in *Dizionario Biografico degli Anarchici Italiani*, vol. I, BFS Edizioni, Pisa 2003, pp. 491-492.

⁹⁴ Nel 1932 per le celebrazioni del cinquantenario di Caribaldi veniva inaugurato sul Gianicolo alla presenza di Mussolini e dei sovrani il monumento ad Anita (S. Grandesso, *Il monumento ad Anita Caribaldi a Roma*, in C. Beltrami, G. C.F. Villa, A. Villari (a cura di), *Caribaldi. un eroe nel bronzo e nel marmo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, pp. 170-188). Era quella l'occasione per esaltare l'eroina risorgimentale come simbolo del sacrificio estremo per la patria ma anche come «modello di madre virtuosa, pronta a sacrificarsi per amore dei figli e del marito» (S. Cavicchioli, *Anita. Storia e mito di Anita Caribaldi*, Torino, Einaudi 2017, p. X).

⁹⁵ PNF, *Panorami di realizzazione del fascismo*, direzione G. di Giacomo, vol. II, *I grandi scomparsi e i caduti della Rivoluzione fascista*, Casa Editrice dei Panorami di Realizzazioni del Fascismo, Roma 1942, p. 215.

bandiere commemorative recanti il suo nome venivano benedette e consegnate ad altrettanti gruppi dei Fasci femminili e successivamente con l'apposizione il 3 novembre 1935 a cura del Fascio femminile di una lapide a lei dedicata all'esterno del convento di Santa Rufina⁹⁶.

Due anni più tardi, il 17 ottobre 1937 le veniva dedicato a San Severino Marche con una solenne cerimonia un monumento ideato dallo scultore milanese Luigi Gabrielli e costruito dall'architetto Rutilio Ceccolini di Pesaro che la ritraeva incitante i suoi compagni alla lotta⁹⁷. Durante la cerimonia, organizzata dalla federazione provinciale del Pnf e accompagnata da una mostra provinciale dei lavori delle massaie rurali allestita del palazzo dell'Eca⁹⁸, la giornalista Wanda Bruschi Gorjux, fiduciaria dei fasci femminili, delegata regionale per l'Omni e ispettrice fascista, pronunciava dopo quelli delle autorità locali un esaltante discorso⁹⁹. La cittadina marchigiana veniva tappezzata da manifesti e scritte inneggianti a Mussolini, all'impero e alla stessa Donati e nel viale a lei intitolato confluivano anche le rappresentanti delle varie organizzazioni femminili di massa della provincia di Macerata¹⁰⁰. Secondo Ivana Rinaldi l'impegno profuso dal comune di San Severino per la realizzazione di questa iniziativa volta a esaltare la figura della giovane settempedana come martire fascista rifletteva anche «uno spirito campanilistico»¹⁰¹ che spingeva il piccolo centro marchigiano a non sentirsi da meno di Corridonia e di Urbisaglia. I due comuni avevano dato rispettivamente i natali allo scrittore Filippo Corridoni, a cui era stato dedicato nel 1936 un monumento, e al giornalista Nicola Bonservizi¹⁰², incaricato di dirigere i fasci italiani in Francia e fondatore della rivista *La Nouvelle Italie*, in onore del quale nello stesso anno il suo paese natale si trasformava in Urbisaglia Bonservizi.

Si avviava in tal modo un'operazione politica destinata a definire la giovane marchigiana come protagonista e vittima della rivoluzione fascista, che il regime negli anni venti aveva cercato in un certo qual senso di emarginare, e che, invece, a partire dalla metà degli anni trenta veniva reintegrata nella ricerca del massimo consenso alla politica imperialista e militarista avviata con la conquista dell'Etiopia puntando sul sostegno del fronte interno costituito dalle donne. Ines Donati sembrava ora incarnare con il suo esempio, apparso nel decennio precedente *extra ordinem*, un modello per le donne italiane che avrebbero dovuto

⁹⁶ D'Agostino, *Una martire in camicia nera. Ines Donati*, cit., p. 163.

⁹⁷ R. Paciaroni, L. Paciaroni, *ASSEM. Un'Azienda, una Città, una Storia*, A.S.S.E.M., San Severino Marche 2014, pp. 99-102.

⁹⁸ «Settempedano», *Inaugurazione del monumento*, in Tupini e Romano (a cura di), *Ines Donati*, cit., pp. 31-35 e Rinaldi, *Ines Donati realtà e mito di un'«eroina» fascista*, cit., p. 83.

⁹⁹ W. Goriux Bruschi, *Rievocazione dell'eroina*, in Tupini e Romano (a cura di), *Ines Donati*, cit., pp. 15-19. Moglie di Raffaele Gorjux, insegnante, collaborò con vari giornali femminili sotto diversi pseudonimi (Medusa, Madame Récamier, Spettatore). Sulla sua figura si veda P. Willson, *Group Portrait. The Ispettrici Nazionali of The Italian Fascist Party, 1937-1943*, in «The Historical Journal», 61, 2018, n. 2, pp. 431-451. DOI:10.1017/S0018246X17000206. Dittrich-Johansen, *Le professioniste del Pnf. Un'Aristocrazia del comando* agli ordini del duce, cit.

¹⁰⁰ Branca, *Il fascismo femminile nella terra di Ines Donati*, in Tupini, Romano (a cura di), *Ines Donati*, cit., pp. 20-21.

¹⁰¹ Rinaldi, *Ines Donati realtà e mito di un'«eroina» fascista*, cit., p. 83, nota 114.

¹⁰² F. Soriano, *Il culto dei martiri e dei caduti fascisti: il caso di Nicola Bonservizi. Elementi orientativi e ulteriori prospettive di ricerca*, in «Mondo Contemporaneo», 2024, n. 2 pp. 23-65. DOI: 10.52056/9791254697641/02.

assumere «il ruolo di suscitatrici di fede nel cuore e nello spirito degli uomini, tra[rre] fede dell'operato di Ines Donati che tutto donò alla Patria»¹⁰³. Per il regime, che aveva mostrato scarsa simpatia per «l'estasi quasi religiosa di questa piccola Giovanna d'Arco»¹⁰⁴, consolidatisi ormai i valori della donna fascista, le italiane avrebbero dovuto imparare da lei «ad unire alla loro femminilità squisitamente latina i sensi del dovere del patriottismo e del sacrificio», ma non a imitarne i comportamenti troppo anticonformisti e pericolosi, data la mancanza di sottomissione manifestata dalla Donati, di cui si sottolineava nella costruzione del suo mito la fragilità fisica e «la femminile debolezza»¹⁰⁵. Commemorata come modello di femminilità fascista sino a essere paragonata da Federzoni all'eroina anconetana Stamira e a Santa Caterina¹⁰⁶, donne distintesi a diverso titolo nella storia d'Italia, nel 1935 a lei era dedicato a Bari il Palazzo del Fascio femminile¹⁰⁷.

Del resto, che Ines Donati fosse entrata, potremmo dire, nel pantheon delle donne fasciste era appieno attestato dal citato volume agiografico di Alfonso d'Agostino pubblicato nel 1940 dopo aver ricevuto l'assenso di Mussolini e il nulla osta di Ferdinando Mezzasoma, vice-segretario del Partito nazionale fascista, che descriveva la vita della Donati attraverso le testimonianze di chi l'aveva conosciuta, conteneva stralci delle memorie e attestazioni di esponenti dell'establishment fascista, come Bottai e Federzoni. Il motivo non era soltanto nella definizione compresa nel titolo di «martire in camicia nera»¹⁰⁸, ma anche per il fatto che l'opera fosse dedicata «Alle fasciste d'Italia» a cui D'Agostino, suo antico compagno di lotta, si rivolgeva «affinché il desiderio arditissimo che sorresse Ines Donati nella lotta cruenta ritrovi un'eco fedele nell'animo loro»¹⁰⁹. Della pervasiva memoria della Donati se ne sarebbe appropriata in maniera strumentale nel 1942 una donna di Orbetello, Olga Carpini, allora in carcere e recidiva per una serie di piccoli reati penali che in una lettera inviata al capo dell'Ovra, Guido Leto, denunciava di essere perseguita «dopo aver tanti anni servito la patria», paragonandosi alla Donati¹¹⁰, ritenuta un'icona femminile del fascismo.

Dopo la caduta di Mussolini, la statua de «La Capitana» era abbattuta¹¹¹, erasa la scritta sul basamento e il monumento dedicato ai caduti di guerra per espungere una memoria che in occasione del centenario della sua morte a San Severino Marche è tornata alla ribalta per una manifestazione di esponenti dell'estrema destra.

La vicenda di Ines Donati dimostra come la retorica fascista avesse steso un'ombra sullo squadristo femminile rimossa nel suo caso dalla costruzione *post mortem* di un'im-

¹⁰³ D'Agostino, *Una martire in camicia nera. Ines Donati*, cit., pp. 7-9.

¹⁰⁴ de Grazia, *Storia delle donne del regime fascista*, cit., p. 77.

¹⁰⁵ D'Agostino, *Una martire in camicia nera. Ines Donati*, cit., p. 1.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 1-2.

¹⁰⁷ C. Petrucci, *Due progetti di edifici in Bari*, in «Architettura», XIV, aprile 1935, p. 290.

¹⁰⁸ Si veda anche la fotografia conservata presso l'ACS, Mostra della Rivoluzione fascista, Servizio fotografico, Edizione 1937, Album 101.

¹⁰⁹ D'Agostino, *Una martire in camicia nera. Ines Donati*, cit., p. 8.

¹¹⁰ ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione Polizia Politica, b. 450, lettera in data 27 febbraio 1942.

¹¹¹ Paciaroni, Paciaroni, *ASSEM. Un'Azienda, una Città, una Storia*, cit., p. 103.

Capuzzo

immagine agiografica tratteggiata dal regime sino a diventare l'archetipo della donna fascista, dopo essere stata considerata una donna ribelle e spavalda secondo un cliché che non si conformava al modello femminile di sottomissione e di passività connaturato al fascismo.

Note e discussioni

Capire le relazioni tra finanza e regimi autoritari¹

MICHELE SANTORO

Le crisi politiche e finanziarie degli ultimi decenni hanno prodotto rotture globali profonde², mettendo in evidenza le fragilità del sistema finanziario – un asse fondamentale del consenso neoliberale fondato sulla presupposta capacità autoregolativa dei mercati e sulla deregolamentazione della finanza³; modificando le relazioni geopolitiche di potere attraverso l’affermazione di attori globali come la Cina⁴; indebolendo le istituzioni politiche e rappresentative della democrazia liberale⁵. L’accelerazione dei processi legati alla globalizzazione ha investito anche contesti diversi rispetto a quelli delle democrazie liberali, alimentando “trilemmi” di non facile risoluzione⁶.

