



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

DIPARTIMENTO DI LETTERE E CULTURE MODERNE

DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE DOCUMENTARIE,
LINGUISTICHE E LETTERARIE

CURRICULUM STUDI STORICO-LETTERARI E DI GENERE
XXXV ciclo

**LE INTELLETTUALI E IL CINEMA.
IL CASO ALBA DE CÉSPEDES**

DOTTORANDO
Giulio Ciancamerla

TUTOR
Laura Di Nicola

CO-TUTOR
Emiliano Morreale

Indice

| | |
|--|-----|
| <i>Ringraziamenti</i> | 4 |
| Introduzione | |
| Elenco delle abbreviazioni | 9 |
| 1. NARRATRICI DEL NOVECENTO ITALIANO E CULTURA CINEMATOGRAFICA | 11 |
| 1.1 Questioni e prospettive | 11 |
| 1.2 «Non solo muse»: il processo di riscoperta del lavoro intellettuale delle donne 'attorno' al cinema | 24 |
| 2. SCRITTRICI PER IL CINEMA. UN ITINERARIO ITALIANO DALLE ORIGINI ALLA SOCIETÀ DEI CONSUMI | 36 |
| 2.1 Scrivere per il cinema delle origini 1906 – 1930 | 36 |
| 2.1.1 Matilde Serao e la scoperta della 'cinematografeide' | 41 |
| 2.1.2 Annie Vivanti, la voce <i>desaparecida</i> del cinema muto | 43 |
| 2.1.3 Rappresentare la Sardegna per i continentali: le scritture cinematografiche di Grazia Deledda | 59 |
| 2.1.4 La galassia sommersa di Sibilla Aleramo | 67 |
| 2.2 Narratrici, industria culturale e Regime 1931 – 1943 | 75 |
| 2.2.1 La scomparsa di Anna Banti al tavolo di sceneggiatura | 84 |
| 2.2.2 Il kolossal biografico di Aleramo-Matacotta | 87 |
| 2.2.3 Il primo esperimento cinematografico di Elsa Morante | 89 |
| 2.3 Scrittrici per il cinema nel dopoguerra: eludere il Neorealismo 1944 – 1956 | 92 |
| 2.3.1 L'«inattualità» del femminicidio in <i>Amanti senza amore</i> di Gianna Manzini | 98 |
| 2.3.2 L' <i>Agnese</i> 'mancata', <i>Maria</i> e la politica culturale: di Fausta Cialente e Renata Viganò | 102 |
| 2.3.3 La critica cinematografica di Paola Masino, Elsa Morante e Anna Banti per i giornali e per la radio | 111 |
| 2.3.4 Il film per ragazzi di Anna Maria Ortese | 120 |
| 2.3.5 L'impegno e il passaggio di testimone in <i>La grande ereditiera</i> / <i>Due donne</i> di Sibilla Aleramo | 122 |

| | |
|--|-----|
| 3. ALBA DE CÉSPEDES E IL CINEMATOGRAFO | 128 |
| 3.1 Il «terzo tempo di Alba de Céspedes»: una ricognizione bibliografica | 128 |
| 3.2 Fare cinema con la letteratura, fare letteratura con il cinema | 132 |
| 3.2.1 Il cinema nella narrativa | 142 |
| 3.2.2. <i>Io, suo padre</i> : un soggetto, un racconto, un film | 149 |
| 3.2.3 Scrivere con la macchina da presa | 163 |
| 3.3 «Film» il porto franco di Mino Doletti | 170 |
| 3.4 Un film scomparso: <i>Lettere al sottotenente</i> | 191 |
| 3.5 Il melodramma meta-cinematografico: <i>Serata di gala</i> | 197 |
| 3.6 Le due sceneggiature censurate di <i>Nessuno torna indietro</i> | 208 |
| | |
| 4. L'IMPEGNO E IL NUOVO CINEMA DELL'INDUSTRIA CULTURALE | 225 |
| 4.1 Il cinema mancato del dopoguerra | 231 |
| 4.2 <i>Gli ultimi dieci minuti</i> , un kammerspiel resistenziale | 243 |
| 4.3 <i>Le amiche</i> secondo Pavese, secondo de Céspedes e secondo Antonioni | 261 |
| 4.4 Sceneggiature nell'ombra: <i>Nicodemo e Elles</i> | 279 |
| 4.5 <i>Questo mondo proibito</i> , il 'mondo movies' dei letterati | 284 |
| 4.6 <i>Il rimorso</i> . Storia di un adattamento | 299 |
| | |
| Appendice – Un percorso tra le scritture cinematografiche | 312 |
| | |
| Bibliografia | 335 |
| Bibliografia decéspediana | 347 |

Ringraziamenti

Il lavoro che segue presenterebbe risultati ancora più parziali se non avesse incontrato il sostegno di numerose persone, pertanto, prima di aprire qualunque altro discorso, mi sembra doveroso ribadire anche in questa sede la mia più sentita gratitudine nei confronti di chi ha sostenuto la mia ricerca. La tesi è nata e cresciuta durante la pandemia e ha dovuto fare i conti con le numerose restrizioni che hanno complicato tutte le sue fasi. Ancor più che in condizioni di ‘normalità’ sono state quindi imprescindibili la disponibilità e le vaste conoscenze dell’universo umano che mantiene vive biblioteche, archivi, cineteche, fondazioni, centri di documentazione e di ricerca. Difficile esprimere a parole la riconoscenza verso chi ha dimostrato un sostegno per nulla scontato, non possono certo bastare delle striminzite note a piè di pagina. Il minimo che io possa fare è sottolineare quanto archiviste e archivisti, bibliotecarie e bibliotecari, responsabili e personale di sala abbiano garantito la continuità della ricerca, più e meglio delle interfacce virtuali, alimentando di conseguenza anche il mio impegno.

Le prospettive e le intenzioni che sostengono questo lavoro sono frutto dell’orizzonte culturale del Dottorato di Ricerca in Storia delle Scritture Femminili di Sapienza Università di Roma e delle sue successive evoluzioni. Ringrazio pertanto Marina Zancan e Ester Capuzzo, Laura Di Nicola, Patrizia Gabrielli, Beatrice Manetti, Caterina Romeo, Monica Cristina Storini che nella duplice attività di docenti e ricercatrici hanno trasmesso anche a chi scrive l’importanza di interrogare e mettere continuamente in discussione quella Storia passata e presente che si vorrebbe univoca e neutrale ma che – come ormai sappiamo – è molto più problematica. I seminari, i momenti di confronto con le docenti e la lettura dei loro testi sono stati sproni continui a riesaminare criticamente le mie posizioni e ad affrontare le zone di confine delle discipline.

Vorrei ringraziare anche Alberto Petrucciani per essere stato una guida preziosissima, soprattutto nei momenti più complessi, sempre disponibile a dispensare consigli scientifici e a suggerire soluzioni amministrative; Emiliano Morreale per aver condiviso i ‘segreti’ di chi conosce a fondo gli archivi di cinema e le storie che restituiscono; Marina Beer per la prima formazione e per i principi che spero di aver fatto, almeno un po’, anche miei.

Un ringraziamento particolare va a Laura Di Nicola per tutto il sostegno scientifico espresso in questi tre anni e per avermi costantemente aiutato a mettere a fuoco le priorità del mio percorso. La ringrazio di cuore anche per avermi accolto nel gruppo di ricerca del

Laboratorio Calvino e per il 'sentire comune' che sta a lì a ricordarmi il senso più profondo di certe scelte.

La tesi è cresciuta inoltre attraverso il dialogo con compagne e compagni di viaggio, dentro e fuori l'accademia: Valentina Amenta, Monica Ciotti, Ada D'Agostino, Federica Gianni, Ginevra Latini, Brigitta Loconte, Andrea Palermitano, Barbara Vinciguerra, con cui ho condiviso 'il tempo del dottorato' e una rete di mutuo soccorso; amiche e amici che dopo aver attraversato le università hanno trovato altrove il proprio 'campo di battaglia' e hanno portato nelle nostre conversazioni stimoli 'altri', come Leonardo Battisti, Paolo Capozzi, Cristina De Carolis, Yann Esvan, Jacopo Guermani, Gabriele Melogli, Stefano Petti; Alessio Zambardi, il libraio di cui tutti i quartieri avrebbero bisogno, che in questi anni difficili mi ha aiutato a reperire il reperibile; Alda Teodorani, con cui ho il piacere di condividere una 'certa visione delle cose' e delle esperienze 'militanti', per tutte le lezioni umane che inevitabilmente hanno influenzato anche queste riflessioni astratte e il lavoro concreto; Francesca Rubini, non solo per i consigli davvero essenziali di chi ha già percorso certe strade prima di te e per i pareri scientifici, altrettanto preziosi, ma anche per l'amicizia che nata in sordina nei banchi di un liceo periferico sopravvive alle dinamiche proprie dell'accademia.

Nonostante pensano che non sia necessario, vorrei ringrazio la mia famiglia – cioè l'insieme di persone con cui nel corso degli anni abbiamo potuto scegliere reciprocamente di considerarci come una famiglia – per l'incoraggiamento e per tutta la pazienza nei confronti dei facili entusiasmi e dei più comuni momenti di sconforto che accompagnano la ricerca. Su tutti Valentina Mancino che oltre ad aver letto per prima ogni pagina (anche quelle cestinate) ha vissuto con a me gli alti e i bassi del lavoro.

Se dei risultati positivi sono stati raggiunti, questi sono l'esito di un clima di lavoro favorevole; errori, sviste, inesattezze di fondo e abbagli interpretativi sono al contrario da attribuirsi a me soltanto.

Introduzione

La presente tesi di dottorato si configura secondo due linee di ricerca interconnesse: la prima si propone di osservare il dialogo delle intellettuali italiane del Novecento con il mezzo, l'industria e la cultura cinematografica del secolo scorso in un arco cronologico che va dalle origini del cinema alla cosiddetta società dei consumi; la seconda intende approfondire il caso più significativo, tra quelli studiati, di Alba de Céspedes scrittrice 'per' e 'di' cinema. Attraverso l'analisi di un ampio *corpus* di scritture per lo schermo (soggetti, trattamenti, sceneggiature, liste dialoghi), di brani critici (recensioni, interventi su riviste, interviste, scritture private) e di testi di varia natura inerenti al cinema, già presentati dalla letteratura scientifica o inediti, la ricerca si propone di restituire un quadro quanto più completo possibile delle 'scritture cinematografiche' prodotte da dodici autrici che, seppur rimosse dalla tradizione storico-letteraria, hanno visto riconosciuto il proprio statuto di intellettuale. Allo stesso tempo fornisce una ricognizione di alcuni tra i principali fenomeni che hanno interessato due campi diversi, ma in un certo senso adiacenti, come letteratura e cinema, all'interno del contesto culturale italiano.

Se nel corso degli ultimi decenni l'attività dei letterati attorno al cinema è stata abbondantemente approfondita, un cono d'ombra avvolge ancora oggi il fenomeno delle 'scrittrici prestate al cinema'. Tranne rare significative eccezioni, il rapporto delle letterate con la settima arte è stato ancora poco studiato e il loro apporto culturale ancor meno riconosciuto, situazione che impone di guardare ai documenti d'archivio. Di conseguenza la tesi si configura *in primis* come mappatura e sistematizzazione delle fonti storico-cinematografiche individuate, relative ai casi esemplari di Matilde Serao (1856-1927), Annie Vivanti (1866-1942), Grazia Deledda (1871-1926), Sibilla Aleramo (1876-1960), Anna Banti (1895-1985), Gianna Manzini (1896-1974), Fausta Cialente (1898-1994), Renata Viganò (1900-1976), Paola Masino (1908-1989), Elsa Morante (1912-1985), Anna Maria Ortese (1914-1998), e di Alba de Céspedes (1911-1997). L'analisi delle fonti relative alle suddette autrici restituisce non tanto 'una storia' al femminile che corre parallela a quella riconosciuta come ufficiale, quanto un insieme di 'esperienze' sul bordo tra letteratura e cinema che richiederebbero un aggiornamento dei quadri storiografici delle rispettive discipline riconsiderando nel complesso paradigmi, categorie e griglie interpretative. L'obiettivo principale di questa indagine è infatti la presentazione di testi e processi ancora poco noti, ma del tutto interni ai percorsi letterari delle autrici prese in considerazione, allo

scopo di problematizzare ulteriormente lo studio dei loro profili intellettuali e, più in generale, il campo posto all'intersezione tra letteratura e cinema.

Pur tenendo conto dell'indiscutibile necessità di un approccio intermediale, lo studio si posiziona 'dal punto di vista della letteratura', fin dalla periodizzazione: i casi studio sono stati suddivisi in tre quadri storico-letterari, secondo la proposta di Marina Zancan, che corrispondono solo in parte alle diverse fasi della storia del cinema. Le scritture cinematografiche, nella loro più vasta accezione, saranno poi analizzate con gli strumenti propri della critica letteraria e le stesse trasposizioni filmiche verranno lette in filigrana come termine di paragone di una produzione testuale intesa come espressione letteraria, per quanto ibridata con i moduli espressivi di altri generi.

La prima sezione della tesi è composta da un primo capitolo introduttivo dedicato alle principali questioni che presuppongono l'analisi del rapporto tra 'scritture femminili' e 'scritture cinematografiche'. Dopo aver indicato le prospettive di ricerca e le metodologie utilizzate, il lavoro ricostruisce lo stato dell'arte tracciando uno dei possibili percorsi bibliografici che restituisce il fenomeno della rimozione del lavoro delle donne al cinema e il successivo processo di 'riscoperta' di alcune esperienze cinematografiche.

Il secondo capitolo affronta la ricostruzione dei contesti storico-culturali in cui hanno operato diverse generazioni di letterate e presenta brevemente i loro testi per il cinema. Le scritture poste in evidenza (testi per la visione, scritti sul film, prose attorno al cinema, carteggi e diari) saranno quindi analizzate attraverso una metodologia interdisciplinare posta all'incrocio tra *Gender Studies*, prospettive storiografiche, critico-letterarie e cinematografiche. I *corpora* affrontati in questo capitolo saranno poi organizzati in maniera unitaria nell'appendice bibliografica – aggiornata fino alle ultimissime fasi della ricerca – che definisce l'elenco dei testi editi, i luoghi di conservazione delle fonti d'archivio e le lacune identificate (un esempio particolarmente significativo è il 'copione' disperso di *Una donna* di Sibilla Aleramo): un elenco di scritture cinematografiche che vorrebbe proporsi come strumento di ricerca, parziale per definizione, per ulteriori studi.

L'insieme dei fenomeni e dei percorsi sul bordo tra letteratura e cinema affrontati nei primi due capitoli costituiscono gli assunti da cui prendere le mosse per ricostruire il dialogo di Alba de Céspedes con la settima arte. La seconda parte della tesi, infatti, ripercorre gli 'incontri' con il cinema dell'autrice italo-cubana nella 'fase italiana' attraverso la produzione edita e le carte d'archivio rinvenute in diversi complessi documentali. L'autrice

di *Dalla parte di lei* non è stata certamente l'unica narratrice italiana a dialogare con il grande e con il piccolo schermo, ma il suo è un caso significativo sia dal punto di vista quantitativo – de Céspedes ha scritto almeno quattordici sceneggiature per registi del calibro di Blasetti, Alessandrini, Antonioni, Fellini, Clouzot, ha curato una rubrica cinematografica, ha scritto di cinema e tv su numerose riviste di settore o generaliste, si è posta davanti alla macchina da presa con profonda consapevolezza del linguaggio audiovisivo – che per le sue caratteristiche specifiche: si estende per buona parte del Novecento, è vivacemente testimoniato dalle scritture private e presenta un forte carattere interlinguistico e interdisciplinare che si pone all'incrocio tra letteratura, cinema e giornalismo.

La specificità della presenza di Alba de Céspedes all'interno del tessuto culturale nazionale nei decenni compresi tra la seconda metà degli anni Trenta e la prima metà degli anni Sessanta assume la forma di un itinerario in evoluzione ma dai caratteri internamente coerenti. La direzione assunta da questa traiettoria è sembrata una motivazione valida per concentrarsi sugli interventi, piuttosto numerosi, che precedono il trasferimento dell'autrice a Parigi. Il terzo e il quarto capitolo prendono quindi in considerazione l'incontro-scontro di de Céspedes con l'industria culturale e cinematografica italiana prima e dopo l'esperienza della guerra e della Resistenza, indipendentemente dalla lingua utilizzata nelle scritture cinematografiche (con una sola eccezione, trattata separatamente).

Considerato il grande livello di autocoscienza critica attestata dalla sua opera edita e dalle scritture private, parallelamente all'analisi dei suoi testi 'per' 'sul' e 'attorno' al cinema, si è cercato di sottolineare le tracce dell'evoluzione del suo 'pensiero cinematografico', secondo la definizione offerta da Rossella Prezzo. Il suo 'pensare al cinema' infatti, soprattutto nel corso del trentennio preso in esame, contribuisce a definire le sceneggiature, i testi critici, gli articoli di costume, e talvolta persino la sua narrativa.

Tuttavia l'obiettivo principale di questa seconda sezione, lontano da tentazioni teoriche, consiste nel tentativo di tracciare un quadro dettagliato delle connessioni tra Alba de Céspedes e il cinema italiano, facendo 'reagire' tra loro i dati raccolti.

A fronte di una scarsa bibliografia critica, la ricerca si è basata soprattutto sulla frequentazione di archivi letterari e fondi personali, complessi documentali pubblici e privati e in alcuni casi è stato necessario ricorrere al mercato dell'antiquariato. Sono stati esplorati alcuni fondi custoditi dalla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, su tutti ovviamente, il Fondo Alba de Céspedes; gli archivi personali di Alessandro Blasetti, Mino Doletti e Renzo Renzi della Fondazione Cineteca di Bologna; l'Archivio Michelangelo Antonioni delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara; diversi complessi

accolti dalla Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele III” di Napoli, tra cui il Fondo Lucchesi Palli e il Centro Manoscritti dell’Università di Pavia. Ma per ovvie ragioni la maggior parte della ricerca è stata svolta nei complessi archivistici romani: fondamentale è stata la frequentazione del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma per l’immenso patrimonio audiovisivo offerto dalla Cineteca Nazionale e per i fondi conservati dalla Biblioteca Luigi Chiarini; altrettanto fruttuosa è stata la ricerca presso l’Archivio Centrale dello Stato, la Fondazione Antonio Gramsci, l’Archivio del Novecento della Sapienza, l’emeroteca e la sezione Manoscritti e rari della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

Il dottorato è stato svolto durante gli anni della pandemia. Le difficoltà materiali conseguenti alle restrizioni e la successiva riorganizzazione dei tempi e dei modi di fruizione di archivi e biblioteche hanno comportato la rinuncia a lavorare sull’Archivio Cesare Zavattini (Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia), sui fondi felliniani, nei luoghi che accolgono i documenti relativi alla collaborazione tra Eleonora Duse e Grazia Deledda (Fondazione Giorgio Cini di Venezia e Istituto Regionale Etnografico di Nuoro) e ha limitato lo spoglio di alcune riviste ad archi cronologici circoscritti («Il Giorno», ad esempio).

Questa situazione anomala ha reso ancora più necessario l’uso degli strumenti digitali. Sono stati indispensabili i patrimoni storici messi a disposizione dai principali quotidiani nazionali, le rassegne stampa e le scansioni di testate come «Apollon», «L’arte muta», «Lo schermo», «Film», «Cinema» messe a disposizione dal Museo del Cinema di Torino e dalle cineteche di Roma e Bologna, nonché il progetto di Rai Teche che ha pubblicato online la raccolta del «Radiocorriere». Altrettanto importante è stato il progetto di ricerca sulla censura cinematografica italiana «Italia Taglia» che permette di esaminare online la «Banca dati della revisione cinematografica della Direzione Generale per il Cinema del Ministero per i Beni e le Attività Culturali», ovvero i documenti relativi ai rapporti con la censura di tutte le opere sottoposte alla Commissione di revisione cinematografica dal 3 maggio 1913 al 2000, altrimenti consultabili nei fascicoli ‘compositi’, depositati presso l’Archivio Centrale dello Stato.

La ricerca s’inquadra quindi nell’ambito delle recenti tradizioni di studi fondate sull’analisi dei patrimoni archivistici nazionali che vedono nel confronto diretto con le fonti pubbliche e private il fondamento del lavoro di intervento sui quadri storiografici. La tesi si inserisce inoltre all’interno di un percorso di indagine e di valorizzazione delle scritture delle donne e si propone come una delle possibili esplorazioni dei profili di ‘intelletuali italiane del Novecento’.

Gli obiettivi complessivi del lavoro sono stati l'indagine dei modi in cui le narratrici italiane del secolo scorso hanno esplorato, oltre ai vari generi letterari già riconosciuti, anche le scritture cinematografiche, ottenendo risultati degni di studio; la constatazione di come queste 'scritture' abbiano fornito ai loro laboratori narrativi ulteriori strumenti, per via dell'accurato lavoro su codici diversi. Ma anche, e soprattutto, il riconoscimento del contributo offerto al cinema italiano, sottolineando come il valore della loro operosità sia l'esito di una più ampia partecipazione alla costruzione di una cultura italiana nelle sue diverse fasi storiche. L'appendice documentaria, che è stata ricostruita attraverso la consultazione diretta dei documenti (salvo diversa indicazione), attesta quanto i dibattiti sulle intellettuali del Novecento e sul rapporto tra letteratura e cinema possano essere arricchiti di prospettive se si guardasse 'anche' al capitale culturale delle scritture cinematografiche delle donne.

Elenco delle abbreviazioni

Si propone di seguito un elenco delle abbreviazioni di archivi, fondi, serie e sottoserie che conservano i documenti consultati nel corso della ricerca.

- A900** **Archivio del Novecento, Roma**
APM Archivio Paola Masino, Archivio del Novecento, Roma
 Scritti – serie Scritti
 Paf – sottoserie Progetti, abbozzi e frammenti
 Corr. – serie Corrispondenza
 Corrpm – sottoserie Corrispondenza indirizzata a Paola Masino
- ACS** **Archivio centrale dello Stato, Roma**
 DGS – Ministero del Turismo e dello spettacolo, Direzione generale dello spettacolo
 ACL – Archivio Cinema, Lungometraggi
 MI – Ministero dell’Interno
 DirGenPubbSic – Direzione Generale pubblica sicurezza
 DivAffGenRisA1 – Divisione affari generali e riservati
 Categorie annualiA1
 DivCin35-49 – Divisione Cinema, 1935-49
 DivPolFascPer – Divisione polizia politica, fascicoli personali
 GabMin 1941-43 – Gabinetto del Ministro 1941-43
 MinCulPop – Ministero della Cultura Popolare
 ArchGenAffGen – Archivio Generale, Affari generali
 GabArchGen 1944-1946 – Gabinetto, Archivio generale 1944-1946
- BLC** **Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma**
- BNCR** **Biblioteca Nazionale Centrale di Roma**
FEM Fondo Elsa Morante, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma
A.R.C.31 Fondo Carteggio Bellonci, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma
- BNVE** **Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele III”, Napoli**
FLP Fondo Lucchesi Palli
- FAAM** **Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano**
FAdC Fondo Alba de Céspedes, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano
 Scritti – serie Scritti
 Diari – sottoserie Diari
 Corr – serie Corrispondenza
 Scr – sottoserie Scrittori
 Intel – sottoserie Relazioni intellettuali
 CorrPr – serie Corrispondenza Professionale, sottoserie Traduzioni e adattamenti delle opere
 Ritagli – serie Ritagli stampa, sottoserie Scritti e attività

- ArchAME Archivio storico Arnoldo Mondadori editore, Milano
FAR AdC – Fondo Arnoldo Mondadori, fascicolo Alba de Céspedes
- FCB** **Fondazione Cineteca di Bologna**
AAB Archivio Alessandro Blasetti, Fondazione Cineteca di Bologna
Rc – serie Copioni, sottoserie Regie Cinematografiche
CorrCC – serie Corrispondenza con personalità del cinema e della cultura
- AMD Archivio Mino Doletti, Fondazione Cineteca di Bologna
- FRR Fondo Renzo Renzi, Fondazione Cineteca di Bologna
- FGR** **Fondazione Gramsci, Roma**
ASA Archivio Sibilla Aleramo, Fondazione Gramsci di Roma
Scritti – serie Scritti
I 1892-1960 – sottoserie, Inediti (21 febbraio 1892-16 settembre 1960)
CorrOrdCron – serie Corrispondenza ordinata cronologicamente
- FMA** **Fondo Michelangelo Antonioni, Gallerie d’Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara**
- FFC** **Fondo Fausta Cialente, Centro Manoscritti dell’Università di Pavia**

1. NARRATRICI DEL NOVECENTO ITALIANO E CULTURA CINEMATOGRAFICA

1.1 Questioni e prospettive

La quasi totale assenza di pagine dedicate al lavoro culturale delle donne nella storia del cinema italiano è un fenomeno simile ai significativi silenzi che avvolgono le storie di numerose altre discipline. Fino a tempi recenti l'attività di registe, sceneggiatrici, montatrici, ma anche critiche e giornaliste cinematografiche, raramente è stata considerata argomento degno di studio. Fatte salve le solite eccezioni: Suso Cecchi D'Amico, Liliana Cavani e Lina Wertmüller. Di conseguenza, se si guarda alla vasta produzione scientifica dedicata al rapporto tra letteratura e cinema in Italia, compresa in un arco cronologico che va dalle origini del cinematografo alla società dei consumi, si troveranno ben poche tracce di dialoghi tra letterate¹ e settima arte.

La rimozione delle scrittrici italiane dai quadri storico-letterari e dalla storiografia cinematografica – per non parlare dei programmi scolastici – è un fenomeno che le studioshe delle scritture femminili stanno evidenziando da ormai circa mezzo secolo. Molte delle riflessioni che la critica femminista ha prodotto all'interno dei dibattiti sul canone letterario e più in generale sugli statuti della letteratura sono applicabili anche al campo del cinema². A cominciare dalla 'dimenticanza': le pellicole, i testi per la visione, le recensioni e i numerosi interventi (sia i lavori di natura creativa che le mansioni più propriamente tecniche) sono presto scomparsi dalle ricostruzioni storiche e dalle ricognizioni critiche. Un cono d'ombra avvolge opere e attività che non riuscirono ad emergere da una zona di visibilità limitata, ma non è raro che durante la costruzione del sistema codificato della tradizione siano state escluse anche esperienze piuttosto note al momento della loro prima diffusione. In questa sede ci si limiterà a considerare la specificità del caso italiano, ma non bisogna dimenticare che si tratta di una dinamica che attraversa la maggior parte delle cinematografie nazionali, seppur con gradazioni diverse.

¹ Con i termini ombrello «letterata» e «letterato» mi riferisco a scrittrici e scrittori, giornaliste e giornalisti, critiche e critici letterari e più in generale a figure che hanno operato in vario modo all'interno dell'universo culturale italiano.

² Per la nozione di «campo» come insieme di strutture e processi che definiscono il sistema delle arti, si rimanda a Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992; trad. it. di Anna Boschetti e Emanuele Bottaro, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005.

Eppure il cinema, è scontato dirlo, non ha avuto soltanto dive e segretarie di edizione³, ha costituito se stesso anche sul lavoro delle donne. Una serie di attività che fin dagli anni del muto erano ben innestate all'interno dell'industria cinematografica (intesa nell'accezione estensiva con le sue diramazioni editoriali) e che si manifestavano nei ruoli necessari alla realizzazione dei film (indicati o trascurati dai *credits*), nelle recensioni e negli interventi critici su riviste di varia natura o nelle scritture sommerse (più o meno salvata dall'oblio) e talvolta persino nella forma compiuta del film. Tuttavia le principali tesi storiografiche hanno considerato le donne escluse dai ruoli più prestigiosi del composito universo cinematografico e hanno presunto un limitato interesse per la settima arte in termini di riflessione critica, rappresentandole come figure estranee all'ambiente quasi per vocazione: un'idea sottintesa, non espressa esplicitamente perché nella maggior parte dei casi si è trattato di omissioni. Questa prassi ha finito per ignorare, trascurare e quindi rimuovere un vasto numero di interventi e una lunga serie di voci che osservate con la dovuta attenzione risultano essere, invece, decisamente significative.

È bene tenere presente che finché il cinema, in quanto 'arte nuova', non è riuscito ad affermarsi come disciplina autonoma, riconosciuta anche a livello accademico, le produzioni storiografiche e interpretative erano costituite dalle ricerche di singoli studiosi e per quanto rigorose non potevano contare su strutture istituzionali cui oggi si fa comunemente riferimento né su strumenti che sono stati perfezionati nel corso del tempo. Questo aspetto, però, non giustifica una postura critica che ha caratterizzato il Novecento e che tende a permanere nella contemporaneità.

Certo, negli ultimi decenni diverse prospettive scientifiche – *Women's Studies* e scienze archivistiche su tutte – hanno interrogato il silenzio storiografico e recuperato non poche esperienze letterarie e cinematografiche, riuscendo ad offrire una moltitudine di sguardi più articolati su discipline e campi artistici codificati. La critica femminista in particolare ha più volte sperimentato approcci e metodologie di analisi in grado di riconfigurare gli assetti di numerosi campi del sapere e nelle discipline umanistiche ha espresso la necessità di interrogare costantemente la tradizione, ha provato che questa può essere contraddetta «con un lavoro sistematico di recupero delle fonti e di interpretazione dei testi secondo un'ottica che ponga l'opera al centro del lavoro esegetico: la raffigurazione dell'opera come soggetto, interno alla storia di cui è parte, ma dotato di una identità individuale che contiene in sé la compiutezza del proprio senso»⁴. Questa operazione, scrive

³ Cfr. *Non solo dive. Pioniere del cinema* (a cura di Monica Dall'Asta), Bologna, Cineteca di Bologna, 2008.

⁴ Marina Zancan, *Autrici e testi nella tradizione letteraria italiana*, in *Scritture di donne. Uno sguardo europeo* (a cura di Anna Iuso), Arezzo, Protagon, 1999, p. 163.

Marina Zancan, «consente di sradicare la soggettività dell'opera dal corpo unitario della tradizione e di riposizionarlo in rapporto all'immaginario che le ha dato forma»⁵.

Se è vero che in Italia la connessione tra letteratura e cinema è stata indagata fin dalle sue origini – anche a causa dei «geni letterari “recessivi” [...] riscontrabili nel DNA del cinema italiano e nei suoi sviluppi nel corso dei decenni»⁶ – e che negli ultimi anni non sono stati pochi i progetti di ricerca «sulle donne nel cinema e nei media»⁷, al di fuori di studi che non siano settoriali il rapporto tra saperi, teorie e canoni continua a riprodurre un silenzio assordante. Nonostante i risultati ottenuti, la ricerca sulle «letterate italiane fra la pagina e lo schermo»⁸ può dirsi tutt'altro che conclusa.

Volendo per un momento considerare i parametri delle principali storie del cinema italiano, la raccolta dei dati relativi al lavoro delle donne restituisce sul piano quantitativo uno scenario diverso rispetto a quello abitualmente presentato, mentre da un punto di vista 'qualitativo' alcuni di questi episodi cinematografici rimossi si presentano come casi di studio esemplari. Si pensi al ruolo emblematico della montatrice Jolanda Benvenuti nella realizzazione di *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), il film che segna la vera rinascita del cinema italiano nel Dopoguerra, in particolare nella costruzione di una delle sequenze più iconiche della storia del cinema, ovvero la corsa disperata del personaggio interpretato da Anna Magnani⁹. O a tutte quelle esperienze legate a personalità che hanno conquistato un ruolo centrale non solo nella cinematografia ma nella storia culturale del Novecento, come nel caso di Alba de Céspedes, che ha collaborato con Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, Alessandro Blasetti, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Henri-Georges Clouzot, senza che il suo lavoro ottenesse la legittima rilevanza. In alcuni casi sono proprio quegli stessi parametri che definiscono i canoni a designare come la rimozione sia stata una scelta intenzionale, tanto nel periodo in cui quelle esperienze hanno preso forma, quanto nei processi di selezione storiografica.

⁵ *Ibid.*

⁶ Gian Piero Brunetta, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Mondadori, 2004, p. VII.

⁷ Si fa riferimento al sottotitolo dei volumi pubblicati nella collana *FAScinA*, diretta da Lucia Cardone e Mariagrazia Fanchi, che raccolgono gli esiti del *Forum delle Studiose di Cinema e Audiovisivi*.

⁸ Si rimanda fin da ora a un testo che sarà più volte richiamato come principale riferimento: *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo* (a cura di Lucia Cardone e Sara Filippelli), Pavona di Albano Laziale, Iacobelli Editore, 2011.

⁹ Benché tra gli addetti ai lavori si sapesse che era stata Benvenuti a montare il film, l'edizione è stata sempre attribuita a Eraldo Da Roma, è suo il nome che ancora oggi compare nei crediti. È stato necessario un quarto di secolo e una nuova sensibilità storica per attribuire alla giusta figura professionale il montaggio di uno dei film italiani più studiati di sempre, anche al di fuori dei confini nazionali. La vicenda è riemersa nel documentario *Jolanda e Rossellini – Memorie indiscrete* (Paolo Isaja, Maria Pia Melandri, 1995) che raccoglie la testimonianza diretta della montatrice sulla sua rimozione da *Roma città aperta*. Benvenuti ricorda come: «Eraldo che lo doveva montare, l'avevano carcerato [...] e poi con Rossellini lo facevo sempre io, gira gira sempre io montavo». 00:14:30 – 00:14:41.

E a proposito della prospettiva che maggiormente interessa questa ricerca e che è stata spesso indicata con la formula ‘letterato prestato al cinema’, se già poteva sorprendere che Mario Verdone in un volume come il suo *Gli intellettuali e il cinema* non prendesse in considerazione alcuna intellettuale (sia nella versione originale del 1952 che nella revisione del 1982)¹⁰, persino Gian Piero Brunetta nelle sue fondamentali ricerche sul nesso letteratura-cinema¹¹ ha lasciato sullo sfondo la presenza delle scrittrici: in uno dei suoi primi saggi dedicato a *Le amiche* (Michelangelo Antonioni, 1955), di Alba de Céspedes, che del film aveva scritto i dialoghi, non figurava neanche il nome¹²; e in anni più recenti per quanto menzioni più di un’autrice, raramente si è spinto oltre la misura della citazione, come nel caso dell’attività tutt’altro che secondaria di Matilde Serao¹³. In Italia non sono mancate ricerche e monografie che contengono nel titolo le parole ‘intellettuali’ o ‘letterati’ e ‘cinema’, ma tra quelle pagine compaiono ben pochi nomi di intellettuali donne e letterate.