Successivamente al collasso dell’Unione Sovietica⁷, il sistema economico capitalista ha aumentato la sua rilevanza globale, trovando affermazione in contesti politici autoritari

¹ V. Torreggiani, J.L. Cardòso (a cura di), *Giving Credit to Dictatorship: Authoritarian Regimes and Financial Capitalism in Europe during the Twentieth Century*, Routledge, London-New York 2025, pp. 210.

² J. Adam Tooze, *Crashed: How a Decade of Financial Crises Changed the World*, Penguin Books, New York 2019.

³ R.J.A. Skidelsky, *Money and Government: The Past and Future of Economics*, Yale University Press, New Haven 2018; I. Weber, *How China Escaped Shock Therapy: The Market Reform Debate*, Routledge Studies on the Chinese Economy, Routledge, London-New York 2021; F. Bartel, *The Triumph of Broken Promises: The End of the Cold War and the Rise of Neoliberalism*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2022.

⁴ Y.Y. Ang, *How China Escaped the Poverty Trap*, Cornell University Press, Ithaca 2016; G. Gerstle, *The Rise and Fall of the Neoliberal Order: America and the World in the Free Market Era*, Oxford University Press, Oxford 2022.

⁵ M. Wolf, *The Crisis of Democratic Capitalism*, Allen Lane, London 2023; W. Brown, *In the Ruins of Neoliberalism: The Rise of Antidemocratic Politics in the West*, Columbia University Press, New York 2019.

⁶ Il trilemma di Rodrik – conosciuto anche come “trilemma della globalizzazione” – sostiene l’impossibilità di coniugare contemporaneamente globalizzazione economica, democrazia, e autonomia politica. La scelta di uno specifico obiettivo compromette o rende complicato la realizzazione degli altri due. Una “globalizzazione intelligente” è possibile, secondo l’autore, perseguendo la democrazia come obiettivo primario. D. Rodrik, *The Globalization Paradox: Democracy and the Future of the World Economy*, W. W. Norton & Co, New York 2011.

⁷ V. Zubok, *Collapse: The Fall of the Soviet Union*, Yale University Press, New Haven 2022.

e dittatoriali⁸. Tra le diverse narrative e approcci maturati sull'argomento⁹, le riflessioni sullo sviluppo economico come problema per la democrazia, e le collegate tensioni politiche, sociali e culturali, hanno investito la storiografia nazionale e internazionale, sollecitando la riapertura di un dibattito – consolidato, ma non ancora superato – sulla relazione tra capitalismo, libertà e democrazia¹⁰. In tale prospettiva, l'attenzione è stata rivolta alle varietà del capitalismo caratterizzanti i regimi autoritari, la cui analisi storica ha mostrato la complessità dei rapporti tra economia, politica e classi dirigenti¹¹. In sintesi, il regresso della democrazia liberale e la crescita di forme radicali di capitalismo senza democrazia conferiscono particolare rilevanza storiografica al rapporto tra autoritarismo e capitalismo¹². Considerando aspetti ancora poco esplorati e avvalendosi di contributi basati su fonti archivistiche originali, *Giving Credit to Dictatorship*, a cura di Valerio Torreggiani e José Luís Cardoso, approfondisce l'interazione tra politica, economia e finanza attraverso diversi casi studio relativi ai regimi autoritari in Europa tra anni venti e anni ottanta del ventesimo secolo¹³. Il volume raccoglie le riflessioni prodotte nell'ambito della conferenza su autoritarismo e capitalismo finanziario organizzata presso l'Istituto di scienze sociali di Lisbona nel novembre del 2022, sede accademica di entrambi i curatori. Oltre che per i temi considerati, i meriti di questo volume includono le scelte metodologiche e le posizioni interpretative privilegiate, che Torreggiani e Cardoso riassumono nell'introduzione. Da questo punto di vista, un nodo importante è costituito dal rapporto tra storia economica e storia contemporanea. La divergenza tra le due discipline, difatti, è stata ascritta a diversi motivi – tra i quali, ad esempio, figura l'applicazione dei modelli econometrici all'analisi storica –, producendo una separazione che attraversa vari livelli: dalle metodologie, alle riviste, ai settori disciplinari¹⁴. Una modesta ripresa di questo dialogo è stata osservata in alcuni recenti studi sull'economia dell'Italia fascista, una tendenza che però necessita di ulteriori conferme¹⁵. La promozione di alleanze tra le due culture storiografiche costituisce un fattore di metodo, ma anche un obiettivo storiografico di questo volume, contribuendo a rinnovare gli studi sui regimi autoritari. L'interesse verso gli "aspetti culturali" – che molto ha contribuito alla comprensione delle politiche, delle ideologie e delle culture prodotte e sostenute dai regimi – ha trascurato tuttavia gli "aspetti materiali" delle

⁸ B. Milanović, *Capitalism, Alone: The Future of the System That Rules the World*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2019.

⁹ A. Roberts, N. Lamp, *Six Faces of Globalization: Who Wins, Who Loses, and Why It Matters*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2021.

¹⁰ W. Brown, *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, Zone Books, New York 2017.

¹¹ W.J. Baumol, R.E. Litan, C.J. Schramm, *Good Capitalism, Bad Capitalism and the Economics of Growth, and Prosperity*, Yale University Press, New Haven, New Haven-London 2007; M. Astore, V. Torreggiani, *Capitalismo e regime fascista: dibattiti e prospettive di ricerca*, in «Studi storici», 2024, n. 1, pp. 7-28. DOI:10.7375/113137.

¹² Q. Slobodian, *Crack-up Capitalism: Market Radicals and the Dream of a World without Democracy*, Metropolitan Books, New York 2023.

¹³ Torreggiani, Cardoso, *Giving Credit to Dictatorship*, cit.

¹⁴ G. Gozzini, F. Maccelli, *Storia contemporanea, storia economica ed economia: un dialogo tra sordi?*, in «Passato&Presente», settembre 2022, fasc. 117, pp. 58-75. DOI:10.3280/PASS2022-117005.

¹⁵ G. Gabbuti, *Crescita, accumulazione e distribuzione in Italia durante il fascismo. Cesure e continuità tra politica ed economia*, in «Studi storici», 2024, n. 1, pp. 129-130. DOI:10.7375/113142.

dittature, alle volte considerati dalla storia economica quantitativa slegati dalle dinamiche e dai processi contestuali. Di nuovo, i contributi raccolti in questo volume ravvivano l'interesse storiografico per lo studio delle dittature europee e per lo sviluppo e il funzionamento dei sistemi finanziari attraverso una prospettiva interdisciplinare capace di esplorare le connessioni tra elementi ideologici, politici, economici e finanziari. Per colmare il divario disciplinare tra storia economica, storia politica e storia culturale, dunque, il volume considera il ruolo che i regimi autoritari in Europa ebbero nel trasformare e influenzare i rispettivi sistemi finanziari, con particolare attenzione anche alle relazioni internazionali e all'influenza esercitata dalla teoria economica, dalle costruzioni ideologiche e dagli interessi dei gruppi costituiti che caratterizzavano quelle dittature.

Diversi sono i temi e i problemi di carattere storiografico che il volume confronta, giungendo a comporre un quadro di sintesi originale sulla rilevanza della dimensione politica nell'evoluzione dei processi economici.

In generale, i mercati e gli attori finanziari furono anzitutto preoccupati dalle opportunità di profitto e dalla sicurezza dei loro investimenti, sui quali influì l'affermazione o il collasso di un sistema di potere autoritario. La finanza nazionale e internazionale sviluppò strategie e rapporti coerenti con i suoi interessi, senza mostrare particolare distanza o attenzione verso la configurazione istituzionale dei soggetti politici coinvolti. Anche la globalizzazione favorì rapporti più solidi tra finanza e regimi autoritari. Difatti, l'accesso al credito di quei regimi non rappresentò un'eccezione, ma una pratica ben consolidata nei meccanismi economici e finanziari, trovando importanti persistenze anche negli anni successivi a quelli del secondo conflitto globale. Il comparto finanziario sviluppò una particolare abilità nell'adattarsi ai cambiamenti istituzionali e alle esigenze politiche, mentre fu più debole – e forse meno interessato – a promuovere cambiamenti in senso democratico. I regimi autoritari influenzarono i sistemi finanziari per servire i loro obiettivi politici, mediando gli interessi e le esigenze dei gruppi dirigenti in una dinamica complessa di rapporti e compromessi¹⁶. Nonostante le dibattute problematicità¹⁷, il concetto di capitalismo offre una cornice analitica utile per ripensare la storia dei regimi autoritari in Europa, considerando soprattutto le possibilità di osservare e comprendere con maggiore accuratezza i rapporti e le conflittualità tra interessi economici, politici e sociali. La dimensione interpretativa del volume presenta linee diverse ma complementari, designando tuttavia alcuni punti fondamentali, non solo per questa ricerca. L'economia – intesa nel suo senso ampio e generale – è intesa come costruzione politica, ossia come prodotto di interazioni diverse e plurali. In tal prospettiva, i mercati e le altre istituzioni finanziarie sono soggetti alle

¹⁶ La definizione di autoritarismo che gli autori utilizzano considera i regimi autoritari come *élite* economiche e politiche che mantengono il potere senza consultazioni elettorali. La soppressione delle opposizioni e l'eliminazione del dissenso garantisce il mantenimento del potere attraverso meccanismi di mediazione e di compromesso tra le principali forze economiche e sociali (Torreggiani, Cardoso, *Giving Credit to Dictatorship*, cit., p. 4).

¹⁷ A.D. Edwards, P. Hill, J. Neves-Sarriegui, *Capitalism In Global History*, in «Past & Present», 2020, n. 249, fasc. 1, pp. 1-32. DOI:<https://doi.org/10.1093/pastj/gtaa044>; E. Hilt, *Economic History, Historical Analysis, and the "New History of Capitalism"*, in «The Journal of Economic History», 2017, n. 77, pp. 511-536. DOI:[10.1017/S002205071700016X](https://doi.org/10.1017/S002205071700016X); M. Wilkins et al., "Varieties of Capitalism" Roundtable, in «Business History Review», 2010, n. 84, pp. 637-674. DOI:[10.1017/S0007680500001975](https://doi.org/10.1017/S0007680500001975).

influenze e agli interessi costituiti, rivalutando criticamente quell'autonomia funzionale ad essi attribuita. La politica economica diventa, quindi, una categoria centrale dell'analisi storica, esprimendo un doppia valenza: favorisce quell'alleanza disciplinare tra storici dell'economia e contemporaneisti; diventa fondamentale per comprendere storicamente le dinamiche e il funzionamento del capitalismo finanziario nei contesti autoritari, considerata peraltro la rilevanza del settore creditizio per lo sviluppo economico.

Chiariti gli obiettivi e linee generali, è possibile volgere l'attenzione ai dieci contributi che definiscono l'organizzazione del volume, ciascuno relativo a uno specifico caso nazionale. Diversamente da quanto osservato sul piano politico e culturale, non è possibile assumere un modello ideale esplicativo dei rapporti tra dittature e sistemi di credito oppure sull'influenza esercitata dai regimi autoritari sui sistemi finanziari interni o delle loro interazioni con il contesto internazionale. La gestione delle questioni finanziarie risultò la somma di esiti nazionali specifici – con assonanze e dissonanze tra le diverse esperienze considerate –, pur vagliando le connessioni con i processi internazionali. Considerati nel loro insieme, i casi studio raccolti in questo volume indagano in modo approfondito e diversificato il rapporto tra regimi autoritari e istituzioni finanziarie, con particolare riferimento a due aspetti chiave: l'accesso al credito di quei regimi per finanziare i rispettivi progetti politici; il sostegno che le istituzioni finanziarie e le rispettive classi dirigenti ottennero da quei regimi. Esaminando l'emergere, l'evoluzione e il collasso dell'élite bancaria catalana durante il periodo tra le due guerre, Enrique Jorge-Sotelo approfondisce le relazioni del Banco di Catalunya e del Banco Exterior de España con la dittatura di Primo de Rivera. Attraverso fonti archivistiche originali – un tratto comune per tutti i contributi di questo volume –, l'autore discute le forme e le contraddizioni di questa alleanza. Le istituzioni politiche condizionarono le scelte monetarie e finanziarie nel contesto delle tensioni finanziarie di fine anni venti, definendo inoltre gli assetti regolamentari del sistema bancario¹⁸. L'analisi comparata di Ana Tomás e Nuno Valério si concentra sul caso portoghese e quello greco per un prestito estero (1927-1928) supportato dalla Società delle Nazioni, suggerendo che gli investitori non operarono differenze tra regimi democratici e dittatoriali a parità di profitto e di credibilità: nel primo caso, i negoziati ebbero esito negativo, producendo effetti rilevanti per la stabilizzazione monetaria e finanziaria portoghese; nel secondo caso, invece, la richiesta trovò parere favorevole, consentendo alla Grecia di adottare immediatamente il *gold-exchange standard*. La stabilità politica (e la disponibilità dei governi davanti a specifiche condizionalità) – più che la configurazione istituzionale democratica o autoritaria – costituì un fattore dirimente sia in relazione alla richiesta di prestito, sia per l'andamento delle due economie negli anni trenta¹⁹. Ritorna ancora il tema della relazione tra politica e funzionamento del settore bancario attraverso l'esperienza della Jugoslavia negli anni trenta. Žarko Lazarević dimo-

¹⁸ E. Jorge-Sotelo, *Convergence in Decay. Primo de Rivera and the New Catalan Banking Elite, 1925-1931*, in Torreggiani, Cardoso, *Giving Credit to Dictatorship*, cit., p. 34.

¹⁹ A. Tomás, N. Valério, *Portugal in a Greek Mirror. The Failed Attempt of a Foreign Loan Supported by the League of Nations, 1927-1928*, in Torreggiani, Cardoso, *Giving Credit to Dictatorship*, cit., pp. 42-43.

stra la centralità del settore bancario pubblico nella definizione della politica economica dopo la crisi del 1929, ma anche le continuità istituzionali e funzionali delle banche nel contesto della dittatura²⁰.

Enrico Berbenni e Andrea Viola esaminano invece l'impatto della svalutazione del 1936 sulla bilancia commerciale italiana, oltre che la centralità delle dinamiche internazionali sugli approcci di politica economica e monetaria elaborati a livello nazionale. Considerato il crescente protezionismo e le problematiche nelle posizioni estere dopo la Grande depressione, le decisioni valutarie – sostengono i due autori – non produssero effetti rilevanti sulle importazioni o sulle esportazioni. Diversamente, le sanzioni internazionali imposte dopo l'invasione dell'Etiopia e le collegate tensioni politiche influirono sui flussi commerciali italiani in maniera significativa²¹. Inoltre, il caso italiano consente di comprendere le modalità e i processi caratterizzanti il finanziamento dello sforzo bellico fascista tra il 1935 e il 1943, con particolare riferimento al ruolo della Banca d'Italia e, più nello specifico, dello sforzo creditizio prodotto dal Consorzio per sovvenzioni sui valori industriali (Csvi). Marianna Astore, Mario Perugini e Valerio Torreggiani chiariscono l'attività e il funzionamento di quel circuito dei capitali adeguato alla politica economica e bellica del regime fascista, il quale ebbe poi importanti continuità anche negli anni successivi alla Seconda guerra mondiale²². Federico Castelli, invece, offre un'analisi approfondita sull'attività svolta dalla sede londinese della Banca commerciale italiana (Comit) nel ristabilire la funzionalità dei canali finanziari dopo l'approvazione delle sanzioni. Emerge, in particolare, l'impegno del direttore Carlo Lovioz, concentrato sull'accettazione bancaria per favorire la ripresa delle operazioni commerciali a breve termine. Con l'intensificarsi delle tensioni prodotte dalle sanzioni e dalla scarsità di materie prime, il regime impiegò maggiori risorse per il finanziamento della flotta mercantile, con il coinvolgimento attivo della stessa Comit per il finanziamento delle compagnie di navigazione²³. I contributi sul caso italiano dimostrano, dunque, come la finanza rappresentò uno strumento politico e strategico rilevante – per le vicende caratterizzanti il regime fascista ma anche quelle di altre esperienze europee –, con particolare riferimento al ruolo svolto dalle banche centrali e commerciali. I regimi autoritari costruirono alleanze favorevoli con le istituzioni finanziarie (nazionali e internazionali), negoziarono compromessi con i gruppi dirigenti per il perseguimento dei propri obiettivi politici, economici e militari. Anna Veronica Pobbe ricostruisce i motivi che spinsero le banche tedesche a sostenere i progetti di conquista e sterminio del Partito nazionalsocialista prendendo in esame l'occupazione nazista dei territori polacchi. Alcune banche tedesche garantirono linee di credito funzionali all'invasio-

²⁰ Ž. Lazarević, *Dictatorship, Authoritarian Regime, and the Banking Sector in Yugoslavia during the 1930s*, in Torreggiani, Cardoso, *Giving Credit to Dictatorship*, cit., pp. 47-63.

²¹ E. Berbenni, A. Viola, *The Political Economy of Currency Devaluation and Trade Balance*, in Torreggiani, Cardoso, *Giving Credit to Dictatorship*, cit., pp. 64-85.

²² M. Astore, M. Perugini, V. Torreggiani, *The Bank of Italy Goes to War*, in Torreggiani, Cardoso, *Giving Credit to Dictatorship*, cit., pp. 86-107.

²³ F. Castelli, *Banca Commerciale Italiana and the Re-Establishment of Italy's International Economic Relations after the Sanctions, 1936-1940*, in Torreggiani, Cardoso, *Giving Credit to Dictatorship*, cit., pp. 108-124.

ne della Polonia nel settembre del 1939, stabilendo filiali distaccate nei territori annessi al Terzo Reich già a partire dall'ottobre dello stesso anno. Con il supporto delle banche, il regime nazista attuò la strategia economica del saccheggio, avvalendosi di strumenti finanziari speciali per inglobare ricchezze sottratte durante le deportazioni e gli stermini nei ghetti e nei campi²⁴.

La repressione finanziaria sostenuta dal regime di Franco (1939-1975) in Spagna – spiegano Joaquim Cuevas, Elena Martínez-Ruiz e Maria A. Pons – generò conseguenze rilevanti sul piano della competitività, dell'efficienza sistemica e del funzionamento discrezionale dei circuiti finanziari, limitando i meccanismi di intervento e di controllo del Banco di Spagna sull'intero sistema del credito. Pur non rappresentando un'eccezione nel contesto europeo, l'approccio repressivo spagnolo risultò, tuttavia, fondamentale per il controllo e la gestione del credito a beneficio dei gruppi economici e politici vicini al regime franchista²⁵. Dunque, il controllo dei flussi di capitale e l'uso selettivo del credito favorirono il consolidamento dei sistemi di potere autoritari in Europa. Inoltre, lo sviluppo di specifiche culture per lo sviluppo e la gestione macroeconomica, oltre che il ruolo svolto dagli stessi economisti, esercitarono specifiche influenze nella determinazione della politica economica e monetaria, come è stato evidenziato da Michailis Psalidopoulos per la dittatura greca (1967-1974). La nuova generazione di economisti di formazione anglosassone promosse politiche espansive caratterizzate dall'intervento pubblico, dal credito agevolato e dalla pianificazione economica, segnando una frattura rispetto alla prerogativa della stabilità monetaria che caratterizzò la vecchia élite degli economisti greci vicina ai precetti della scuola economica tedesca. Tuttavia, la mancanza di una visione di lungo periodo e le trasformazioni delle condizioni economiche internazionali (Bretton Woods, 1971) contribuirono alla crisi della dittatura, gravata dalla pressione inflattiva e dalla stagnazione²⁶.

La politica economica dei singoli Stati è legata non solo alle dinamiche nazionali, ma anche alle tensioni esterne e alle relazioni (alle volte di dipendenza) con soggetti e istituzioni internazionali. Tayfun Mertan ricostruisce la trasformazione neoliberista della Turchia imposta dalla Giunta militare dopo il colpo di Stato tra 1980 e 1983. Le riforme implementate dai militari turchi avevano come obiettivo la liberalizzazione del mercato e la ristrutturazione dello Stato, ricevendo supporto ideologico e materiale dagli Stati Uniti, dal Fondo monetario internazionale, dalla Banca mondiale, dall'Unione Europea e dalla Nato. I cambiamenti istituzionali e normativi promossi dalla Giunta militare avvennero senza uno specifico mandato democratico – piuttosto l'autoritarismo militare guadagnò

²⁴ A.V. Pobbe, *Support the Devil. The Involvement of German Banks in the NS Politics from the Occupation to the Final Solution*, in Torreggiani, Cardoso, *Giving Credit to Dictatorship*, cit., pp. 125-138.

²⁵ J. Cuevas, E. Martínez-Ruiz, M.A. Pons, *More Repression in a Repressed World. The Spanish Financial Sector during the Franco Regime, 1939-1975*, in Torreggiani, Cardoso, *Giving Credit to Dictatorship*, cit., pp. 139-157.

²⁶ M. Psalidopoulos, *Dictatorial Rule and Macroeconomic Management*, in Torreggiani, Cardoso, *Giving Credit to Dictatorship*, cit., pp. 158-171.

il consenso del blocco capitalista interno e quello internazionale di varie istituzioni²⁷ –, mantenendo linee di continuità anche dopo il 1983.