Basta grattare sotto la superficie della tradizione per trovare ciò che oggi, in seguito a decisive ricerche storiche, filologiche e filmografiche, appare palese: moltissime donne hanno avuto un ruolo incisivo nel cinema italiano, «hanno con entusiasmo partecipato alla progettazione, alla realizzazione e alla pratica della scrittura filmica, influenzando in qualche misura, non piccola, sugli esiti, sulle forme e sull’immaginario, non soltanto cinematografico, del Paese»¹⁴, in diverse fasi della sua storia. E nello specifico anche i testi per/sul cinema delle narratrici non sono pochi, come testimoniano le fonti archivistiche. Con tempi e modalità proprie, diverse generazioni di scrittrici hanno esplorato oltre ai vari generi letterari distintivi della propria attività anche le scritture cinematografiche, ottenendo risultati rilevanti: se si circoscrive lo sguardo ai profili autoriali riconosciuti dalla critica non si può ignorare la produzione di Matilde Serao, Grazia Deledda, Annie Vivanti, Sibilla Aleramo e poi Anna Banti, Gianna Manzini, Fausta Cialente, Renata Viganò, Maria Bellonci, Paola Masino, Alba de Céspedes, Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Natalia Ginzburg e ancora Goliarda Sapienza, Francesca Sanvitale, Fabrizia Ramondino, Dacia

¹⁰ Mario Verdone, *Gli intellettuali e il cinema. Saggi e documenti*, Roma, Bianco e Nero, 1952; poi Roma, Bulzoni, 1982.

¹¹ Si vedano almeno: Gian Piero Brunetta, *Intellettuali, cinema e propaganda tra le due guerre*, Bologna, Patron, 1972; *Letteratura e cinema* (a cura di Gian Piero Brunetta), Bologna, Zanichelli, 1976; Id., *Spari nel buio. La letteratura contro il cinema italiano: settant’anni di stroncature memorabili*, Venezia, Marsilio, 1994; *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico* (a cura di Gian Piero Brunetta), Torino, Edizioni della Fondazione Agnelli, 1996; Id., *Gli intellettuali italiani e il cinema*, cit.

¹² Gian Piero Brunetta, *Le amiche: Pavese e Antonioni dal romanzo al film*, in Id., *Forma e parola nel cinema. Il film muto, Pasolini, Antonioni*, Padova, Liviana, 1970, pp. 123-158.

¹³ L’esperienza di Serao al cinema è trattata incidentalmente in tutte e tre le edizioni del minuzioso *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, Roma, Editori riuniti, 1993; poi Roma, Pagine, 2002; quindi con il titolo *Il cinema muto italiano. Da “La presa di Roma” a “Sole”. 1905-1929*, Roma-Bari, GLF Editori Laterza, 2008.

¹⁴ Lucia Cardone e Sara Filippelli, *Nota delle curatrici*, in *Cinema e scritture femminili*. cit., p. 7.

Maraini, fino alle autrici nate nel secondo Novecento e attive a cavallo tra i due millenni come Elena Ferrante, Melania Mazzucco, Alda Teodorani, Isabella Santacroce, Valeria Parrella. Tuttavia, nonostante l'incremento degli studi sui testi per la visione¹⁵ e la lunga serie di occasioni in cui si è compiuta una fusione tra diversi settori scientifici dell'area umanistica¹⁶, il contributo delle scritture femminili alla cultura cinematografica italiana resta opaco. Si fatica ancora a riconoscere come l'«impegno» delle intellettuali del Novecento sia passato anche per il cinema, che l'operosità in un settore specifico dell'industria culturale non sia stato solo un insieme di interventi estemporanei, magari giustificabili con motivazioni «alimentari», quanto piuttosto una delle manifestazioni della più ampia partecipazione alla costruzione di una «nuova cultura italiana».

Si ritiene quindi necessario partire dall'«assenza» e dall'esigenza di addentrarsi nei complessi documentali per tentare una mappatura delle fonti storico-cinematografiche¹⁷, o meglio un aggiornamento delle mappe esistenti, un'operazione che non pretende di essere né la prima né l'ultima nel suo genere. Cioè aggiornare le bibliografie tornando ai testi perché non poche lacune sono state trasmesse nelle citazioni di seconda mano e assumere l'archivio come strumento di ricerca privilegiato, considerando luoghi di conservazione pubblici e fondazioni private, archivi universitari e cineteche, fondi di case editrici ma anche di produzioni e distribuzioni cinematografiche, con una particolare attenzione alla tipologia definita «archivio letterario» che dilata il concetto di documentazione archivistica, fino a una certa fase storica collegato esclusivamente all'ambito pubblico, alle carte private dei soggetti produttori¹⁸.

Sarà necessario tenere presente anche la traiettoria della situazione giuridica e dei processi culturali, l'evoluzione delle leggi e degli obblighi morali che hanno regolato l'occupazione femminile¹⁹. In questo caso infatti il fenomeno della rimozione è dipeso non

¹⁵ Particolarmente significativi i lavori di Silvio Alovio e Mariapia Comand, che saranno tra i principali riferimenti per la questione osservata dal punto di vista del cinema. Si veda almeno Silvio Alovio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Torino-Milano, Museo Nazionale del Cinema - Il Castoro, 2005 e Mariapia Comand, *L'immagine dialogica. Intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*, Bologna, Hybris, 2001.

¹⁶ Come possibili esempi si segnalano la recente raccolta di interventi *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web* (a cura di Michele Guerra e Sara Martin), Parma, Diabasis, 2019 e il convegno *Narrazioni e visioni dal dopoguerra a oggi* organizzato in occasione della settantacinquesima edizione del Premio Strega nel 2021.

¹⁷ Si seguiranno terminologie e concetti proposti in Paolo Caneppele, Denis Lotti, *La Documentazione Cinematografica ovvero Le fonti storico-cinematografiche*, Vicenza, Emilio Persiani, 2014.

¹⁸ «Per archivi letterari intendiamo i materiali che uno scrittore o una scrittrice ha prodotto, ricevuto, acquisito, elaborato nel corso della propria esistenza, essenzialmente per fini di autodocumentazione». Myriam Trevisan, *Gli archivi letterari*, Roma, Carocci, 2009, p. 9.

¹⁹ Si rimanda a un testo «storico» *Dentro lo specchio. Lavoro domestico, riproduzione del ruolo e autonomia delle donne* (a cura di Franca Bimbi), Milano, Mazzotta, 1977 e a uno dei più recenti studi dedicati al lavoro

solo dall'ennesimo sguardo storiografico disattento, ma anche dalle modalità con cui è stato normato il lavoro delle donne nel cinema italiano, nonché da motivazioni proprie alla natura dell'attività culturale, tanto editoriale quanto cinematografica, nei diversi momenti storici presi in esame.

È evidente come gli ostacoli che si sono presentati – e ancora si presentano – nell'identificazione e nella descrizione dei profili delle donne lavoratrici nei vari campi dell'industria culturale siano dipesi principalmente dalla resistenza a riconoscerne il reale valore in tutti i settori professionali, non ultimo nel lavoro creativo. Come si vedrà, in Italia si è avuta una vera e propria svalutazione della presenza femminile che ha interessato tre livelli diversi. In prima istanza è stata prodotta negli stessi ambienti in cui il lavoro veniva svolto: «il cinema, come gruppo inserito nel tessuto sociale, reagisce all'accettazione della donna, in modo analogo a tutti gli altri»²⁰, fatta eccezione per l'evidente peculiarità dei processi culturali, sociali e comunicativi che definiscono il fenomeno del divismo²¹. Senza contare che un sistema strutturato gerarchicamente e costruito su rapporti di potere come l'industria cinematografica ha sempre tenuto separate le componenti artistiche e manageriali ritenendo che fossero le sole qualificate e qualificanti. Da questo punto di vista, quindi, ha condiviso un atteggiamento comune ad altri settori dell'industria culturale, si pensi ad esempio al silenzio che avvolge le figure delle redattrici editoriali e delle traduttrici.

In secondo luogo ha coinvolto i processi di sedimentazione di quelle esperienze: le attività nei vari settori dell'industria cinematografica, anche delle personalità non invisibili, è stata dimenticata nel giro di poco tempo. Persino le dirette interessate quasi mai hanno rivendicato il proprio operato, consapevoli dello scarso interesse nei propri confronti da parte dell'ambiente in cui operavano o per mancanza di spazi pubblici o ancora per la maniera in cui la loro produzione testuale era stata rimaneggiata, segnando una rottura difficilmente sanabile.

In ultimo, la maggior parte della critica e della storiografia non è stata in grado di – o non ha voluto – risalire alle testimonianze esistenti, contribuendo a tramandare una storia incompleta: la parzialità degli sguardi critici ha assunto anche nei confronti delle scritture cinematografiche la ben nota 'neutralità' di criteri che esclude dal sapere codificato tipologie discorsive alternative a quelle dominanti, compresa la pluralità delle prospettive femminili.

femminile in Italia: Alessandra Pescarolo, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Roma, Viella, 2019, pubblicato nella Collana della Società Italiana delle Storiche "Storia delle donne e di genere".

²⁰ Cinzia Bellumori, *La donna nella cultura e nell'arte*, in *Le donne del cinema contro questo cinema* (a cura di Cinzia Bellumori), «Bianco e Nero. Mensile di studi sul cinema e lo spettacolo», a. XXXIII, fasc. 1/2, gennaio-febbraio 1972, poi Roma, Società gestioni editoriali, 1972, p. 40.

²¹ Cfr. Cristina Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007.

Occorre quindi tornare alle origini delle scritture cinematografiche e indagare dove è possibile farlo la contiguità tra sfera pubblica e privata, organizzare le informazioni già note e quelle che potranno emergere dall'ombra con la consapevolezza che si potrà raggiungere un esito solamente parziale in un campo di ricerca ben lontano dalla sua conclusione.

Guardare direttamente alle fonti permette di ridefinire i termini della relazione letterate-cinema a partire dalla loro presenza tangibile. All'interno dei singoli percorsi letterario-cinematografici delle autrici – che raramente si intersecano tra loro – l'analisi dei documenti fa emergere con evidenza anche i caratteri della discrepanza tra l'esito dei loro lavori di scrittura e le versioni definitive di copioni, recensioni o brani critici. Come è facile immaginare, i testi 'licenziati' sono quasi sempre il risultato di interventi successivi che si sovrappongono e in parte riscrivono il discorso originario: la collaborazione a tavoli di sceneggiatura ampi, le fasi di ripresa sul set, il montaggio e la selezione dei materiali, il doppiaggio e ulteriori manipolazioni che possono presentarsi per i motivi più disparati (interventi della censura, edizioni che seguono la prima), intervengono in profondità sulle scritture cinematografiche originarie. Su un altro piano, l'editore o un responsabile editoriale può disapprovare un articolo, chiedere correzioni o intere riscritture.

Interrogare le carte d'archivio permette di valutare non solo le opere inedite, ma confrontando le fonti sopravvissute con i testi editi è possibile guardare alle caratteristiche di ciò che è stato scartato e leggere in filigrana le idee di cinema come si manifestano originariamente e le eventuali confluenze di queste idee nelle sceneggiature, nelle recensioni e nelle interviste. In alcuni casi consente di intraprendere veri e propri processi di riattribuzione artistica.

L'oggetto principale di questo studio, però, non saranno le fonti storico-cinematografiche di per sé quanto le 'scritture cinematografiche' declinate nelle diverse forme di testi *per il cinema*, *sul cinema* e *attorno al cinema* (articoli di costume, narrazioni ibride). Per quanto la prima tipologia testuale sia esterna e allo stesso tempo interna al sistema letterario – «strutture che vogliono essere altre strutture»²², parafrasando la nota formula pasoliniana – e per quanto le singole manifestazioni siano spesso rimaste inedite del tutto o nella loro forma originaria, è indiscutibile che per le narratrici (o almeno per quelle che saranno oggetto di studio) l'elaborazione di un testo per lo schermo corrisponda a

²² Pier Paolo Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, pp. 188-197, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (a cura di Walter Siti e Silvia De Laudade), Milano, Mondadori, 2009, pp. 1489-1502.

qualcosa di molto simile a un'esperienza letteraria. E come tale sarà affrontata: osservando il rapporto tra le intellettuali e il cinema dal punto di vista della letteratura.

Senza entrare troppo a fondo nelle teorie degli adattamenti e senza mai affrontare minuziose analisi testuali di ipotesti e ipertesti, nei ragionamenti che seguono si terrà conto della *Teoria degli adattamenti* di Linda Hutcheon²³ – che considera l'adattamento come una 'riscrittura' frutto di un processo di traduzione da un linguaggio a un altro e di una sovrapposizione tra più soggetti – e sul versante europeo del lavoro di Frédéric Sabouraud²⁴, in particolar modo in relazione ai concetti di re-interpretazione e ri-creazione testuale.

Considerato l'intreccio tra le questioni fin qui accennate, i principali punti di riferimento saranno gli studi delle già citate Marina Zancan (per il campo letterario) e Lucia Cardone (per il campo cinematografico), sia dal punto di vista metodologico sia per il confronto costante circa gli esiti raggiunti dalle studiose al momento in cui si scrive.

Le ipotesi della ricerca e i percorsi di analisi prenderanno le mosse dal concetto di «doppio itinerario della scrittura» elaborato da Zancan²⁵ per l'intenzione di porre i testi al centro dell'indagine e per la volontà di guardare agli immaginari poetici individuali che li hanno generati, senza tralasciare, come già anticipato, il contesto culturale in cui sono stati composti. I documenti conservati evidenziano inoltre come i testi per lo schermo delle narratrici del Novecento italiano tendono ad avere caratteristiche simili alle tipologie testuali proprie della produzione narrativa: i codici cinematografici spesso sono accolti e sovrapposti a quelli propri del sistema letterario. Prima che si scontrino con la presenza di altre figure autoriali (quasi sempre maschili: sceneggiatore, regista, produttore) che interverranno poi sul testo originario, anche queste scritture paiono valutabili secondo l'approccio interpretativo proposto da Zancan:

Gli immaginari poetici, che raccontano dunque l'immaginazione di sé nella vicenda umana, raffigurandola con i segni propri della scrittura, seguono un doppio itinerario: il primo, soggettivo e individuale, dà origine all'opera come rigenerazione di sé nel corpo testuale. Esso conserva ed alimenta, come memoria del corpo, la nostalgia dell'origine e nello stesso tempo si sostanzia, e si differenzia, nella esperienza della vita: in questo senso, gli uomini e le donne, che hanno in comune la stessa nostalgia dell'origine elaborano la singolarità dell'esperienza dell'essere al mondo nella relazione tra i sessi, normata dall'organizzazione della vita sociale e dalle dinamiche della storia. Il secondo itinerario, di natura e con funzioni oggettivanti,

²³ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006; trad. it. di Giovanni Vito Distefano, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando, 2011.

²⁴ Frédéric Sabouraud, *L'adaptation. Le cinéma a tant besoin d'histoires*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006; trad. it. di Elga Mugellini, *L'adattamento cinematografico*, Torino, Lindau, 2007.

²⁵ Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.

relaziona gli immaginari poetici raffigurati in scrittura ai codici, i canoni, i generi e i modelli che definiscono la tradizione²⁶.

È una prospettiva applicabile in primis al testo letterario influenzato dal cinema, ma in secondo luogo anche alle recensioni, ai testi per lo schermo – spesso ma non sempre condizionati dalla scrittura letteraria – e all’insieme di prose e scritti ibridi influenzati dai linguaggi o dagli immaginari cinematografici. L’operazione di scavo e l’analisi delle fonti presupporrà quindi l’assunto teorico della «differenza come criterio euristico»²⁷ e la consapevolezza del legame che correla identità, esperienza e scrittura. In altri termini, si cercherà di mantenere costantemente attivo – seppur sottotraccia – uno sguardo attento a valutare come le scrittrici abbiano portato nel campo del cinema la loro ‘differenza’, con la consapevolezza di trovarsi in presenza di soggettività identitarie ben determinate, poste all’interno di un contesto che le ha silenziate.

L’assenza, come la rara presenza, sono l’effetto di un meccanismo di selezione e di assunzione il cui esito finale coincide con la memoria storica di un solo soggetto, il rapporto conoscitivo con la tradizione per noi non può essere che destrutturante e interrogativo. Solo contrastando l’andamento lineare e compatto della tradizione con domande proprie ai nostri saperi è possibile infatti dare ascolto alle parole delle donne e ricostruire con pazienza le orme del doppio itinerario delle loro scritture, quello che delinea lo spazio – di esperienza, di immaginazione e di memoria – che presiede all’origine della scrittura; e quello che ne segna o meno il passaggio nella tradizione e nella storia della letteratura²⁸.

Il metodo d’indagine sarà principalmente di tipo storico-letterario e terrà presente l’evoluzione dei profili autoriali, il contesto culturale, editoriale e cinematografico, mentre lo studio comparato di testi letterari e cinematografici cercherà di non concentrarsi solamente su una critica delle varianti dalla scrittura cinematografica originaria al copione di arrivo. Le relazioni intertestuali saranno affrontate tenendo conto «della dinamicità e della circolazione dei processi in atto nel rapporto che intrattengono cinema e letteratura»²⁹, secondo una prospettiva attenta «al funzionamento del dispositivo letterario e di quello filmico»³⁰, pur senza la pretesa di «ricavarne principi generali di cui i singoli casi di trasposizioni cinematografiche non sono che delle occorrenze, [...] dei puntelli per teorie che mirano ad avere un carattere generale»³¹.

Di conseguenza, non ci si inoltrerà fino in fondo – pur tenendolo ben presente – nel campo che intersecando studi di genere e *Cultural studies* ha proposto di considerare il cinema come un ‘momento’ emancipatorio, un processo socioculturale (strettamente

²⁶ Ead., *Autrici e testi nella tradizione letteraria italiana*, cit., p. 157.

²⁷ Monica Cristina Storini, *Per una riflessione di genere sulla teoria della letteratura*, in «Bollettino di Italianistica», a. 2, n. 2, 2005, p. 86.

²⁸ Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura*, cit., p. XV.

²⁹ Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003, p. 9.

³⁰ Ivi, p. 8.

³¹ *Ibid.*

connesso alla vita negli spazi urbani) in cui si riscrive il soggetto sociale femminile, compreso il soggetto scrivente, attraverso l'esperienza del genere³².

Testo narrativo, testo per lo schermo, recensione, brano critico, scrittura privata: è evidente che si farà riferimento a forme espressive e tipologie testuali diverse scegliendo di non concentrarsi su un genere specifico. La decisione è motivata dallo scenario: l'attività attorno al cinema delle letterate si presenta secondo una molteplicità di prospettive intrecciate e irriducibili ai confini disciplinari. Prendendo in prestito i termini da Lucia Cardone, si tratta di un lavoro 'sul bordo', «all'incrocio fra giornalismo, cinema e letteratura»³³ e di una contaminazione continua di 'alto' e 'basso', di istanze letterarie, etiche, politiche con la profonda consapevolezza degli interessi più commerciali dell'industria culturale. Le scritture cinematografiche rappresentano un terreno che si direbbe intrinsecamente scivoloso, questo vale ancora di più per chi non svolge la professione di sceneggiatrice o di critica cinematografica e, anzi, tende a lavorare all'insegna di un rivendicato non-professionismo. L'apporto delle letterate al cinema è stato più culturale che teorico o tecnico, come quello della maggior parte dei letterati d'altronde, e isolare un filo dalla matassa restituirebbe ancora una volta un quadro parziale.

Se si guarda a quel folto gruppo di narratrici che si sono accostate ad espressioni del narrare percepite come altre rispetto alle proprie, emergono personalità che allo stesso tempo «pensano al cinema»³⁴ e fanno resistenza al cinema. Che non riescono mai a sentirsi del tutto vicine a un linguaggio specifico, oltre che a un certo ambiente. Eppure immaginano progetti per il grande o per il piccolo schermo, compongono testi per il cinema e articoli per testate di vario genere, spesso usando la propria firma come richiamo per un pubblico di lettrici e lettori comuni ma anche di letterati. E alcune di loro lo fanno non saltuariamente. Questi *corpora*, compresi i testi realizzati per motivi meramente economici, mantengono alcune caratteristiche proprie degli 'altri' interventi culturali, se non nella scelta dei contenuti principali – un'autorità difficile da ottenere ai tavoli di sceneggiatura – nei termini della ricerca letteraria, della partecipazione ai processi in atto e non di rado nel segno dell'impegno civile.

³² Cfr. Teresa De Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1987 e la raccolta di saggi *Women in Italy, 1945-1960: An Interdisciplinary Study* (edited by Penelope Morris), New York – Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006.

³³ Cfr. Lucia Cardone, *Scritture a perdere. Le donne, il cinema, l'industria culturale e la dimenticanza*, in «Economia della cultura», n. 4, dicembre 2019, pp. 599-609.

³⁴ Rossella Prezzo, *Pensare al cinema*, in «aut aut» 309 «Pensare al cinema», maggio-giugno 2002, pp. 3-4.

Come in altri campi (si pensi al rapporto con il teatro)³⁵, le scrittrici si sono confrontate direttamente con una forma espressiva diversa da quelle che privilegiavano nella loro attività letteraria e allo stesso tempo hanno prodotto riflessioni critiche su quello stesso linguaggio che stavano sperimentando. Articoli, recensioni e interviste hanno valore di per sé e sono inevitabilmente legati ai testi per la visione. Anche le scritture private rappresentano un termine di paragone fondamentale in quanto possono esplicitare l'intensità di interessi, le istanze etico-politiche che sottendono al loro intervento, il lavoro sui codici, sugli immaginari poetici, senza dimenticare che forniscono dati preziosi sui testi per la macchina da presa. In alcuni casi provano un interesse autentico per certi film o filoni e la volontà di vedere trasposte le proprie figure narrative sul grande schermo, senza dimenticare che gettano luce sui progetti ideati appositamente per la macchina da presa in maniera piuttosto attendibile. Non è raro che la frequentazione della sala sia registrata puntualmente in diari e carteggi epistolari e talvolta non mancano appunti, ipotesi di progetti, ragionamenti sul mezzo cinematografico e sul dispositivo del racconto per immagini o semplici fantasticherie in cui si manifestano le varie forme del desiderio.

Sembra quindi opportuno approcciarsi a questo scenario attraverso modelli concettuali diversi da quelli adatti allo sceneggiatore che vede riconosciuto il proprio statuto di autore, al critico cinematografico specialista o a quei pochi narratori che hanno alternato letteratura e cinema mantenendosi ugualmente interni ad entrambe le discipline, come Mario Soldati, Cesare Zavattini e Pier Paolo Pasolini.

C'è una dinamica ben riconoscibile che accomuna molte delle autrici che dialogano con il cinema: in una prima fase dichiarano la propria estraneità ad un ambito e ad un linguaggio percepiti come separati rispetto ai propri, ma allo stesso tempo 'fanno cinema', inventano storie e figure narrative, rappresentano i propri immaginari e intervengono nei principali dibattiti culturali e talvolta critico-teorici. Poi, quando il dialogo potrebbe dirsi consolidato, rivendicano la dimensione del non-professionismo come spazio di libertà.

Lo si esplicita fin da subito, è qualcosa di diverso dalla distinzione tra «internità» ed «esternità» ipotizzata da Fausto Colombo per descrivere i modi della presenza degli intellettuali italiani nell'industria culturale³⁶: è una posizione eccentrica. Non solo per quella dinamica piuttosto comune, riferibile – per fare un esempio noto – a una figura come Italo Calvino che scrive recensioni di film, collabora a «Cinema Nuovo», cura per Einaudi l'edizione in volume di sceneggiature cinematografiche, elabora soggetti per lo schermo

³⁵ A questo proposito si rimanda alla raccolta di interventi *Il puro e l'impuro* (a cura di Franca Angelini), Roma, Bulzoni, 1998.

³⁶ Cfr. Fausto Colombo, *La cultura sottile*, Milano, Bompiani, 1998.

(collaborando tra l'altro con Fellini e Antonioni), è presidente della Giuria al Festival di Venezia eppure dichiara di sentirsi esterno al mondo di cinema³⁷. E neanche del comune conflitto dell'intellettuale nei confronti di un'industria che manipola storie e personaggi secondo esigenze di mercato. È piuttosto il risultato di 'esperienze problematiche' derivate dal contatto con una realtà che richiede e allo stesso tempo è poco disposta ad accettare determinate sensibilità letterarie e una maniera 'differente' di essere spettatrici. E anche l'esito di una dinamica complessa che comprende anche la difficoltà di lavorare, spesso isolate, in un mondo prettamente maschile e maschilista. Nei quadri storiografici presi in considerazione, il cinema non è strutturato 'a misura' delle soggettività femminili, è disposto ad accogliere le donne solo a patto che rispettino certi ruoli, niente a che vedere con la libertà di espressione offerta da case editrici come Mondadori o Einaudi. Estendendo alle dodici autrici un'intuizione di Anna Banti si potrebbe dire che le narratrici del Novecento letterario italiano non sono sceneggiatrici né critiche cinematografiche, quanto piuttosto delle spettatrici professioniste.

Da questa posizione producono testi a cui sembrano non dare troppa importanza ma che oggi paiono profondamente mature e consapevoli tanto dei mezzi espressivi dell'arte cinematografica quanto del suo potenziale politico pur rimanendo svincolate dai miti e dagli ideologismi del cinema ufficiale. Secondo un'impostazione culturale più libera e senza preoccuparsi troppo dello «specifico filmico», per Paola Masino, Fausta Cialente, Anna Banti, Alba de Céspedes ed Elsa Morante non c'è nessun «giuramento da sciogliere»³⁸, così come per Matilde Serao o Annie Vivanti la politica di moralizzazione dei soggetti per lo schermo rappresentava una restrizione all'espressione artistica. Si tratta, appunto, di una posizione sul bordo.

Nella consapevolezza della loro specificità, saranno considerati i testi licenziati insieme agli inediti, talvolta sopravvissuti in svariate stesure e in forme 'instabili'. Va tenuto a mente che l'instabilità di questi testi può dipendere tanto dalle particolari caratteristiche delle scritture cinematografiche – ovvero dal contrasto irrisolto tra la parola e le idee di messa in scena e tra la volontà d'autrice e quella di altre figure autoriali (concrete o presunte)

³⁷ Lietta Tornabuoni, Italo Calvino, *Calvino: il cinema inesistente (Intervista con lo scrittore, in giuria alla prossima Mostra di Venezia)*, «La Stampa», 23 agosto 1981, p. 3, ora in *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema* (a cura di Lorenzo Pellizzari), Dublino, Artdigiland, 2015, pp. 174-181.

³⁸ Si fa qui riferimento a uno dei più accesi dibattiti della seconda metà degli anni Cinquanta che ha visto buona parte della critica italiana vicina al PCI interrogarsi sulla pratica di valutare acriticamente il cinema sovietico del Dopoguerra. *Sciolti dal "Giuramento"* era il nome dell'occhiello che ha accompagnato la discussione aperta da Renzo Renzi sulle pagine di «Cinema nuovo» tra il giugno del 1956 e l'aprile del 1958. Oltre che alla rubrica di Renzi si rimanda a Guido Aristarco, *Per riconquistare la sufficienza oggi come allora*, in Id., *Sciolti dal giuramento. Il dibattito critico-ideologico sul cinema negli anni Cinquanta*, Bari, Edizioni Dedalo, 1981, pp. 7-48.

– quanto da una incompiutezza di scrittura spesso indecifrabile. In ogni caso soggetti, trattamenti e sceneggiature, pur rimandando a un oggetto filmico, spesso desiderato, sono lezioni cristallizzate di testi scritti. Questi – o meglio le stesure giunte fino a noi – se non sempre compiuti sono scritture ‘parlanti’, e talvolta si avvicinano allo statuto di esperienze letterarie *tout-court*. È una questione nota soprattutto alle discipline cinematografiche (e ai produttori cinematografici), i testi per lo schermo di scrittrici e scrittori faticano ad allontanarsi dai moduli letterari e di frequente questa dinamica si traduce in un difetto di traduzione da un *medium* all’altro: molto spesso i testi per lo schermo di narratrici e narratori mantengono una impostazione troppo ‘letteraria’.

Da un altro punto di vista però, è proprio la problematicità di queste esperienze che attestano un desiderio di cinema, il tentativo spesso reiterato di trovare uno spazio per il proprio universo narrativo anche sul grande schermo. Le carte d’archivio dimostrano come sia lecito supporre che si possa scrivere anche solo per sé, tuttavia è difficile applicare questa disposizione alla compilazione di soggetti, sceneggiature e recensioni.

Il dialogo con la settima arte sarà analizzato anche attraverso la prospettiva interpretativa proposta da Federica Villa per il caso di Giorgio Bassani. Molte delle autrici prese in considerazione, benché lontane nel tempo e interne a esperienze tra loro molto diverse, condividono un’idea di cinema come di un mezzo «che serve»³⁹. In maniera ancora più evidente a partire dal secondo Dopoguerra questo è visto come un ulteriore strumento con cui intervenire nella società, nessuna di loro teme di confrontarsi con le sue forme più popolari, spesso con l’obiettivo di costruire una ‘nuova’ cultura.

È un discorso che vale in maniera diversa per molti dei dodici casi selezionati ma pare particolarmente calzante per de Céspedes. Seguendo Villa, è possibile rinvenire una relazione che si evolve in tre fasi. Un primo approccio ‘esplorativo’: l’avvicinamento giovanile che muove dal proprio territorio letterario e si confronta con il linguaggio filmico e con il panorama cinematografico del tempo. Una seconda fase ‘immersiva’: nel dopoguerra de Céspedes sperimenta nuove modalità di scrittura, anche nei testi per lo schermo, con maggiore convinzione e con risultati più interessanti, avverte l’affinità tra il proprio modo di operare con la parola scritta e alcune traiettorie che solcano il cinema contemporaneo. Un’ultima fase di ‘restituzione’: il cinema entra in modo più consapevole nelle pagine dei romanzi, come tematica, come riferimento culturale, come tecnica espressiva, e nello stesso tempo altri sceneggiatori adattano le sue opere narrative per il grande e per il piccolo

³⁹ Federica Villa, *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, Torino, Kaplan, 2010.

schermo, offrendo all'autrice l'occasione di ulteriori considerazioni critiche sul 'tradimento' del testo letterario.

Sarà considerata marginalmente la sfera di influenza indiretta, ovvero l'insieme di rielaborazioni delle materie narrative ad opera di altri soggetti senza il coinvolgimento diretto delle autrici e il recupero di tematiche specifiche desunte dalle opere letterarie. Questa tipologia di film, sceneggiati tv e, più avanti negli anni, video-arte e opere multimediali, richiedono di essere valutati con strumenti critici che tengano conto della natura dei processi di transmediazione da parte di altri autori, pertanto rimarranno in secondo piano.

Altrettanto secondariamente saranno osservati i brani narrativi in cui i procedimenti della scrittura per il cinema, le tecniche di ripresa e di montaggio cinematografico abbiano influenzato i modi della rappresentazione letteraria, il cosiddetto effetto *rebound*, secondo la definizione di Genette⁴⁰.

Per concludere, si è scelto di mantenere anche all'interno di questa ricerca una posizione prospettica 'liminare' che osservi contemporaneamente più soglie disciplinari: lo sguardo sulle scritture cinematografiche e sulle esperienze letterarie attorno al cinema sarà necessariamente posto all'incrocio di diversi ambiti. Interrogare i documenti nel loro insieme e non limitarsi ad esaminare alcune specifiche forme testuali con gli strumenti propri dell'analisi del testo letterario o filmico è una posizione che permette di ricostruire traiettorie e riferimenti intertestuali, se non per tutte le autrici almeno per Matilde Serao, Sibilla Aleramo, Anna Banti, Fausta Cialente, Renata Viganò, Paola Masino, Alba de Céspedes, Elsa Morante.

È evidente che le istanze di Matilde Serao nella Napoli degli anni Dieci sono lontanissime da quelle di Cialente o Manzini nel secondo Dopoguerra: non si intende certo applicare una griglia concettuale univoca a una serie di profili complessi e diversi tra loro, quanto piuttosto osservare la ricorrenza di alcuni fenomeni. Considerare nell'insieme aspetti relativi a campi diversi – la letteratura, il cinema, il giornalismo e l'industria culturale nel suo insieme – rappresenta una prospettiva privilegiata per indagare molteplici discorsività culturali che hanno attraversato l'Italia, posizionando il punto di osservazione dalla parte delle scrittrici.

⁴⁰ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Editions du Seuil, Paris 1983, trad. it. di Lina Zecchi, *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987, p. 62, ma cfr. anche Federica Ivaldi, *Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema*, Ghezzano, Felici, 2011.

Si faranno delle scelte interpretative e si cercherà di mantenere «un'attenzione metodologica costante, anche – e soprattutto – in fase di analisi, sempre volta a sfruttare a proprio vantaggio il potenziamento dello sguardo e della prospettiva generato dal rifiuto di ogni acritica accettazione di una posizione centrale e dominante, nonché dall'apertura e dalla disponibilità a posizionamenti liminali e marginali»⁴¹. Ma il «demone della teoria» non sarà il protagonista della ricerca.

Nei paragrafi che seguono saranno affrontate tipologie testuali, generi letterari e linguaggi diversi per offrire una panoramica necessariamente delimitata a un numero di autrici ristretto ma piuttosto esaustiva. Si dichiara esplicitamente ciò che forse è rimasto fin qui sottinteso: questo itinerario tra letteratura e cinema non intende compiere un mero 'riconteggio' di nomi femminili ed esperienze cinematografiche bensì restituire sistematicamente una lunga serie di elementi ancora poco illuminati che fanno parte dello stesso quadro complessivo, ormai piuttosto chiaro, che vede gli 'scrittori' prestatati al cinema. Un insieme di 'contributi specifici', quasi mai occasionali e di poco conto, che possono problematizzare ulteriormente i quadri storico-letterari e storico-cinematografici.

Per costruire le fondamenta di un discorso che in buona parte si basa su «strutture che vogliono essere altre strutture», sui testi per lo schermo che a prescindere dalla traduzione filmica non hanno trovato una collocazione editoriale, indipendentemente dalla «struttura» e dal «processo», il ricorso a un numero cospicuo di fonti documentarie non è da intendersi come una caccia all'inedito o al testo raro ma come prassi scientifica consapevole dell'importanza di coniugare «un approccio metodologico attento alla specificità del genere con la scoperta delle fonti»⁴². Così Pasolini concludeva il suo intervento: «Leggere, infatti, né più né meno che leggere, una sceneggiatura significa rivivere empiricamente il passaggio da una struttura A a una struttura B»⁴³, ma dove «leggere» queste sceneggiature – che di norma non vengono pubblicate – e i documenti che le accompagnano se non in archivi o fondi di biblioteche? Il ricorso agli archivi, ai carteggi, ai diari è un passaggio necessario per riportare alla luce esperienze che la bibliografia edita ha contribuito ad oscurare.