Affrontando il rapporto tra finanza e politica in prospettiva storica, il volume curato da Torreggiani e Cardoso offre una prospettiva ampia e documentata sulle modalità di accesso al credito dei regimi autoritari, sulla loro capacità di influenzare e condizionare le istituzioni economiche attraverso mediazioni, compromessi e conflitti con gruppi politici, economici e sociali. Le agende politiche dei regimi autoritari furono inoltre condizionate o favorite dalle dinamiche e da altri soggetti internazionali. In conclusione, *Giving Credit to Dictatorship* esprime non solo un valore storiografico importante per capire le relazioni tra sistema economico-finanziario e autoritarismo, ma offre spunti e riflessioni altrettanto significative per comprendere le problematicità del rapporto tra democrazia e sviluppo economico nell'attuale scenario della globalizzazione avanzata.

²⁷ T. Mertan, *The Making of the Transformation of Turkey between 1980 and 1983*, in Torreggiani, Cardoso, *Giving Credit to Dictatorship*, cit., p. 184.

Frammenti di *Heimat*. Storia emotiva dei tedeschi espulsi dopo la Seconda guerra mondiale

MONICA FIORAVANZO

Il libro di Cecilia Molesini è il frutto di un lungo percorso di ricerca avviato con la tesi di dottorato e poi egregiamente proseguito con un approfondimento e l'ulteriore messa a fuoco dei concetti. Importante muovere dal titolo, *Frammenti di Heimat* [parola difficilmente traducibile che contiene in sé non solo il nostro concetto di "patria", ma pure il concetto di "luogo natio", "terra natale" o "casa"]. Il titolo suggestivo non è una formula felicemente coniata dall'autrice, ma è il termine, che l'autrice cita dalle *Rundbriefe*, le lettere circolari dei pastori evangelici, con il quale i tedeschi espulsi percepivano le lettere che arrivavano loro appunto dalla *Heimat*. Queste lettere, inviate ai fedeli espulsi e dispersi nella Germania occidentale, costituiscono insieme ai diari la fonte principale della ricerca che è alla base del volume. Esplicitamente, Molesini assume la prospettiva della "storia delle emozioni" per affrontare il tema – drammatico e complesso – dell'espulsione dei tedeschi prima residenti nelle regioni orientali della Germania, e perdute dopo la Seconda guerra mondiale. Un tema che la storiografia ha prevalentemente affrontato sul piano della storia politica estera, delle relazioni internazionali, della storia demografica o sociale: il lavoro di Molesini ne costituisce un approfondimento, o un'integrazione, grazie alla verifica "dal basso" dei risultati conseguiti, consentita appunto dalla scelta delle fonti e dalla prospettiva adottata. Riacciandosi ad un campo di studi, quello della storia delle emozioni, che si sta consolidando, soprattutto in Germania, l'autrice ha quindi elaborato alcuni concetti che le sono serviti da *fil rouge* nell'affrontare l'analisi delle fonti, come il concetto di "comunità emotiva ombrello" o di "piccola comunità emotiva". La sua ricerca ha coinvolto quella parte di tedeschi (*Reichsdeutsche* e *Volksdeutsche*) che vivevano nella Slesia, nella Pomerania e nella Prussia Orientale, pari a 9,5 milioni dei 17,4 milioni di tedeschi che nel 1937 risiedevano al di fuori del confine del Reich. Di questi, gli espulsi furono 12,5 milioni, e per quanto riguarda le tre regioni considerate, 4,5 milioni di tedeschi si

rifugiarono nella Repubblica federale tedesca e 2,5 milioni nella Repubblica democratica tedesca. Molesini ha selezionato un campione di tre comunità evangeliche, una per ciascuna delle tre regioni, esaminando le lettere circolari inviate ai fedeli espulsi dai tre pastori e dalla vedova di uno di essi, insieme alla lettura di una nutrita raccolta di diari, custoditi presso il Deutsches Tagebucharchiv di Emmendingen.

L'intreccio fra analisi dal basso, attraverso gli ego-documenti, e discorso ufficiale sulle espulsioni, per il quale l'autrice si è avvalsa con rigore e completezza della storiografia, ha prodotto una periodizzazione convincente, che si riflette nella struttura in tre capitoli del volume: la fase dell'abbandono e della perdita della *Heimat* ('45-'49); il riconoscimento '49-'60; lo scollamento interno (dalla seconda metà degli anni '60).

La prima delle tre fasi fu segnata dalla fuga e dall'espulsione disordinate, e quindi dominata dai sentimenti della paura, della speranza, della rabbia e del risentimento verso gli alleati. In questo periodo, la comunità nazionale non coincideva con la comunità emotiva degli espulsi, che si andava costituendo attorno e grazie alle *Rundbriefe*, per gli espulsi appunto "frammenti di *Heimat*" e come tali elemento cruciale di identificazione, alla luce della precarietà che gravava sull'esistenza degli espulsi, i quali si sentivano estranei tanto rispetto agli alleati quanto rispetto ai tedeschi occidentali. Altro aspetto a distinguere questa fase fu la violenza, tema mai affrontato esplicitamente nelle lettere, e che l'autrice ha potuto cogliere soltanto fra le righe, da qualche celata allusione, ma che fu un'esperienza pressoché quotidiana per gli espulsi, e in primis per le donne: 1,4 milioni dei due milioni di tedesche stuprate, erano donne in fuga, cacciate dai territori orientali.

L'adozione di una prospettiva di genere, fondata sul fatto che la migrazione forzata ha coinvolto in larga maggioranza le donne, ha permesso all'autrice di approfondire la specificità dell'esperienza vissuta dalle espulse, segnata da solitudine, da ricerca di condivisione emotiva, nonché da un senso di maggiore estraniamento sia rispetto agli espulsi sia rispetto alle tedesche occidentali, per la loro condizione di donne sole, in un contesto sociale dominato invece dalla reintegrazione della famiglia tradizionale.

Diari e lettere hanno consentito di accedere anche ai sentimenti e alle reazioni dei tedeschi residenti, comunque gravati dalla mancanza di cibo, dalla difficile ricostruzione postbellica, e quindi preoccupati dall'aumento demografico intervenuto, soprattutto in alcune regioni, per l'arrivo degli esuli, mentre l'incrocio degli ego-documenti con le fonti ufficiali (numero di rifugiati, situazione economica, regioni coinvolte, differenza di culto) ha consentito di delineare un quadro approfondito della condizione sia oggettiva sia interiore degli espulsi, nella zona occidentale della Germania. Al riguardo, assume un significato rilevante la scelta lessicale: coloro che nel 1945 erano chiamati *Flüchtlinge* (profughi), nel 1949 per la Rft diventarono ufficialmente *Vertriebene* (espulsi), a sottolineare il loro carattere di vittime, mentre nella Zona di occupazione sovietica e poi nella Rdt furono chiamati prima *Umsiedler* (sfollati) e poi *neue Bürger* (nuovi cittadini).

Mentre nella prima fase, la sensazione di essere le uniche vittime del conflitto separava gli esuli dal resto della comunità nazionale, a partire dal governo Adenauer fu appunto grazie al concetto di vittime (*Vertriebene*) che avvenne una saldatura – il riconoscimento – fra la comunità nazionale e la "comunità emotiva ombrello" degli espulsi. Se anche i tedeschi,

tutti i tedeschi erano in fondo vittime della guerra, si poteva eludere il sentimento di colpa rispetto al nazismo. La figura del *Vertriebener* divenne quindi funzionale a mettere a latere un esame critico del nazismo, rafforzando il legame con gli alleati e con l'orizzonte liberal-democratico con una forte accentuazione anticomunista, in opposizione ai regimi dell'est, Polonia e Urss, colpevoli delle espulsioni. Contestualmente, fu avviata una politica di solidarietà attiva con gli espulsi, con il varo di leggi di sostegno economico e la costruzione di case, che sia pure gradualmente consentirono loro di lasciare i campi di accoglienza. Nel 1953 fu proclamata una legge ad hoc sugli espulsi, la quale, accanto all'inclusione, poneva l'accento sulla necessità della tutela delle loro tradizioni. Furono così riconosciute le associazioni dei *Vertriebene* – inizialmente vietate invece dagli alleati – e se ne sostennero le richieste: dalla rivendicazione della *Heimat* e del ritorno a est fino alla decisione di non volere fissare, a differenza della Germania dell'est, il confine con la Polonia. Si creò dunque una saldatura fra la comunità nazionale, la comunità emotiva degli espulsi e le loro comunità rappresentative. I rapporti furono organici, stretti anche se non sempre lineari o semplici, tanto che nella terza fase l'autrice ha evidenziato l'aprirsi di una faglia fra le associazioni degli espulsi e gli espulsi stessi, ormai in larga parte assimilati e meno inclini a coltivare l'idea del rientro nella *Heimat*, rimasta invece sempre al centro del discorso pubblico delle associazioni.

Il volume restituisce la complessità sia del processo di fuga/espulsione/integrazione sia dell'"identità" della comunità dei *Vertriebene*, alla cui composizione concorrevano le comunità evangeliche, le organizzazioni rappresentative degli espulsi (o comunità emotiva ombrello) e le piccole comunità emotive, costituite attorno ai gruppi di origine e tenute unite dalle *Rundbriefe*.

Recensioni

I fatti del Circeo. La storia, le memorie, le immagini*

MILENA MARZOVILLA

In questo volume, Serena Terziani affronta un caso di cronaca nera che, per la sua portata simbolica e le sue ripercussioni culturali e politiche, ha profondamente inciso nel dibattito pubblico italiano. L'autrice, con un equilibrio metodologico che unisce rigore documentario e sensibilità interpretativa, restituisce una narrazione che va oltre il semplice resoconto giudiziario, inscrivendo il delitto entro le tensioni sociali, politiche e culturali che attraversarono l'Italia degli anni settanta e che, sotto forme diverse, continuano a manifestarsi nel presente.

Il delitto del Circeo è stato, per decenni, una ferita profonda, un trauma collettivo che ancora oggi continua a interrogare molto la coscienza pubblica quanto il modo in cui la società italiana elabora la memoria della violenza. Terziani riesce nell'impresa – tutt'altro che semplice – di restituire questa complessità senza rinunciare a una scrittura capace di coinvolgere emotivamente e, al tempo stesso, di guidare nell'evoluzione della vicenda.

Fin dalle prime pagine emerge un accurato intreccio fra ricostruzione fattuale e analisi delle fonti processuali, che consente di cogliere non solo la dinamica degli eventi, ma anche la dimensione psicologica e sociale dei tre autori del delitto. La scelta di inserire estratti della sentenza della Corte d'Assise d'Appello permette di comprendere la complessità dell'ambiente – quella "Roma-bene" – che fece da sfondo al crimine e che garantì ai suoi protagonisti una sorta di impunità di classe antecedente ai fatti del Circeo.