La ricerca si pone ovviamente l'obiettivo di giungere a conclusioni ma non può che porsi come cantiere aperto uno scenario ancora parziale e piuttosto inedito. L'appendice bibliografica che chiude la tesi può leggersi in filigrana come un itinerario in soggettiva attraverso i documenti identificati in questi tre anni di ricerca, lacune comprese. Una mappa personale che non aspira ad altro se non ad essere accresciuta.

⁴¹ Monica Cristina Storini, *Premessa*, in Ead., *Scritture femminili. Teorie, narrazioni, ipotesi per il Terzo Millennio*, Roma CatBooks, 2021, p. 3.

⁴² Laura Di Nicola, *Intellettuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*, Pisa, Pacini, 2012, p. 15.

⁴³ Pier Paolo Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, cit., p. 1502.

1.2 «Non solo muse»: il processo di riscoperta del lavoro intellettuale delle donne ‘attorno’ al cinema

A partire dal periodo che segue i primordi del cinema, la direzione del film, con il suo amalgama di componenti tecniche e artistiche, è sempre stata intesa come la principale attività creativa che presiede alla nascita dell’opera e il regista è stato ritenuto il primo responsabile del risultato finale, il vero artefice dell’impresa. Per quanto esistano casi celebri di figure autoriali appartenenti ad altri ‘reparti’, la storia della settima arte è di fatto una storia di film e registi.

Se quindi si considera l’importanza che ha assunto questo settore nell’economia della produzione filmica, l’assenza delle registe nelle storie del cinema italiano è il primo e maggiore segnale del processo di rimozione, ancor più della mancanza di produttrici. Senza entrare nei meandri normativi e nelle sentenze spesso contraddittorie, fino al 1919, cioè finché era in vigore il Codice del Commercio del Regno d’Italia del 1882 (all’epoca separato dal Codice Civile), nessuna donna italiana poteva operare al di fuori della *patria potestas*, non poteva quindi amministrare società di alcun tipo né esserne responsabile. Solo in seguito, con l’entrata in vigore della legge n. 1176 del 17 luglio 1919, le corti hanno riconosciuto capacità giuridica alle donne stabilendo che fossero libere di compiere atti di semplice amministrazione (acquistare mobili e immobili, iscrivere e rinnovare ipoteche, trascrivere atti d’acquisto) anche senza l’autorizzazione del marito o del padre. Per quel che riguardava gli ambiti imprenditoriali come il cinema, la normativa abrogata nel ’19 era aggirabile attraverso vari *escamotage*, il più comune consisteva nella registrazione della società a nome di familiari o collaboratori fidati, ovviamente con il rischio potenziale di essere tagliate fuori dalla società in qualunque momento. Ma una volta risolte le pratiche amministrative, erano pochi gli ostacoli che impedivano di dichiarare pubblicamente la propria attività produttiva e manageriale, anche in termini pubblicitari⁴⁴ (si vedano i casi della Nora Film di Elvira Notari, registrata dal marito Nicola, e della David-Karenne Film, poi semplicemente Karenne Film, fondata dalla diva Diana Karenne col fratello David).

⁴⁴ Si ringrazia Monica De Colle per i preziosi chiarimenti.

Più complesso il caso del lavoro creativo e intellettuale, non impedito dalle leggi italiane ma ugualmente rimosso dal pensiero comune e dalla critica. «Siamo arrivati buoni ultimi, ma siamo arrivati: anche il cinema italiano ha la sua donna regista», annuncia in *Donne dietro la macchina da presa* Ugo Casiraghi⁴⁵, formatosi alla scuola di «Bianco e nero», collaboratore fisso di «Cinema Nuovo» e critico cinematografico dell'«Unità». Come ha già ricordato Paolo Speranza⁴⁶, non sta parlando di Elvira Notari o di una delle registe del muto, ma di Arcangela Felice Assunta Wertmüller von Elgg Spanol von Braueich, altrimenti nota come Lina Wertmüller, che aveva appena esordito con *I basilischi* (1963), un film di cui è autrice unica del soggetto, della sceneggiatura, della regia e del doppiaggio. Vale la pena soffermarsi sulla data dell'articolo, dicembre 1963: l'Italia avrebbe avuto la prima donna regista dopo quasi sessant'anni dalla *Presa di Roma* (Filoteo Albertini, 1905), convenzionalmente considerato il punto di partenza del cinema italiano a soggetto. A dire il vero, Casiraghi cita anche il film sperimentale di Anna Gobbi (*Tre più due*, 1948) come prima di lui aveva già fatto Glauco Viazzi, a ridosso della diffusione dell'opera, in un lungo articolo che portava lo stesso titolo che sceglierà il suo collega⁴⁷. Questo intervento di Viazzi di fine anni Quaranta parrebbe essere uno dei primi tentativi di ricostruzione storica del lavoro delle registe compiuto in area italiana: il critico aveva descritto, in alcuni casi anche dettagliatamente, le pellicole di autrici francesi (Germaine Dulac e Nicole Vedrès), tedesche (Leontine Sagan e Leni Riefenstahl), statunitensi (Dorothy Arzner), uruguayane (Rina Massardi), danesi (Astrid Henning-Jensen), polacche (Wanda Jakubowska) e sovietiche (il gruppo più numeroso), specificando che:

Il contributo delle donne allo sviluppo, all'affermazione dell'arte cinematografica è un contributo rilevante, anche se poco appariscente, poco qualificato. Nell'industria cinematografica, facile è trovare donne addette al montaggio, alla produzione, alla organizzazione. Donne sono, siccome dice il termine stesso, le “script-girls”. Laddove occorre pazienza, precisione, attaccamento al lavoro, facile è trovare una donna: ciò vale nelle fabbriche, negli uffici; a maggior ragione vale nell'industria cinematografica che, come ognuno sa, è tra le più complesse e intricate. Ma se numerosissime sono le donne che agiscono “davanti” la macchina da presa; se altrettanto numerose sono quelle che lavorano “accanto” alla macchina da presa; poche sono purtroppo le donne che lavorano “dietro” la macchina da presa, vale a dire le donne registe⁴⁸.

⁴⁵ Ugo Casiraghi, *Donne dietro la macchina da presa. Panorama mondiale delle registe di cinema*, in «Il calendario del popolo. Rivista di cultura», a XIX, n. 231, dicembre 1963, pp. 6214-6215; ora in Id., *IL CINEMA del Calendario del Popolo (1947-1967)* (a cura di Lorenzo Pellizzari), Milano – Gorizia, Sandro Teti Editore – Associazione Palazzo del cinema Hiša filma, 2017, pp. 688-694; la citazione è a p. 688.

⁴⁶ Cfr. Paolo Speranza, *Elvira chi? Alla riscoperta di una regista*, in *La film di Elvira. Elvira Coda Notari, la prima regista donna del cinema italiano* (a cura di Paolo Speranza), Salerno, Arti Grafiche Boccia, 2016, pp. 33-41, che ben esemplifica il panorama critico che precede la ‘riscoperta’ del lavoro delle donne nel cinema.

⁴⁷ Glauco Viazzi, *Donne dietro la macchina da presa*, in «Cinema», n. 4 Nuova serie, 15 dicembre 1948, pp. 114-116; *Donne dietro la macchina da presa (fine)*, in «Cinema», n. 5 Nuova serie, 30 dicembre 1948, pp. 138-139.

⁴⁸ Id., *Donne dietro la macchina da presa*, cit., p. 114.

Quindi si era concentrato sullo scenario italiano e aveva citato la sola Anna Gobbi, non pronunciandosi su nessuna delle «numeroso» donne che «lavorano “accanto” alla macchina da presa». Evidentemente, nel 1948, Viazzi sentiva ancora la necessità di chiarire ai lettori di «Cinema» come «non è che alle donne manchino le qualità necessarie. La donna ha ormai dimostrato la sua attitudine a tutti i lavori»⁴⁹, giungendo alla conclusione che se le registe erano davvero pochissime «ciò non deriva dalla loro capacità, ma dall'ordinamento sociale e politico che, nel settore cinematografico, fa sentire con maggior forza il suo peso retrogrado e paralizzatore». In conclusione sottolineava come il problema non si sarebbe risolto da solo:

Anche nel cinema, le donne devono conquistare il loro diritto al lavoro: la soluzione del problema è quindi nelle loro mani, nella loro serietà, nella loro coscienza, nella loro capacità di lotta, nella chiarezza delle loro stesse idee. In questa lotta, le donne non possono non avere al loro fianco la solidarietà e l'appoggio degli uomini evoluti e onesti⁵⁰.

Quindici anni dopo, anche Ugo Casiraghi fa il nome di Gobbi ma può ormai ridimensionare la sua attività da regista, specificando che dopo quel film d'avanguardia aveva abbandonato l'orchestrazione della messinscena per lavorare in altri reparti⁵¹. A differenza di Viazzi, Casiraghi ricorda anche il lavoro di due «anziane» attrici-registe attive nel cinema di regime, Pina Rossi e Marcella Albani. A suo avviso, però, i loro film sono «pellicole senza impegno, di semplice confezione commerciale (parla il titolo del film diretto e interpretato da Pina Renzi nel 1942: *Cercasi bionda bella presenza*) e neanche troppo ben fatte»⁵². Le posizioni del critico milanese nei confronti delle pellicole dei primi anni Quaranta sono piuttosto esplicite: queste sono forme d'arte lontane tanto dalla cultura alta quanto dalle ricerche formali che riconosce al film sperimentale. Casiraghi avrebbe potuto trovare contraltari alle «pellicole senza impegno» del ventennio nei lavori di Cecilia Mangini e di Lorenza Mazzetti, entrambe indubbiamente «impegnate» e legate al campo letterario, tratto distintivo che ancora in quegli anni poteva offrire un'esile assicurazione di istanze culturali. Mangini nel 1963 era attiva già da diversi anni, aveva collaborato con Pasolini (lo scrittore aveva composto il commento per i suoi primi documentari brevi) e realizzato alcune co-regie con Lino del Fra, tra cui il coraggioso film di montaggio su testi di Franco Fortini

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Id.*, *Donne dietro la macchina da presa (fine)*, cit., p. 139.

⁵¹ Gobbi, infatti, è ricordata soprattutto come costumista, ma è stata anche sceneggiatrice e assistente alla regia. Qui come altrove, quando non altrimenti specificato, le informazioni sui profili cinematografici sono tratte dalle schede tecniche pubblicate nei cinque volumi *Gli anni del cinema italiano. cast & credits* (a cura di Everardo Artico), Venezia, Marsilio, 1989-1993; dai quattro volumi monografici della rivista «Bianco e nero», *Il cinema muto italiano* (a cura di Vittorio Martinelli), a. XLI, nn. 1-3, nn. 4-6, 1980; a. XLII, nn. 1-3, nn. 4/6, 1981; e dai tomi del *Dizionario del cinema italiano* (a cura di Roberto Chiti, Roberto Poppi e Enrico Lancia), Roma, Gremese, 1991 e successivi aggiornamenti.

⁵² Ugo Casiraghi, *Donne dietro la macchina da presa*, cit., p. 689.

All'armi, siam fascisti! (Lino del Fra, Cecilia Mangini, Lino Micciché, 1962). Personalità ancora più eclettica e sfuggente, Mazzetti si muoveva tra cinema, letteratura e giornalismo⁵³: con l'esordio narrativo (*Il cielo cade*, Garzanti, 1961) aveva ricevuto il premio Opera Prima al Viareggio; era stata responsabile su «Vie nuove» di una rubrica in cui interpretava i sogni di lettori e lettrici insieme a uno psicoanalista junghiano (rubrica piuttosto atipica su una rivista vicina al Partito comunista)⁵⁴; aveva contribuito a fondare il movimento del *Free Cinema* e, in qualità di regista, aveva all'attivo una manciata di opere filmiche attente al linguaggio quanto alla materia trattata. Appena pochi mesi prima della pubblicazione di *Donne dietro la macchina da presa*, aveva preso parte al film-inchiesta *Le italiane e l'amore* (1962)⁵⁵ con l'episodio *I bambini* in cui aveva affrontato il tema difficile dell'educazione sessuale nell'infanzia⁵⁶. Sono entrambe figure che avevano colpito l'attenzione di Casiraghi, tuttavia né Mangini, né Mazzetti, né altre registe compaiono in questo secondo ragionamento sulle *Donne dietro la macchina da presa*.

Senza voler sminuire il valore di attività critiche di grande interesse, gli sguardi di Viazzi e Casiraghi – ma se ne potrebbero identificare altri più o meno allineati ai loro – sono l'emblema di un atteggiamento molto comune, ben rappresentato dalle parole di Mario Soldati che, ormai nel 1965, confessava candidamente: «Conosco tre donne registe: Ida Lupino, Agnes Varda, Lina Wertmüller: ma chissà quante altre ce ne sarà»⁵⁷.

Sembrirebbe che fino agli anni Sessanta molta critica italiana riconosca un solo modo di essere regista e un solo modo di essere scrittrice per il cinema. Se Gobbi, Rossi e Albani non rispondevano adeguatamente a un profilo autoriale, Mangini e Mazzetti sarebbero state non conformi all'idea di regista per eccessivo eclettismo. Indicando Lina

⁵³ Tra i possibili riferimenti vorrei segnalare la breve scheda biografica della studiosa Paola Di Cori pubblicata sul portale «ingenero»: Paola Di Cori, *Lorenza Mazzetti. Con rabbia*, in «inGenere. Dati. Politiche. Questioni di genere»: <<https://www.ingenero.it/rubrica/lorenza-mazzetti-con-rabbia>>, ultima consultazione 30.1.2023.

⁵⁴ Gli interventi su «Vie nuove» sono stati raccolti insieme ad altri brani pubblicati su «Noi donne» in Lorenza Mazzetti, *Il lato oscuro. L'inconscio degli italiani* (a cura di Cosmo Barbato), Roma, Tindalo, 1969.

⁵⁵ Si riporta in nota il nome dei registi degli undici episodi: Gian Vittorio Baldi, Marco Ferreri, Giulio Macchi, Francesco Maselli, Lorenza Mazzetti, Gianfranco Mingozzi, Carlo Musso, Piero Nelli, Giulio Questi, Nelo Risi, Florestano Vancini.

⁵⁶ Gli undici episodi che compongono il film sono ispirati ad altrettante lettere inviate anonimamente a vari giornali. Erano state raccolte, insieme ad altre lettere, in Gabriella Parca, *Le italiane si confessano*, Firenze, Parenti, 1959. Successivamente era stato Cesare Zavattini a selezionare le lettere da cui sono stati tratti i segmenti del film, un progetto per certi versi non troppo lontano da quello impostato con Fausta Cialente sulla testata dell'UDI «Noi donne» nei primi anni Cinquanta e mai concretizzato.

⁵⁷ Mario Soldati, *Parliamo di donne registe e dei loro film*, in «L'Europeo», a. XXI, n. 14 (1012), 4 aprile 1965, p. 78. L'articolo è una critica negativa al film di Wertmüller *Questa volta parliamo di uomini* (1965): scrive Soldati: «C'è in lei della presunzione, e troppa fiducia nell'intelligenza: forse (non conosco la Wertmüller di persona, non l'ho mai vista!) forse un po' di paura di non essere intellettualmente abbastanza simile a un uomo, e quindi una cautela continua e sottile nell'evitare tutto ciò che le sa di istintivo, di sentimentale, di "femminile", secondo il senso che tanti pregiudizi attribuiscono ancora, in Italia, alla parola "femminile"».

Wertmüller come «la prima vera donna-regista di un film a soggetto italiano completo»⁵⁸, Casiraghi esclude di fatto le esperienze fuori norma delle autrici del passato e di quelle a lui contemporanee.

È solo con la fine del decennio che si assiste a un graduale cambio di rotta. È solo con la fine del decennio che si assiste a un graduale cambio di rotta. Uno dei primi interventi significativi è la lunga retrospettiva di Bianca Sermoniti che interviene su quattro diversi fascicoli della «Rivista del cinematografo» presentando un corposo insieme di autrici. In *Quando il regista è donna*⁵⁹ appaiono in un'unica sede editoriale i nomi di Mazzetti, Wertmüller, Gobbi, Mangini, Cavani ma anche delle registe televisive Carla Ragionieri, M.M. Yon, Elisa Quattrocchio, Alda Grimaldi, Fernanda Turvani, Marcella Curti Gialdino, Giuliana Berlinguer.

Ciononostante fino agli anni Settanta solo l'entrata in scena di Liliana Cavani (che dal 1960 al 1963 aveva curato la rubrica «Così scrivono» sulla «Rivista del cinematografo») riesce ad ottenere una certa attenzione, anche grazie alla risonanza dei suoi lavori per la RAI.

Se la presenza femminile è stata scarsamente documentata persino nel campo della regia, appare chiaro come abbiano condiviso la stessa sorte anche le autrici di soggetti e sceneggiature. Oggi si può ricorrere facilmente ai dizionari e alle enciclopedie, ai documenti istituzionali e agli archivi digitali, è possibile sfogliare le pagine digitali della «Vita cinematografica», di «Cinema Illustrazione», di «Film», «Cinema» e «Bianco e nero» e trovare numerosi nomi di scrittrici per il cinema. Ma per restare ancora un momento al 1963, quella di Casiraghi è la posizione più comune: «rimane il fatto che il nome femminile più noto – tra coloro che lavorano, per così dire, *accanto* [corsivo nel testo] alla macchina da presa, non dietro – era quello di Suso Cecchi D'Amico, la sceneggiatrice gradita ai maggiori registi e, in particolare, a Visconti»⁶⁰. Un'assenza che corrisponde a una presenza rimossa e non certo a un difetto nella pratica della scrittura per la visione. I periodici cinematografici, i cataloghi delle società di produzione e gli stessi quotidiani (senza scomodare le carte private, quindi), conservavano i dati del lavoro delle donne «dietro» e «accanto» alla macchina da presa – per tacere dell'attività giornalistica o narrativa attorno al cinema –, ma prima delle ricerche e delle rivendicazioni legate al movimento politico delle donne e prima

⁵⁸ Ugo Casiraghi, *Donne dietro la macchina da presa*, cit., p. 689.

⁵⁹ Bianca Sermoniti, *Quando il regista è donna*, in «Rivista del cinematografo», a. XXXIX, n. 8 agosto 1966, pp. 536-543; a. XXXIX n. 11, novembre 1966, pp. 692-697; a. XXXIX n. 2, febbraio 1967, pp. 106-115; a. XL, nn. 4-5, aprile-maggio 1967, pp. 256-262.

⁶⁰ Ugo Casiraghi, *Donne dietro la macchina da presa*, cit., p. 689

di un certo ‘effetto postumo’ che caratterizza gli anni più recenti, si assiste a una quasi totale rimozione nel dibattito critico e nel pensiero comune.

Sono state dimenticate non solo le ‘letterate prestate al cinema’ ma le stesse sceneggiatrici professioniste, è questo uno dei principali motivi per cui i testi delle scrittrici italiane per/sul cinema – nella loro specificità di ‘testi di servizio’, di lavoro intellettuale all’interno dell’industria culturale e di scritture ‘d’autrice’ – sono tuttora un campo da esplorare a fondo, anche nei casi in cui queste esperienze avevano suscitato un certo interesse.

La ‘riscoperta’ avviene, come già anticipato, all’inizio degli anni Settanta in un contesto di progettualità politica e intellettuale femminista. Anche per questo fenomeno si propone un itinerario bibliografico che non ha pretese di univocità. Nel 1972 Cinzia Bellumori presenta una prima ricerca sperimentale sulla presenza delle donne nei vari reparti del cinema italiano in un numero monografico di «Bianco e Nero» significativamente titolato *Le donne del cinema contro questo cinema*, ristampato lo stesso anno anche in volume nella collana «Studi monografici» del Centro sperimentale di cinematografia di Roma. La studiosa era entrata in contatto con un discreto gruppo di professioniste (direttrici di produzioni, costumiste, segretarie di edizione, doppiatrici, aiuto regista, passafilm, sceneggiatrici), dati e informazioni erano stati raccolti direttamente sul campo attraverso le società di produzione e distribuzione romane in seguito alla mancata collaborazione dell’Istituto Luce. La ricerca di Bellumori riguardava tre aree disciplinari: le attività tecniche, il lavoro artistico e la funzione dei personaggi femminili nei film. Anche se dedicava poca attenzione alla dimensione specifica della scrittura, la raccolta dei dati organizzati in tabelle dettagliate che collegavano fattori come la tipologia di mansione al grado di istruzione e ai periodi di maternità riportava i numeri inequivocabili di una «discriminazione». Bellumori aveva intervistato numerose professioniste dei vari reparti: per la prima volta si porta l’attenzione verso le lavoratrici del cinema, restituendo le loro considerazioni sul proprio mestiere. Il risultato è la registrazione di una percepita incompatibilità tra il ruolo della donna nella società italiana e le professioni cinematografiche.

Nella limitatezza di spazio dedicato al campo della scrittura per la visione, in *Le donne del cinema contro questo cinema* oltre Suso Cecchi D’Amico compaiono altre due sceneggiatrici: Iaia Fiastrì (nome d’arte di Maria Grazia Pacelli, nota anche come Jaja Fiastrì) e Luciana Corda. Pur tenendo conto dell’operazione di montaggio delle dichiarazioni è sintomatico che le due intervistate tornino più volte sui concetti di «isolamento» e di

«emarginazione»⁶¹, sul fatto che entrambe conoscessero altre sceneggiatrici ma che non fossero mai riuscite a lavorare insieme.

Si è già detto prima, il cinema ha accolto o respinto le donne in modo analogo ad altri ambienti, tuttavia in sede di analisi del corposo aggregato di dati raccolti, Bellumori sembra trovare una specificità:

Quello che mi sembra più importante mettere in luce, è il *modo* [corsivo nel testo] in cui il cinema rifiuta la donna, e il discorso, in questo senso, si fa più sottile, meno scoperto. Infatti le donne non sono rifiutate come presenza fisica, anzi, in alcuni casi sono addirittura indispensabili (si pensi ad esempio alle attrici). È vero che esistono alcuni settori nei quali l'ingresso alla donna è più difficoltoso, ma generalmente si tratta di lavori in cui anche per l'uomo, se pur in misura minore, l'accesso comporta svariate difficoltà. Quindi, se facessimo della donna nel cinema, solo un discorso di vaghe difficoltà di inserimento, non faremmo che ripetere quello che è già stato detto da altri prima di me, a proposito di altri argomenti relativi alla donna.

Le donne sono già nel cinema, anche se numericamente deboli; la discriminazione subentra in un altro momento, e precisamente in quello attivo e creativo. [...] Il momento di freno alla sua accettazione avviene contemporaneamente alla realizzazione intellettuale e creativa nell'ambito della propria professione⁶².

Qualche anno più tardi Patrizia Carrano, studiosa di cinema e redattrice di «Noi donne», riprende e aggiorna la ricerca di Bellumori in un saggio dal taglio più propriamente socioculturale, *Malafemmina. La donna nel cinema italiano*⁶³. Estende la panoramica al ruolo degli esercenti e degli enti dello spettacolo, all'universo delle sale, ai sindacati e alle recenti evoluzioni normative, basandosi sui dati ISTAT, SIAE, FILS (il Sindacato dei lavoratori dello spettacolo) e sulla *Guida categorica professionale dello spettacolo*. Attraverso una prospettiva dichiaratamente femminista e in pieno '77, Carrano esamina le diverse tipologie di impiego e mette a fuoco i motivi dell'esigua presenza delle donne nel cinema, anche ai tavoli di sceneggiatura. A distanza di un lustro, in questa nuova indagine si riscontra di nuovo la stessa rilevazione: le donne continuano ad essere «escluse da posizioni di potere, e il loro lavoro è spesso misconosciuto, in ogni caso mal sopportato e fortemente ruolizzato»⁶⁴. Queste le conclusioni dell'aggiornamento di Carrano:

Industria essenzialmente maschile, in cui la competitività è sfrenata, la concorrenza terribile, i cui lavoratori sono meno sindacalizzati di altri, il cinema è nei confronti delle donne una sorta di Giano Bifronte: da un lato – sicario d'una cultura fallocratica – le umilia fabbricando inaccettabili personaggi femminili, e dall'altro le trascura ricacciandole dalla produzione, non inserendole nella troupe, o relegandole a un lavoro ghetizzato e di poca responsabilità. [...] Così, mentre le donne sono riuscite a intervenire sia pure in modo marginale nel

⁶¹ «Fiastrì descrive la propria sensazione di disagio con la frase “Ci si sente come un negro in un locale di bianchi”. La sceneggiatrice mitiga l'affermazione autoaccusandosi di retorica, ma nella sua espressione c'è la chiave di tutto l'argomento [...] nell'autodefinizione di negro, infatti, è espresso tutto il conflitto psicologico che vive l'individuo estraneo al gruppo di cui vuole entrare a far parte». Cinzia Bellumori, *La donna nella cultura e nell'arte*, in *Le donne del cinema contro questo cinema*, cit., pp. 47-48.

⁶² Ivi, pp. 40-41.

⁶³ Patrizia Carrano, *Malafemmina. La donna nel cinema italiano*, Rimini – Firenze, Guaraldi, 1977.

⁶⁴ Ivi, p. 34.

giornalismo, se ormai firmano una buona parte della nostra saggistica, se stanno – soprattutto dopo la riforma – cominciando a rivendicare qualche potere all’interno della RAI-TV, se il movimento femminista è riuscito a padroneggiare per qualche tempo una parte del teatro d’avanguardia, per quel che riguarda il cinema siamo ancora ai tempi di *Scipione l’africano*⁶⁵.

Tralasciando gli approfondimenti sul ruolo della critica e sui caratteri dei personaggi cinematografici nelle pellicole italiane (soprattutto popolari), in questa sede interessa che la studiosa abbia riportato alla luce i segni di moltissime tracce di scritture femminili. Tra le sceneggiatrici, Carrano distingue per un’attività non saltuaria Margherita Maglione, collaboratrice assidua di Vittorio De Sica, e Titina De Filippo che aveva firmato i soggetti di film piuttosto noti come *L’amor mio non muore!* (Giuseppe Amato, 1938), *Due soldi di speranza* (Renato Castellani, 1952) e *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1953). E soprattutto presta molta attenzione alla nuova generazione di sceneggiatrici-registe che scrivono i propri film a partire da prospettive e istanze femministe come Elda Tattoli (*Il pianeta Venere*, 1972) e Virginia Onorato (*L’ultimo uomo di Sara*, 1973). Poi, incrociando i dati raccolti da Francesco Savio⁶⁶ e il registro cinematografico della SIAE, chiude il suo saggio con la prima lista di soggettiste, sceneggiatrici e registe italiane che hanno operato dal 1930 al 1976, un «esercito non troppo sguarnito [...] che è passato nei decenni senza lasciare alcuna traccia di sé»⁶⁷. L’elenco conta infatti circa centocinquanta autrici. Centocinquanta nomi contro le esigue e sporadiche citazioni di un trentennio di critica cinematografica. E non va dimenticato che la lista è incompleta perché Carrano, lavorando su documenti ufficiali, non poteva tenere conto dell’abitudine piuttosto comune di non firmare i testi per il cinema.

È vero che secondo la *Guida Categorica Professionale per lo Spettacolo* del 1976 su un totale di centottantacinque persone iscritte al reparto della sceneggiatura, le donne erano solo otto e che tra il 1961 e il 1971 un’unica regista si era diplomata presso il Centro sperimentale di cinematografia (Liliana Cavani), ma è palese quanto lo scenario fosse decisamente più frastagliato di quello offerto dai dati ufficiali. Le giovani autrici che iniziavano a scrivere per lo schermo sul finire dei Settanta non potevano essere definite «un

⁶⁵ Ivi, pp. 33-34.

⁶⁶ Si ricorda brevemente che Savio, all’anagrafe Francesco Pavolini, figlio dell’intellettuale poeta, saggista e sceneggiatore Corrado e nipote del gerarca Alessandro, ha compiuto una delle più preziose operazioni di censimento, schedatura e analisi di pellicole italiane dei primi anni del sonoro, desumendo i dati tecnici dai titoli di testa delle pellicole. L’esito di questo censimento è consultabile in Francesco Savio, *Ma l’amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime, 1930-1943*, Milano, Sonzogno, 1975. Oltre a questa operazione monumentale, negli anni Settanta ha curato una trasmissione radiofonica per la RAI in cui è riuscito a intervistare la maggior parte dei ‘superstiti’ del cinema italiano degli anni Trenta: *Cinecittà anni ’30: parlano i protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)* (a cura di Francesco Savio), Roma, Interviste – Centro di cinematografia. Le interviste sono state trascritte e rielaborate in Francesco Savio, *Cinecittà anni 30: Parlano 116 protagonisti del secondo italiano 1930-1943* (a cura di Tullio Kezich). 3 vol., Roma, Bulzoni, 1979.

⁶⁷ Patrizia Carrano, *Malafemmina*, cit., p. 197.

primo segnale” d’una nuova condizione, d’una maggiore apertura dell’industria nei confronti delle donne»⁶⁸ senza adeguati distinguo, dato che le donne avevano scritto per il cinema fin dalle sue origini. Marginalizzate più che marginali, discriminate dall’industria cinematografica italiana e presto dimenticate, soggettiste e sceneggiatrici non erano state poi così poche, come ancora si continua a credere. Questi dati offrivano la base di partenza per osservare da vicino personalità e opere riemerse, considerate secondarie o fuori norma dal punto di vista dominante, ma le conclusioni dipingevano lo stesso quadro di sempre. «La chiusura è la medesima, se mai soltanto un pochino meno drastica»⁶⁹, concludeva Carrano, raramente le sceneggiatrici erano nella condizione di raccontare storie ‘dalla parte di lei’. Un cono d’ombra speculare oscurava anche le altre forme di lavoro culturale delle donne attorno al cinema.

Ancora in quegli anni si contano sulle dita di una mano i riferimenti alle prime giornaliste, critiche o storiche come Paola Ojetti, ad esempio, che tra le varie attività aveva tradotto in italiano il più noto manuale di scrittura cinematografica degli anni Trenta⁷⁰, o come Maria Adriana Prolo, fondatrice nel 1941 del Museo Nazionale del Cinema di Torino e autrice di una *Storia del cinema muto italiano* (Poligono, 1951) definita da Luca Mazzei «chiarificatrice» e «mitopoietica»⁷¹.

La situazione cambia ulteriormente tra la seconda metà degli anni Settanta e il decennio successivo. Vale la pena dedicare qualche breve cenno a un periodo che oltrepassa l’arco cronologico su cui si sofferma questo studio perché è in questo momento che nascono o si affermano molte delle prospettive che porteranno al quadro odierno. Ben oltre il campo del cinema, emerge con forza un nuovo soggetto critico, ‘plurale’, sempre più consapevole dei condizionamenti culturali e sociali subiti dalle donne e che si pone come obiettivo la decostruzione delle discorsività patriarcali in tutti i campi. Un soggetto «imprevisto», secondo le parole Carla Lonzi:

Noi diciamo all’uomo, al genio, al visionario razionale che il destino del mondo non è nell’andare sempre avanti come la sua brama di superamento gli prefigura. Il destino imprevisto del mondo sta nel ricominciare il cammino per percorrerlo con la donna come soggetto.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Seton Margrave, *Successful Film Writing as Illustrated by ‘the Ghost Goes West’*, London, Methuen & Co. Ltd., 1936, trad. it. di Paola Ojetti, *Come si scrive un film*, Milano, Bompiani, 1945.

⁷¹ Luca Mazzei, *Il gran sogno lontano: Cabiria e la stampa dal 1913 al 1951*, in *Cabiria & Cabiria* (a cura di Silvio Alovio e Alberto Barbera), Torino-Milano, Museo Nazionale del Cinema - Il Castoro, 2006, p. 199.

Riconosciamo a noi stesse la capacità di fare di questo attimo una modificazione totale della vita. Chi non è nella dialettica servo-padrone diventa cosciente e introduce nel mondo il Soggetto Imprevisto.⁷²

Ovviamente anche il cinema risente di queste spinte e integra parzialmente alcune delle istanze femministe nella produzione di opere filmiche e nello studio della disciplina secondo dinamiche non progressive e non lineari. Le novità principali consistono nella creazione di strategie per accrescere la circolazione di film scritti e diretti da donne, nello sviluppo di studi storici e analisi critiche sulla presenza femminile nel cinema (sia come autrice, sia come personaggio cinematografico) e nella ripresa di esperienze artistiche già avviate durante le stagioni precedenti (ad esempio nell'ambito degli sperimentalismi)⁷³. Infatti il radicale cambio di passo sul piano tecnologico stravolge i paradigmi della realizzazione cinematografica: insieme ai formati ridotti si diffonde anche in Italia con maggiore energia il cinema indipendente, quando non propriamente *underground*. Mentre sopravvive un sistema produttivo e distributivo ormai standardizzato, stabilizzatosi in uno stato di crisi permanente, si riafferma la volontà di costituire cooperative autonome, parallele alle produzioni ufficiali, o di lavorare del tutto al di fuori del circuito ufficiale. Dal punto di vista della ricerca invece, con una portata più ampia di quella che potevano avere singoli studi come quelli di Bellumori e Carrano, si consolida una rete di attività che prestano estrema attenzione alla ricostruzione e alla valorizzazione del lavoro intellettuale delle donne.

Per traslare in questo campo le parole che Patrizia Gabrielli ha usato a proposito della rivista «DWF donna woman femme», anche il cinema – un ‘certo’ tipo di cinema, ovviamente – diventa «una delle tante espressioni del femminismo, luogo di incrocio tra interesse per la politica e di impegno scientifico»⁷⁴. Da un lato si moltiplicano le ricerche e le prospettive di studio, dall'altro le più variegata esperienze cinematografiche si collegano direttamente alle progettualità del movimento delle donne, comprendendo festival e rassegne⁷⁵, ampi spazi su nuove riviste⁷⁶, collettivi e manifesti programmatici, luoghi di

⁷² Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, in Ead., *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale. E altri scritti*, Rivolta Femminile, Milano, 1974, p. 46. Si segnala la più recente edizione del 2013 per le edizioni, et al.

⁷³ Cfr. Giulia Simi, *(T)essere movimento: nuove grammatiche per nuovi soggetti. Il cinema sperimentale delle donne in Italia prima e dopo il 1968*, in *Essere (almeno) due* (a cura di Giovanna Maina e Chiara Tognolotti), Pisa, ETS, 2018, pp. 165-172.

⁷⁴ Patrizia Gabrielli, *Questioni di femminismo e di cittadinanza. Leggere Annarita Buttafuoco*, Siena – Arezzo, Università degli Studi di Siena, 2001, p. 15.

⁷⁵ Si segnala l'esperienza della rassegna itinerante *Kinomata. La donna con la macchina da presa* confluita nel volume *Kinomata. La donna nel cinema* (a cura di Annabella Miscuglio e Rony Daopoulos), Bari, Dedalo Libri, 1980.

⁷⁶ Tra i possibili esempi si segnala il numero speciale di «effe», «Donne e cinema», a. V, n. 4, aprile 1977. Per una breve ma significativa analisi del ruolo avuto da questa rivista di movimento, che non poco spazio ha dedicato al cinema, si rimanda a Roberta Gandolfi, *«Effe» (1972-1983) e il discorso femminista sulla*

incontro e forme di cooperazione a vari livelli. Anche la televisione – di stato prima, privata poi – modifica i propri assetti e accoglie progettualità di questa natura, seppur con molta moderazione⁷⁷.

A partire dagli anni Settanta non è solo il già citato Brunetta a interessarsi del rapporto tra letterario e filmico, prende anzi forma una nuova attenzione scientifica che si concentra sulle «botteghe di scrittura»⁷⁸ e che utilizza sempre più spesso le testimonianze dirette e i documenti d'archivio. La spinta data dagli studi a cavallo tra le due discipline guarda ovviamente anche al rapporto tra letterati e cinema: gli 'scrittori prestati al cinema' diventano un soggetto di studio sempre meno secondario. Vengono affrontati i testi per/sul/attorno al cinema di Alvaro, Bassani, Brancati, Calvino, D'Annunzio, Flaiano, Fortini, Gadda, Gozzano, Moravia, Palazzeschi, Pirandello, Pratolini, Sciascia, Verga, giusto per fare qualche nome; le scrittrici, al contrario, sono quasi del tutto ignorate.

Nel corso degli ultimi trent'anni si sono aperti fruttuosi dibattiti critici, teorici e storiografici sulla base della documentazione storico-letteraria e storico-cinematografica e intorno alle riflessioni della *Feminist Film Theory*, di conseguenza si sono intensificate le possibilità di seguire itinerari bibliografici che guardano al passato e comunicano col presente, in un contesto ormai sovraccarico di *media*. In una tensione dialettica tra continuità e rotture con le esperienze dei decenni precedenti, si sono affermate nuove forme di storiografia e di critica e gli studi dei media hanno configurato paradigmi nuovi. Lo studio delle autrici e delle loro opere è spesso affiancato da ricerche che si occupano di analizzare nei mezzi di comunicazione e nelle arti audiovisive le identità di genere e le loro rappresentazioni. Tra numerose difficoltà – e ostilità vere e proprie – gli studi femministi dei media possono ormai considerarsi come una delle pratiche dei femminismi intersezionali e allo stesso tempo come insieme di teorie e prassi scientifiche situate in un campo interdisciplinare⁷⁹: il sistema dei media che ormai ingloba il cinema e la televisione è diventato esso stesso uno 'spazio di azione', e non solo un oggetto di studio.

corporeità femminile: il cinema e l'industria culturale, in «Arabeschi» online, «Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano», dicembre 2018: <<http://www.arabeschi.it/41-effe-1972-1983-e-il-discorso-femminista-sulla-corporeità-femminile-cinema-lindustria-culturale/>>, ultima consultazione 30.1.2023.

⁷⁷ Si rimanda alle ricostruzioni critiche e all'insieme di testimonianze raccolte nel volume *Filmare il femminismo* (a cura di Lucia Cardone e Sara Filippelli), Pisa, ETS, 2015. In particolare cfr. Sara Filippelli, *Pioniere della differenza, cinema e femminismo tra gli anni Settanta e Ottanta. Il collettivo Alice Guy di Roma*, pp. 65-76 e Giulia Fanara, *E poi tornammo a casa... Storie e percorsi dell'identità femminile (1982). Memorie di donne nel palinsesto della Rai siciliana all'inizio degli anni Ottanta*, pp. 85-94.

⁷⁸ Cfr. Federica Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano. Intorno a Il bandito di Lattuada*, Vicenza, Fondazione scuola nazionale di cinema, 2002.

⁷⁹ Si vedano gli studi pubblicati nella rivista inglese «Feminist Media Studies» e il saggio di Alison Harvery, *Feminist Media Studies*, Polity Press Ltd., Cambridge, 2020. La traduzione italiana della monografia di Harvery dovrebbe essere pubblicata a breve dalla casa editrice Meltemi.

Tuttavia, nonostante gli impulsi nati dagli incontri tra *Feminist Studies*, *Women's Studies*, *Gender Studies* e *Film Studies*, nonostante la problematizzazione dei quadri storico-letterari e storico-cinematografici, nonostante la costituzione degli archivi di persona e nonostante le rinnovate prospettive su cinema e letteratura, è evidente come al di fuori di determinati percorsi accademici e nel cosiddetto pensiero comune il lavoro intellettuale delle donne attorno al cinema, dalle origini al boom, è considerato irrilevante (quando viene preso in considerazione). Se si circoscrive lo sguardo alle scritture cinematografiche delle sole narratrici italiane attive nei primi tre quarti del secolo scorso, prima della 'seconda ondata femminista', sembra resistere la tesi per cui le letterate avrebbero prodotto ben poco di rilevante, declinata nella forma dell'ennesima rimozione del lavoro intellettuale femminile. Quello delle 'scrittrici prestate al cinema' ancora oggi è in buona parte un universo sommerso.

Chi ha iniziato a colmare questo vuoto ha impostato molti termini del problema. Se talvolta le prime ricerche possono sembrare sfavorite dalla considerazione di *corpora* limitati di documenti, distribuiti in vari luoghi di conservazione e talvolta difficilmente accessibili, questi lavori hanno l'innegabile merito di aver aperto reso possibile discutere di fenomeni e dati prima pressoché sconosciuti. I principali studi sul dialogo tra narratrici e cinema e sulle questioni proprie del rapporto tra scritture femminili e linguaggio audiovisivo risalgono agli ultimi vent'anni e nascono da settori disciplinari più propriamente cinematografici che letterari. Il rinnovamento di prospettive, la restituzione e l'analisi di documenti preziosi si devono a Lucia Cardone, Cristina Jandelli, Maria Grazia Fanchi, Veronica Pravadelli, Monica Dall'Asta, al gruppo di ricerca che ruota attorno al progetto accademico *FAScinA – Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi*, ma anche ai singoli lavori dedicati ad autrici particolari. Altrettanto preziosa è la ricostruzione del periodo pionieristico del cinema curata da un ampio gruppo di studiose e studiosi⁸⁰ collegati al progetto internazionale denominato prima *Women's Film History International*, aggiornato poi in *Women Film Pioneers Project*⁸¹, che nel caso delle soggettiste e sceneggiatrici ha gettato nuova luce su non pochi nomi⁸².

⁸⁰ Cfr., *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano* cit.

⁸¹ Il progetto e il suo database sono resi disponibili sul sito dell'università dell'Illinois: <<https://wfpp.columbia.edu>>, ultima consultazione 30.1.2023.

⁸² Si riportano a titolo esemplificativo i nomi di Lina Ferarris, Ofelia Clautti, Suzanne De Canalis, Maria Melato, Irma Gramatica, Maria Jacobini, Anna Fougez, Vera D'Angara e delle italo-francesi, ma attive in Italia, Renée de Liot e Nelly Carrère.

Un approfondito lavoro sulle fonti ha permesso di attivare anche un delicato processo di ricollocazione autoriale di pellicole note⁸³ e ritrovate⁸⁴, di ricontestualizzare l'attività di registe-scenariste dei propri film, come Elvira Notari ed Elvira Giannelli, e infine di riscoprire numerosi testi cinematografici, come quello che risulterebbe essere la prima prosa 'attorno al cinema' edita in Italia: *Cinematografo. Commedia in 2 atti per fanciulle* di Anna Vertua Gentile (Paravia, 1898), una delle popolari scrittrici di romanzi femminili oggi dimenticate⁸⁵.

Dal punto di vista letterario sono fondamentali le indagini di Marina Zancan che in più di un'occasione si è occupata anche delle scritture cinematografiche di Alba de Céspedes⁸⁶ e particolarmente significativo per la cura filologica e la metodologia interdisciplinare è il lavoro di Marco Bardini che ha analizzato le carte di Elsa Morante e ha riportato alla luce i suoi testi per lo schermo⁸⁷. Ma non sono mancati interventi meno sistematici su singole autrici e operazioni di raccolta e restituzione di testi dispersi (penso soprattutto al preziosissimo lavoro di Maria Carla Papini su Anna Banti⁸⁸).

Pur non essendo ancora integrate nei quadri storiografici, è ormai evidente come il contributo delle donne al cinema italiano sia stato tutt'altro che secondario e che il dialogo delle letterate con il testo filmico non sia stato estemporaneo né casuale, bensì piuttosto un processo dinamico considerevole. La pratica della scrittura cinematografica si è manifestata, come si vedrà, nella forma di un interscambio che ha fornito all'universo cinematografico una serie di storie, di figure narrative, di immaginari e di considerazioni critiche mentre allo stesso tempo dotava il laboratorio creativo delle narratrici di ulteriori 'strumenti' grazie al lavoro su codici diversi da quelli abitualmente sperimentati. Un processo che vale la pena osservare da vicino.

⁸³ I casi più eclatanti sono l'assegnazione della co-regia e della scrittura dello scenario alle protagoniste di due tra i più noti film degli anni Dieci: *Assunta Spina* (Francesca Bertini e Gustavo Serena 1915) e *Cenere* (Eleonora Duse e Febo Mari, 1916).

⁸⁴ Non si può fare a meno di segnalare il lavoro di recupero che ruota intorno ai due principali festival italiani di cinema muto: *Il Cinema Ritrovato* di Bologna e *Le Giornate del Cinema Muto* di Pordenone. Quest'ultimo nell'edizione di ottobre 2021 ha dedicato un focus sulle scrittrici per il cinema statunitensi che ha offerto interessanti prospettive metodologiche anche per lo studio delle scenariste italiane.

⁸⁵ Il testo identificato da Luca Mazzei risale al 24 gennaio 1898, si tratta di una commedia pedagogica della collana «Scene famigliari per fanciulle», una serie di testi «con protagoniste giovani ragazze in grado di maneggiare e usare a proprio favore una novità tecnologica del mondo moderno, dal telefono, alla fotografia, alla bambola fonografo, alla bicicletta, a molte altre». Luca Mazzei, *Al cinematografo da sole. Il cinema descritto dalle donne fra 1898 e 1916*, in *Non solo dive*, cit., p. 260.

⁸⁶ Marina Zancan, *Alessandro Blasetti – Alba de Céspedes. La trasposizione cinematografica di Nessuno torna indietro*, in *Uomini e donne del Novecento. Fra cronaca e memoria* (a cura di Azzurra Aiello, Francesca Nemore, Maria Procino), Mantova, Universitas Studiorum, 2015, pp. 159-167.

⁸⁷ Marco Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS, 2014.

⁸⁸ Cfr. Anna Banti, *Cinema. 1950-1977* (a cura di Maria Carla Papini), Firenze, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, 2008.

2. SCRITTRICI PER IL CINEMA. UN ITINERARIO ITALIANO DALLE ORIGINI ALLA SOCIETÀ DEI CONSUMI

2.1 Scrivere per il cinema delle origini 1906-1930

La cinematografia italiana nasce con una forte impronta letteraria. Durante la fase di elaborazione di formule espressive e modelli narrativi propri, *la film* delle origini guardava con tanta insistenza alla letteratura e al teatro da rischiare di diventarne un corrispettivo semplificato. La produzione letteraria mondiale si presentava ai pionieri del cinematografo come bacino di storie da cui attingere e allo stesso tempo come insieme di strutture e codici preesistenti, già assimilati dal pubblico delle proiezioni e facilmente riproducibili. Il processo di legittimazione e di autopromozione del cinema si è quindi costituito attorno a prestiti di trame letterarie e modelli testuali autorevoli o derivati dalla narrativa di consumo, secondo un tipo di rapporto che Gian Piero Brunetta ha definito «il più indiscriminato saccheggio di opere e soggetti di tutti i tempi»¹. Parallelamente a quello letterario, era altrettanto presente un secondo ‘filone’ di matrice storica (che ovviamente interessa meno le riflessioni che seguono): «se si scorrono sistematicamente i cataloghi [...] si vede che non c’è momento della storia del passato o un classico letterario che non venga preso a soggetto per una riduzione cinematografica»².

Il cinema italiano, in particolare, opera un attacco frontale alla produzione letteraria universale, senza alcun complesso di inferiorità e senza eccessive preoccupazioni di fedeltà agli originali: da Omero a Dante, da Shakespeare a D’Annunzio, si possono trovare ridotti, in poche decine di minuti, tutti i classici ed i maggiori eventi storici passati e presenti. [...] Un problema decisivo, per la comprensione, in termini socio-culturali, della fortuna di questa massiccia trascrizione cinematografica di opere letterarie, è legato alla definizione più rigorosa della *biblioteca dell’italiano medio* (finora mai studiata con attenzione), sulla cui esistenza gioca la prima produzione cinematografica, fornendo appunto i corrispondenti visivi di opere conosciute³.

Nei primissimi anni del secolo la società culturale guarda con curiosità, ma senza un reale interesse, a questa nuova forma di spettacolo popolare che si configura ancora come un’attrazione da fiera itinerante. Sono poche le voci discordi oltre alle ormai note opinioni

¹ Gian Piero Brunetta, *Introduzione*, in *Letteratura e cinema*, (a cura di Gian Piero Brunetta), Bologna, Zanichelli, 1976, p. 1.

² Id., *Intellettuali cinema e propaganda tra le due guerre*, Bologna, Patron, 1972, p. 19.

³ Id., *Introduzione*, cit., p. 2.

positive di Giovanni Papini⁴ e Guido Gozzano⁵, a cui andrebbero aggiunte le previsioni corrette di Matilde Serao elaborate in toni apocalittici⁶.

Con l'affermazione del lungometraggio negli anni Dieci il racconto cinematografico, consolidato il suo alfabeto, congegnava una propria sintassi: «cambiano parzialmente [...] gli oggetti di investimento: non più soltanto il *repertorio letterario* ma anche l'*apparato letterario* (inteso come sistema organizzato di gusti e di mitologie) e, soprattutto, lo scrittore professionista»⁷. La costruzione di un immediato corrispondente filmico della biblioteca dell'italiano medio – e dell'italiana media, dal momento che il cinema era considerato alla stregua di un divertimento per bambini e servette – è certo una manifestazione culturale significativa, ma è altrettanto rilevante che durante il corso del primo ventennio del Novecento «si cerca, con le immagini, di dar vita agli elementi fondamentali dell'azione del testo letterario, riproponendone strutture e stereotipi di immediata riconoscibilità e di derivazione letteraria»⁸. Oltre al 'programma editoriale' delle case produttive, si deve considerare l'attenzione che alcuni autori del cinema muto prestano alle strategie di attivazione del dispositivo narrativo e, su un altro piano, la ricezione dei loro racconti per immagini. Infatti le caratteristiche proprie degli oggetti filmici, più che il cinema di per sé, sono stati il principale motivo per cui buona parte della cultura italiana ha impiegato più di un decennio a riconoscere al nuovo *medium* uno statuto autonomo e a risolvere «la fatale discussione: arte o non arte?»⁹.

Il campo dell'editoria è probabilmente la migliore testimonianza del rapporto conflittuale, «o ambiguamente amichevole, in grazia delle convincenti elargizioni pubblicitarie. [...] Illumina un capitolo curioso della vicenda culturale primonovecentesca, quando l'affermarsi di nuovi *media* chiama in causa la definizione di arte e il mutato rapporto tra società e letteratura nella moderna civiltà industriale»¹⁰. Non si intende certo ripercorrere la diatriba sul cinema, che tanto spazio trova sulle riviste letterarie, dagli anni delle proiezioni itineranti alla celebre direzione della Cines da parte di Emilio Cecchi nel biennio 1932-1934, si rimanda piuttosto al saggio di Peter Del Monte, datato ma ancora attuale, alla corposa

⁴ Giovanni Papini, *La filosofia del cinematografo*, in «La Stampa», 18 maggio 1907, pp. 1-2.

⁵ Carlo Casella, *Poesie e cinematografo. Conversando con il Poeta Guido Gozzano*, in «La vita cinematografica», a. I, n. 2, 20 dicembre 1910, pp. 1-2, ora in *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto in italiano 1907-1920* (a cura di Riccardo Redi e Claudio Camerini), Venezia, Marsilio, 1980, pp. 102-104.

⁶ Gibus [Matilde Serao], *Mosconi*, in «Il Giorno», 30 marzo 1906; poi con il titolo *Cinematografeide!* in Ead., *I mosconi di Matilde Serao* (a cura di Gianni Infusino), Napoli, Edizioni del Delfino, 1974, pp. 138-140.

⁷ Silvio Alovizio, *Scenari. La sceneggiatura nel cinema muto*, in *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia* (a cura di Mariapia Comand), Torino, Lindau, 2006, p. 34.

⁸ Gian Piero Brunetta, *Introduzione*, cit., p. 2.

⁹ Giorgio Prosperi ripropone la questione, addirittura nel 1948, sulla rivista diretta da Alba de Céspedes. Giorgio Prosperi, *Riflessioni sul cinema*, in «Mercurio», n. 35, febbraio 1948, p. 92.

¹⁰ Irene Gambacorti, *Cinema, letteratura, editoria*, in *Lo schermo di carta. Pagine letterarie e giornalistiche sul cinema (19059-1924)* (a cura di Irene Gambacorti), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2017, p. IX.

disamina di Fabio Andreazza e al recente «compendio di storia della critica cinematografica italiana» di Denis Lotti¹¹. Ma c'è un elemento che preme sottolineare: nel corso del complicato processo di legittimazione del cinema – spesso viziato dall'estetica crociana e che in buona parte si deve proprio ai letterati e come si vedrà alle letterate –, all'interno della tensione tra i due poli contrapposti si è manifestata una forza che ha spinto scrittori e scrittrici verso il cinematografo e ha permesso che il film fosse accolto all'interno del testo letterario.

La posizione ufficiale del mondo culturale italiano era di distacco aristocratico quando di non aperto disprezzo, i grandi autori dimostravano il proprio scetticismo¹² e c'era chi annunciava con angoscia la morte di teatro e letteratura. Sul versante opposto personalità come Gabriele D'Annunzio e Goffredo Bellonci caldeggiavano un «cinema-fantasia» invocando Ovidio e Ariosto¹³, i futuristi discorrevano di prospettive figurative e di «sinfonie poliespressive»¹⁴, nascevano le prime teorie italiane sul montaggio e le riviste letterarie proponevano le proprie inchieste: «La Lettura» negli anni Dieci, «La Fiera letteraria» e «Solaria» nel decennio successivo¹⁵. Mentre imperversava la tenzone tra gli intellettuali e il nascente settore di specialisti, narratori e narratrici hanno iniziato a frequentare le sale di proiezione con sempre maggiore frequenza. Si sono fatti spettatori e spettatrici e hanno incontrato il linguaggio cinematografico, a prescindere dalle proprie posizioni critiche.

Si sono confrontate con il racconto per immagini sia la generazione che ha assistito alla nascita del cinema e percepiva il film come una forma di spettacolo moderno, legato a una tecnologia altrettanto nuova, sia la successiva che lo ha 'assorbito' spontaneamente

¹¹ Peter Del Monte, *Le teoriche del film in Italia dalle origini al sonoro*, in «Bianco e Nero», a. XXX, nn. 1-2, gennaio febbraio 1969, pp. 19-28; nn. 5-6, maggio-giugno 1969, pp. 21-35; nn. 7-8, luglio-agosto 1969, pp. 2-37; Fabio Andreazza, *Identificazione di un'arte. Scrittori e cinema nel primo Novecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2008; Denis Lotti, *Il cinema tra le colonne. Storia, metodi e luoghi della critica cinematografica in Italia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020.

¹² Si ricorda che ancora a ridosso degli anni Trenta Luigi Pirandello si chiedeva «se il film parlante abolirà il teatro» e auspicava un «cinemelografo» musicale e 'rappresentativo' ma libero dalla letteratura. Cfr. Luigi Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro*, in «Il Corriere della Sera», 16 giugno 1929, p. 3; ora in Id., *Saggi, poesie, scritti vari* (a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti) Milano, Mondadori, 1977, pp. 1030-1036; tra le varie ristampe, l'articolo è presente anche nel già citato volume di Mario Verdone, *Gli intellettuali e il cinema. Saggi e documenti*, Roma, Bianco e Nero, 1952, pp. 96-101.

¹³ *A colloquio con D'Annunzio: Una nuova forma del dramma - L'attrazione del cinematografo - "Cabiria" - Nuovi lavori*, in «Il Corriere della Sera», Milano, 28 febbraio 1914, p. 3, l'intervento nella versione completa è stato raccolto in *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)* (a cura di Gianni Oliva con la collaborazione di Maria Paolucci), Lanciano, Carabba, 2002, pp. 278-285; Goffredo Bellonci, *Manifesto per una rivoluzione cinematografica*, in «Apollon» vol. II, n. 2, settembre 1916; ora in *Tra una film e l'altra*, cit., pp. 292-297.

¹⁴ Cfr. almeno Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settemelli, Arnaldo Ginna, G. Balla, Remo Chiti, *Cinematografia futurista. Manifesto*, in «L'Italia Futurista», a. I, n. 10, 15 novembre 1916, (la citazione è presa da p. 1).

¹⁵ Si veda ad esempio uno dei primi interventi: Giustino Ferri, *Tra le quinte del cinematografo*, in «La Lettura», a. VI, n. 10, ottobre 1906; poi in «Cinema/Studio», a. IV, n. 14-16, aprile-dicembre 1994, pp. 9-15); ancora più interessante il numero monografico di «Solaria» dedicato alle posizioni dei letterati nei confronti della nuova arte che accoglie interventi, tra gli altri, di Montale, Debenedetti, Bacchelli: «Solaria», a. II, n. 3 «Letterati al cinema», marzo 1927, ora integralmente riprodotto in Vito Santoro, *Letterati al cinema. «Solaria», marzo 1927*, Napoli, Liguori Editore, 2012.

come una delle possibili forme espressive. In entrambi i casi non si può sottovalutare la prospettiva secondo cui letterati, teorici, critici, scrittori e giornalisti siano stati in prima istanza spettatori¹⁶, esposti a nuove modalità del narrare e a inedite forme di memoria visiva dell'esperienza, e solo successivamente produttori di discorsività di varia natura inerente al cinema.

Dietro la facciata ufficiale, nel corso del decennio scrittori e scrittrici assistono sempre più spesso alle proiezioni con atteggiamenti che vanno dal disprezzo alla circospezione e talvolta all'entusiasmo. Una parte del mondo letterario si cimenta nel racconto di questo nuovo fenomeno, in particolare concentrandosi sul rapporto problematico «che pare instaurarsi tra vita e finzione: con la finzione che arriva a condizionare o sovrastare l'identità reale»¹⁷. Oppure portando nelle proprie opere, persino teatrali, tanto l'universo fascinoso dello schermo quanto il demistificato 'dietro le quinte' descrivendo il set, il mestiere dell'attore, la vita dei divi o dei musicisti che sonorizzavano le pellicole, le attività delle case di produzioni¹⁸. Anche la sala e le modalità di fruizione dello spettacolo cinematografico sono al centro del discorso che spesso ha intenti evidentemente satirici e irrisori. Nascono i primi tentativi di restituire le forme del linguaggio del film con la scrittura letteraria, come in *Cinematografo cerebrale* di De Amicis (soprattutto nel racconto omonimo)¹⁹ o nel romanzo futurista *L'ellisse e la spirale*²⁰, e c'è anche chi timidamente o sotto pseudonimo inizia a prestare la propria penna allo schermo. Ben presto il film e il cinema – cioè il linguaggio filmico e l'industria del cinematografo – attivano meccanismi che producono modelli e immaginari autonomi, dentro e fuori lo schermo, interessando il percorso artistico, culturale e biografico di chi operava in altre discipline, e contemporaneamente incorporano attori di teatro, musicisti, pittori, poeti e narratori, anche per il miraggio di facili guadagni, in verità spesso al di sotto delle aspettative.

Dal punto di vista del cinema la dinamica non cambiava poi molto rispetto agli anni precedenti: anche ora le case cinematografiche si rivolgono «al letterato come professionista affinché con il suo lavoro o con la sua semplice presenza legittimi un modello culturale di

¹⁶ Per il rapporto tra opera filmica e destinatari collettivi si rimanda a Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Milano, Bompiani, 1974 mentre per un aggiornamento sugli «Incroci fra storia del cinema e Gender Studies in Italia» si vedano i lavori di Maria Grazia Fanchi: cfr. almeno Ead., *Feminine spectrum. Notes for a history of Italian women at the movies*, in *Media and Communication in Italy: Historical and Theoretical Perspectives* (a cura di Fausto Colombo), Milano, Vita e Pensiero, 2019, pp. 178-187.

¹⁷ Irene Gambacorti, *Cinema, letteratura, editoria*, cit., p. XI.

¹⁸ Cfr. Jarro [Giulio Piccini], *Le novelle del Cinematografo*, Firenze, Bemporad, 1910.

¹⁹ Edmondo De Amicis, *Cinematografo cerebrale*, Milano, Treves, 1907, la raccolta è di pubblico dominio e negli ultimi anni ha visto numerose ristampe, si segnala il volume con la curatela di Biagio Prezioso, Roma, Salerno Editrice, 1995.

²⁰ Paolo Buzzi, *L'ellisse e la spirale. Film + Parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1915.

cui il cinematografo si fa garante»²¹. Nella stessa direzione si muovono anche testate più colte – come «Apollon. Rassegna di arte cinematografica», fondata da Goffredo Bellonci, e «L'arte muta» di Antonio Scarfoglio, figlio di Edoardo e Matilde Serao – che, distanziandosi da una pubblicistica specificatamente di settore, miravano al riconoscimento pubblico della settima arte, o meglio alla sua integrazione nel sistema culturale.

Chi non era d'accordo a concedere la qualifica di arte al cinematografo, neanche al lungometraggio più strutturato, era il mondo della scena di prosa che si sentiva minacciato, anche sul piano economico, e denunciava un fenomeno che leggeva esclusivamente in chiave di speculazione commerciale. Ma attori e pubblico preferivano prendere parte allo spettacolo cinematografico con sempre maggiore regolarità, ai grandi teatri cittadini non restava che adeguarsi e accogliere nei saloni e nei programmi anche le proiezioni di film.

Con l'inizio degli anni Venti ormai «le collaborazioni letterarie sono fatto ordinario: i nomi di scrittori e drammaturghi nelle réclame cinematografiche non scandalizzano né entusiasmano più nessuno» e «i film d'“autore” non sono che una minima parte della produzione totale, ma sono quelli su cui si gioca il prestigio delle Case cinematografiche»²². Nel frattempo il linguaggio filmico era entrato definitivamente nelle pagine letterarie.

Il fenomeno è complesso e difficilmente afferrabile. Il cinema alimenta la carta stampata: nel panorama editoriale si contano sempre più riviste corporative, manuali tecnici e volumetti dedicati all'universo attraente delle dive e dei divi, mentre sul piano letterario tra i livelli di contaminazione più evidenti si stabilizzano una narrativa dichiaratamente cinematografica per ispirazione e contenuti, l'opera in prosa o in versi che usa il linguaggio del film in chiave sperimentale e le riflessioni teoriche più complesse, messe alla prova all'interno del sistema letterario – come in *Si gira...* di Luigi Pirandello²³, un testo emblematico per più di un aspetto che non è qui possibile affrontare. Sono anche gli anni della nascita del 'cinelibro', un prodotto editoriale in cui i fotogrammi estrapolati dai film e le foto di scena costituivano il comparto iconografico di volumi, soprattutto romanzi, che proponevano i testi letterari abbinati a didascalie e commenti di corredo: le immagini

²¹ Alberto Abruzzese, Achille Pisanti, *Cinema e letteratura*, in *Letteratura italiana* (a cura di Alberto Asor Rosa), vol. II: *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, p. 807.

²² Irene Gambacorti, *Scrittori e cinema negli anni del muto*, in *Scrittori e cinema tra gli anni '50 e '60. Atti del Convegno di studi promosso dalla Fondazione Luciano Bianciardi, Grosseto, 27-28 ottobre 1995* (a cura di Francesco Falaschi), Firenze, Giunti, 1997, p. 129.

²³ Luigi Pirandello *Si gira...*, Milano, Fratelli Treves, 1916; poi riedito con il titolo di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Firenze, Bemporad, 1925. Il rapporto di Pirandello con il cinema è probabilmente il più studiato nel panorama italiano. Su questo incontro a dir poco contrastato si rimanda, tra i tanti testi possibili, a Giorgio Pullini, *Pirandello e il cinema: rapporto ambivalente (da Si gira all'epistolario con Marta Abba)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2010 e il più recente Marialaura Simeone, *Il palcoscenico sullo schermo. Luigi Pirandello, una trilogia metateatrale per il cinema*, Firenze, Franco Casati, 2016.

cinematografiche entrano in competizione con la pittura e il disegno²⁴, sono le prove generali per la futura produzione paracinematografica.

Si discute ancora del cinema come possibile surrogato – e assassino – del teatro, ma

Il cinema tiene banco anche per i suoi aspetti bizzarri ed esotici: affascina per il meccanismo di produzione, per il complesso apparato che richiede, per quella finzione così evidentemente falsa al momento della messa in scena e così evidentemente reale sul telone dello schermo. Ma anche il lusso e le bizzarrie delle dive, l'ostentazione di ricchezza e di modernità propria dell'ambiente (un mondo di macchine, dove l'automobile è presenza costante), colpiscono la fantasia²⁵.

Si moltiplicano le inchieste sul rapporto tra letteratura e cinema, sull'eventuale rispettabilità del lavoro di scrittori e scrittrici per lo schermo, sulle possibilità di moralizzare o acculturare il numeroso (e rumoroso) pubblico popolare. Allo stesso modo, almeno nelle intenzioni, si tenta di sistematizzare le questioni di natura estetica e linguistica, di costruire le prime teoriche e di dare una definizione allo 'specifico filmico'.

La «collaborazione tra il cinema ed i letterati [...] costituisce uno dei caratteri più evidenti e continui di tutta la storia del cinema italiano dalle origini ad oggi»²⁶ e le dinamiche di cui si sta parlando interessano, ovviamente, anche le scrittrici che si muovono all'interno dello stesso terreno problematico. È difficile seguire le tracce delle scritture cinematografiche degli anni del muto, soprattutto per i problemi di conservazione tipici del periodo delle origini²⁷. È altrettanto delicato parlare di scritture per la visione in relazione a un momento in cui si stavano ancora configurando gli statuti dello scrittore per il cinema, del critico cinematografico di mestiere e la forma stessa di soggetti e sceneggiature²⁸; in alcuni casi è arduo persino categorizzare univocamente le carte sopravvissute e valutare la completezza delle fonti storico-cinematografiche. Di conseguenza si deve prestare attenzione anche alla definizione del quadro d'insieme: come ricorda Alovisio, almeno in questa prima fase

il coinvolgimento dei letterati di fama nel cinema, per quanto rappresenti un fenomeno significativo, è stato forse enfatizzato: i pochi studi dedicati alla scrittura per il cinema muto hanno quasi sempre preferito indagare il contributo specifico (e spesso occasionale) svolto da singoli scrittori di fama (Gozzano, Verga, D'Annunzio, Pirandello ecc.) nei confronti del cinema, trascurando lo studio di un altro fenomeno storicamente assai più rappresentativo: la

²⁴ L'esempio forse più noto è Enrico [Henryk] Sienkiewicz, *Quo Vadis? Romanzo. Edizione cinematografica cioè illustrata da 78 quadri tratti dalle celebri "films" della Società Italiana Cines*, Milano, Treves, 1913.

²⁵ Irene Gambacorti, *Cinema, letteratura, editoria*, cit., p. XVI.

²⁶ Gian Piero Brunetta, *Intellettuali, cinema e propaganda tra le due guerre*, cit., p. 19.

²⁷ Le datazioni, i visti censura (d'ora in avanti v.c.) – che spesso sono tra le poche fonti attendibili dell'esistenza di un film – e altre informazioni generali relative alle pellicole, sono desunte da Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano 1905-1931*, 21 vol., Roma-Torino, Centro Sperimentale di Cinematografia e Nuova Eri, 1991-1996.

²⁸ La storia della sceneggiatura cinematografica è un argomento troppo vasto per essere approfondito in questa sede, si rimanda a Silvio Alovisio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Torino-Milano, Museo Nazionale del Cinema - Il Castoro, 2005.

nascita e l'affermazione dello sceneggiatore professionista. [...] Un fenomeno che può dirsi compiuto già prima del conflitto mondiale²⁹.

E come è stato già anticipato, le ricerche storiografiche degli ultimi anni hanno dimostrato che non sono state poche le «pioniere del cinema»³⁰ e che fin dalle origini non si è trattato di casi isolati ma di una delle tante «galassie sommerse»³¹.

Studiando i documenti sopravvissuti si scopre che testi per/sul/attorno al cinema sono stati scritti da diverse autrici italiane di romanzi popolari attive tra fine Ottocento e inizio Novecento, profili legati a una editoria di consumo, spesso rivolta espressamente al pubblico femminile. Quel tipo di scrittrici che Gramsci avrebbe definito senza troppo riguardo «oneste galline della letteratura popolare» lette «dal popolino»³² e che tuttavia riuscivano a imporsi come figure di primo piano, non tanto per le ampie tirature che raggiungevano le loro opere quanto per l'influenza che esercitavano con la loro produzione letteraria «fra impegno ed evasione», tra intenti consolatori e audaci decostruzioni delle condotte sociali. Profili che con la stessa velocità con cui erano riusciti ad affermarsi nel panorama editoriale altrettanto rapidamente sono svaniti nel dimenticatoio collettivo: la generazione che ha preceduto le «operaie della macchina da scrivere»³³ destinate allo stesso destino silenzioso.