Le descrizioni della notte trascorsa da Donatella Colasanti e Rosaria Lopez nella villa del Circeo – i dialoghi crudi dei tre aggressori, la disperata lucidità con cui Donatella dovette fingersi morta per sopravvivere – non scivolano mai in una rappresentazione morbosa; al contrario, si collocano nella cornice etica del rispetto, che informa l'intero volume.

* S. Terziani, *I fatti del Circeo. La storia, le memorie, le immagini*, Quaderni di Storia, Le Monnier, Firenze 2025.

È particolarmente efficace, in tal senso, la ricostruzione dei profili dei tre giovani responsabili del massacro – Gianni Guido, Andrea Ghira e Angelo Izzo – attraverso un'indagine attenta al contesto in cui essi sono cresciuti: la Roma dei Parioli degli anni settanta, con la sua cultura di classe, la sua impressionante capacità di proteggere i propri figli, anche quando le loro azioni avrebbero dovuto destare allarme. Si ricorda, infatti, che due dei tre "pariolini" hanno avuto precedenti giudiziari prima del "massacro", ma avevano sempre beneficiato di una sorta di tutela sociale che li aveva favoriti nel tempo ottenendo la libertà provvisoria. L'autrice mostra bene come la combinazione tra privilegio sociale, impunità giovanile e adesione – più o meno esplicita – a un immaginario neofascista abbia creato le condizioni per una violenza tanto efferata. Il lettore comprende così come il delitto non sia stato un fulmine a ciel sereno, ma il frutto di una serie di segnali ignorati, minimizzati o assorbiti da un sistema che non voleva – o non riusciva – a vedere.

Di particolare interesse è l'analisi delle strategie difensive adottate durante il processo d'appello. L'autrice ripercorre, con chiarezza e senza alcuna retorica, le argomentazioni avanzate dai legali: dalla "sindrome dello sbadiglio" utilizzata per sostenere l'infermità mentale di Guido, alle spiegazioni mediche proposte per Izzo, in un tentativo di costruire un nesso tra un intervento chirurgico e una presunta destabilizzazione psichica. Tali episodi, lungi dall'essere marginali, sono interpretati dall'autrice come la spia di un sistema giudiziario incline a recepire attenuanti fondate su stereotipi e pregiudizi, specialmente quando applicate a imputati provenienti da famiglie di alto profilo sociale.

In questo passaggio si può apprezzare la forza critica del volume: la capacità di trasformare un dettaglio apparentemente marginale in una lente che illumina i rapporti tra giustizia, potere e condizione sociale.

Il volume dedica ampio spazio anche alla presenza femminile all'interno del processo. L'affollata presenza delle esponenti dell'Unione donne italiane (Udi) durante le udienze del 1979 – accorse per sostenere Donatella Colasanti e vigilare contro eventuali attenuazioni di pena – è narrata come un momento fondamentale di mobilitazione politica. Quei presidi non furono semplici manifestazioni di solidarietà, ma veri e propri atti di consapevolezza collettiva: il rifiuto di lasciare che il peso del denaro e delle relazioni di classe potesse deformare il giudizio processuale.

Questa solidarietà unita alla determinazione a "non lasciare sola Donatella", costituisce uno degli aspetti attraverso cui l'autrice mostra la sua sensibilità nel riconoscere la dimensione emotiva della vicenda come componente essenziale di quella politica.

Nella parte dedicata al dibattito pubblico, Terziani passa in rassegna le interpretazioni degli anni settanta, mostrando come il delitto divenne immediatamente terreno di scontro ideologico. Da una parte, vi erano quotidiani come «L'Ordine», che non esitarono a lasciare trapelare posizioni misogine, insinuando una corresponsabilità delle vittime. Dall'altra, si collocavano le letture di intellettuali come Calvino e Moravia, che iscrissero la vicenda in un'analisi più ampia della crisi morale della società italiana. Particolarmente spiazzante – e lucidamente provocatoria – è la posizione di Pier Paolo Pasolini, che Terziani restituisce in tutta la sua complessità: per Pasolini, la violenza dei "ragazzi dei Parioli" non era espressione di un'élite degenerata, bensì la manifestazione dello stesso vuoto culturale

che attraversava anche le borgate. L'idea di una continuità antropologica tra centro e periferia rompeva la tradizionale lettura dualistica della società romana, offrendo una chiave interpretativa capace di leggere il delitto come sintomo di un malessere diffuso, non confinabile nell'ambito della devianza.

Uno dei contributi più profondi del volume riguarda il ruolo svolto dal movimento femminista, che Terziani ricostruisce con particolare accuratezza. Le riviste dell'epoca – tra cui «EFFE – diventano spazi di elaborazione collettiva: sulle loro pagine comparvero testimonianze personali, riflessioni teoriche e denunce radicali contro la cultura patriarcale. La pornografia mainstream veniva interpretata come uno degli strumenti attraverso cui si costruiva un immaginario maschile aggressivo, alimentando quella che le attiviste definirono la *rapist-ethics*, ossia un'etica della virilità fondata sul dominio e sulla sopraffazione. È in questo contesto che si colloca la denuncia, di notevole forza teorica, del Movimento di liberazione della donna (Mld), secondo cui il delitto «non è il gesto di follia dei pariolini fascisti, bensì la violenza della politica sessuofobica e antifemminista della Dc e della Chiesa e dei ritardi della stessa sinistra sui temi di liberazione della donna». Tale dichiarazione, nel quadro delle tensioni politiche dell'epoca, mostra come la lettura femminista mirasse a spostare l'attenzione dal comportamento individuale degli aggressori alle strutture culturali e istituzionali che rendevano possibile – e talvolta normalizzavano – la violenza maschile.

Accanto al Mld, anche l'Udi svolge un ruolo cruciale: attraverso una lettera indirizzata a Donatella Colasanti, l'Udi esprime una grande solidarietà che intende rompere l'isolamento della sopravvissuta e riconoscerle una dignità pubblica spesso negata alle vittime di violenza sessuale. Questi interventi, osserva Terziani, non costituiscono semplici manifestazioni di solidarietà, ma veri e propri atti politici, in grado di influire sulla percezione pubblica del delitto e di fare del caso del Circeo un simbolo nella battaglia per la liberazione femminile.

Non manca, tuttavia, la rilevazione delle fratture interne al movimento, in particolare rispetto al successivo distacco di Donatella Colasanti: un evento che l'autrice interpreta con equilibrio, riconoscendo la tensione tra l'esigenza della testimonianza pubblica e il diritto alla riservatezza della sopravvissuta. Dietro quel gesto, si nascondeva il desiderio della giovane Donatella di sottrarsi a un ruolo pubblico che non aveva scelto, e che spesso aveva sentito come un peso insopportabile.

La terza parte del volume amplia ulteriormente lo sguardo, interrogando le forme di rappresentazione del Circeo nel cinema e nella televisione. Se nella fine degli anni cinquanta si assiste alla crescente produzione di materiale pornografico, dal decennio settanta il cinema erotico è soggetto a un significativo incremento. Al filone erotico si affianca quello, inaugurato da Dario Argento, incentrato sul rapporto donna/violenza, contribuendo alla sedimentazione di un immaginario che associa il piacere alla violenza estrema. A ciò si aggiunge la tradizione dei *rape and revenge* movies, sugli stupri di gruppo a cui seguono violente vendette. L'autrice osserva come, anche in film non direttamente dedicati al caso, come *Roma a mano armata* (1976) di genere poliziesco, emergano echi della vicenda, segno della sua penetrazione profonda nell'immaginario collettivo. Solo dopo mezzo se-

colo, con *La scuola cattolica* (2016), il cinema deciderà di affrontare frontalmente l'episodio, restituendolo all'attenzione contemporanea e riattivando un dibattito sulla sua eredità culturale.

Anche la letteratura offre un terreno fertile di riflessione. Terziani colloca il Circeo in una più ampia genealogia di opere che, sin dagli inizi del Novecento, hanno interrogato la violenza sul corpo femminile: da *Avanti il divorzio!* (1902) di Anna Franchi a *La Ciociara* (1957) di Moravia. In anni recenti, la rielaborazione narrativa del caso trova nuova linfa con *Tre bravi ragazzi* di Federica Sciarelli (2006). Il Circeo appare come un nodo narrativo destinato a riaffiorare periodicamente, segno che il trauma non è ancora stato del tutto metabolizzato.

La memoria pubblica, infine, trova una sua forma specifica nelle iniziative civiche degli ultimi anni, come l'installazione di una panchina rossa di fronte l'ingresso principale della regione Lazio in memoria delle due giovani vittime, o ancora l'intitolazione di un parco cittadino a Donatella Colasanti nel 2022. Senza trascurare il fatto che, nel 2019, la Regione Lazio aveva promosso un concorso volto a sensibilizzare le scuole sul tema della lotta contro ogni forma di violenza. Nel volume questi gesti sono interpretati non come semplici "ricordi", ma come tentativi di ridefinire l'identità delle città, di colmare l'assenza femminile nello spazio simbolico urbano e di trasformare il dolore in responsabilità collettiva.

Nel complesso, *I fatti del Circeo* è un libro che colpisce per la sua capacità di unire rigore storico, sensibilità, e intelligenza narrativa. L'autrice non si limita a raccontare un crimine, ma costruisce un affresco della società italiana che permette di comprendere perché quel delitto fu possibile e perché continua a parlarci ancora oggi.

La sua è una scrittura che restituisce dignità alle vittime, non attraverso la pietà, ma attraverso la conoscenza. Un'opera che invita a riflettere su quanto il presente sia ancora attraversato dagli stessi nodi irrisolti: la violenza di genere, l'impunità sociale, le rappresentazioni distorte del corpo femminile, la difficoltà di costruire una memoria condivisa.