Ma, oltre a questa galassia sommersa per anni denigrata dalla critica, si sono occupate di cinema anche alcune tra le maggiori scrittrici attive tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo.

2.1.1 Matilde Serao e la scoperta della 'cinematografeide'

²⁹ Silvio Alovio, *Scenari*, cit., p. 34.

³⁰ Si vedano almeno i contributi raccolti in *Non solo dive. Pioniere del cinema* (a cura di Monica Dall'Asta), Bologna, Cineteca di Bologna, 2008 e *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo* (a cura di Lucia Cardone e Sara Filippelli), Pavona di Albano Laziale, Iacobelli Editore, 2011.

³¹ Cfr. Antonia Arslan, *La galassia sommersa*, in Ead., *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900* (a cura di Marina Pasqui), Milano, Guerini, 1998, pp. 13-70.

³² Questa la formula usata per Carolina Invernizio in Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950, p. 187.

³³ Lucia Cardone, *Scritture a perdere. Le donne, il cinema, l'industria culturale e la dimenticanza*, in «Economia della Cultura», n. 4, dicembre 2019, p. 601.

Allo stato attuale della ricerca, pare sia stata Matilde Serao la prima intellettuale autorevole a scrivere di cinema, in anticipo persino sull'intervento di Papini del 18 maggio 1907 a lungo considerato «il primo scritto sul cinema in Italia»³⁴. Il 30 marzo 1906 sulle pagine del giornale che aveva fondato, Serao pubblica un celebre 'moscone'³⁵ in cui descrive l'euforia per la nuova forma di spettacolo con una metafora medica e conia il fortunato termine *Cinematografeide*.

Come nasce un'epidemia? Come si sviluppa un morbo? [...]

Oggi, la suprema espressione della mania renzaiola di Napoli, il *dernier cri* del successo è dato dal cinematografo. [...]

E il cinematografo regna, e impera, e s'impone, e domina, e spadroneggia, e invade ogni cosa, la mondanità, la beneficenza, l'arte, il teatro! [...]

Dove salvarsi? Come salvarsi? Nessun rimedio, lettrice e lettore! Rassegnarsi, e aspettare l'ora della liberazione! Ed essa verrà quando i cinematografi saranno tanti che finiranno col divorarsi a vicenda, e noi andremo a fare, io lo giuro, una danza di gioia, innanzi all'ultimo obiettivo che esalerà l'ultima proiezione³⁶.

La polemica – introdotta in termini giornalistici dall'esclamazione «Cinematografeide!» che apre il brano con toni ironici – non è troppo diversa dal comune pensiero dei letterati, se non per una certa preoccupazione verso l'irruenza degli operatori con le loro cineprese che per filmare gli ambienti della vita quotidiana finiscono per rubare frammenti di vita di comparse ignare. Ma non poteva sfuggire al suo occhio critico che l'esperienza della visione si sarebbe a breve trasformata in bulimia. Anche perché il contesto in cui scriveva, la città di Napoli, era stato tra i primi (addirittura dal 1896) ad aver accolto con particolare entusiasmo le proiezioni-evento delle prime pellicole, molte delle quali provenienti direttamente dal catalogo Lumière. Lei stessa aveva annunciato sul «Giorno» i grandi eventi mondani che si tenevano nei principali saloni e teatri della città durante i quali si sarebbero potute vedere delle scene filmate «dal vero». Scrive ad esempio il 13 settembre 1905: «Il *Varo della "Napoli"* è veramente una delle più riuscite. E, certo, nessuno vorrà mancare domani sera, ad assistere al simpatico ed attraentissimo spettacolo, che darà tutta l'emozione dello spettacolo vero»³⁷.

³⁴ s.a., *Un giovane di nome Papini scoprì per primo la «filosofia dello schermo»*, in «La Stampa», 8 novembre 1980, inserto «TuttoLibri», p. 4.

³⁵ «Il Giorno» (1904-1927) è il terzo giornale fondato da Matilde Serao dopo il «Corriere di Roma» e «Il Mattino». «Api, mosconi e vespe» era il nome di una rubrica da lei curata che ha resistito al cambio di testata, fino a diventare stabile nel «Giorno» con il titolo accorciato in «Mosconi».

³⁶ Gibus [Matilde Serao], *Mosconi [Cinematografeide!]*, in «Il Giorno», 30 marzo 1906, p. 2, ora in Ead., *I mosconi di Matilde Serao* (a cura di Gianni Infusino), Napoli, Edizioni del Delfino, 1974, pp. 138-140.

³⁷ Il breve film a cui si fa riferimento è *Varo della "Napoli"* (Leonardo Ruggeri, Enrico De Rosa, 1905). Gibus [Matilde Serao], *Mosconi [Il varo della Napoli]*, in «Il Giorno», 13 settembre 1905, p. 2, citato in *L'alba del cinema in Campania. Dalle origini alla grande guerra (1895-1918)* (a cura di Pasquale Iaccio), Napoli, Liguori, 2010, p. 34. Si possono leggere riflessioni sull'attività cinematografica di Matilde Serao alle pagine 41, 62, 102, 224, 248, 274. In quelle sedi l'autore ha riportato stralci di recensioni cinematografiche ma questo lavoro, seppur accurato, non può considerarsi una vera raccolta: ad oggi le scritture cinematografiche di Matilde Serao non sono state antologizzate sistematicamente e risultano disperse in testate di difficile reperimento. La ricerca sulle fonti è da considerarsi quindi ancora aperta.

In questi primissimi interventi il cinema è raccontato come l'ultima moda, diffusa trasversalmente tra il pubblico di massa e le tante occasioni mondane nella Napoli di inizio secolo, momenti che Serao seguiva con particolare attenzione e che commentava nella rubrica "Mosconi". Organizzato in sezioni di dimensione sempre irregolare, questo spazio sul «Giorno» accoglieva i suoi commenti giornalieri dedicati soprattutto alla società dei salotti ed era firmato con lo pseudonimo Gibus, dal nome del cappello a cilindro francese di moda in quegli anni. Nei «mosconi» l'autrice parla di poesia e di moda, di *vernissage* e *matinée*, risponde alla piccola posta, manda i suoi auguri a contesse e baroni e non ha timore di trattare – sotto pseudonimo – anche il cinema. Si ricorda per inciso che il primo film italiano a soggetto è del 1905 e che quindi nel primo decennio del nuovo secolo la giornalista si riferisce soprattutto a proiezioni di taglio 'documentario', riprese dal vero appunto, presentate a un pubblico variegato, tra un ballo e un galà, una cerimonia e una prima teatrale. Se si sfogliano le pagine del «Giorno» si può notare che è proprio Gibus-Serao a pubblicare quasi quotidianamente segnalazioni redazionali dei film in programma o reportage dalla sala, in cui elenca nomi e cognomi dell'alta società contagiata dalla cinematografeide.

A questa altezza cronologica il cinema fa la sua comparsa nella forma di rapidissimo commento ai film che vengono segnalati probabilmente a scopi pubblicitari, ma ancora nel 1926 Serao pubblica brevissimi «mosconi» di questo tipo: «"Tutto per tutto" ...è il titolo di un avvincente *film First National*, la marca del successo, che da sabato il *Cinema Umberto* presenterà alla sua eletta clientela»³⁸, oppure «Douglas Fairbanks... è irresistibile in "Robin Hood", il colossale *film* che si replicherà oggi e domani al *Kursaal*, a prezzi ribassati»³⁹. Tuttavia già nel primo decennio del secolo, film e spettacolo cinematografico si caratterizzano come strumento della pubblicitaria, sono manifestazioni di un immaginario definito e, dato non meno importante, si configurano inoltre come tecnica espressiva 'nuova' per raccontare determinati momenti. Eccone un esempio:

Quali parole, mai io troverò, per descrivere quello che è stato [...] lo spettacolo gaio, impetuoso, vertiginoso, di tutti quelli che venivano ad abbonarsi [al «Giorno»] [...]? Noi vorremmo poter cinematografare, nei nostri uffici, la gioconda folla di uomini, di donne, di ragazzi, mentre i nostri impiegati, trasformati in solerti e precisi bigliettinai, danno prova, diciamolo, di una sublime pazienza!⁴⁰

Nonostante Serao avesse intuito la portata del 'sistema cinema', seppur in termini negativi – non si esime dal chiamare in causa persino il pontefice Pio X che aveva lasciato entrare le

³⁸ Gibus [Matilde Serao], *Mosconi [Tutto per tutto]*, in «Il Giorno», 2 luglio 1926, p. 2.

³⁹ Gibus [Matilde Serao], *Mosconi [Robin Hood]*, in «Il Giorno», 11 luglio 1926, p. 2.

⁴⁰ Gibus [Matilde Serao], *Mosconi [L'abbonamento a «Il Giorno»]*, in «Il Giorno», 22 gennaio 1913, p. 2.

macchine da presa in Vaticano⁴¹ –, non si può certo affermare che abbia preso le distanze dalla nuova arte, né che sia stata estranea, come si vedrà, all'iperattività delle produzioni partenopee degli anni Dieci. Le continue segnalazioni sui «mosconi» e l'identificazione di una forma di linguaggio non del tutto codificata ma certamente riconoscibile, non contraddicono la sua scarsa considerazione per la nuova forma di spettacolo. Uno spettacolo, appunto, a cui non riconosce lo statuto di arte.

Quando il film a soggetto modificherà la fisionomia del cinematografo allora anche le sue posizioni cambieranno progressivamente: lo spettacolo filmico, senza perdere l'alone di mondanità, sarà percepito come un momento artistico e persino culturale. Dopo una prima fase polemica, infatti, la scrittrice pubblica interventi sempre più articolati sul «Giorno» e talvolta le sue considerazioni vengono riproposte sulla «Vita cinematografica» e su «L'arte muta» (quest'ultima era la testata di cultura cinematografica diretta dal figlio). Prende parte alle proiezioni-evento napoletane con quello che sembrerebbe un sincero entusiasmo, almeno a partire dal 1911 quando assiste con Benedetto Croce e Roberto Bracco alla proiezione dell'*Inferno* (Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro, Adolfo Padovan, 1911), il primo film italiano che oltre a voler meravigliare il pubblico con la riproduzione sullo schermo delle notissime illustrazioni dantesche di Gustave Doré, proponeva con i suoi cinque rulli una narrazione più articolata e complessa rispetto ai comuni racconti cinematografici. Il giorno dopo la proiezione l'autrice ne parla ampiamente in un suo moscone, ma – come ricorda Gianfranco Martana che per primo ha avviato una ricognizione critica sul rapporto di Serao con lo schermo – sullo stesso numero del «Giorno» c'è anche un più ampio articolo anonimo che, se non è opera della scrittrice, risente fortemente delle sue posizioni⁴². Per rimanere nell'ambito del certo, si riporta un estratto del brano firmato:

Noi che, spesso, abbiamo detestato il cinematografo, per la banalità e la scempiaggine dei suoi spettacoli, noi, ieri sera, abbiamo fatto ammenda onorevole: noi ci siamo interessati come al più imponente spettacolo e il nostro animo ne è stato scosso e contiamo di ritornarci. Per noi il film della Milano per l'*Inferno* di Dante ha riabilitato il cinematografo: per chiunque, tale spettacolo sarà un vero palpito di curiosità e di emozione. E se Gustavo Doré ha scritto, con la matita del disegnatore, il miglior commento grafico al Divino Poema, questa cinematografia ha fatto rivivere l'opera di Doré⁴³.

⁴¹ «Pio X ha dovuto anch'egli piegare il capo innanzi all'audace obbiettivo... chi lo avrebbe mai detto?». Gibus [Matilde Serao], *Mosconi [Pio X a passeggio nei giardini Vaticani]*, in «Il Giorno», 23-24 maggio 1907, p. 2.

⁴² Cfr. Gianfranco Martana, *La vita palpitante delle folle. Matilde Serao e il cinematografo*, in *La scrittura che accende la scena. Studi e testi teatrali da Bracco a Troisi* (a cura di Giuseppina Scognamiglio), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007, pp. 124-135. L'articolo a cui fa riferimento è s.a., *La «Divina commedia» al Mercadante*, in «Il Giorno», 2-3 marzo 1911, p. 4.

⁴³ Gibus [Matilde Serao], *Mosconi [Un grande spettacolo]*, in «Il Giorno», 2-3 marzo 1911, p. 2. Come ricorda Martana il brano è inserito all'interno del lungo articolo *Il grandioso successo della «Divina Comedia» della «Milano-Films» al R. Teatro Mercadante di Napoli*, in «Lux. Rivista settimanale di cinematografia, fotografia e fonografia», a. IV, 5 marzo 1911. In tempi più recenti è stato riportato parzialmente nel libretto allegato

Una posizione tanto significativa da essere immediatamente ripresa nel settimanale cinematografico di Gustavo Lombardo, che del film era il noleggiatore esclusivo. Da questo momento l'autrice inserisce definitivamente il film tra i suoi interessi. Interviene sul rapporto difficile tra letterati e settima arte (ma forse sarebbe più corretto dire tra se stessa e la settima arte) e inizia a recensire le pellicole che ai suoi occhi stanno riabilitando il vituperato cinematografo. Dopo il brano sull'*Inferno* parla positivamente dei film storici di Enrico Guazzoni come *MarcAntonio e Cleopatra* (1913)⁴⁴ e *Cajus Julius Caesar* (1914)⁴⁵, del 'napoleonico' *Scuola d'eroi* (1914)⁴⁶ e del famoso *Quo vadis?* (1913). In quest'ultimo caso si spinge persino a criticare la trasposizione teatrale a favore dell'adattamento filmico, un atteggiamento quantomeno eclettico, considerata la discussione in corso sull'imminente morte del teatro per mano del cinema.

Il teatro di prosa (senza mai raggiungere in verità le bellezze artistiche e scenografiche del libro) ha fatto passare attraverso una scheletrita condensazione della tragedia cristiana e imperialista tutte le figure create nell'evocazione magnifica del romanziere polacco; e il teatro di musica le ha dato [...] esso pure una forma d'arte, ma di non eccessiva efficacia poetica e drammatica [...]. Orbene, niuna forma rappresentativa poteva mai dare una visione più palpitante, più completa, più vera, più bella di ciò che può essere il *Quo vadis?* vivente, se non quella, spinta sino al prodigio, della ricostruzione cinematografica. Lo spettacolo mirabile è stato compiuto⁴⁷.

Al contrario, è tra chi non risparmia critiche sferzanti al celeberrimo *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), in polemica con il *battage* trainato dal nome di D'Annunzio. Proprio grazie alla presenza del vate, ben prima di essere proiettato *Cabiria* era celebrato come il battesimo della nuova musa, consacrato da un 'sacerdote' indiscutibile. Se ne parlava come dell'unico film degno, tra quelli finora realizzati, di rimanere nella giovane storia della settima arte, in altre parole il primo classico del cinematografo. La prima napoletana si sarebbe tenuta nel prestigiosissimo teatro San Carlo, questa notizia spinge Serao a ritrattare sul valore artistico del film: «Sia chiunque grande l'autore e qualunque argomento, anche patriottico, contenga la *Cabiria*, v'è un tale abisso tra la cinematografia e il Teatro S. Carlo che niente varrebbe a colmarlo. Del resto, questo nostro magnifico tempio non deve prestarsi

all'edizione dvd del film restaurato dalla Cineteca di Bologna: cfr. Giovanni Lasi, *L'idea e la forma*, in *Cento anni fa. Inferno* (a cura di Michele Canosa), Bologna, Cineteca di Bologna, 2011, p. 16.

⁴⁴ m. s. [Matilde Serao], *Sogno di Egitto...*, in «Il Giorno», 19 ottobre 1913, p. 2.

⁴⁵ m.s. [Matilde Serao], *Il "Caio Giulio Cesare" al "R. Politeama Giacosa"*, in «Il Giorno», 22 gennaio 1915, p. 2.

⁴⁶ *On parlara de sa gloire...*, in «Film. Corriere dei cinematografi», a. I, n. 17, 17 maggio 1914, p. 4. La recensione è citata da Gaetano Fusco in «Ah, poeti, romanzatori, drammaturghi, fratelli miei...» *Matilde Serao e il cinema*, in «Immagine. Note di Storia del cinema», n. 2, 2010, p. 104 [n].

⁴⁷ Matilde Serao, *La vita palpitante d'un grande romanzo*, in «La vita cinematografica», a. IV, n. 23-24, dicembre 1913, p. 13. Molte bibliografie riportano il dato presente nell'edizione pubblicata su «La vita cinematografica» secondo cui l'articolo in questione sarebbe stato pubblicato sul «Giorno» il 4 marzo 1913, ma ad uno spoglio del quotidiano, a quella data non risulta alcuna recensione o intervento sul *Quo vadis?* di Guazzoni. Difficoltà contingenti hanno impedito uno spoglio approfondito di tutte le uscite del quotidiano: allo stato attuale della ricerca non sono riuscito a identificare la prima pubblicazione di questa pubblicazione.

a una speculazione dello stesso D'Annunzio»⁴⁸. Come ha ricordato Mazzei, la sua era «anche una protesta del sud contro il ricco (di ditte cinematografiche e non solo) nord industriale, che non rispettava le tradizioni»⁴⁹. Infatti, spostata la programmazione di *Cabiria* dal San Carlo al Mercadante, senza scomporsi troppo Serao scrive una lunga presentazione del film, che in buona parte ricostruisce il *plot*, ma che non lesina in apprezzamenti smisurati:

Ammireranno tutti coloro che sono ignoranti di cinematografia comprendendo che sia questo un tentativo sublime: e ammireranno, stupefatti, tutti coloro che conoscono il segreto del cinematografo e veggono e vedranno che tutti i segreti, in *Cabiria*, son stati sorpassati!⁵⁰

«La scrittura giornalistica della Serao si apre al nuovo racconto del cinema, conservando però le modalità linguistiche e testuali tipiche delle sue pagine e lo stesso rapporto empatico con il suo pubblico»⁵¹, chiamato in causa come custode della nuova arte. Il lessico e la postura non destano stupore, appartengono alle modalità espressive proprie dei brani sul «Giorno», una testata dove Matilde Serao rivestiva certamente il ruolo di scrittrice, giornalista e oggi diremmo intellettuale, ma anche di imprenditrice. È invece più interessante notare come le sue recensioni guardano contemporaneamente allo schermo e alla sala, con una particolare attenzione rivolta alle spettatrici:

Quale sarà la più grande emozione fra la immensa folla che gremerà ogni teatro, ove si darà la visione di “*Cabiria*” di Gabriele D'Annunzio? E di chi sarà più intensa e più profonda la commozione? Di tutte quelle donne che Iddio benedisse nella loro grande missione di genitrici, di tutte quelle madri che han figli più piccoli, più grandi: e, anche di tutte quelle donne che prive di questo soavissimo ufficio, diserte del nome di madre adorano anche più ardentemente tutto ciò che è un bimbo, una bimba, un giovanetto, una giovanetta.⁵²

Se ne riparlerà tra poco, per il momento interessa soffermarsi un momento a considerare quanto negli anni Dieci sia ricorrente la necessità di specificare come i film di cui si sta parlando sono opere d'arte e non forme deteriori di intrattenimento. Se *Cabiria* non aveva bisogno di presentazioni, a proposito del *MarcAntonio e Cleopatra* di Guazzoni si rivolge direttamente al suo pubblico:

Ah non credere, amico lettore, di assister, quando tale visione stupenda ti sia innanzi agli occhi, a una delle consuete, banali «film» che fanno disgusto a tutte le persone che hanno dell'arte, anche al Cinematografo, un criterio superiore: non credere che i tuoi occhi mortali dovranno batter penosamente e loro palpebre, innanzi a un succedersi di scene, alcune confuse, alcune insipide e altre grottesche: non creder di doverti seccare o scandalizzare, come così spesso ti

⁴⁸ Matilde Serao, *Difendiamo il tempio dell'arte!*, in «Il Giorno», 9-10 aprile 1914, p. 3, ma si veda anche il precedente Ead., *San Carlo non sarà profanato!*, in «Il Giorno», 20-21 aprile 1914, p. 3.

⁴⁹ Luca Mazzei, *Il gran sogno lontano: Cabiria e la stampa dal 1913 al 1951*, in *Cabiria & Cabiria* (a cura di Silvio Alovio e Alberto Barbera), Torino-Milano, Museo Nazionale del Cinema - Il Castoro, 2006, p. 188.

⁵⁰ Matilde Serao, *Chi si commuoverà? Chi ammirerà?*, in «Il Giorno», 29-30 aprile 1914, p. 2, poi in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-cinematografica», n. 280, 9 maggio 1914, p. 49, ora in *Il restauro di Cabiria* (a cura di Sergio Toffetti), Torino, Lindau-Museo Nazionale del Cinema, 1995, pp. 72-73.

⁵¹ Patricia Bianchi, *La scrittura di Matilde Serao per il cinema*, cit., p. 702.

⁵² Matilde Serao, *Chi si commuoverà?*, cit. p. 2.

succede, quando vai al cinematografo: «Marcantonio e Cleopatra» è un'altra cosa, è tutt'altra cosa⁵³.

È certamente rilevante che l'opera sia presa «da Guglielmo Shakespeare, nelle sue scene più appassionate e più grandiose», ma nella recensione Serao aveva sottolineato soprattutto che il film «nelle sue espressioni scultorie» fosse «dipinto, sì dipinto, in quadri di una possanza e di una grazia singolare, da un pittore insigne, il Guazzoni»⁵⁴. Il valore di queste pellicole non sarebbe tanto nel racconto o nella *performance*, ciò su cui Serao insiste è il piano prettamente visivo che poco avrebbe a spartire col teatro. Tuttavia non rimane indifferente al fascino delle dive, anzi «l'iperbole del linguaggio è funzionale alla narrazione dell'attrice che si fa 'diva', e segna giornalmisticamente lo stile e l'orizzonte culturale che il film divistico iniziava a rappresentare»⁵⁵. È però attenta a riportare l'attenzione dalla bellezza della donna all'abilità della professionista che sa come creare quelle immagini così fascinose:

Dice la gente, con impeto di ammirazione: quanto è bella Lyda Borelli! Ma sa bene, la gente, come sia bella la giovane artista piena di talento, come è radiante di beltà? Di quante maniere sia bella, Lyda Borelli, sa la gente? Giacché nulla è più singolarmente mutevole che il volto di questa creatura di eccezione: Lyda Borelli; giacché mai essere umano, mai essere femminile, seppe tramutarsi così profondamente nelle linee, nelle espressioni [...]. E mai questo dono portentoso di trasformazione è stato più palpitante che in questa *film* incomparabile⁵⁶.

Qualcosa di simile dirà di Eleonora Duse – l'attrice teatrale più nota e autorevole del suo tempo, con cui Serao manteneva un forte legame di amicizia e non solo di stima professionale (che non è qui possibile approfondire) – quando questa deciderà, dopo una lunga pausa dai palcoscenici, di tornare a recitare, ma questa volta in un film, anzi in un «palcoscenico muto» come lo definisce la scrittrice. È ormai convinta, con Duse, che «si può far tanto... tanto si può fare, col cinematografo...»⁵⁷,

ella crede, anzi sa fermamente, che da questo palcoscenico muto che ha, per sé, un elemento raro, invidiabile, cioè il consenso della più folta e più umile gente, nelle sale oscure e gremite, nuove espressioni di bellezza estetica e di bellezza morale possono manifestarsi: ella crede, anzi sa, che pur rispettando le leggi fondamentali che governano la rappresentazione sullo

⁵³ m. s. [Matilde Serao], *Sogno di Egitto...*, cit.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Patricia Bianchi, *La scrittura di Matilde Serao per il cinema*, in «Critica Letteraria», a. XLVII, f. IV, n. 185/2019 «Nuove Letture per Matilde Serao» (a cura di Patricia Bianchi e Giovanni Maffei), p. 702. Il testo riprende e amplia il precedente Ead., *L'attrazione fatale dell'«arte muta» dal libro al teatro fino al cinema*, in *Visibili, invisibili. Matilde Serao e le donne nell'Italia post-unitaria* (a cura di Gabriella Liberati, Giuseppe Scalera, Donatella Trotta), Roma, CNR-Consiglio nazionale delle ricerche, 2016, pp. 107-122.

⁵⁶ Sta facendo riferimento alla performance di Borelli in *Ma l'amor mio non muore* (Mario Caserini, 1913): m.s. [Matilde Serao], *Il continuo e generale successo della film Ma l'amor mio non muore della "Gloria"*, in «La vita cinematografica», a. V, n. 1, 7 gennaio 1914, p. 53. Come nel caso dell'articolo su *Quo vadis?*, alcune bibliografie segnalano che l'intervento era già stato pubblicato sul «Giorno» il 6 novembre 1913, ma a quella data non ho trovato articoli di Serao sul film di Caserini.

⁵⁷ Matilde Serao, *Eleonora Duse e il cinematografo*, in «L'arte muta», a. I, n. 3, 15 agosto - 1 settembre 1916, p. 11 dell'inserito *Eleonora Duse nel pensiero e nel ricordo dei grandi scrittori italiani*.

schermo bianco, si possa dare all'arte cinematografica una singolare larghezza drammatica [...]»⁵⁸.

E si rallegra che l'amica abbia scelto di trasporre proprio il romanzo *Cenere*,

una delle opere della mia carissima e nobilissima sorella in arte narrativa, Grazia Deledda, per dare la prima sua manifestazione: l'austero e poderoso talento di Grazia Deledda, quelle sue scultoree figure di donne, dai sentimenti primordiali e profondi, non erano, forse, fatti per Eleonora Duse. La grande tragica mi ascolta, consente⁵⁹.

Non meno importante le parole che dedica alla scrittura per lo schermo:

Eleonora Duse è così penetrata di quest'arte cinematografica, che, nei suoi lunghi giorni di silenzio operoso, ella ha scritto sì, ha scritto delle tracce di drammi, di episodii drammatici cinematografici, ella ha messo sulla carta le sue visioni di arte... [...] Vedere Eleonora Duse in una *film* di uno scrittore, di una scrittrice, sarà per noi, uno spettacolo affascinante. Ma quale potrà mai essere la emozione nostra, se Eleonora Duse ci appaia in un *suo sogno*?⁶⁰

L'oscillazione «scrittore» / «scrittrice» può essere interpretata in vario modo, ma quel che è certo è l'associazione di idee che colloca il cinematografo nel campo non tanto – o non solo – sul piano della dimensione onirica, quanto sul piano del desiderio.

È infatti ancora più significativo il brano che commemora la morte di Rodolfo Valentino e che come ha scritto Annunziata, «è ancora una volta il pretesto per parlare della spettatorialità femminile»⁶¹. Di fronte alla scomparsa improvvisa del 'Principe' del cinema muto, Serao occupa la prima pagina del suo giornale (fatto del tutto eccezionale) e dedica un lungo articolo al grande divo:

Tutti i ritratti di Rodolfo Valentino che le donne custodivano gelosamente in casa sono oramai, velati di lutto... Quali donne, quante donne? Migliaia e migliaia di esse, cittadine di tutte le metropoli e provinciali di tutti i paesi, donne di ogni età e di ogni condizione, che quest'ombra, questo fantasma, questa immagine apparente e sparente aveva assai meglio conquistate, che se lo sguardo dei suoi occhi mortali si fosse incontrato col loro, che se il sorriso della sua bocca di carne le avesse lusingate, che se la sua mano di carne avesse sfiorato la loro, destando un fremito di gioia⁶².

Il ragionamento su Rodolfo Valentino si configura come un primo tentativo di connettere il desiderio femminile all'immaginario cinematografico e a questioni più teoriche sull'essenza della 'proiezione' di immagini: la traccia fantasmagorica lasciata da Rodolfo Valentino nella retina, nell'immaginario e quindi nelle fantasticherie del pubblico, non solo popolare. Adolescenti inquiete, signore ancora giovani, spose scontente, «milionesime piccole Bovary», sartine romantiche, ognuna di loro «dopo aver frequentato tutti i

⁵⁸ Ivi, p. 10.

⁵⁹ Ivi, p. 11.

⁶⁰ *Ibid*, corsivi nel testo

⁶¹ Gina Annunziata, *Una scrittrice al cinematografo. Matilde Serao, una spettatrice critica*, in *Personaggi, peripezie, agnizioni, inesplicabili misteri* (a cura di Teresa Agovino, Chiara Coppin, Pasquale Marzano), Avellino, Sinestesie, 2019, p. 36.

⁶² Matilde Serao, *Il fantasma*, in «Il Giorno», 9-10 settembre 1926, p. 1. Ringrazio Lucia Cardone per avermi consigliato di prestare particolare attenzione a questo brano.

cinematografi ove Rodolfo Valentino, l'ombra, il fantasma, balenava, palpitava come persona viva, aveva anche essa, il ritratto del suo eroe da romanzo. Parlo di *cose viste*»⁶³. Questo «sentimento» tutt'altro che intangibile e segreto, continua Serao, infastidiva gli uomini, tanto contrariati dal *fantasma* di Valentino contro mogli e fidanzate «con parole e motti talvolta di feroce beffa, talvolta di aspro disprezzo», prima di rivolgersi all'immagine del divo, irraggiungibile:

Irritato diceva che Rodolfo Valentino era un effeminato, che aveva tutto ordito per non servire l'Italia in guerra, che aveva rinnegato la sua patria italiana: qualche donna protestava concitatamente in difesa di Valentino: qualche altra sorrideva, come la Gioconda di messer Leonardo: qualche altra curvava la testa e lasciava passare la raffica maschile del disdegno delle beffe delle accuse. E più forte, certo, si faceva in lei quello strano sentimento per una immagine irreal, inafferrabile e che [...] era qualche cosa di affascinante perché inesistente.

Sono certamente due diversi modi di approcciarsi alle rappresentazioni del cinema, si potrebbe dire la manifestazione di una 'differenza'. Non si può evitare di notare come l'esperienza della visione, esperienza soggettiva esperita nel buio della sala, costituisca uno spazio, un luogo, in cui costruire una relazione tanto fantasmatica quanto concreta, e per questo proibita, tra un soggetto desiderante e l'oggetto del suo desiderio. Forse non è ancora quello che Lea Melandri ha definito «sogno d'amore» in relazione alle scritture di Sibilla Aleramo – ovvero il sogno di una nuova 'unione', di una ricomposizione tra i sessi tanto cercata quanto impossibile –, ma sembra di veder affiorare una certa «intimità dell'io [...] messa a custodia di un individuo immaginario che riunisce in sé la forza e la grazia, il corpo e la mente, il maschile e il femminile»⁶⁴. Tuttavia è importante distinguere tra l'uomo in carne e ossa e la sua idea pensata, fissata nella memoria in seguito all'esperienza (reiterata) della visione:

Ma era per loro un uomo? No. [...] E perché era un fantasma le travolgeva. Quando Rodolfo Valentino nella storia che si svolgeva sulla scena muta, si avanzava [...] quelle anime ansiose si riempivano di una lietezza indicibile: ma se quell'ombra fosse stata viva, se un uomo, in carne e ossa, chiamato Rodolfo Valentino si fosse a loro approssimato, chi sa quante di quelle anime si sarebbero fatte di gelo!⁶⁵

È davvero impressionante la lucidità con cui Serao connette la necessità di costruire un legame, tutto fondato sullo «spirito», con un fantasma, la sostanza stessa del cinema, consapevole che tutti gli elementi del discorso (il legame, il fantasma, la proiezione) possano rivelarsi un «tranillo della fantasia». In questo sembra distinguere una specifica forma di identità spettatoriale femminile, tanto nei riguardi dello spettacolo cinematografico *tout*

⁶³ *Ibid.*, come tutte le citazioni che seguono.

⁶⁴ Lea Melandri, Sibilla Aleramo. *Un pudore selvaggio, una selvaggia nudità*, in Ead., *Come nasce il sogno d'amore*, Milano, Rizzoli, 1988, per la citazione si fa riferimento all'edizione Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 30.

⁶⁵ Matilde Serao, *Il fantasma*, cit.

court quanto nell'ambito del divismo. Ma come farà anche in seguito, piuttosto che inoltrarsi in considerazioni di natura teorica, preferisce rimanere nel campo letterario che sente proprio: congedati i temi prettamente cinematografici, la conclusione ha la forza delle sue migliori pagine letterarie:

Qual donna è senza fantasma, grandioso, esiguo, piccino, qual donna può sopportare la vita reale, se non porti in sé, questa invitta simpatia, questa fedele devozione, questo legame tanto più forte, in quanto è fondato sullo spirito, quasi sempre, e non sui sensi, quasi mai? Quale donna non porta, con sé oltre il suo destino, oltre ogni suo tempo, questo suo fantasma, che è talvolta, purtroppo, un sublime tranello della fantasia, un sublime inganno del cuore? Una donna va alla sua morte, col suo fantasma...

E hanno ragione forse gli uomini di essere gelosi del fantasma? Eh, sì, forse hanno ragione...⁶⁶

Nonostante questi brani, Matilde Serao non si pone mai come una critica di cinema, figura oltretutto non ancora definita. È una posizione netta, fin dagli anni Dieci rivendica con una certa convinzione il proprio ruolo di spettatrice, una spettatrice comune, ma, ovviamente, attentissima.

Allora, io con un senso di umiltà sincera, ho fatto per mesi e mesi una cosa sola: sono andata nei cinematografi ad assumere la mia parte di spettatrice. Sono andata a vedere, coi miei occhi mortali, per i miei dodici soldi, per i miei otto soldi, che cosa mi piacesse, che cosa mi allettasse, che cosa mi commuovesse, in uno spettacolo cinematografico. Mi sono seduta, in un angolo, allo scuro, in silenzio e in immobilità come tutti gli altri miei vicini; e la mia figura anonima, la mia persona ignota, sono diventate consimili a tanti altri esseri anonimi, a tanti altri esseri anonimi, a tanti altri ignoti, che sedevano davanti, dietro, accanto a me: io sono stata come loro, una spettatrice, una spettatrice qualsiasi, senza preconcetti, senza pregiudizi, senza nessun vincolo di nessuna specie [...]. E, sapete voi quello che è accaduto? Che io ho ricevuto, esattamente, le medesime impressioni del mio vicino di destra che era, forse, un commesso di negozio; le medesime impressioni della mia vicina di sinistra, che era, io mi immagino, una piccola provinciale, che aveva inurbato⁶⁷.