L'oro introvabile di Saverio Tutino*

ROBERTO GIORGI

L'“oro introvabile” a cui fa riferimento Andrea Mulas nel suo volume, è il percorso esistenziale, culturale, politico, compiuto da Saverio Tutino nella sua lunga attività di giornalista e inviato speciale in varie parti del mondo, alla ricerca del socialismo, frequentando molti focolai rivoluzionari e protagonisti nei decenni successivi alla Seconda guerra mondiale. Già nel 1960, Tutino, corrispondente per «l'Unità» a Parigi e osservatore partecipe della guerra di liberazione dell'Algeria, chiarisce la sua definizione di socialismo: «Quanto a noi, il nostro posto di lotta è chiaro: è a fianco dei popoli che vogliono la libertà, è a fianco degli operai, degli studenti e dei democratici che vogliono sbarrare la strada al fascismo e alla guerra in Europa e nel mondo, è a fianco degli stati che costituiscono il Socialismo, quel Socialismo che sempre più si conferma come il vero, grande erede di ogni tradizione civile, come la sola speranza di un mondo migliore»¹. È una idea articolata ma certamente non complessa. Innanzitutto, Tutino pensa che si possa realizzare per mezzo di una lotta, un'azione decisa, convinta e cosciente, tesa a eliminare impedimenti, ostacoli, ingiustizie. La lotta, l'azione anche violenta, può essere condotta da un intero popolo, nel qual caso essa si configura come raggiungimento della condizione di libertà, di indipendenza, di autodeterminazione rispetto all'esercizio legittimo del potere. Quando a lottare sono gruppi di individui, le finalità da perseguire sono la conquista delle forme democratiche della convivenza civile, la resistenza contro il sorgere o risorgere di pratiche e programmi politici di natura fascista, il rifiuto della guerra e della sua continua minaccia, tanto nel continente europeo, quanto nel resto del mondo. Il livello massimo della lotta è rappresentato dal raggiungimento del socialismo, della civiltà socialista, che

* A. Mulas, *L'oro introvabile. Saverio Tutino e le vie della rivoluzione*, Il Mulino, Bologna 2024, nella collana “Storie italiane” dell'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano.

¹ S. Tutino, *Barbarie e civiltà*, in «l'Unità», in Mulas, *L'oro introvabile*, cit., p. 23.

costituisce la speranza, il tendere verso la migliore realizzazione dell'umanità e del futuro di essa. Le diverse conquiste, nel pensiero di Tutino, sono livelli di emancipazione fra di loro complementari e allo stesso tempo in una funzione propedeutica fino al grado massimo di questa progressione ascensionale, ovvero il socialismo, che costituisce la profonda eredità di tutte le tradizioni, forme, evoluzioni del progresso civile dell'uomo. Per tradurre la sua idea di socialismo nella realtà e nel contesto storico in cui ha trascorso la propria giovinezza e ha svolto il proprio impegno professionale, civile e politico, occorre tenere a mente che esso costituisce il contenimento in sé degli elementi fondanti le ideologie borghesi ottocentesche – libertà e democrazia – come anche dei nuovi valori emersi dal superamento delle distorsioni del Novecento: il colonialismo, l'imperialismo, il razzismo, tutte le forme di fascismo, aberrazioni queste, che a ben vedere, stanno fra di loro in un rapporto di vera e propria filiazione. Il socialismo tutiniano non vuole essere solamente il tutore degli ideali classici del pensiero moderno e illuminista, e nemmeno l'antidoto contro il colonialismo razzista e i totalitarismi di primo Novecento, poiché "l'oro introvabile" è considerato come il superamento delle nuove contraddizioni e dei "tradimenti" degli ideali che avevano trionfato alla fine della seconda guerra mondiale. Infatti, nelle esperienze, negli incontri con grandi personaggi, nella partecipazione ai processi rivoluzionari, Tutino spera nel socialismo ed è alla sua continua ricerca, per porre fine alla reiterazione dello sfruttamento neo imperialista a danno dei paesi del Terzo Mondo, per rifiutare la politica della "coesistenza" che amministra la guerra fredda, per impedire il ritorno di qualsiasi forma di riorganizzazione fascista degli stati. Questa articolata ma non complessa idea di socialismo è già presente in Tutino almeno dalla fine della guerra di liberazione italiana dall'occupazione nazi-fascista. In effetti la Resistenza, alla quale partecipa ventenne, è stata una lotta per riprendere il controllo del territorio italiano dall'esercito occupante; per ripristinare l'esercizio dei diritti di libertà; per creare le condizioni di autentiche forme di organizzazione democratica corroborata da istanze di chiara connotazione sociale; per rifiutare qualsiasi permanenza di forme e pratiche fasciste; per porre rimedio alle più evidenti cause delle ingiustizie.

Per tutte queste ragioni è possibile capire come Saverio Tutino, a Parigi dal 1958 al 1962, ha immediatamente solidarizzato con le aspirazioni del popolo algerino in lotta per ottenere l'indipendenza politica, e riconosciuto in esse caratteristiche del tutto analoghe alla Resistenza italiana. Ancora coerenti con questa ideologia possono apparire tanto la rivoluzione cilena, quanto quella portoghese, per i loro contenuti legati ai valori della libertà, del ripristino delle pratiche democratiche, del rifiuto di rigurgiti golpisti e dell'applicazione di modelli fascisti, e alla volontà di realizzare il risarcimento contro ogni forma di ingiustizia.

Molto più dialettica è l'esperienza che Tutino fa della rivoluzione socialista cubana. Al momento della sua prima partenza per Cuba, ottobre 1962, Tutino ha con sé il proprio "armamentario" ideologico coerente con l'immagine classica della rivoluzione fornita da Marx. Egli avverte la sensazione di affrontare una nuova avventura, un «fiducioso abbandono vicino all'imprevisto che facevo risalire al bisogno di rivoluzione. Come se laggiù, ai tropici, i guerriglieri avessero veramente dato la scalata al cielo e fossero intenti

a ricostruire il mondo, aggiustando roture e riparando le ingiustizie»². Ritorna, infatti, l'associazione del socialismo come lotta contro le ingiustizie, e inoltre è ripreso il "topos" marxiano della rivoluzione come "scalata al cielo" già contenuto nel *Manifesto del partito comunista*. Appena giunto nell'isola caraibica, Tutino, però, si accorge che la realtà dell'America Latina è pressoché ignota e che la rivoluzione cubana costituisce un esperimento del tutto originale e non paragonabile con le altre rivoluzioni socialiste, tanto da usare l'espressione "via cubana al socialismo"³. Dello stesso avviso è Eric Hobsbawm, il quale «dopo il suo primo viaggio a Cuba nell'estate del 1960, aveva parlato di "cuba-utopismo", indicando con questo neologismo che "non è la dottrina, ma l'empirismo che sta trasformando Cuba in un Paese socialista"»⁴, e inoltre aveva aggiunto che la rivoluzione cubana è «un campione di laboratorio del suo genere (un nucleo di intellettuali, un movimento contadino di massa), estremamente accattivante e incoraggiante»⁵.

La "via cubana al socialismo" si concretizza agli occhi di Tutino come mobilitazione delle masse popolari e come stretta relazione di fiducia tra queste e il *maximo líder*, Fidel Castro. La mobilitazione si configura come pronta e costante risposta dei cubani alla sempre incombente minaccia di una invasione dell'esercito statunitense. La popolazione cubana, però, si mobilita soprattutto per la *zafra*, la raccolta della canna da zucchero, alla quale lo stesso Tutino partecipa in una occasione. Dopo la rivoluzione ad Haiti – fine Settecento – Cuba è diventata la maggiore produttrice mondiale di canna da zucchero, per cui l'economia nazionale è essenzialmente agricola e i contadini costituiscono la base fondamentale della società cubana. Secondo la politica di Castro, la società nuova, la società socialista a Cuba si sarebbe realizzata attraverso uno sforzo collettivo, una cosciente partecipazione di tutti ai lavori più duri al fine di far decollare l'economia nazionale. Tutino ribadisce più volte che la mobilitazione spontanea della società cubana è un grande «processo di energia sociale»⁶, ma in essa è comunque presente una grave criticità:

La strutturazione democratica dello stato è un problema che non è stato ancora affrontato. Potere legislativo e potere esecutivo (potremmo anche dire anche il giudiziario) dipendono direttamente dal governo rivoluzionario che legifera per decreti. [...] Non è avvenuta nessuna elezione, al di fuori della designazione dei 'lavoratori esemplari' per la candidatura al partito. Non esiste la Costituzione⁷.

Per porre rimedio a questa grave carenza delle strutture e delle pratiche di democrazia a Cuba e per evitare che il rapporto diretto e fiduciario tra il popolo e Castro – altra peculiarità della "via cubana al socialismo" – si possa trasformare in una relazione perversa,

² Id. *Il mare visto dall'isola. Racconti, testimonianze e cronache di una resistenza*, Gamberetti editrice, Roma 1998, p. 47, in Mulas, *L'oro introvabile*, cit., p. 31.

³ Id., *Prefazione*, in Castro, *Rivoluzione e pace mondiale*, cit., p. XII, in Mulas, *L'oro introvabile*, cit. p. 41.

⁴ Mulas, *L'oro introvabile*, cit., p. 41.

⁵ E. Hobsbawm, *Viva la Revolución. Il secolo delle utopie in America Latina*, a cura di L. Bethell, Bur, Milano 2017, p. 403, in Mulas, *L'oro introvabile*, cit., pp. 41-42.

⁶ S. Tutino, *Diario '64-68*, prefazione di A. Melis, ExCogita, Milano 2014, p. 79, in Mulas, *L'oro introvabile*, cit., p. 49.

⁷ Id., *Appunti sulla situazione cubana*, Fondo Piero Secchia, coll. B. 107, Archivio Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, s.d., p. 1, in Mulas, *L'oro introvabile*, cit., p. 49.

fondata sul culto della persona «a danno del progresso delle coscienze e della maturazione del necessario senso di responsabilità dei quadri intermedi»⁸, Tutino scrive più volte della necessità di dare vita a Cuba a un partito di massa, ovvero «un'avanguardia politica di tutto un popolo, disseminata nel popolo, come sua emanazione diretta»⁹. Il partito a capo della rivoluzione cubana, il Purs (Partito unico rivoluzionario socialista), secondo Tutino, si regge solo su «suggestioni empiriche, derivate dall'esperienza della lotta nazionale contro la dottrina di Batista, e inadeguate ai compiti dell'edificazione del socialismo: sono caratteri prevalentemente psicologici del modo di condurre l'azione politica, strettamente legati alla personalità di Fidel»¹⁰. Al contrario Tutino ha in mente un partito secondo la tradizione del pensiero di Marx, di Lenin, di Gramsci, in particolare una formazione politica che «dovrebbe egemonizzare tutto l'apporto positivo accumulatosi nella cultura cubana, come storia precedente, il che presupporrebbe una conoscenza mitica di quella storia che non esiste»¹¹.

Dopo aver trascorso un decennio e mezzo in giro per l'America Latina a verificare le condizioni per la realizzazione e il consolidamento di rivoluzioni democratiche e socialiste, Tutino esprime un interessante giudizio in merito al valore storico del socialismo, commentando un evento europeo: le prime elezioni democratiche tenutesi in Portogallo nella primavera del 1976, a due anni dalla felice conclusione della "rivoluzione dei garofani". Egli ritiene che il socialismo ha un portato ideale e una forza di emancipazione maggiore rispetto all'Illuminismo: «Bisognerebbe fissare i momenti di questa rivoluzione che stiamo vivendo in Europa: nessuno scriverà che è straordinario come il Portogallo ha votato ieri. Dopo 50 anni di fascismo e due anni di caos, aver votato a sinistra, è il segno di una tale forza del socialismo (come aspirazione dell'uomo) che non si può paragonarla a quelle delle idee [illuministiche] liberali della fine del '700. È [molto superiore e nuova], nella storia»¹².