L'autrice posiziona il proprio sguardo secondo la visuale di un pubblico idealmente generico, ha il coraggio di presentarsi pubblicamente in queste vesti e anzi, dando per scontato che la comunicazione tra letteratura e cinema sia ormai definitiva, invita «poeti, romanzatori, drammaturghi» a migliorare lo stato del cinematografo italiano con i propri testi. È fondamentale però che comprendano la specificità del mezzo filmico, che non cerchino «il soggetto prezioso», che si lascino andare «alla verità delle cose e alla naturalezza delle persone: cerchiamo di narrare, di descrivere, di tratteggiare, delle buone storie, balzanti nell'arte nostra dalla vita medesima, e assumenti quella inafferrabile ma palpitante aureola di poesia», perché è «una creatura della folla, a cui voi dovete piacere, che voi dovete commuovere, questa donna che vi parla»⁶⁸. Un atteggiamento che pare simile, persino nella

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Matilde Serao, *Parla una spettatrice*, in «L'arte muta», a. I, n. 1, 15 giugno 1916, pp. 31-32.

⁶⁸ Per tutti i riferimenti precedenti *ibid.*

scelta del titolo, a quello manifestato in *Parla una donna*, il «diario femminile di guerra»⁶⁹, «anch'esso traboccante», come ha ricordato Martana, «di incitamenti all'umiltà alla fraternità, alla “verità delle cose”»⁷⁰. Anche se, almeno in questo caso, la rivendicazione di uno sguardo non specialistico andrebbe accompagnata alla declinazione del genere femminile che renderebbe più complessa la semplice matrice verista. Serao dimostrerebbe di essere consapevole della differenza tra scrittura letteraria e scrittura per lo schermo e della necessità di prestare attenzione al pubblico, ma la descrizione del vero di cui parla parrebbe in contraddizione con la predilezione per i kolossal storici e per i meccanismi del *feuilleton* su cui costruisce i suoi scenari e di cui si dirà a breve. Mentre è evidente come negli anni successivi questo impianto verista sarà ampiamente problematizzato con la rielaborazione della realtà attraverso il nesso sogno-desiderio e con la sperimentazione dei generi cinematografici, come si è anticipato, in questi anni la ricerca del vero andrebbe forse considerata come un'idea cinematografica, non necessariamente dipendente dalla corrispettiva ricerca letteraria.

Già a questo stadio prende forma uno dei principali fenomeni che caratterizza il rapporto tra letterate e grande schermo: Matilde Serao dimostra una profonda consapevolezza delle potenzialità espressive del mezzo cinematografico, delle sue implicazioni sociali e del peso che questo avrebbe avuto all'interno della società. Se è difficile trovare vere riflessioni di natura teorica – una pretesa che rischia di essere anacronistica –, tra le righe di questi brani si può leggere invece una precoce coscienza del cinema come arte e come industria. Sempre di 'cinematografeide' si tratta, ma ora è letta all'inverso: la giornalista e l'imprenditrice, non solo la letterata, intuisce che l'imminente fame di cinema poteva essere saziata dal mondo del giornalismo di cui era esponente di primo piano. E che la scrittura per la visione era una strada percorribile con probabili esiti positivi, di conseguenza rivendica – ed è tra le poche a farlo, anche in riferimento ai quadri successivi – la legittimazione del lavoro intellettuale al cinema.

Nel 1914, infatti, Serao esordisce come scenarista, a cinquantotto anni – un dato non di secondaria importanza – in un momento in cui firmare un testo per il cinema era ancora un'attività squalificante. Il 2 aprile rilascia un'intervista in cui annuncia la sua entrata tra le quinte del cinematografo, convinta anche dall'«interesse» manifestato da importanti case di produzione. Si mostra apparentemente divertita, ma i termini con cui presenta la sua

⁶⁹ Ead., *Parla una donna. Diario femminile di guerra*, Treves, Milano, 1916; si segnala la più recente edizione pubblicata nel 2019 da Rina Edizioni.

⁷⁰ Gianfranco Martana, *La vita palpitante delle folle*, cit., p. 130 [n].

collaborazione con lo schermo, per quanto rientrino ancora una volta nelle modalità discorsive proprie del suo giornalismo, sono decisamente oculati:

Ho finito da qualche giorno appena il romanzo *Ella non rispose* [...]. Pensate che ho ripreso a lavorare intorno all'altro romanzo *L'ebbrezza, il servaggio e la morte* [...]; e pensate che... che c'è ancora dell'altro.

- C'è dell'altro?

Prima di svelare il suo segreto Matilde Serao ride di quel suo riso buono e chiassoso che è diventato un po' una istituzione nei salotti italiani come in quelli parigini. [...]

- 'O *vvulite proprio sapè?*... penso di occuparmi anch'io di cinematografo!

- Anche voi?!...

- È forse un rimprovero in codesta domanda?... Non nego: la prima impressione che prova uno scrittore cui si chiedi di scrivere per il cinematografo, è un senso di ripugnanza. E si comprende: il poeta, il romanziere, il commediografo, il conferenziere, il giornalista, non possono non ritenere la rinuncia alla parola – al Verbo parlato o scritto – come una diminuzione capitale⁷¹.

La distanza è necessaria a mantenere la propria identità di scrittrice (e a non perdere credibilità nell'ambiente culturale), per Serao la parola poetica resta superiore. Chiarita la sua posizione può esporre le sue idee:

Dunque, dicevamo... Ah!... Parlavamo *d' 'o cinematografo*... Dunque, il cinematografo ha i suoi bravi difetti, che io ho osservati e studiati... Sicuro! Da sei mesi a questa parte il cinematografo è oggetto del mio studio. Esso è – si dica quel che si voglia – una nuovissima forma d'arte; e non può essere indifferente ad uno scrittore. [...] Ora io ho trovato che il cinematografo, accanto alle sue manchevolezze, ha qualità eminenti, qualità precipe che non saprebbero tentare chi spende la sua vita a rappresentare le azioni umane.⁷²

Se si vuole credere alle sue parole, è questo il momento chiave in cui decide di mettere alla prova la sua natura di scrittrice in un campo altro. Ancora una volta ribadisce che non è nel tentativo di copiare le altre arti che il cinema potrà trovare cittadinanza presso il pubblico colto, è nelle grandi azioni sceniche che si trova la specificità del linguaggio filmico: «dove c'è bisogno di folla, di movimenti collettivi, di grandi scene naturali, di rapide rassegne di ambienti, non c'è nulla che valga il cinematografo». E siccome ha ricevuto numerosi «inviti perché scrivessi delle *films* (perdonate il linguaggio barbaro), io ho pensato di ridurre [...] i miei romanzi corali [...] poi che la folla è stata sempre uno dei personaggi che ho preferito»⁷³.

Due anni più tardi, questa intervista sarà rielaborata in forma di intervento, molto più conciso, su «Apollon»; quelli che nel 1914 erano dei dubbi, nel 1916 sono ormai delle certezze: la disamina di pregi e difetti del cinema si chiude con le seguenti parole: «Io penso che le produzioni cinematografiche possano raggiungere notevole dignità d'arte ed alto interesse solamente quando vi siano interposte scene di grande movimento e di spettacoli

⁷¹ *Conversando con Matilde Serao di arte e cinematografo*, in «Giornale d'Italia», 2 aprile 1914, p. 3, ora in *Lo schermo di carta*, cit., pp. 299.

⁷² *Ivi*, p. 299.

⁷³ *Ibid.*

naturali che soddisfino l'occhio dello spettatore»⁷⁴ (senza che appaia il commento che chiudeva la precedente versione: «Vedimmo 'e fà»). Negli anni Dieci, sembrerebbe questa l'idea di cinema di Matilde Serao.

In questa intervista aveva dichiarato di voler iniziare la sua carriera di scrittrice per il cinema con *Il paese di Cuccagna*, da ridurre insieme a Ernesto Murolo. Invece il primo film a cui è possibile associare la penna di Matilde Serao è *La mia vita per la tua*, un testo pensato per la Caesar Film dell'influentissimo Giuseppe Barattolo. Il suo lavoro è presentato come «tentativo di romanzo cinematografico»⁷⁵ ma in assenza delle principali fonti storico-cinematografiche (ad oggi risultano scomparsi il film, lo scenario e altri documenti primari) è difficile ricostruire con precisione l'operazione di scrittura. L'intervento creativo dei soggettisti in questa fase storica è piuttosto indefinito, è quindi impossibile chiarire cosa intendesse l'autrice con 'romanzo cinematografico'.

I quotidiani annunciano *La mia vita per la tua* (Emilio Ghione, 1914, visto censura, d'ora in avanti v.c., 8 dicembre 1914), come «il più grande avvenimento nell'arte cinematografica italiana»⁷⁶, dimostrandosi più interessati al suo coinvolgimento che alla presenza degli attori protagonisti Emilio Ghione e Maria Carmi. Serao finisce per essere la vera star del film, così nel materiale promozionale, nelle dichiarazioni del cast durante le interviste e, più avanti, nelle *Memorie e confessioni* di Ghione⁷⁷. La prima è organizzata al Modernissimo di Napoli, come uno dei grandi eventi mondani che lei stessa raccontava nei «Mosconi», la *première* per un pubblico selezionato non escludeva editori e giornalisti a cui Serao e la Caesar Film si appoggiavano per una grande campagna promozionale.

Da un lungo articolo della «Vita cinematografica» è possibile ricostruire la trama del film. Considerando che si tratta della stessa testata che ospitava i suoi scritti sul cinema, non si può escludere che questo lungo testo corrisponda allo scenario perduto, soprattutto se confrontato con la «sintesi tratta da una stesura della trama in forma letteraria» segnalata da

⁷⁴ [Matilde Serao], *Matilde Serao e il cinematografo*, in «Apollon. Rassegna di arte cinematografica», n. 1, 1° febbraio 1916, p. 32.

⁷⁵ Cfr. P.C., in «La Cine-Fono», 10 gennaio 1915, citato in Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano: i film degli anni d'oro. 1914*, vol. II, Torino, Nuova ERI, 1993, p. 34.

⁷⁶ E. Fornoni, *Maria Carmi parla del "soggetto" che Matilde Serao ha scritto ed ella ha interpretato per la "MONOPOL - FILM" di Roma*, in «La vita cinematografica», a. V, nn. 34-35, 15-22 settembre 1914, p. 41. L'intervista all'attrice è replicata anche in Fly, *Maria Carmi parla del "soggetto" che Matilde Serao ha espressamente scritto ed ella interpretato a Roma per conto della ditta Coscia & Xilo (Monopoli Film)*, in «Film. Corriere dei cinematografi», a. I, n. 30, 16 settembre 1914, p. 1.

⁷⁷ Le memorie di Ghione sono state pubblicate a puntate sulla rivista «Cinemalia» tra il 1928 e il 1929. Di recente sono state edite in volume: Emilio Ghione, *Scritti sul cinematografo. Memorie e confessioni (15 anni d'arte muta)* (a cura di Denis Lotti), Roma-Ancona, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema-Cattedrale, 2011. Ma si veda anche Denis Lotti, *Emilio Ghione. L'ultimo apache. Vita e film di un divo italiano*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2008, p. 71.

Gaetano Fusco⁷⁸. Pare quindi opportuno riportarne degli stralci consistenti che aiutino a contestualizzare il suo lavoro di scrittura:

Giorgio Conte Di Granville, cugino dei duchi di Roger Ferry, avrebbe dovuto ereditare dallo zio conte di Vauchamps, dieci milioni che il conte, disgustato dalla condotta scapestrata di Giorgio, ha invece lasciato ai Roger Ferry. [...] Una sera d'estate mentre essi tornano da un ballo, lo chauffeur Charles, entrato da breve tempo al loro servizio, lancia a corsa folle l'automobile dei duchi: invano questi richiamano Charles a una velocità più prudente: la macchina precipita e travolge Edmea e Gontrano di Roger Ferry, uccidendoli sul colpo. Dello chauffeur nessuna traccia.

Restano tre orfani: Andrea segretario d'Ambasciata, Gastone pittore e Arletta quindicenne, soavissima e bella.

Qualche giorno dopo i tre sono raccolti per la lettura del testamento. Giunge anche, severissimo nell'aspetto, Giorgio Di Granville. Prima di entrare egli ha fatto nascondere, nel bosco intorno alla villa, una donna bellissima e misteriosa, Elena di Soubise.

Alla presenza di Jean Callot, intendente generale della casa ducale, si legge il testamento. Metà della fortuna è per Andrea, il resto agli altri due orfani: per Giorgio Di Granville una rendita annua di ventimila lire. Giorgio accetta glacialmente, ma giunto presso la donna che lo attende nascosta, egli da sfogo alla sua collera [...].

*
* *

Arletta di Roger Ferry è una fra le più graziose allieve del Collegio delle damigelle nobili che sorge in un'amena collina di Roma. Tutti l'amano; superiori e compagne, ma ella è una creatura colpita da invincibile tristezza. [...] Ella ha una sola confidente: è una giovanissima maestra di musica, che è giunta nel Collegio quell'anno, con fortissime raccomandazioni; Clara Formont è molto bella: ha un contegno insieme modesto, taciturno e orgoglioso; [...] non si è legata con nessuna scolara, salvo che con Arletta; [...] [Clara Formont] le suggerisce di abbandonare il mondo e darsi a Dio: solo nel Cielo ella ritroverà la serenità. [...] Arletta dichiara a' suoi fratelli, al suo tutore e protettore Jean Callot, che vuol farsi monaca, lasciando la sua fortuna a loro due. I fratelli inviano Jean Callot in Collegio, a dissuadere la ragazza; ma la esaltazione dolorosa di Arletta non conosce ostacolo; essa si claustrerà. [...]

Callot, inquieto, agitato, cerca di vedere [Clara Formont]. Impossibile! Un telegramma ha chiamato a Parigi la bellissima maestra di musica [...].

Gastone, il secondo dei fratelli orfani, studia pittura a Parigi: [...] vive la vita degli *ateliers* fra pittori, scultori e modelli.

Un giorno il suo grande maestro Paul Cabanis lo presenta ad Anna Maria Zankowska, ricca di tutte le bellezze e di tutti gli splendori dell'eleganza. [...]

La sconosciuta ha già incatenato Gastone [...] ma nulla del mistero che la circonda si svela: ella resta un enigma.

Una sera in una festa da ballo in casa di Paul Cabanis, mentre ella minia in costume greco un'antica danza suggestiva, Gastone tenta l'estremo invito alla donna. Costei sembra commuoversi e concede un convegno nella sua villa per la notte di poi. La felicità balena su l'anima dell'innamorato. Se non che, quando egli giunge nella villa della Zankowska, non trova che un crudelissimo addio [...], precipitando Gastone in un baratro di disperata follia. [...] Si arruola volontario nella legione straniera, e muore oscuro, senza gloria, in terra africana.

*
* *

Andrea, duca di *Roger Ferry*, è primo segretario dell'Ambasciata francese a Roma. Egli, per quanto colpito così fieramente dalla sventura, ha opposto al dolore incalzante la sua piena giovinezza; quest'anno un flirt fra lui e la marchesa di Viel Castel lo lusinga profondamente [...]. Vivono romantiche giornate nella città eterna [...].

⁷⁸ La "mia vita per la tua" di Matilde Serao, in «Film. Corriere dei cinematografi», a, I, n. 36, 7 dicembre 1914, p. 7.

Chi è la marchesa di Viel Castel? Elena De Soubise, che si è accinta a compiere l'opera nefanda. Ma il destino è più forte della volontà e un miracolo si è compiuto: i due sono travolti da una passione senza confine. Elena è innamorata perdutamente di quella che avrebbe dovuto essere la sua vittima estrema. D'altra parte Giorgio Di Granville esercita la suggestione fatale: in due lettere egli l'avverte che l'ora è suonata per il colpo decisivo, e che Jean Callot conosce interamente i nodi della trama infernale. Bisogna agire subito e fuggire.

Elena sembra impazzita dal dolore. [...] Nel momento stesso in cui Andrea si allontana per recarsi a colloquio con Jean Callot, ella fa olocausto della sua vita alla passione che l'ha redenta, e si uccide con lo stesso pugnale destinato al Duca di Roger Ferry. Quando Andrea ritorna e tenta di raccogliere un estremo alito di vita dalla bocca adorata, egli trova accanto al corpo ancora tiepido della suicida, coperto di petali di rose, la parola che fa l'offerta ultima e intera: *La mia vita per la tua!*⁷⁹.

È evidente quanto il suo primo testo per lo schermo non appartenga alla produzione genericamente definibile verista. Non presenta intenzioni di analisi sociale e, pensando alle sue dichiarazioni, non è certo una storia di folla, di movimenti collettivi, di grandi scene naturali, di rapide rassegne di ambienti, le caratteristiche che a suo dire rendevano il cinema un «mezzo miracoloso»⁸⁰. Come ha sottolineato Fusco, la trama riprende «ampiamente atmosfere, situazioni e caratteri tipici del *feuilleton* nostrano, esemplificato sui modelli d'oltralpe, in cui le azioni più spietate e disumane ai danni di vittime innocenti lasciano poi spazio a redenzioni e a tragiche espiazioni»⁸¹. Questa formula sembrerebbe essere stata apprezzata dal pubblico tanto quanto criticata dalla stampa che boccia il film (tranne rare analisi obiettive⁸² e alcuni articoli eccessivamente favorevoli⁸³): l'entusiasmo iniziale dei giornali si scontra con le prime recensioni negative che seguono le proiezioni. Mentre Ghione e Carmi si erano mostrati entusiasti⁸⁴, com'era naturale, i pareri dei critici sono decisamente negativi, soprattutto nei confronti del soggetto troppo intricato: «quello che si

⁷⁹ Massimo, «*La mia vita per la tua!*» di Matilde Serao al cinema «*Modernissimo*» di Roma, in «La vita cinematografica», a. V, nn. 44-45, 30 novembre-7 dicembre 1914, pp. 81-82.

⁸⁰ *Conversando con Matilde Serao*, cit., p. 299.

⁸¹ Gaetano Fusco, «*Ah, poeti, romanzatori, drammaturghi, fratelli miei...*», cit., p. 95.

⁸² «Matilde Serao, dando nuova mirabile prova del suo talento d'eccezione e del suo spirito assimilatore, con questo romanzo non ha inteso di fare che del cinematografo. Non vana letteratura, quindi; ma evidenza di azione e consecuzione avvincente di fatti. Di solito, i letterati hanno un concetto molto lontano di quello che sia effettivamente la cinematografia nei riguardi del pubblico. Matilde Serao invece ha perfettamente compreso il compito dell'autore cinematografico, ed il suo romanzo ha presentato esclusivamente situazioni e «tipi»: «*La mia vita per la tua!*» di Matilde Serao al «*Modernissimo*», in «Film. Corriere dei cinematografi», a. I, n. 37, 12 dicembre 1914, p. 1.

⁸³ *La «mia vita per la tua» di M. Serao. Il grande successo al Cinema Modernissimo*, in «Il Messaggero», Roma, 5 dicembre 1914, p. 3.

⁸⁴ Carmi: «Matilde Serao con questo soggetto che noi stiamo interpretando, non solo ha mostrato ancora una volta di essere la massima scrittrice moderna, ma anche rivelato delle magnifiche attitudini teatrali e, quel che più conta, ha saputo fare del cinematografo vero come nessun altro autore sin'oggi», in E. Fornoni, *Maria Carmi parla del «soggetto» che Matilde Serao ha scritto*, cit., p. 41. Ghione: «Alla visione del film, Donna Matilde, fu veramente entusiasta, e me lo esprime con quella sua familiarità tutta partenopea, applicandomi sulle guance un chiassoso paio di bacioni. *Honny soit, qui mal y pense!*», Emilio Ghione, *Memorie e confessioni*, cit., pp. 62-63.

svolge sullo schermo è un rebus, e lo spettatore sovente si chiede perché?»⁸⁵, persino nel commento che segue il soggetto pubblicato si può leggere una stroncatura:

L'azione è divisa in tre parti, ma assume l'aspetto di tre episodi quasi distinti, e risente troppo della forma e della prospettiva letteraria, nelle quali l'epilogo viene a riannodare i diversi capitoli [...]. Anche la grande scrittrice napoletana dovrà convenire, dopo aver visto la traduzione del suo lavoro [...] che il bozzetto cinematografico è cosa che va studiata più profondamente per non incorrere in slegamenti ed in illogicità. [...] Il pubblico eletto che assisteva a questa importante *première* rimase alquanto freddo⁸⁶.

Omicidi e redenzioni, grandi passioni e altrettanto grandi eredità, un uomo meschino che ordisce la sua trama nell'ombra, questi gli ingredienti che Serao utilizza per la sua prima prova da sceneggiatrice, punta sui meccanismi del melodramma a tinte forte e il risultato è ritenuto troppo «letterario» e complesso. Le critiche negative non impediscono a *La mia vita per la tua* di trovare una sua diffusione anche fuori dall'Italia secondo un modello industriale piuttosto comune: il film viene esportato almeno in Argentina⁸⁷, ma allo stato attuale delle conoscenze non è possibile affrontare una disamina della ricezione estera.

Valeva la pena ricostruire i dettagli della vicenda per presentare questo primo insieme di elementi che ritorneranno con una certa continuità nei casi di altre autrici. La presenza di Matilde Serao non è necessariamente sinonimo di buona riuscita. La posizione della stampa avrebbe spinto altre personalità pubbliche a non tentare ulteriori sforzi creativi, invece non sono pochi i testi per il cinema che seguono questo primo scenario, testi dispersi come disperse sono anche le pellicole. Nonostante la mancanza di documenti primari, dall'osservazione di altre fonti (cataloghi di case di produzione, pubblicità, recensioni, memorie di soggetti implicati a vario titolo nella lavorazione dei film) è possibile elaborare una serie di riflessioni sulla presenza della grande giornalista nel cinema muto italiano.

La prima tipologia di intervento corrisponde alla stesura di narrazioni originali scritte appositamente per il cinema, a prescindere dall'eventuale incontro con la macchina da presa. Oltre a *La mia vita per la tua*, sono attestati *Il doppio volto* (Giulio Antamoro, 1918, v.c. 13497) e *Torna a Surriento* (Uberto Maria Del Colle, 1919, v.c. 13940), ma di entrambi non è possibile ricostruire la trama. Del *Doppio volto* si conosce solo la traversia legale: nel memoriale dell'avvocato Francesco Soro (un noto avvocato sardo che lavorava come consulente legale di case cinematografiche e che curava gli interessi di alcune protagoniste di queste vicende) è possibile leggere che la diva Diana Karenne aveva commissionato a Serao questo scenario 'nero' e un adattamento del caso giudiziario che aveva visto protagonista Maria Tarnowska, una vicenda su cui Annie Vivanti aveva costruito

⁸⁵ s.a. *La mia via per la tua!*, in «L'alba cinematografica», a. I, 15 aprile 1915.

⁸⁶ Massimo, «*La mia vita per la tua!*», cit., p. 83.

⁸⁷ s.a., *L'Italia e l'Estero*, in «Film. Corriere dei cinematografi», n. 7, 1917, p. 9.

il suo *Circe* (Quintieri, 1912); Karenne aveva ingaggiato Serao ma poi cambia i suoi progetti e si rifiuterà di pagare la scrittrice⁸⁸. In entrambi i casi, i soggetti scritti per la grande diva sarebbero state storie «con sfumature *noir* su trame d'adulteri»⁸⁹. Per quel che riguarda *Torna a Surriento* si riporta l'osservazione di Fusco che allo stato attuale della ricerca non è stato possibile confermare o smentire: «il film nulla sembrerebbe avere a che fare con Matilde Serao. Eppure [...] una fonte piuttosto attendibile, quale la “Rassegna generale della cinematografia” curata da Rino Mattozzi, segnala, sia nell'edizione del 1920 che in quella dell'anno successivo, una sua non meglio precisata partecipazione in qualità di “autrice”»⁹⁰. Secondo le testimonianze dell'autrice, sarebbero poi esistiti altri otto soggetti, tutti rimasti su carta, tra cui un film da sviluppare in diverse ‘puntate’. In un intervento pubblicato a ridosso di *Napoli che canta* (anch'esso titolato *Matilde Serao e il cinematografo*)⁹¹ come il brano su «Apollon» di dieci anni prima) emergono alcune informazioni preziose su altri suoi testi per il cinema. Il brano descrive una situazione piuttosto comune nel mondo del cinema, non solo italiano:

Conosco un antico proprietario di una grande sala cinematografica, che è restato coi cassette pieni di manoscritti pagati e mai eseguiti. Ve ne è uno mio, da darsi in quattro serate, uso *Fantomas*: s'intitolava *Il talismano*. Mi fu pagato diecimila lire. Mai vide le scene. E fu l'ultimo. Da allora giacciono in un mio cassetto speciale, ben sette film, dico sette, rimaste ahimé, inedite! Nessuno me le ha mai chieste: nessuno me le chiederà. Per brevità non enuncio i sette titoli di queste mie opere. E, forse, fra queste composizioni sconosciute alle genti vi è il capolavoro della cinematografia [...] Così, per questa mia rabbia silenziosa, ma sempre viva, in fondo al mio spirito, io avevo finito di frequentare da anni, le sale tenebrose⁹².

Se si prendono per buone queste affermazioni, dietro il risentimento per i lavori non pagati e il disinteresse delle produzioni italiane, si profilano i caratteri di un lavoro per lo schermo che, considerato nel suo insieme, è stato piuttosto continuativo nel tempo. Ancora più interessante è la capacità che Serao aveva di intuire trend commerciali e la volontà di cimentarsi con testi anche lontani dalla propria ricerca letteraria. L'autrice si sarebbe mossa all'interno dei filoni del cinema popolare sia per la scelta del genere che per l'approccio episodico proprio della ‘serie’ Gaumont a cui fa riferimento (*Fantômas*, il bandito inarrestabile, con i suoi stratagemmi contorti, reiterabili *ad libitum*).

⁸⁸ Cfr. Francesco Soro, *Splendori e miserie del cinema. Cose viste e vissute da un avvocato*, Milano, Consalvo, 1935, p. 163.

⁸⁹ Patricia Bianchi, *La scrittura di Matilde Serao per il cinema*, cit., p. 705.

⁹⁰ Gaetano Fusco, “Ah, poeti, romanzatori, drammaturghi, fratelli miei...”, cit., p. 103. Il riferimento bibliografico è a «Rassegna generale della cinematografia», a. I, 1920, pp. 260-261 e a. II, 1921-22, p. 47, entrambe a cura di Rino Mattozzi.

⁹¹ s.a., *Matilde Serao e il cinematografo*, in «Lo schermo», n. 17, 11 dicembre 1926, p. 13. L'introduzione di questo articolo segnala che «Matilde Serao ha scritto recentemente un importante articolo su Rodolfo Valentino, da cui stralciamo questa parte che riguarda i rapporti dell'illustre scrittrice con lo schermo», ma evidentemente non si tratta del *Fantasma* di cui si è già parlato. In questo tipo di rivista non è raro incappare in segnalazioni errate, ma non si può escludere che Serao abbia scritto un secondo articolo dedicato a Valentino.

⁹² *Ibid.*

La seconda tipologia testuale, più prevedibile, equivale alla riscrittura delle proprie opere narrative in forma di testo per il cinematografo. Di queste opere si conoscono ad oggi solo i titoli, i nomi dei registi e pochi altri dati: *O Giovannino o... la morte!* (Gino Rossetti, 1914, v.c. 5924) e *Napoli che canta* (Roberto Roberti – pseudonimo di Vincenzo Leone, padre del più noto Sergio –, 1926, v.c. 21099)⁹³. I dati raccolti testimoniano che le storie pensate appositamente per lo schermo sarebbero state scritte dalla sola Serao, alla stregua di un testo narrativo; al contrario gli adattamenti di materie narrative preesistenti attestati come frutto di una collaborazione con altri autori. Secondo Gaetano Fusco la novella *O Giovannino o... la morte!* era stata adattata per il regista Gino Rossetti «da Ernesto Murolo (già autore pochi anni prima, insieme alla scrittrice, della versione teatrale)»⁹⁴ ed esclude quindi che Serao sia stata implicata nella scrittura dello scenario. Stando al più recente saggio di Patricia Bianchi, invece, sarebbe stata proprio l'autrice ad adattare la materia narrativa utilizzando la riduzione teatrale sua e di Murolo: in questo caso si tratterebbe «di una triplice transcodificazione, dalla novella al teatro e dal teatro al cinema, e nel cinema, circolarmente, rientra una Serao autrice»⁹⁵. Se non è possibile valutare l'entità degli interventi d'autrice sulla propria materia narrativa non si può nemmeno dare per scontato che si sia limitata a cedere i diritti delle sue opere. In assenza di fonti e dati certi non è possibile sciogliere neanche il dubbio circa una sua eventuale partecipazione alla scrittura di *Addio amore!* (Alberto Carlo Lolli, 1916, v.c. 11951), *Castigo* (Ubaldo Maria Del Colle, 1917, v.c. 12721), *Dopo il perdono* (Ugo De Simone, 1919, v.c. 14135), *La mano tagliata* (Alberto Degli Abbatì, 1919, v.c. 14601) e *Temi il leone* (Ubaldo Maria Del Colle, 1919, v.c. 14013), *Sterminator Vesevo* (1921, Giorgio Mannini, v.c. 16415), *Cuore inferno* e *Fantasia* (questi ultimi due annunciati ma probabilmente mai realizzati). Può invece essere considerata con certezza estranea alla riduzione della *Mano tagliata* realizzata dal maestro del mystery ungherese *A Levágott kéz* (Lajthay Károly, 1920 [visto censura non identificato]).

È molto probabile che Serao abbia autorizzato la riduzione di *Addio amore!* senza prendervi parte dal momento che la campagna promozionale prevedeva il suo parere benevolo nei confronti del film e della protagonista Mary Bayma-Riva⁹⁶. Persino la *réclame*

⁹³ Il film è noto anche con i titoli *Napoli canta* e *Perché Napoli canta*, quest'ultimo più aderente al testo di Serao presente in *Dal vero* che può essere considerato l'ipotesto letterario di riferimento.

⁹⁴ Gaetano Fusco, «Ah, poeti, romanzatori, drammaturghi, fratelli miei...», cit., p. 97.

⁹⁵ Patricia Bianchi, *La scrittura di Matilde Serao per il cinema*, cit., p. 706.

⁹⁶ Cfr. nella sezione «Le rubriche» il trafiletto anonimo *Addio amore!*, in «L'arte muta», a. I, n. 3, 15 agosto-15 settembre 1916, p. 40.

diffusa sui giornali⁹⁷ era composta da un'immagine a colori composta, ovviamente, dal titolo del film, dai nomi delle due donne su uno sfondo di papaveri rossi e dalla riproduzione di un suo testo manoscritto autografo in cui l'autrice parla dell'interpretazione della diva (ma esiste anche una variante della *réclame* senza questo testo). Il brano è desunto da quello che oggi chiameremmo *pressbook*, un opuscolo a stampa che contiene un più ampio scritto di suo pugno, senza titolo, distribuito in tre pagine, ognuna delle quali firmata «Matilde Serao»⁹⁸. L'uso ricorrente dei puntini di sospensione che interrompono alcune frasi, farebbero pensare che sia a sua volta un estratto da una scrittura (forse una lettera inviata al «signor Paris») non ancora identificata. Solo il testo contenuto nella seconda pagina è stato inserito nella *réclame*, non mi sembra che sia mai stato recuperato nella sua interezza né che sia confluito in un altro articolo, tuttavia non pare particolarmente significativo in quanto scritto smaccatamente promozionale (Serao parla di «scenario veramente divino» e «palcoscenico muto»). Si riporta un estratto significativo del brano selezionato per la *réclame* che, prevedibilmente, si concentra sull'interpretazione della diva:

Mary Bayma Riva, col suo intuito profondo, col suo talento d'arte forte e squisito, con la sua delicata beltà che assume, in dati momenti, una espressione tragica come in pochi volti giovanili ho mai visto, ha fatto di Anna Acquaviva una figura inobliale di amore, di dolore, di fatale destino. Ella ha assunto il personaggio e ne ha fatto suo sangue e suoi nervi: i suoi impeti sinceri, le sue ardenti malinconie, i suoi maestrali languori, hanno tale una [sic] efficacia, tale...⁹⁹.

Al contrario, nonostante Anita Trivelli nella scheda del Women Film Pioneers Project inserisca nella categoria «Matilde Serao as Screenwriter» anche *Amore e castigo*, 1917; *Il doppio volto*, 1918; *Lungo il perdono*, 1919; *La mano tagliata*, 1920 (indicando quelli che sembrano probabili titoli alternativi di questi film già citati)¹⁰⁰, i documenti consultati non esplicitano la sua partecipazione in veste di scenarista.

Secondo un'intervista pubblicata nel 1920 in un volume a lei dedicato, sembrerebbe che l'autrice si fosse «anche provata, sulle prime a dirigere personalmente il giro di un *film*, ma tra *la presa* degli estremi [sic], tra la scomposizione della trama, in quadri slegati, tra i

⁹⁷ Si veda ad esempio la *réclame* in «L'Arte muta», a. I, n. 3, 15 agosto - 1 settembre 1916, pp. XLVI-XLVII [è stata consultata una copia digitale con alcuni difetti di impaginazione, il numero di pagina si desume da Martana].

⁹⁸ Il «pressbook» sopravvissuto è oggi custodito (in fotocopia) dalla Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma (d'ora in avanti BLC) nel Fondo Alfredo Donelli, l'operatore del film, e riporta la seguente dicitura: «Addio amore! dal noto romanzo di Matilde Serao». *Addio amore!*, Pressbook, 1916, BLC, Inv. 126846, Coll. 5 01 011 10 12. Vorrei ringraziare Debora Demontis, Laura Pompei e Alberto Blasetti per l'aiuto costante nell'esplorazione dei fondi archivistici durante questi tre anni di ricerca e per il dialogo fruttuoso che ha arricchito la mia ricerca. Vorrei anche ricordare i preziosi consigli bibliografici di Marco Giovannini e la sua generosa disponibilità.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Anita Trivelli, *Matilde Serao*, <<https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-matilde-serao/>>, ultima consultazione 30.1.2023.

ghiribizzi degli interpreti e le baruffe del direttore di scena ha finito col raccapezzarsi [...] a fatica»¹⁰¹. Da questa testimonianza, ancora da verificare, non è possibile risalire al titolo dell'opera, né al periodo in cui si sarebbe messa in scena, in assenza di altre informazioni non è possibile esprimersi a proposito di una eventuale, supervisione alla regia.