Nelle ultime pagine del lavoro, Andrea Mulas ricostruisce significativamente il processo di ripensamento e di autocritica che Saverio Tutino ha effettuato negli anni ottanta e novanta soprattutto a proposito della rivoluzione cubana, di cui, innanzitutto, traccia una sintetica cronologia dell'evoluzione, o meglio, involuzione. Nei primi anni sessanta si può parlare di via cubana al socialismo; dal 1962-65 si è al cospetto della "rivoluzione castrista"; da ultimo sul finire degli anni ottanta a Cuba vi è la "rivoluzione di Castro", «come a individuare solo nel *Jefe* tutte le responsabilità del fallimento di quel "cammino originale" che aveva suscitato passioni e speranze in Tutino, oltre che nei popoli della galassia del Terzo Mondo»¹³. La responsabilità del fallimento della originale forza e vitalità della rivoluzione deve essere individuata nelle scelte politiche di Castro, soprattutto quando

⁸ Id., *Prefazione*, in Castro, *Rivoluzione e pace mondiale*, cit., p. XXXVII, in Mulas, *L'oro introvabile*, cit., p. 43.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Id., *L'occhio del barracuda. Autobiografia di un comunista*, Terre di Mezzo Editore, Milano 2024, p. 211.

¹¹ Id., *Diario '64-68*, cit. p. 39, in Mulas, *L'oro introvabile*, cit., p. 45.

¹² Id., *Quaderno di informazione e corrispondenza internazionale 4^a parte (anni 1976-1977-1978-1979)*, DP, ADN3, Fondazione Archivio Diaristico Nazionale, 26 aprile 1976, in Mulas, *L'oro introvabile*, cit., pp. 136-137.

¹³ Mulas, *L'oro introvabile*, cit., p. 153.

tra il 1964-65 per motivi pragmatici, l'economia cubana non è fondata su una programmazione di sviluppo, ma è legata alle sovvenzioni dell'Unione Sovietica, che pretende in cambio l'adeguamento della politica estera cubana al meccanismo della coesistenza, cioè del mantenimento delle sfere di influenza riservate alle due superpotenze mondiali. Tutto ciò ha garantito la sopravvivenza di Cuba, ma soprattutto del regime personale di Castro nell'isola, ma d'altro canto ha provocato il soffocamento e la morte dell'energia naturale sprigionata dalla vittoriosa rivoluzione del 1959.

Tutino va ben oltre la periodizzazione e l'individuazione delle responsabilità del declino dello spirito e della forza originaria della rivoluzione cubana. Egli, con molta onestà intellettuale e coraggio personale, negli anni novanta rilascia dichiarazioni di vera e propria dissociazione da ciò che definisce come regime castrista, e compie una radicale autocritica: «Sì, lo ammetto, io sono stato forse il maggiore responsabile della creazione del mito cubano in Italia, il mito di una società giusta ed egualitaria. Mi sono sbagliato e ho pagato quello sbaglio. Il mito nasce quando un uomo politico lo crea intorno a sé. E tra tanti difetti, bisogna riconoscere a Castro di essere un politico di notevole calibro. Ha capito che la politica si fa con i miti e non con i decreti»¹⁴. Tali parole rappresentano una netta cesura rispetto al passato quando credeva veramente che a Cuba si fosse realizzata "la scalata al cielo", ma non abiura la propria esperienza personale vissuta nell'isola caraibica che sarà definita come «il ricordo più bello della mia vita»¹⁵.

In questa fase di ripensamento e di riconsiderazione della propria vita professionale e delle proprie scelte politiche, Tutino individua gli errori, tra loro speculari, commessi tanto da Fidel Castro, quanto da Ernesto Guevara. Al primo imputa la responsabilità di aver voluto credere, per mere convenienze politiche (il rafforzamento del proprio potere personale), «nell'irreversibilità della rivoluzione sovietica e del suo potere reale ed è condannato a sopravvivere alla propria sconfitta»¹⁶. Al secondo, per mezzo di una riflessione più ampia e per certi aspetti più amara – figlia probabilmente delle proprie riflessioni personali – imputa la mancanza di criteri oggettivi e reali nella comprensione dei fatti e delle dinamiche politiche-economiche: «Il Che non ha capito, forse, che il mondo era entrato in un'epoca estrema dell'organizzazione capitalistica dell'economia e che anche l'opposizione fra socialismo e capitalismo se mai era esistita, non esisteva più sul piano della storia»¹⁷.

Confutata l'aspirazione rivoluzionaria e smentita la sua vocazione guerrigliera, Tutino mantiene una ammirazione etica per il Che, a cui riconosce una ferma coerenza morale, un costante «incitamento a esplorare, provare, cercare una strada per riscattare qualsiasi

¹⁴ S. Gandolfi, *Ho creato il mito di Cuba e ho sbagliato. Noi di sinistra credevamo di realizzare là i nostri sogni*, in «Corriere della Sera», 9 agosto 1994, in Mulas, *L'oro introvabile*, cit., p. 156.

¹⁵ S. Tutino, *La rivoluzione non si teorizza*, in «Latinoamerica Analisi testi dibattiti», 10, 33-34, giugno-luglio 1989, p. 75, in Mulas, *L'oro introvabile*, cit., p. 156.

¹⁶ O. Beha, *Ah, Saverio ...*, in *Caro Saverio, "primapersona. percorsi autobiografici"*, 25, marzo 2012, in Mulas, *L'oro introvabile*, cit., p. 154.

¹⁷ *Ibidem*.

persona dall'umiliazione dell'ingiustizia»¹⁸. Questo incrollabile principio è generalmente definibile con il termine di "altruismo", un vero e proprio antidoto contro il dogmatismo, un facilitatore dell'eresia critica, un corroborante per il riscatto della dignità umana. Tali qualità morali più che politiche, secondo Tutino, valgono a rendere la figura e l'insegnamento di Guevara un oltrepassare l'esperienza caduca della rivoluzione castrista, un «atto di testimonianza per il futuro, non tanto per la politica che è un atto del presente, ma per le generazioni che verranno»¹⁹.

¹⁸ S. Tutino, *Guevara al tempo di Guevara*, cit., p. 196, in Mulas, *L'oro introvabile*, cit., p. 154.

¹⁹ *Il Testimone, Saverio Tutino a 100 anni dalla nascita*, episodio 3. *L'altra America Latina*, podcast di Radio3, RaiPlay Sound, in Mulas, *L'oro introvabile*, cit., p. 155.

Summaries

Barbara Montesi, *A justified presence? Female students, cinematography, fascist Italy (1939-1943)*

The article examines the quite significant number of films with a collegiate setting that were released in the years between the 1930s and 1940s. The protagonists of these films were young female students, who were played by equally young actresses such as Adriana Benetti, Carla Del Poggio, Irasema Dilian, Chiaretta Gelli, Lilia Silvi and, above all, Alida Valli. Starting from the analysis of the plots of these films, the article investigates the figure of the high school girl in fascist Italy, instituting a dialogue with the generational and gender models of the time, which are discussed in relation to the emergence of a commercial youth culture that identified the teenager as a precise target. The reflection is based on a reading of the major film periodicals of the time – focussing in particular on the roles of mediation and connection that they played between the young stars and their fans – and on an examination of the archives of Alida Valli and Lilia Silvi.

Keywords: Fascism, female students, cinematography, fandom, cultural consumption

Silvia Vacirca, *Italian fashion on screen: the press debate (1935-1939)*

During the second half of the 1930s, debates began to circulate widely in the Italian film press on how to capitalize on Italian high fashion in order to develop and promote a national film style and, through it, an explicitly “Italian” form of stardom. This essay examines the principal fashion and film columns in the leading Italian film magazines of the period, focusing on the expanding discursive space devoted to the wardrobes of Italian stars. It analyzes how these articles articulated, from multiple perspectives, the perceived need for closer collaboration between the film and fashion industries as a strategic means of shaping both cinematic style and national identity.

Keywords: fashion, cinema, fascism, Italy, stardom, identity

Stephen Gundle, *Doris Duranti, fascino and fascism. Function and contradictions of the femme fatale of Italian cinema, 1936-43*

Doris Duranti is remembered as one of a handful of screen actresses who was personally associated with the fascist regime and with the Italian Social Republic. In later years, through interviews and a volume of memoirs, she embraced the image of the fascist film star par excellence. This article

highlights the contradictions of her screen image as a femme fatale who often played ethnic Others in propaganda films and who herself was of partly Jewish background. It locates her persona in relation to American ideas of glamour as they were received in Italy and considers the role of the producer Eugenio Fontana in working with these to fashion a personality who, despite an anti-conformist reputation, was useful to the regime. Duranti's career offers a way of reading the development of the Italian star system under fascism and of understanding why so few stars of the period were able to successfully revive their careers after 1845.

Keywords: glamour, fascino, film stardom, colonial cinema, Italian fascism

Francesca Cantore, *Sordi before Sordi. Formation and Metamorphosis of an Italian Mask*

This essay reconstructs the early stages of Alberto Sordi's career, from the mid-1930s to the early 1950s, tracing the stylistic and thematic roots of the "Sordi character" before his consecration as an icon of Italian cinema. Through an analysis of the actor's multifaceted training – developed in variety theatre, dubbing, *avanspettacolo*, and radio – the essay shows that the defining traits of his comic persona were already emerging in this period: expressionistic physicality, mastery of spoken rhythm, and the construction of morally ambiguous figures.

Keywords: Alberto Sordi, Italian cinema, *commedia all'italiana*, artistic formation

Ester Capuzzo, *Ines Donati, Nationalism, Fascism, female Squadrist, March on Rome*

In the immediate post-war period, Ines Donati, a young woman from the Marche region, arrived in Rome. In the capital, she became politically active, joining several nationalist associations and adopting attitudes linked to the masculine spirit of early fascism, despite not participating in fascist women's organizations. She was involved in several fascist squad actions, such as the one against the Socialist deputy Della Seta, and participated in the March on Rome. She was marginalized by fascism for her behavior inconsistent with the regime's ideals of femininity, but in the 1930s her memory was revived posthumously and held up as a perfect example of Italian femininity.

Keywords: Ines Donati, Nationalism, Fascism, female Squadrist, March on Rome

Autori

BARBARA MONTESI, docente di Storia contemporanea, Università di Urbino Carlo Bo, barbara.montesi@uniurb.it

SILVIA VACIRCA, assegnista di ricerca, Università La Sapienza di Roma, silvia.vacirca@uniroma1.it

STEPHEN GUNDLE, docente di Film e Television Studies, University of Warwick, s.gundle@warwick.uk

FRANCESCA CANTORE, docente di Analisi dei format televisivi, Università La Sapienza di Roma, francesca.cantore@uniroma1.it

ESTER CAPUZZO, docente di Storia contemporanea, Università La Sapienza di Roma, ester.capuzzo@uniroma1.it

MICHELE SANTORO, assegnista di ricerca, Università di Catania, santoromichele7047@gmail.com

MONICA FIORAVANZO, docente di Storia contemporanea, Università di Padova, monica.fioravanzo@unipd.it

MILENA MARZOVILLA, dottoranda presso il Dipartimento di Scienze politiche e internazionali, Università di Genova, milena.marzovilla@edu.unige.it

ROBERTO GIORGI, ricercatore indipendente, robertogiorgi1967@libero.it

Storia e problemi contemporanei

- 1988, n. 1/2 *Le guerre/La pace* (a cura di Enzo Santarelli)
- 1989, n. 3 *Le Marche/Il fascismo* (Enzo Santarelli)
- 1989, n. 4 *Resistenza/Femminismo* (Enzo Santarelli)
- 1990, n. 5 *Il giovane Nenni* (Enzo Santarelli)
- 1990, n. 6 *Socialismo/Riformismo* (Enzo Santarelli)
- 1991, n. 7 *Miscellanea*
- 1991, n. 8 *Miscellanea*
- 1992, n. 9 *Le guerre del Novecento tra pubblico e privato*
- 1992, n. 10 *Guerra e politica*
- 1993, n. 11 *Gli anni della politica armata*
- 1993, n. 12 *La storia degli altri*
- 1994, n. 13 *Storie memorie censure*
- 1994, n. 14 *Ebrei e antisemiti*
- 1995, n. 15 *La guerra e la Resistenza nelle Marche* (Massimo Papini)
- 1995, n. 16 *Dare credito alle città* (Luca Garbini)
- 1996, n. 17 *Biografie* (Maria Grazia Camilletti)
- 1996, n. 18 *Partenze/Ritorni* (Fiorenza Tarozzi e Roberto Vecchi)
- 1997, n. 19 *Immagini e rappresentazioni nella storia*
- 1997, n. 20 *Donne reali, donne immaginate* (Luciano Casali, Dianella Gagliani, Mariuccia Salvati)
- 1998, n. 21 *Massoneria e politica*
- 1998, n. 22 *Identità nazionale*
- 1999, n. 23 *E la storia va... Cinema e storia*
- 1999, n. 24 *Donne tra nazismo, fascismo, guerra e Resistenza* (Patrizia Gabrielli)
- 2000, n. 25 *Comunismi* (Marcello Flores)
- 2000, n. 26 *Chiesa e modernità* (Daniele Menozzi)
- 2001, n. 27 *Giovani e ordine sociale* (Bruna Bianchi e Marco Fincardi)
- 2001, n. 28 *Censure e discriminazioni* (Dianella Gagliani)
- 2002, n. 29 *Comunicare storia* (Camillo Brezzi, Patrizia Gabrielli, Marco Palla)
- 2002, n. 30 *Rileggendo gli anni settanta* (Camillo Brezzi)
- 2002, n. 31 *Impegno civile* (Patrizia Gabrielli)
- 2003, n. 32 *Violenze e in/giustizie* (Dianella Gagliani)
- 2003, n. 33 *Stampa cattolica e regime fascista* (Daniele Menozzi)
- 2003, n. 34 *Emigrazione e consumi popolari* (Sergio Bugiardini e Amoreno Martellini)
- 2004, n. 35 *Il nemico interno* (Alfonso Botti)

- 2004, n. 36 *Operai tra realtà e immagini*
- 2004, n. 37 *Sulle Marche* (Paolo Giovannini e Roberto Giulianelli)
- 2005, n. 38 *Esuli pensieri* (Camillo Brezzi e Anna Iuso)
- 2005, n. 39 *Cantare la storia* (Stefano Pivato)
- 2005, n. 40 *Istruzione e formazione* (Laura Ceccacci e Barbara Montesi)
- 2006, n. 41 *2 giugno: la storia e la memoria* (Camillo Brezzi, Patrizia Gabrielli, Marco Palla)
- 2006, n. 42 *Chiese e guerre* (Daniele Menozzi)
- 2007, n. 43 *Discriminazione e coercizione* (Paolo Giovannini)
- 2007, n. 44 *La storia dei ragazzi* (Barbara Montesi)
- 2007, n. 45 *Ebrei e nazione* (Carlotta Ferrara Degli Uberti e Daniele Menozzi)
- 2007, n. 46 *Fascismo e realtà locali* (Marco Palla)
- 2008, n. 47 *Pacificazione e riconciliazione in Spagna* (Alfonso Botti)
- 2008, n. 48 *Partiti e archivi nelle Marche* (Massimo Papini)
- 2008, n. 49 *Donne e pedagogia politica nel primo '900* (Patrizia Gabrielli)
- 2009, n. 50 *L'antisemitismo italiano* (Tommaso Dell'Era e Daniele Menozzi)
- 2009, n. 51 *Fanfani e la politica estera* (Camillo Brezzi e Agostino Giovagnoli)
- 2009, n. 52 *Legami spezzati* (Patrizia Gabrielli e Barbara Montesi)
- 2010, n. 53 *Vescovi e società nel secondo dopoguerra* (Giovanni Vian)
- 2010, n. 54 *Il Portogallo e la transizione alla democrazia* (Guya Accornero e Alfonso Botti)
- 2010, n. 55 *Violenza politica, comunicazione, linguaggi* (Amoreno Martellini e Anna Tonelli)
- 2011, n. 56 *Pagine di guerra* (Paolo Giovannini)
- 2011, n. 57 *Intellettuali e anticomunismo* (Andrea Mariuzzo e Daniele Menozzi)
- 2011, n. 58 *Riviste marchigiane* (Lidia Pupilli, Massimo Raffaelli)
- 2012, n. 59 *La grande guerra: oppositori e vittime* (Paolo Giovannini)
- 2012, n. 60 *Chiese e politica in Europa* (Alfonso Botti, Paolo Gheda, Michele Marchi)
- 2012, n. 61 *Bob Dylan e gli anni '60* (Emanuele Mochi, Massimo Papini)
- 2013, n. 62 *La Chiesa di Pio XI e le minoranze religiose* (Elena Mazzini, Giovanni Vian)
- 2013, n. 63 *Lavorare il mare* (Roberto Giulianelli)
- 2013, n. 64 *Berlusconi in Europa* (Ilaria Biagioli, Alfonso Botti)
- 2014, n. 65 *Ricostruire le città. Piani regolatori nell'Italia del secondo Novecento* (Roberto Giulianelli, Ercole Sori)
- 2014, n. 66 *Il Sessantotto sullo schermo: memoria, generazione, identità* (Silvia Casilio, Andrea Hajek, Inge Lanslots)
- 2014, n. 67 *L'epurazione in Europa* (Mirco Dondi, Simona Salustri)
- 2015, n. 68 *Donne nelle minoranze* (Patrizia Gabrielli)
- 2015, n. 69 *Santarelli storico* (Massimo Papini)
- 2015, n. 70 *Manicomi* (Paolo Giovannini e Annacarla Valeriano)

- 2016, n. 71 *Corpi dissidenti* (Patrizia Gabrielli)
- 2016, n. 72 *Io sono turco!* (Emanuela Locci)
- 2016, n. 73 *Politica, energia e sviluppo nell'Italia del Novecento* (Ercole Sori)
- 2017, n. 74 *Le violenze di frontiera. Nazionalismo, regionalismo e identità nazionale* (Pasquale Iuso)
- 2017, n. 75 *Fascismo e affarismo* (Paolo Giovannini, Marco Palla)
- 2017, n. 76 *Serie TV e Public History* (Giancarlo Poidomani)
- 2018, n. 77 *Un paradigma per la storia della mobilità* (Stefano Maggi)
- 2018, n. 78 *Le relazioni euro-mediterranee, tra passato e nuove prospettive* (Silvio Labbate)
- 2018, n. 79 *La Chiesa argentina nel Novecento* (Giovanni Vian)
- 2019, n. 80 *Organizzazioni e agricoltura in Francia tra Otto e Novecento* (Luca Andreoni e Niccolò Mignemi)
- 2019, n. 81 *Socialdemocrazia anno zero* (Jacopo Perazzoli)
- 2019, n. 82 *In viaggio* (Patrizia Gabrielli)
- 2020, n. 83 *La repubblica solidale* (Patrizia Gabrielli)
- 2020, n. 84 *I profitti dell'emigrazione* (Amoreno Martellini)
- 2020, n. 85 *La fine della guerra fredda. Prospettive e punti di vista* (Umberto Gentiloni Silveri)
- 2021, n. 86 *Calcio e società in Italia: bilanci storiografici e nuove prospettive di ricerca* (Eleonora Belloni)
- 2021, n. 87 *La Repubblica democratica tedesca: fra spinte al rinnovamento e la zavorra dell'immobilismo, 1956-1972* (Monica Fioravanzo)
- 2021, n. 88 *Divismo e cultura visuale nella prima metà del Novecento* (Stephen Gundle e Barbara Montesi)
- 2022, n. 89 *Genere e connessioni transnazionali: agende, modelli, simboli* (Giulia Cioci e Patrizia Gabrielli)
- 2022, n. 90 *Aspetti e questioni di storia ambientale* (Augusto Ciuffetti)
- 2022, n. 91 *Donne e sport* (Eleonora Belloni e Patrizia Gabrielli)
- 2023, n. 92 *1922: Barricate d'Agosto. Nuove prospettive* (Piergiovanni Genovesi e Fabrizio Solieri)
- 2023, n. 93 *I sindacati e la dimensione sociale europea, 1957-1992* (Maria Paola Del Rossi e Fabrizio Loreto)
- 2023, n. 94 *Banca centrale e Stato unitario in Italia* (Giandomenico Piluso)
- 2024, n. 95 *Donne che lavorano come gli uomini. Inclusione o intrusione?* (Liliosa Azara)
- 2024, n. 96 *Imprese, competizione, regole. Le sfide dell'economia dalla Comunità all'Unione* (Marco Doria)
- 2024, n. 97 *Bambini, bambine e adolescenti dopo la Grande Guerra* (Piergiovanni Genovesi)
- 2025, n. 98 *Fare l'inchiesta: donne, famiglia, società nei sondaggi in Italia e nelle due Germanie dagli anni Sessanta ad oggi* (Monica Fioravanzo)
- 2025, n. 99 *Cinema, pubblico e modelli culturali in Italia: 1936-1943* (Barbara Montesi e Stephen Gundle)