I dati raccolti sembrano abbastanza per poter affermare che la 'cinematografeide' aveva contagiato Matilde Serao e che l'avrebbe accompagnata per tutta la vita se è vero che nel 1926, a un anno dalla morte, collabora a *Napoli che canta*. Dato per scomparso e riemerso solo nel 2002 in un magazzino di New York, *Napoli che canta* è l'unico film da lei scritto ad essere visibile. L'opera diretta da Roberti è un esempio tardo di 'film partenopeo', molto richiesto anche fuori dai confini nazionali. La formula prevedeva una galleria di situazioni, ambienti e storie sullo sfondo di Napoli e dintorni, intrecciate alle più famose canzoni sentimentali della tradizione che incontravano l'interesse del vasto pubblico, soprattutto meridionale, e rispondevano alla nostalgia per l'Italia degli emigrati all'estero. Un 'musicarello' *ante litteram* ma muto, che si inseriva nella tradizione dei *silent movies* accompagnati dall'esibizione canora di uno o più interpreti.

Nella copia superstite i cartelli sono stati interpolati per inserire alcuni testi tradotti e non sono presenti *credits* con riferimenti espliciti alla scrittura del film. Le didascalie propriamente intese si alternano ai versi più famosi di altrettante note canzoni napoletane: «Che bella cosa 'na jurnata / 'e sole, / n'aria serena doppo 'na / tempesta... / (dalla canzone 'O sole mio – di Capurro, musica di Gambardella)»; «Quanno sponta la luna / a Marechiaro... / (versi di S. di Giacomo, musica di Tosti)»¹⁰², e così via. La presenza di Serao sembrerebbe marginale, forse relegata all'unico cartello da lei firmato che pone un'epigrafe al film:

«il popolo Napolitano, per
non odiare... per sorri-
dere... non ha che il canto!
... Forse è così che parla a
Dio.
(Matilde Serao)»¹⁰³.

¹⁰¹ Mario Sandri, *Matilde Serao*, Milano, Modernissima, 1920, p. 27; corsivi nel testo.

¹⁰² Trascrizione della didascalia: 00:10:08 – 00:10:19; 00:25.52 – 00:26:00. Si fa riferimento all'edizione dvd distribuita da SMV Enterprises – Sony Music nel 2004 che restituisce la copia americana di 33 minuti e l'evento di presentazione che nel 2003 ha visto Giuni Russo interpretare le canzoni del film.

¹⁰³ Trascrizione della didascalia: 00:32:49 – 00:33:02.

Poche righe evidentemente derivate da un passo della raccolta *Dal vero*: «il popolo per dimenticare, per non maledire, per sorridere, non ha che il canto. Lasciatelo cantare... Chi sa! È forse così che parla a Dio»¹⁰⁴.

Le riviste dell'epoca però le attribuiscono la scrittura del film insieme al regista¹⁰⁵ e in tal modo si esprimono anche le indagini che riguardano Roberto Roberti, il prolifico regista interno al contesto culturale partenopeo, frequentatore assiduo oltre che di Serao, di Roberto Bracco, Salvatore Di Giacomo e Edoardo Scarfoglio. A ben vedere, sia le parole dei cartelli che i brevi bozzetti, e ancor di più le situazioni che costituiscono l'immaginario del film, sono profondamente legati all'opera di Serao. Considerando anzi la stretta relazione tra le didascalie e alcune porzioni di testo presenti nelle prose di *Dal vero, Napoli che canta* può essere interpretato – come ha già fatto Gina Annunziata – come un adattamento se non della raccolta del 1879 almeno dei brani dedicati alla musica tradizionale napoletana presenti in quel volume.

Non è forse secondario che l'impostazione generale del film, fortemente visuale, segua questa volta l'idea di cinema che Serao aveva espresso nel 1914: sono molte le «scene di grande movimento e di spettacoli naturali che soddisf[a]no l'occhio dello spettatore». In questo che molto probabilmente è l'ultimo film scritto da Serao ci sono tutte, o quasi, le icone napoletane riprese dal vivo. Rispetto all'esordio cinematografico troppo letterario, *Napoli che canta* non sviluppa nessun tipo di racconto, rigenera se stesso, potenzialmente all'infinito, su una serie di variazioni visive del tema della napoletanità (il mare, Posillipo, il Vomero, le feste, l'orchestrina, le tavolate) e sulle sue canzoni più popolari.

Come ricorda Annunziata, nonostante Serao si collochi all'interno di una vasta rete di rapporti con produttori, attori e registi ben oltre i confini meridionali, non avverrà mai l'incontro con la vera protagonista del cinema napoletano: Elvira Notari la «prima regista donna italiana». Tralasciando la rilevanza che oggi la critica internazionale attribuisce alle sue innovazioni linguistiche (la studiosa Gwendolyn Audrey Foster l'ha definita precorritrice del Neorealismo e l'ha accostata a Alice Guy)¹⁰⁶, Notari era in quegli anni piuttosto famosa come 'artista-artigiana' prolifica e poliedrica (sono stati identificati una sessantina di film e circa cento cortometraggi). Produttrice, regista, scrittrice e attrice di

¹⁰⁴ Matilde Serao, *La canzone popolare*, in Ead., *Dal vero*, Milano, Perussia & Quadrio, 1879 [ma si fa riferimento a Ead., (a cura di Patricia Bianchi), Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2000 p. 110].

¹⁰⁵ s.a., *Il film della canzone: Napoli canta*, in «al Cinemà», n. 23, 6 giugno, 1926, p. 7, citato da Gina Annunziata, *Una scrittrice al cinematografo*, cit., p. 33.

¹⁰⁶ Gwendolyn Audrey Foster, *Women film directors. An international bio-critical dictionary*, Westport – London, Greenwood Publishing Group, 1995, pp. 283-284. Ma si rimanda soprattutto a Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, New Jersey, Princeton University Press, 2003; trad. it. di Maria Nadotti, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, Milano, La Tartaruga, 1995.

numerossissime opere, molte delle quali sentitamente legate alla cultura popolare di Napoli¹⁰⁷, era nota anche per aver aperto una sua scuola di cinematografia dove insegnava recitazione. Il mondo della stampa la conosceva bene per le sue abilità manageriali: Notari si occupava di tutte le attività che ruotavano attorno alla sua casa di produzione – intestata al marito, secondo le leggi di cui si è già parlato – e curava personalmente i rapporti con i giornali per pubblicizzare i suoi lavori. Imprenditrice e artista, attenta alla letteratura contemporanea (due dei suoi film erano tratti da altrettanti romanzi di Carolina Invernizio): non sarebbero stati pochi i punti di contatto con Serao, invece,

nonostante la vicinanza tematica e geografica a Elvira Notari, la Serao rifiutò sempre di concedere alla regista napoletana i diritti di adattamento cinematografico dei suoi romanzi. [...] La scrittrice disdegnava a tal punto il cinema della Notari da preferire piuttosto di cedere i diritti di *Addio Amore!* e *Castigo* alla Floreal, una casa di produzione laziale di bassissimo profilo. *Sterminator Vesevo*, anch'esso tra i desiderata della Notari, fu invece prodotto dalla Palatino/Uci, con il paradosso del Vesuvio ricostruito sulle spiagge di Civitavecchia¹⁰⁸.

Elementi questi che parrebbero deporre a favore dell'estraneità di Serao alla scrittura dei soggetti di questi tre film. Vittorio Martinelli, nel suo intervento sulla regista napoletana torna a parlare di questo 'cattivo sangue' e riporta i ricordi di Edoardo 'Gennariello' Notari, figlio di Elvira, su un incontro a cui aveva assistito tra la madre regista e la grande scrittrice:

Elvira Notari aveva due idoli: uno era Matilde Serao, l'altro Carolina Invernizio, le due scrittrici che all'epoca andavano per la maggiore. Carolina Invernizio non voleva che le sue opere venissero trasportate al cinema, si era sempre opposta. Ma morì nel 1916, e nel 1917 i parenti vendettero tutto: nella filmografia del cinema italiano ci sono sedici film tratti dalla Invernizio, tutti usciti nel 1917, tra cui due film i cui diritti furono comperati da Elvira Notari. Per quanto riguarda invece la Serao... [...] quando Elvira Notari andò da lei, la Serao le disse: "Sentite, voi che fate quello schifo di film, come vi permettete di venire da me? Fateme 'o piacere, iatevenne. Non vi fate cacciare da me, iatevenne per conto vostro"¹⁰⁹.

Non è difficile leggere racconti sull'asperità del carattere di Matilde Serao e non si hanno dati validi per ricollocare la vicenda, nonostante ciò l'insistenza sui dettagli di questa ostilità tende forse a lasciare in secondo piano quelle che potrebbero essere state le motivazioni del rifiuto dell'autrice. Serao poteva realmente non apprezzare i film di Notari, titoli che oggi non è possibile valutare ma che sono descritti dai giornali come cupi e sanguigni o sperimentali. Senza dimenticare che la scrittrice partenopea stava lei stessa lavorando a una propria idea di cinema, probabilmente non sovrapponibile a quella di Notari. Si può anche supporre che Serao non considerasse l'attrice-regista la persona più adatta a

¹⁰⁷ Tra i pochissimi film superstiti: *A santanotte* (1922) *È piccerella* (1922), *Fantasia 'e surdate* (1927).

¹⁰⁸ Gina Annunziata, *Matilde Serao e il cinematografo*, cit., p. 31 che si riferisce a Vittorio Martinelli, *Sotto il sole di Napoli*, in *Cinema & Film. La meravigliosa storia dell'arte cinematografica* vol. 2 (a cura di Gian Piero Brunetta e Davide Turconi), Roma, Armando Curcio Editore, 1988, pp. 366-370.

¹⁰⁹ Vittorio Martinelli, *Due o tre cose che so di Elvira Notari*, in *Non solo dive, Pioniere del cinema italiano* (a cura di Monica Dall'Asta), Bologna, Cineteca di Bologna, 2008, p. 134.

trasporre sullo schermo le proprie opere letterarie, forse per timore di una sensibilità artistica inadeguata o per eccesso di autorialità, per il rischio che intervenisse troppo liberamente sui testi letterari (come nel caso di Eleonora Duse su *Cenere* di Grazia Deledda).

In ogni caso il risultato non cambia, ma sembrava necessario non appiattare l'interpretazione su una posizione univoca e non sovrainterpretare la mancata relazione femminile in termini di temperamenti burrascosi. In questo caso il rifiuto di collaborare si colloca anche ai margini della frattura, interna al percorso politico-letterario di Matilde Serao, tra esperienze personali e posizioni ideologiche. Scrive Zancan:

Serao è una donna che – destinata, come molte in questa fase della storia italiana, al mercato del lavoro – investe sulla professione come luogo di affermazione sociale e di definizione d'identità: più moderna, in questo, di Neera, più determinata di Sperani, come lei professionalmente emancipata, Serao anticipa un modo d'essere, in rapporto alla scrittura, che si legittimerà solo in pieno Novecento [...]. In lei, tuttavia, la scelta per sé di un'emancipazione giocata tra cultura e lavoro – a cui si accompagna una vita privata indifferente alle norme e ai modelli sociali – non si traduce in una riflessione ideologica ad essa coerente. Così, nella sua attività di giornalista se, in una serie di inchieste, denuncia con toni di profonda indignazione le condizioni di vita e di lavoro di sarte e tabacchine, telefoniste, telegrafiste e maestre, negli stessi anni, e con la stessa passione, contrasta la cultura e le attività delle emancipazioniste. [...] L'attacco [...] si conferma in ripetute prese di posizione contro l'istruzione e il lavoro delle donne, contro il voto e contro il divorzio, contro la partecipazione delle donne alla gestione della sfera pubblica e della lotta politica¹¹⁰.

È questo un conflitto che sarà in buona parte superato dalle generazioni successive di scrittrici, ma per il momento Serao, mentre contribuisce attivamente a definire un modello di donna nuova attraverso la propria esperienza professionale, anche cinematografica, non trova in Elvira Notari, un'artista altrettanto moderna e promotrice di un percorso identitario non dissimile al suo, una possibile collaboratrice.

Scritture per lo schermo e recensioni continuano ad alternarsi nel corso del ventennio senza che questo spinga Matilde Serao a sentirsi una professionista del neonato settore. Eppure almeno in due occasioni il suo nome è usato esplicitamente dall'industria cinematografica per lanciare delle opere su cui le produzioni avevano investito. Il primo caso è testimoniato da *La piccola fonte di Roberto Bracco interpretato da Francesca Bertini*¹¹¹, un opuscolo stampato per promuovere l'adattamento cinematografico (Roberto Roberti [Vincenzo Leone], 1917) del testo teatrale di Bracco interpretato da Emma Gramatica¹¹². Ho

¹¹⁰ Marina Zancan, *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo* (a cura di Alberto Asor Rosa), Torino, Einaudi, 2000, pp. 100-101.

¹¹¹ Matilde Serao, [*La piccola fonte*] in *La piccola fonte di Roberto Bracco interpretato da Francesca Bertini*, Roma, Caesar film, [1918]. La copia consultata è in Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli, Fondo Lucchesi Palli, Coll. Misc. B.B.a. 26 (14). Il film a cui si fa riferimento è l'omonimo adattamento di Roberto Roberti del 1917.

¹¹² Roberto Bracco, *La piccola fonte. Dramma in quattro atti*, Palermo, Sandron, 1906, ora in *Il teatro di Roberto Bracco. Opere I* (a cura di Mario Prisco), Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2013.

avuto la possibilità di consultare la pubblicazione – questa del fondo Lucchesi Palli parrebbe essere l'unica copia sopravvissuta, non tracciata dal Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale – che si presenta nella forma materiale di un opuscolo a stampa di grandi dimensioni al cui interno è riprodotto il brano di Serao in italiano e in francese, accompagnato da disegni a colori.

La Caesar Film di Barattolo – la stessa produzione di *La mia vita per la tua* – sceglie di sfruttare la fama della scrittrice, evidentemente capace di orientare le scelte del grande pubblico: ancora una volta un testo di Matilde Serao assume una funzione di tipo promozionale¹¹³. Il brano ha una doppia struttura di descrizione e commento all'opera, dopo aver presentato i personaggi e riassunta la vicenda (il sacrificio della protagonista è definita una «morte necessaria» per far rinascere «puro e forte» il giovane poeta che ama), l'autrice torna a mostrarsi nei panni della spettatrice teatrale.

Ebbene, io sono con quelle anime pensose e tenere che, ieri sera, io ho visto con gli occhi velati di lacrime, innanzi al pallido volto sminuito di Emma Gramatica: io sono con quelli che hanno pianto innanzi alla figura di poesia e di bellezza che Roberto Bracco ha creato con TERESA, con la piccola fonte di amore e di dedizione.

Di fronte alla profonda commozione del pubblico, tutte le fredde ragioni della critica, che io non possiedo, in verità, e che amo di non possedere in questo momento, cadono [...]. Tutta la bellezza morale che risulta da questa ispirata intensa e possente opera d'arte, è racchiusa in quell'anima muliebre, indimenticabile, che, si pone accanto alla [sic] più pure e alle più soavi del teatro, da Ifigenia a Desdemona.¹¹⁴

Ovviamente Serao possiede le «ragioni della critica», ma decide di non considerarle, la sua è una critica di natura diversa che fa dialogare l'arte cinematografica (assente nel testo, ma presente nella materialità del contesto che lo accoglie) con la tradizione teatrale: allo stesso tempo dichiara di non essere una specialista e implicitamente rivendica la posizione della letterata. Qualcosa di simile avviene l'anno successivo quando compone una vera e propria recensione per Gustavo Lombardo che le chiede «uno scritto d'occasione per una elegante brochure che fece stampare dalle Arti Grafiche [...] in Napoli»¹¹⁵ per promuovere la diffusione italiana di *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916). La «maestosa, la imponente, la insuperata pellicola che viene d'oltre terra e d'oltre mare» offre a Serao l'occasione per tornare a riflettere sui profili degli spettatori, ognuno con i propri gusti e bisogni intellettuali, ma tutti accomunati da un «triplice desiderio»: «lo spettatore sconosciuto, fermo nell'ombra delle grandi sale [...] in quest'ombra, vuol pensare, sognare,

¹¹³ Si veda a proposito la fiaba scritta per la campagna pubblicitaria della Fosfatina Falières (tanto presente nei «Mosconi»), illustrata dai disegni di George Rochegrosse e pubblicata contemporaneamente in Francia, Italia e Spagna: Matilde Serao, *La dernière fée. Conte pour les enfants*, Paris, Phospatines Falières, 1909 e la più recente edizione italiana Ead., *L'ultima fata. Fiaba per i bambini*, Roma, Rina Edizioni, 2019.

¹¹⁴ Matilde Serao, [*La piccola fonte*], cit., snp, pp. 5-6.

¹¹⁵ Matilde Serao, *Per "Intolerance"*, Napoli, Arti Grafiche L. Pierro e Figlio, [1917], ora in «Immagine. Note di Storia del cinema», n. 12, autunno 1989, p. 17.

sentire...»¹¹⁶. Tra questi spettatori che vogliono pensare, sognare, sentire, trova un posto anche per se stessa.

Nonostante la carenza di fonti primarie¹¹⁷, il solco impresso da Matilde Serao sul cinematografo italiano e la portata dell'operazione culturale compiuta attraverso i mezzi di informazione di cui disponeva appaiono tutt'altro che secondarie. Per quanto le sue idee sul cinema 'rappresentativo' non fossero poi troppo distanti dal pensiero comune a molti altri intellettuali italiani è evidente quanto il suo atteggiamento sia stato lungimirante e anticonformista (interviene, ad esempio, nel dibattito sulle influenze del cinema sulla società, difendendo la libertà della settima arte, facile bersaglio della stessa area che in passato si era scagliata contro il teatro¹¹⁸).

Se non stupisce che il cinema, nel momento in cui cercava di nobilitarsi sul piano culturale, guardasse con interesse anche ai testi di Serao, né che scegliesse di porsi sullo stesso piano di spettatrici e spettatori comuni per lavorare da quella posizione all'interno di un territorio liminare tra film d'arte dalla vocazione letteraria e prodotti convenientemente popolari. Anche se il tempo ha reso più complesso seguirne le tracce, l'attività editoriale fino qui riemersa attesta l'impegno culturale – e, in senso lato, sociologico e politico – del suo lavoro attorno al cinema, un lavoro che ha lasciato un segno sul rapporto letteratura-giornalismo-cinema come si sarebbe configurato a breve; da un altro punto di vista sta a dimostrare, ancora una volta, quanto sia stato limitante ancorare in termini critici il suo lavoro alla sola 'ricerca del vero' e alla rappresentazione degli umili in una dimensione regionale.

2.1.2 Annie Vivanti, la voce desaparecida del cinema muto

La vicenda storiografica di Vivanti è emblematica di fenomeni che si estendono ben oltre il cinema. Il suo è forse il caso più paradigmatico di autrice di grande successo che immediatamente dopo la morte si è trasformata nella «più celebre *desaparecida* della cultura italiana del Novecento, perdendo non solo il suo posto, ma addirittura qualsiasi posto nella

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Ringrazio Yann Esvan del progetto *E Muto Fu* (<https://emutofu.com>) per aver condiviso preziose informazioni bibliografiche e i suoi volumi nel momento di massima chiusura di biblioteche, archivi e centri di conservazione.

¹¹⁸ Cfr. Matilde Serao, *Consiglio di Famiglia*, in «Cin», n. 1, 12 maggio 1918, p. 2.

nostra letteratura»¹¹⁹. L'attività di scrittrice per lo schermo è accertata da svariate testimonianze, ma il suo lavoro non è intellegibile: il dialogo di Vivanti con il cinema è uno dei meno documentati. I testi letterari, invece, sono stati oggetto di studi che hanno identificato una contaminazione con il linguaggio filmico e teatrale in misura maggiore rispetto ad autrici e autori coevi¹²⁰. Ciò che rimane del suo rapporto con la settima arte sono il romanzo *...sorella di Messalina* (Letteraria, 1922) tratto da una sua sceneggiatura mai diventata film¹²¹ e due racconti che dimostrano una certa consuetudine con l'ambiente cinematografico e che lambiscono la riflessione teorica.

Esistono diverse tracce di contatti, problematici, con le produzioni attive negli anni Dieci: l'autrice è accreditata come soggettista di *Astrid* (Alberto Carlo Lolli, 1916, v.c. 12633)¹²² prodotto dalla Floreal-film ma il suo nome è legato soprattutto al 'caso Circe'. Uno dei più grandi successi editoriali della sua carriera letteraria si lega all'incontro con Maria Tarnowska, la contessa russa autrice di un delitto passionale e implicata in un noto processo che si svolse a Venezia, rielaborato da Vivanti nel romanzo-confessione *Circe* (1912)¹²³. La scrittrice aveva ceduto i diritti dell'opera a Diana Karenne che da poco aveva fondato una sua casa di produzione:

La David-Karenne Film annuncia un lavoro sensazionale, nientemeno che il romanzo della Tarnowska, tratto dal *Circe* di Annie Vivanti! Chi delle nostre lettrici non ricorda il famoso processo alle Assise di Venezia di questa donna così fatale e così anormale, chi non ha rivissuto – attraverso le pagine, della Vivanti – tutta la sua vita singolare e drammatica? La Vivanti, che aveva ricevuto offerte insistenti e cospicue da altre Case, ha ceduto solo dinanzi all'arte, di Diana Karenne. [...] *Circe* della David-Karenne Film costituirà sicuramente l'avvenimento artistico più interessante dell'annata, nella industria cinematografica italiana, e formerà – per il pubblico femminile – la più attraente novità!¹²⁴.

L'avvocato Francesco Soro nel suo memoriale *Splendori e miserie del cinema* trascrive una lettera di Matilde Serao: dopo aver letto l'annuncio del film di Vivanti l'autrice napoletana è indignata e chiede a Soro di intervenire contro Diana Karenne che aveva richiesto anche a

¹¹⁹ Carlo Caporossi, *Per rileggere Annie Vivanti a sessant'anni dalla morte*, in «Nuova Antologia», a. 137, fasc. 2221, CXXXVII, gennaio-marzo 2002, p. 270.

¹²⁰ Ad oggi i contributi più aggiornati rimangono quelli raccolti nella sezione intitolata *Nel turbine della cinematografia Annie Vivanti e lo schermo*, in «Bianco e nero», a. LXXIII, n. 574, settembre-dicembre 2012.

¹²¹ Bruno Pischedda, *Ritratti critici di contemporanei. Annie Vivanti*, in «Belfagor», Vol. 46, n. 1, 31 gennaio 1991, p. 49. Beatrice Manetti corregge l'affermazione di Pischedda, il quale «cita in realtà, erroneamente, *Fosca sorella di Messalina*, che è il titolo con cui il romanzo, uscito per la prima volta nel 1922 per la torinese Letteraria Casa Editrice Italiana, fu ripubblicato da Mondadori nel 1931». Beatrice Manetti, *La scrittura (e la vita) sulla scena*, in «Bianco e nero», n. 574, cit., p. 20 [n].

¹²² *Astrid* risulta disperso e non è stato possibile risalire a informazioni precise sull'eventuale coinvolgimento di Vivanti.

¹²³ Annie Vivanti, *Circe*, Milano, Quintieri 1912; ma si è preso a riferimento la più recente edizione: Ead., *Circe. Il romanzo di Maria Tarnowska* (a cura di Carlo Caporossi), Milano, Otto-Novecento, 2012.

¹²⁴ L'annuncio, un chiaro esempio di *battage* che in questo caso accompagna il lancio di un film 'tratto da un romanzo' molto noto, è stato pubblicato su «La Donna. Rivista Mensile Illustrata», a. XIII, n. 291, 15 marzo 1917; ora in Cristina Jandelli, «La più intelligente di tutte»: *Diana Karenne*, in *Non solo dive*, cit., p. 59 [n].

le un soggetto tratto dalla stessa vicenda. Oltre al testo sulla contessa Tarnowska Karenne, come anticipato, le avrebbe commissionato anche *Il doppio volto*, ma poi non aveva voluto acquistare nessuno dei due lavori¹²⁵.

La stessa materia ‘scandalosa’ si trova invece in un altro film, *La piovra* (Eduardo Bencivenga, 1919 v.c. 14108) interpretato da Francesca Bertini, senza che venga riconosciuto il debito nei confronti della *Circe*: né Vivanti né tantomeno Serao sono accreditate come scenariste. Se sono sopravvissute delle tracce di questa vicenda è proprio grazie alle beghe legali che si è trascinata dietro: anche Vivanti si era rivolta a Francesco Soro per portare in tribunale la Bertini Film per plagio, ma dal momento che libro e film attingevano agli stessi fatti reali, come ricorda Jandelli riportando un’altra testimonianza dell’avvocato, il tutto si era concluso con un accordo tra le parti¹²⁶.

È molto probabile che dopo l’infelice esperienza legata alla trasposizione del suo *Circe*, l’autrice si sia limitata a vendere i diritti delle proprie opere letterarie. Tuttavia Vivanti non ignora gli adattamenti cinematografici tratti dai suoi testi. Al contrario, si genera un nesso particolare tra le diverse scritture di *Marion, artista di caffè-concerto* (Chiesa, 1891): secondo un procedimento circolare l’interpretazione di Francesca Bertini nel ruolo della protagonista nel film omonimo diretto da Roberto Roberti e sceneggiato da Vittorio Bianchi (1920, v.c. 15578)¹²⁷ influenza la riscrittura del romanzo che l’autrice stessa aveva preparato mentre la pellicola circolava ancora per le sale italiane¹²⁸.

Annie Vivanti è l’emblema del difficile rapporto tra industria cinematografica e scritture femminili e della rimozione pressoché totale del dialogo delle letterate con il cinema. Come Matilde Serao, anche lei ha intrecciato narrativa, scrittura di soggetti e giornalismo, ma se in questo caso è possibile rinvenire nei testi letterari delle ‘influenze cinematografiche’, si pensa – d’accordo con la tesi di Manetti per cui elementi e strategie narrative caratterizzanti dialogano in primo luogo con il modello teatrale¹²⁹ – che questa influenza cinematografica sia piuttosto sfumata nella produzione romanzesca, di

¹²⁵ La lettera è in Francesco Soro, *Splendori e miserie del cinema*, cit., p. 164 e parzialmente riportata in Cristina Jandelli, *Annie Vivanti e il cinema delle dive*, in «Bianco e nero», n. 574, cit., p. 24. Come già ricordato, *Il doppio volto* sarà poi realizzato non da Karenne ma dalla Polifilms di Napoli per la regia di Giulio Antamoro nel 1918.

¹²⁶ Cristina Jandelli, *Annie Vivanti e il cinema delle dive*, cit., p. 24; Francesco Soro, *Splendori e miserie del cinema*, cit., p. 167.

¹²⁷ Il film è stato restaurato ed è conservato in una versione lacunosa, dalla Cineteca Nazionale di Roma. Nella sua autobiografia Francesca Bertini, che pure parla del lavoro di sceneggiatura, non fa mai riferimento alla presenza di Annie Vivanti alla lavorazione del film. Cfr. Francesca Bertini, *Il resto non conta*, Pisa, Giardini, 1969.

¹²⁸ L’analisi intertestuale del doppio passaggio dal romanzo (1891) al film (1920) alla seconda stesura dell’opera narrativa (1921) è stata affrontata in Cristina Jandelli, *La Marion di Vivanti e Bertini, dalla pagina allo schermo e ritorno*, in *Cinema e scritture femminili*, cit., pp. 19-30.

¹²⁹ Beatrice Manetti, *La scrittura (e la vita) sulla scena*, cit., pp. 14-15.

conseguenza non sarà questa la sede adatta per identificare eventuali corrispondenze. Seguendo il percorso tracciato da Anne Urbancic, citato anche da Manetti, si preferisce concentrarsi sui due racconti inequivocabilmente cinematografici e tralasciare l'analisi di ...*sorella di Messalina*, in quanto la sceneggiatura da cui sarebbe tratto il romanzo è dispersa e quindi l'analisi intertestuale sarebbe impossibile, o eventuali ricostruzioni del film *Astrid*.

*Secondo me...*¹³⁰ è la storia di un doppio incontro, comicamente disastroso, con la settima arte in una delle sue massime espressioni: la diva americana. Il testo fonde articolo di costume e narrativa autobiografica per poi rivelarsi, in chiusura, una lettera rivolta al direttore di «La Donna» (ma nella versione pubblicata in volume il «Caro Direttore» del finale sarà rimosso). È quindi un breve testo dalla natura ibrida, più denso di quanto possa sembrare a una prima lettura, che esprime con leggerezza e ironia una serie di idee chiarissime sul cinema. *Secondo me... / Laude al cinematografo* contiene una delle migliori descrizioni, tanto irriverente quanto precisa, del divismo cinematografico; poco importa che il personaggio sia immaginario o reale (una probabile parodia di Karenne?), in poche righe Vivanti costruisce il 'tipo' della giovane attrice americana, la donna frenetica sempre alla ricerca del soggetto perfetto. Un modello che ha la forza di diventare immediatamente archetipico e che, quasi per definizione, perseguita un altro 'tipo': l'«Autore di Soggetti cinematografici», Vivanti stessa. E l'autrice di soggetti non può che arrancare dietro le richieste insistenti e contraddittorie della diva, capricciosa e incapace di valutare quale storia sia realmente adatta alle proprie caratteristiche.

Inizialmente la giovane americana aveva commissionato un «dramma cinematografico» ma a ogni incontro impone modifiche diverse allo scenario. Un copione adatto, suggerisce Vivanti fuori dalla finzione narrativa, non esiste perché il testo per lo schermo non potrà mai essere definitivo. La metafora costruita nella dimensione del racconto descrive bene l'operazione che presiede il licenziamento del testo per la visione, instabile per sua natura, impossibilitato a oltrepassare lo statuto di 'stesura' e consolidato solo nelle fasi di scrittura successive, quelle realizzate con la macchina da presa e con il 'taglia e cuci' del montaggio.

Continuando a ragionare sulle dinamiche socio-antropologiche in cui è immersa la soggettista, Vivanti seguita con ironia provocatoria a rivelare che chi si accinge a scrivere per il cinema dovrà affrontare anche una folla di conoscenti in vena di consigli. Non sono

¹³⁰ Annie Vivanti, *Secondo me...*, in «La Donna. Rivista quindicinale illustrata», a. XIII, n. 294, 15 giugno 1917, pp. 24-25, poi con il titolo *Il cinematografo* in Ead., *Zingaresca*, Milano, Quintieri, 1918, pp. 171-187, quindi con il titolo cambiato ulteriormente in *Laude al cinematografo* nelle successive ristampe; ora in «Bianco e nero», n. 574 cit., pp. 7-11, da cui sono prese le citazioni che seguono.

pochi infatti quelli che vorrebbero inserire nel film le proprie esperienze, immaginandosi come personaggi cinematografici. Nelle righe più divertite di *Secondo me*, il soggetto per lo schermo è collegato metaforicamente alla «Minestra del Poeta Povero»:

Era questi un Poeta, il quale, d'inverno, teneva in perpetua ebollizione sul suo fornello una pentola di brodo composto di molteplici sostanze. I suoi amici solevano portare delle contribuzioni svariate al suo *pot-au-feu*. Chi gli portava dei vermicelli o dei ditalini, chi del formaggio grattugiato, chi qualche fegatino di pollo, chi un po' di «giunta»; e tutto si gettava a bollire nella pentola del Poeta. Gli avversari politico-letterari, o i faceti, portavano pelli di cotechino, gusci d'uova, fondi di caffè, torsi di cavolo, foglie di carciofo... Ma tutto contribuiva alle qualità saporose e sostanziose di quella minestra.

Dicesi che, un giorno, un amico mecenate, portandogli in dono un paio di scarpe usate, lasciasse, un po' per abitudine, un po' per distrazione, cadere anche quelle nella pentola della minestra.

Dicesi anche che il Poeta non trovò necessario ripescarle.

Comunque sia, e senza voler fare una banale freddura, troverete, credo che questo mio paragone... calzi¹³¹.

Al di là dell'ironia, la metafora «funziona splendidamente anche per il genere che Vivanti ha frequentato con maggior successo, ossia il romanzo popolare ottocentesco, il cui autore, “come una brava massaia, obbedisce a un principio di economia e cerca di non buttar via nulla”»¹³². Nel racconto, il cinema si presenta nella molteplicità delle sue dimensioni, osservato dalla posizione della spettatrice: ambiente lavorativo *sui generis*, luogo fisico, rituale collettivo e forma di intrattenimento. Sempre in bilico tra umorismo e critica, ciò che il personaggio autobiografico presentato da Vivanti cerca nell'opera cinematografica è «uno spettacolo qualunque» e «il riposo intellettuale completo»¹³³, anche perché le sale cambiano continuamente programma e talvolta si entra in sala senza sapere quale film sta per iniziare. La sala cinematografica, però, si delinea anche come un inaspettato spazio di libertà: andandovi, sola, Vivanti si libera dagli obblighi sociali che altrove continuerebbero a tormentarla.

Se la ricostruzione dell'ambiente è impietosa, nei confronti dell'acceso dibattito tra intellettualità e spettacolo filmico la cinematografia è rivendicata senza dubbio come arte: la satira si arresta di fronte all'esperienza artistica.

Vi è chi dice che l'arte cinematografica somiglia troppo al *plum-pudding* per essere arte vera. Ma questo è un errore. Come dolce, il *plum-pudding* – perché composto di 137 ingredienti e confezionato da molte persone – è forse meno rispettabile del *marron glacé* o della caramella di gomma? E come arte, la cinematografia, quando è bella, non può essa sostenere il raffronto

¹³¹ Annie Vivanti, *Laude al cinematografo*. cit., p. 9.

¹³² Beatrice Manetti, *La scrittura (e la vita) sulla scena*, cit., p. 13. Il testo citato da Manetti è in Fabio Finotti, «*Naja tripudians*»: strutture e committenza del romanzo di consumo ottocentesco, in *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra Ottocento e Novecento* (a cura di Antonia Arslan), Milano, Unicopli, 1986, p. 257.

¹³³ Annie Vivanti, *Laude al cinematografo*, cit., p. 8.

con l'arte drammatica, poetica, pittorica o musicale, da ognuna delle quali trae tanta parte del suo fascino?¹³⁴.

Il tema del divismo torna in *Concorso di bellezza*¹³⁵, un racconto decisamente più articolato, cinematografico per argomento e per strategie narrative. Il testo si concentra su alcuni meccanismi radicati nella società contemporanea a Vivanti, rinnovati dalla nuova diffusione di immagini. La storia della ricca adolescente che partecipa a un concorso cinematografico usando per gioco l'identità di una governante, senza che questa ne sia a conoscenza, si apre davvero a molteplici prospettive analitiche (e psicoanalitiche) quando 'mette in scena' lo stupore della donna che si ritrova vincitrice della gara di bellezza nonostante sia evidente che la persona ritratta nella foto sia la ragazza e non lei. La vera vincitrice aveva fatto giurare alla sua accompagnatrice di rimanere in silenzio, eliminando, anche in termini metaforici, l'eventualità di una voce chiarificatrice. Il segreto non è tale perché la fotografia è resa pubblica e tutti possono riconoscere il soggetto immortalato, eppure a causa di quella immagine le due identità si sovrappongono. È proprio «quella incongrua consegna del silenzio nei confronti della propria identità», come suggerisce Luca Mazzei, a sottolineare come «ad un contesto verbale che si andava indebolendo, corrispondeva [...] l'eloquenza, tutto meno che strillata ma pur sempre invadente di un'immagine fotografica»¹³⁶.

Lo spunto narrativo che nella prima parte del racconto avrebbe potuto avvicinarsi ai non pochi esempi di letteratura sul tema del doppio e sulla perdita dell'identità non esaurisce le possibilità di lettura nel nesso apparenza visiva-meccanismi di riproduzione meccanica delle immagini. La 'disidentizzazione' e la 'ripersonalizzazione' sono approfondite da Vivanti con ulteriori intenzioni allegoriche. Nel racconto nessuno è in grado di distinguere la differenza tra immagini reali e immagini riprodotte, in altri termini scompaiono i 'segni della differenza'. Non distinguono la riproduzione fotografica dalla realtà né i datori di lavoro della povera governante, che presto viene licenziata, né tantomeno il ricco produttore americano, «Il Re del Film», che vuole ingaggiarla come attrice. Nessuno è in grado di riconoscere le due donne per quel che sono: «l'immagine si è imposta: ha creato la sua realtà».

Il racconto, osservato sotto un punto di vista teorico-cinematografico, tiene. In maniera più che solida, in esso infatti la Vivanti costruisce, molto più di quanto non possa sembrare di primo acchito, un orizzonte testuale realmente capace di lavorare in profondità: in particolare

¹³⁴ Ivi, p. 8.

¹³⁵ Annie Vivanti, *Concorso di bellezza*, in «Il Secolo XX», n. 9, 1924, pp. 695-700, raccolto in volume in Ead., *Perdonate Eglantina!* Milano, Mondadori, 1926, pp. 29-53.

¹³⁶ Luca Mazzei, *L'irresistibile ebbrezza del divismo antifotogenico*, in «Àgalma», 22, ottobre 2011, p. 103.

su temi che investono la variazione dello statuto dell'immagine nello spazio, breve ma intenso, del mondo primo novecentesco. [...] L'aspetto più importante del racconto della Vivanti mi pare però sia da trovare in un contesto eminentemente teorico, ovvero in quel muovere del corpo della donna verso l'immagine, piuttosto che nel muoversi, o potremmo dire nello staccarsi (la vecchia idea lucreziana del corpo che si sfoglia per generare immagini) dell'immagine dal corpo della donna per arrivare al film¹³⁷.

Considerato il percorso biografico dell'autrice dalla scena alla pagina, il riferimento simbolico all'elemento 'fotografico' del cinema – la traccia fantasmatica qui produttrice di schizofrenia – non può prescindere dal concetto di performatività, l'arte della messa in scena è infatti intrinseca a buona parte della narrativa vivantiana. L'influenza del teatro dal vivo nell'evoluzione del cinema delle origini, che tanto preoccupava gli intellettuali degli anni Dieci, è risolta abilmente con la contaminazione del sistema letterario mediante strategie narrative proprie del modello teatrale, e poi, senza soluzione di continuità, del nuovo 'sistema' cinematografico.

La narrativa di Vivanti, come ha illustrato Manetti, prima dell'incontro con il cinema è già influenzata dalla scrittura e dalla recitazione teatrale, la sovrapposizione di ulteriori modelli, istanze, 'idee', desunte dalla nuova arte non modifica poi troppo un complesso di elementi già definiti: il cinema si amalgama in un sistema letterario già ibrido in cui l'esecuzione di una 'parte' e la messa in scena hanno un ruolo primario. L'assenza di ulteriori documenti impedisce purtroppo di arricchire maggiormente la riflessione del rapporto di Vivanti con il cinema.

2.1.3 Rappresentare la Sardegna per i continentali: il cinema di Grazia Deledda

Meno continuativa e intensa, ma non per questo meno significativa, è l'attività di Grazia Deledda, un'altra intellettuale profondamente consapevole dei meccanismi editoriali e sociali del proprio tempo. Nel 1913 Deledda risponde a una delle tante inchieste sul cinematografo delle origini: non si compromette con posizioni troppo nette, dichiara di credere che il film, se sarà «perfezionato a manifestazione d'arte rappresentativa, possa

¹³⁷ Ivi, pp. 104-105.

crearsi un degno avvenire»¹³⁸ e afferma pubblicamente di essere favorevole alla trasposizione delle proprie opere¹³⁹. È possibile leggere, infatti, in una delle numerose lettere inviate al marito Palmiro Madesani: «A quelli del cinematografo puoi mandare *la Via del male* o *Colombi e sparvieri*»¹⁴⁰

Nelle storie del cinema il suo nome è legato al solo film *Cenere* (Eleonora Duse, Febo Mari, 1916), una pellicola forse poco amata dal pubblico contemporaneo e fraintesa dalla critica ma che agli occhi dello spettatore moderno si presenta come opera sperimentale. Le fonti documentarie sono incomplete e il film mutilo¹⁴¹, tuttavia è possibile fare delle considerazioni sull'opera, così come si presenta, e sulle fonti secondarie. La grande attrice di teatro avrebbe creduto tanto fermamente in questo adattamento da mettere in discussione la propria carriera da entrambi i lati della macchina da presa e da voler lavorare all'adattamento del romanzo insieme alla sua autrice (probabilmente su suggerimento di Olga Ossani, scrittrice e giornalista vicina alla narratrice sarda, o forse per volontà della stessa Deledda)¹⁴². Le carte sopravvissute¹⁴³ testimoniano l'enorme attenzione prestata al lavoro di scrittura dello scenario e permettono di considerare *Cenere* un'opera più dusiana che deleddiana, per quanto la presenza di Grazia Deledda persista innegabilmente nel testo filmico.

Riassumendo la vicenda produttiva agli elementi che interessano questa ricerca, in un primo momento Duse, sfruttando la propria notorietà, aveva pensato di proporre il progetto di un film deleddiano a diverse società di produzione, compresa una casa americana.

¹³⁸ s.a., *La nostra inchiesta=referendum fra gli Autori drammatici Italiani*, in «La vita cinematografica», a. IV, n. 17, 15 settembre 1913, p. 45.

¹³⁹ Per una ricognizione di alcune possibili linee di ricerca sul rapporto di Serao con il cinema si rimanda ai saggi raccolti in Gianni Olla, *Scenari sardi. Grazia Deledda tra cinema e televisione*, Cagliari, Aipsa Edizioni, 2000, ma si veda anche Cesare Molinari, *Eleonora Duse interprete di Cenere*, in *Metafora e biografia nell'opera di Grazia Deledda* (a cura di Angelo Pellegrino), Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1990, 101-107.

¹⁴⁰ La lettera è in Lina Sacchetti, *Grazia Deledda. Ricordi e testimonianze*, Bergamo-Milano, Minerva Italiana, 1971, p. 208.

¹⁴¹ *Cenere* è sopravvissuto in due copie, entrambe incomplete, che presentano evidenti errori di montaggio, attribuibili molto probabilmente a manipolazioni successive ad una prima diffusione. In questa sede si fa riferimento all'edizione restaurata dalla Fondazione Cineteca Italiana di Milano nel 2008, da loro distribuita anche in dvd. Ringrazio Roberto Della Torre per avermi fornito indicazioni preziose sulle pellicole conservate dalla Fondazione Cineteca Italiana e sui copioni conservati dalla Biblioteca Morando Morandini della Cineteca di Milano.

¹⁴² Cfr. Ferdinando Cordova, *Grazia Deledda e Febea. Cronistoria di un soggetto cinematografico*, in Gianni Olla, *Scenari sardi*, cit., pp. 105-120. Secondo quanto riportato da Antonio Cara, che cita i quaderni della figlia di Duse dove sono trascritte le lettere che l'attrice le inviava con una certa costanza, Olga Ossani percepisce una quota «per le sue buone parole spese per un'altra società, ma senza successo». Antonio Cara, *Cenere di Grazia Deledda nelle figurazioni di Eleonora Duse*, Nuoro, Istituto superiore regionale etnografico, 1984, p. 16.

¹⁴³ Un esemplare del 'copione' manoscritto è conservato presso l'Istituto Superiore Regionale Etnografico di Nuoro insieme ad alcune lettere di Eleonora Duse, tra cui quelle inviate a Grazia Deledda. Questi documenti sono stati trascritti da Antonio Cara in *Cenere di Grazia Deledda nelle figurazioni di Eleonora Duse*, cit. Un secondo documento manoscritto si trova presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia insieme ad altre lettere dell'attrice, tra cui le 'indicazioni di regia' per Febo Mari.

«Con la Cines tratta concretamente, visita gli stabilimenti e familiarizza con le maestranze per imparare gli aspetti tecnici del mestiere; resta però delusa dalla pretesa di inserire fasti sontuosi, mondanità, donne in *décolleté*»¹⁴⁴. Semplicità contadina e frugalità di ambiente, questa è invece la sua visione, in accordo con le idee dell'autrice del romanzo. Per avere il totale controllo del processo realizzativo, Duse rinuncia quindi a lavorare con la Cines, la maggiore casa di produzione italiana, firma un contratto con l'Ambrosio di Torino e decide di finanziare privatamente parte della realizzazione. Una scelta coraggiosa che pagherà a caro prezzo.

Si immerge nel cinema, frequenta quotidianamente le sale di proiezione, pretende da Arturo Ambrosio che un suo operatore la guidi in una sorta di corso intensivo sulle tecniche di ripresa e sceglie come regista Febo Mari, noto interprete dannunziano, «con l'intenzione di dirigerlo nel dirigerla»¹⁴⁵. Citando Cristina Jandelli, ripresa anche da Elena Dagrada, nel progetto di adattamento di *Cenere* il profilo della diva Eleonora Duse è indiscutibilmente autoriale e la sua operazione può ben dirsi intellettuale.

Anche la fase di scrittura viene affrontata con lo stesso approccio 'personale' ma la collaborazione con Deledda è destinata a interrompersi presto. I carteggi raccolti da Antonio Cara e da Pietro Crivellaro¹⁴⁶ permettono di ricostruirne molti aspetti significativi¹⁴⁷: abituata ad intervenire sui copioni teatrali che interpretava, Duse aveva elaborato un testo che teneva insieme un principio di adattamento e diverse idee di regia mentre Deledda aveva scritto di suo pugno una serie di 'note' che, secondo la comparazione delle carte, sono confluite prima negli appunti di sceneggiatura, quindi nel film. Dalle lettere «si evince la presenza della scrittrice sul set: verosimilmente in concomitanza con la necessità di riscrivere un'intera scena – quella dell'ascesa di Anania al Gennargentu –, poi inviata per iscritto dalla Deledda a Febo Mari; nonché forse durante le riprese di una scena con Anania bambino»¹⁴⁸. Per quanto è possibile leggere in questi documenti, nella sua prima versione *Cenere* sarebbe stato molto più articolato, ma

nel film oggi visibile scompare, come si sa, ogni traccia di quei frammenti memoriali e il racconto dell'infanzia di Anania è riportato ad una linearità certo più comprensibile per il

¹⁴⁴ Elena Dagrada, *La tentazione del silenzio. Eleonora Duse e Cenere*, in *Non solo dive*, cit., p. 82. Si rimanda a questo studio per una approfondita ricostruzione della vicenda dal punto di vista dell'attrice.

¹⁴⁵ Ivi, p. 84.

¹⁴⁶ Cfr. Pietro Crivellaro, *Ultime notizie su Cenere. Con cinquantadue documenti inediti dall'archivio di Febo Mari*, in «Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema», n. 64, dicembre 2000, pp. 11-48.

¹⁴⁷ È interessante ad esempio il modo in cui Duse parla alla figlia Enrichetta del suo lavoro: usa un lessico tecnico, descrive minuziosamente i termini dei contratti o il funzionamento del dispositivo cinematografico, dimostrando di aver acquisito una certa esperienza tecnica. Altrettanto interessante è la sua percezione del tipo di film che stava realizzando: il 10 settembre 1916 scrive alla figlia: «Il mio film è bello – Triste! Ah per questo è triste ma bello – una acquaforte. Qualche cosa di scuro, scuro e luminoso». Antonio Cara, *Cenere di Grazia Deledda nelle figurazioni di Eleonora Duse*, cit., p. 123.

¹⁴⁸ Elena Dagrada, *La tentazione del silenzio*, cit., p. 84.

pubblico di quei tempi. Ma la seconda parte [...] è abbastanza fedele al progetto della Duse e certo, lasciandole ampia discrezione nell'interpretare i silenzi, le posture, le "messe in ombra" [...] e consentendole persino un arditissimo montaggio di campo/controcampo virtuale (Anania a Roma, la madre nei campi che guarda verso il cielo) riscatta l'intera pellicola e mostra quale sarebbe stato il risultato finale se fosse stata rispettata la sceneggiatura originale: una pietra miliare della storia del cinema¹⁴⁹.

Dopo aver compreso la radicalità degli interventi che l'attrice-regista intendeva apporre al suo romanzo, un vero e proprio ribaltamento di prospettiva – «*Cenere*-romanzo è la storia di un figlio abbandonato, *Cenere*-film è la tragedia di una madre»¹⁵⁰ –, Deledda interrompe la collaborazione. Si giustifica dicendo di voler lavorare, da sola, ad un altro film, autenticamente sardo. Perché questo è ciò che interessa la scrittrice, come aveva già espresso nell'intervista del 1913: intervenire sulla rappresentazione «dei passaggi e dei costumi sardi verso i continentali [...] ancora così lontana dal vero»¹⁵¹.

Ieri notte le persone che mi chiesero un film sardo mi hanno telefonato sollecitando una decisione [...] Come le dissi si tratterebbe di un lavoro che non ha nulla, neppure lontanamente a che vedere con *Cenere*. Questa resterebbe una cosa solamente Sua; ora e sempre: è una cosa ormai sacra, diventata per me grande solo perché illuminata dalla sua anima. D'altra parte sono informata che c'è chi lavora per far apparire questo, sullo schermo cinematografico, una Sardegna fotografica e commerciale, e per amore della mia isola, mio primo amore, non vorrei lasciarmi sfuggire l'occasione di farla apparire qual essa è¹⁵².

Entrambe le autrici sono consapevoli di aver 'immaginato' progetti troppo distanti tra loro, quasi inconciliabili. Ancora più risolutivo è il seguito della lettera:

Il nostro sogno rimarrebbe ugualmente intatto e puro, forse anche più intatto e puro, perché in *Cenere* Lei deve essere solamente lei, Eleonora Duse qual'è [*sic*] adesso, amore e dolore assieme, madre e figlio anima intrecciata di luci e di ombre, senz'altro colore esterno. La Sardegna, Grazia Deledda, tutto deve sparire intorno a Lei: Lei sola deve vivere, spirale verso l'infinito¹⁵³.

Ciò che sta a cuore a Deledda, invece, è proprio quel «tutto che deve sparire» e nella comprensione di questo scarto dimostra un acume singolare. Abbandona il suo testo e la sua Sardegna nelle mani della diva, 'quel' *Cenere* non può che essere un'altra storia.

L'attrice-regista conclude quindi la scrittura del film da sola, conservando solo alcuni degli spunti di Deledda. È sempre più preoccupata dalla defezione dell'autrice e dal rapporto con il produttore (non a torto: Ambrosio farà rimaneggiare il montaggio del film

¹⁴⁹ Gianni Olla, *Dramma a due voci. Appunti sparsi su altri appunti: la sceneggiatura di Cenere curata da Eleonora Duse*, in Id., *Scenari sardi*, cit., p. 128, a cui si rimanda per uno scrupoloso raffronto tra gli appunti sopravvissuti e il film.

¹⁵⁰ Ivi, p. 124.

¹⁵¹ s.a., *La nostra inchiesta=referendum fra gli Autori drammatici Italiani*, cit. p. 45.

¹⁵² Lettera di Grazia Deledda a Eleonora Duse, [maggio 1916], manoscritto depositato presso la Fondazione Cini di Venezia, ora in Antonio Cara, *Cenere di Grazia Deledda nelle figurazioni di Eleonora Duse*, cit., p. 114 e in Ferdinando Cordova, *Grazia Deledda e Febea, cronistoria di un soggetto cinematografico*, cit., p. 119.

¹⁵³ *Ibid.*

senza il suo consenso). Malgrado ciò, porta a termine le riprese; le indicazioni per il regista erano piuttosto chiare: «Mi metta nell'ombra», «*au premier plan* mi fa terrore [...] mi tenga di scorcio, a passaggio, nulla sia immobile per questo ritorno di madre al figlio» o ancora «*Au premier plan*, verso la folla, verso la belva, rimanga Lei, Lei ne ha la forza»¹⁵⁴. *Cenere* si presenta come uno dei pochi casi di *diva film* che decostruisce l'immagine della protagonista, immortalata in molti piani tranne quelli ravvicinati.

Per identificare i segni degli interventi di Deledda sulla sceneggiatura si deve tornare agli appunti manoscritti e alla corrispondenza epistolare secondo un'operazione filologicamente non sempre attendibile. Pare significativo indicare brevemente la pratica di scrittura per il cinema che si genera all'interno dei carteggi: lettera privata e *script* tendono a fondersi in un unico contenitore, come avverrà cinquant'anni più avanti con le lettere di Goliarda Sapienza a Citto Maselli¹⁵⁵. Unica traccia manifesta della scrittura di Grazia Deledda è la lettera che appare ad apertura di film come un'introduzione:

A Eleonora Duse. “Cenere” è la storia di una povera donna di Sardegna che, abbandonata dal primo uomo che amò, cacciata di casa, raccolta dalla pietà di un'altra donna, dopo anni di miseria riconduce il figlio della sua colpa fino alla porta del padre di lui, perché solo il padre può dargli un avvenire di bene: e lei sparisce nell'ombra. Affido a Lei, cara amica, questa storia di amore e di dolore perché Lei sola può illuminarla con la luce della sua anima e viverla con la sua grande arte sincera. Grazia Deledda¹⁵⁶.

Dopo la prima rappresentazione torinese alla presenza di Deledda e lunghi giorni di silenzio, Duse, in odore di insuccesso, cercherà di nuovo il contatto con la scrittrice. Questa riaffermerà la propria distanza dietro una patina di cortesia:

mi duole ch'Ella creda ch'io non sia, come fin dal primo momento in cui Lei mi chiamò a sé con un grido dell'anima sua che non dimenticherò mai, contenta e orgogliosa della vita che Lei ha dato alla povera creatura della mia fantasia.
Le ripeto quanto altre volte malamente Le espressi con la mia disordinata parola: Lei ha fatto di *Cenere* una cosa bella e viva: ma quando anche così non fosse mi basterebbe il conforto di aver veduto la mia opera passare attraverso la sua anima e riceverne il soffio vivificatore. Le ripeto; il lavoro è suo, ormai, non più mio, come il fiore è del sole che gli dà caldo più che della terra che gli dà le radici¹⁵⁷.

Come nel rapporto mancato tra Serao e Notari – e secondo una prospettiva capovolta, tra Karenne e Serao, Vivanti e Aleramo – la mancata considerazione può trovare una spiegazione anche al fuori della specificità della dimensione cinematografica. Secondo una riflessione di Antonia Arslan sulle scrittrici di fine Ottocento, il percorso letterario delle

¹⁵⁴ Pietro Crivellaro, *Ultime notizie su Cenere*, cit., p. 30.

¹⁵⁵ Cfr. Emma Gobato, *Goliarda Sapienza: sceneggiare in corrispondenza*, in «Arabeschi», n. 9, gennaio-giugno 2017, pp. 21-31.

¹⁵⁶ Trascrizione della didascalia 00:00:46 – 00:01:08.

¹⁵⁷ Antonio Cara, *Cenere di Grazia Deledda nelle figurazioni di Eleonora Duse*, cit., p. 116.

autrici poteva facilmente allontanarsi dalle esperienze culturali di altri profili intellettuali femminili:

Proprio le donne di successo – e di “rispetto” – le punte di diamante dell’affermazione femminile in letteratura, si dimostrano [...] incerte nel trarre in sede teorica le conseguenze di ordine emancipazionista e sociale che sembrerebbero logica conseguenza dei casi descritti della loro narrativa. È un fenomeno che si può riscontrare – a differenti livelli di percezione e di elaborazione cosciente – in Neera, come in Emma Perodi, in Matilde Serao come nella contessa Lara, in Jolanda, nella Marchesa Colombi, in Carola Prospero e in molte altre oggi dimenticate, come se la scrittura creativa e l’osservazione della realtà, il concepire e accompagnare i loro personaggi di “vinte”, le avesse indotte a una riflessione sostanzialmente negativa e autoeliminativa su sé stesse e sul mondo¹⁵⁸.

L’assenza di cooperazione tra intellettuali è una dinamica che caratterizza anche i pochi spazi di libertà conquistati nel cinema.

Visto oggi, *Cenere* risulta essere una delle opere più singolari e coraggiose del cinema italiano degli anni Dieci, un film che trova una sua personale via sperimentale e che riesce a svincolarsi dalle tendenze di un certo estetismo dannunziano. Nonostante la presenza centralissima di Eleonora Duse e l’evidente derivazione deleddiana, esprime la sua trasgressione per il modo in cui disattende le aspettative del pubblico sia rispetto al romanzo sia in relazione all’immagine divistica che Duse si era costruita fino a quel momento¹⁵⁹. L’universo di Duse e di Deledda sono esibiti, ma sono già qualcosa di altro. La ‘divina Eleonora’ si pone al centro dell’opera, riscrive la figura della madre anziana colpevole di aver abbandonato il figlio illegittimo – e insieme ridefinisce la propria immagine – attraverso una recitazione intensa ma essenziale, in controtendenza con certi stereotipi del muto. La stessa messa in scena notevolmente ‘contrastata’ e dai caratteri cupi, talvolta lugubri, è concepita per andare in questa direzione. Questa ri-scrittura a più livelli del romanzo di Deledda è il vero fulcro dell’opera: una ri-creazione operata attraverso la sceneggiatura, la messa in scena e soprattutto il corpo dell’attrice (nulla resta della sua nota voce espressiva).

La lettera che apre il film palesa quindi un congedo, interrompe una possibile genealogia. Ma questa esplicita presa di distanza esprime, allo stesso tempo, un solco, una presenza inalienabile dalla materia narrativa trasposta che va a orientare la lettura del testo filmico. Contrariamente alle previsioni della scrittrice – e nonostante gli esterni del film, girato in parte tra le Alpi piemontesi – *Cenere* dà vita a un universo che mantiene un legame con la narrativa deleddiana e con il suo ‘immaginario sardo’ (naturalmente nei limiti di un film in larga misura d’interni). Rimanendo sul piano della scrittura, alcuni dei *topoi*

¹⁵⁸ Antonia Arslan, *Ideologia e autorappresentazione. Donne intellettuali fra Ottocento e Novecento*, in *Svelamento. Sibilla Aleramo. Una biografia intellettuale* (a cura di Annarita Buttafuoco e Marina Zancan), Milano, Feltrinelli, 1988, p. 168.

¹⁵⁹ Cfr. Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L’Epos, 2006; Edizione riveduta e ampliata, Imola, Cue Press, 2019.

deleddiani (la sventura, l'idea di peccato e di colpa, l'isola come universo antropologico separato) sono riconoscibili e adattati secondo una prospettiva ancora più complessa rispetto ai moduli veristi. L'universo narrativo della scrittrice sarda si amalgama con lo sperimentalismo linguistico espresso da Duse ben oltre la riduzione di intere pagine del romanzo.

Allo stato attuale delle ricerche possono attribuirsi a Deledda anche uno scenario originale¹⁶⁰ che dovrebbe corrispondere al film sardo di cui parlava ad Eleonora Duse; «il film *La Grazia*, datato 1929, indirettamente ispirato a una novella deleddiana, *Di notte*, ma [...] tratto da un libretto d'opera a cui mise mano, nel 1921, la stessa scrittrice. Infine, di collocazione temporale incerta – comunque tra la fine della Grande Guerra e i primi anni Venti – è il soggetto cinematografico *Il fascino della terra*, che la Deledda scrisse assieme al drammaturgo e sceneggiatore Luigi Antonelli, e di cui sono rimaste solo tracce testimoniali»¹⁶¹.

Nel 1914, durante una vacanza a Viareggio insieme alla sua amica Lina Sacchetti, la scrittrice avrebbe assistito alla proiezione di un documentario sulla Sardegna. Ne era rimasta talmente colpita da voler comporre in prima persona «un dramma in tre episodi, a intonazione fantastica e avventurosa, ponendo in rilievo il concetto etico profondamente umano delle vicende»¹⁶²: *Il fascino della terra. Persone, costumi, luoghi di Sardegna al cinematografo*. Non esistono fonti primarie ma il film sarebbe stato annunciato dalla stampa¹⁶³. Allo stesso modo non si conoscono prove certe del suo intervento nell'adattamento di *La grazia* (Aldo De Benedetti, 1929), che sarà quindi escluso da queste considerazioni.

Uno dei rari documenti fortunatamente sopravvissuto è lo *Scenario sardo per il cinema* (1916), ritrovato da Ferdinando Cordova all'interno dell'archivio privato di Olga Ossani nel 1994. Mai trasposto in film, questo breve testo consente di esaminare l'idea di cinema di Deledda più di ogni altra testimonianza, un'idea esplicitata perfino nei titoli dei suoi due soggetti e che esprime il senso di appartenenza alla 'terra', ai suoi riti e alle sue

¹⁶⁰ Grazia Deledda, *Scenario sardo per il cinema* (1916), in Gianni Olla, *Scenari sardi*, cit., pp. 106-117, il testo è consultabile anche sul sito della Regione Sardegna: <https://www.sardegna.cultura.it/documenti/7_13_20060330131220.pdf>, ultima consultazione 30.1.2023.

¹⁶¹ Gianni Olla, *Dal cinema muto alla televisione: 80 anni di immagini deleddiane*, in Id., *Scenari sardi*, cit., p. 37.

¹⁶² Lina Sacchetti, *Grazia Deledda. Ricordi e testimonianze*, Bergamo-Milano, Minerva Italica, 1971, pp. 89-90. Questa testimonianza è stata analizzata in Giovanna Cerina, *Deledda: la Sardegna "a modo suo"*, in Gianni Olla, *Scenari sardi*, cit., p. 27.

¹⁶³ Si riporta il parere di Sacchetti e Olla, non è stato possibile identificare un riferimento specifico negli archivi storici dei quotidiani digitalizzati e nelle riviste di cinema consultate.

‘visioni’. Lo *Scenario* è stato interpretato da Olla come reazione agli interventi di Duse sulla riduzione di *Cenere*¹⁶⁴: con questo lavoro la scrittrice avrebbe davvero tentato di portare il proprio universo narrativo sullo schermo. In effetti in queste poche pagine Deledda realizza un archetipo ideale che in buona parte corrisponde alle rappresentazioni della Sardegna che si sarebbero realizzate negli anni immediatamente successivi.

Questa influenza sul film d’ambientazione sardo non può dipendere, naturalmente, da un testo inedito, quanto piuttosto dalla forza della letteratura deleddiana che si pone di fatto come modello esclusivo. E anche lo *Scenario sardo* risente di quello stesso modello letterario. Se ne riportano degli stralci:

Pellegrinaggio di paesani sardi alla chiesa campestre di San Francesco. Precedono, a cavallo, un prete e i promotori della festa, dei quali i più importanti sono un vecchio pastore, Antonio Arcadu, che porta sull’arcioni una statuetta di San Francesco [...] seguono uomini, con donne e bambini in groppa ai loro cavalli, e altri che cavalcano da soli. Quasi tutti sono armati. Una donna anziana [...] cavalca come un uomo, fra gli uomini, e ogni tanto si volge indietro per guardare la figlia Maria, la quale viaggia fra altre donne, a piedi, per voto, coi capelli sciolti, e cammina composta, pregando [...] Si va su una strada di montagna. È primavera. A metà strada il corteo attraversa una campagna amena [...] solcata da un ruscello, con prati, alberi, capanne di pastori, greggie [*sic*] e armenti al pascolo. [...] Arrivati al Santuario, in un sito pittoresco della Montagna, i pellegrini ne fanno dapprima il giro in processione cantando inni sacri, poi entrano nella chiesetta. Maria, compiuto il suo voto, dopo aver pregato davanti all’altare, esce di chiesa, si raccoglie i capelli, si copre la testa con un fazzoletto, mentre anche Giovanni riprende la sua berretta, le sue scarpe, le sue armi: ed entrambi prendono parte al ballo sardo che viene eseguito nel prato davanti alla chiesetta¹⁶⁵.

E ancora: banditi e carabinieri, fughe in montagna, «annate cattive» e velieri mercantili che irrompono improvvisamente sulla scena con la funzione di *deus ex machina*. Il testo per la visione si focalizza sulla ricostruzione visiva di paesaggi, personaggi ed eventi tipici della tradizione su cui innesta un *plot* che guarda da vicino ai meccanismi del *feuilleton*. La riduzione degli elementi strutturali del racconto e la brevità conforme al genere del soggetto configurano questa scrittura come una singolare antologia di situazioni e tipi sardi. Niente a che vedere con il tentativo di Duse, non necessariamente riuscito, di rileggere i drammi deleddiani in una chiave più moderna.

Secondo i ricordi di Lina Sacchetti anche *Il fascino della terra*, a sua volta antologico, si muoveva in questa direzione: «la vita dei protagonisti che si è esaurita e corrotta lontano dalla propria terra, troverà nello stesso sentimento di nostalgia la forza di risollevarsi, ancorandosi al passato, e col ritorno alla terra amata che serba il suo perdono e aiuta alla rigenerazione»¹⁶⁶. Poco altro se ne può dire.

¹⁶⁴ Cfr. Gianni Olla, *Dramma a due voci. Appunti sparsi su altri appunti; la sceneggiatura di Cenere, curata da Eleonora Duse*, in Id., *Scenari sardi*, pp. 123-130.

¹⁶⁵ Grazia Deledda, *Scenario sardo per il cinema*, cit., pp. 106-109.

¹⁶⁶ Lina Sacchetti, *Grazia Deledda. Ricordi e testimonianze*, cit., pp. 89-90.

Le intuizioni di Deledda, però, non sono di poco conto: creando questo campionario di situazioni – banalizzanti quanto si vuole – l’autrice pare aver davvero compreso le regole di uno schema, magari meno raffinato, che caratterizzerà molto cinema futuro. I suoi testi per la visione non incontreranno alcun pubblico, sarà l’industria cinematografica a mettere in scena la Sardegna secondo un modello ricorrente influenzato (anche) dal suo immaginario.

2.1.4 *La galassia sommersa di Sibilla Aleramo (1876-1970)*

Tra i casi di studio scelti per questo quadro storiografico, la presenza-assenza di Sibilla Aleramo nel cinema è la più complessa e la meno studiata, tanto che meriterebbe di essere analizzato in una sede separata. Il suo percorso cinematografico, emblema di svariati processi socio-culturali, letterari e cinematografici sarà introdotto in queste pagine e poi ripreso nei quadri storiografici successivi.

Nella sua esperienza culturalmente nomade, Aleramo ha attraversato da protagonista più di un circolo intellettuale, praticando in maniera considerevole diversi generi letterari e, da un punto di vista strettamente biografico, frequentando ambienti decisamente eterogenei. Se si considera il corpus delle pubblicazioni edite, sembra che non si sia mai interessata al cinema: non ha licenziato scenari, soggetti o sceneggiature, i testi a tematica cinematografica sono davvero pochissimi¹⁶⁷ e la sua letteratura non sembra influenzata dall’‘effetto rebound’. Se però si affronta un lavoro sulle carte inedite, il dialogo con la settima arte emerge in tutta la sua vivacità.

Nell’Archivio Aleramo, oggi custodito dalla Fondazione Gramsci di Roma, sono conservati tre testi per il cinema, presenti tutti in più redazioni: *La musicista* (1919?)¹⁶⁸, *La*

¹⁶⁷ Si veda ad esempio la poesia *Biennale veneziana del cinema*, in Sibilla Aleramo, *Sì alla terra*, Milano, Mondadori, 1935, pp. 59-61 e le successive *Attori bambini* e *Imagini dal paese dei Soviet*, entrambe in Ead., *Aiutatemi a dire. Nuove poesie. 1948-1951*, Roma, Edizioni di cultura sociale, 1951, pp. 27-29 e pp. 57-61. Queste ultime due, citate anche da Gian Carlo Pozzi, sono state scritte «sotto l’impressione ricevuta dalla visione di qualche documentario sovietico sulla vita dei lavoratori» e «dopo aver visto *Ladri di biciclette* e *C’era una volta una bimba*», come riporta la stessa autrice. In entrambi i casi Aleramo si sofferma, come si vedrà anche più avanti, sull’interpretazione e sul personaggio. Cfr. Gian Carlo Pozzi, *Poeti al cinema*, in «Rassegna del film. Mensile di cultura cinematografica», a. I, n. 5, giugno-luglio 1952, p. 30. Si segnala brevemente che le poesie di Aleramo, difficilmente reperibili, sono state raccolte in un volume di imminente uscita: Sibilla Aleramo, *Tutte le poesie* (a cura di Silvio Raffo), Milano, il Saggiatore, 2023.

¹⁶⁸ Ead., *La musicista*, «1919?», manoscritto, 33 cc., Fondazione Gramsci di Roma, Archivio Sibilla Aleramo (d’ora in avanti ASA), serie Scritti (d’ora in avanti Scritti), sottoserie Inediti (21 febbraio 1892-16 settembre 1960) (d’ora in avanti I 1892-1860). Vorrei ringraziare Giovanna Bosman (Fondazione Gramsci di Roma, Archivio Sibilla Aleramo), preziosissima guida tra le carte d’archivio di Sibilla Aleramo, e Dario Massimi, responsabile della sezione Biblioteca della Fondazione Gramsci che custodisce i volumi della scrittrice piemontese.

grande ereditiera (1932)¹⁶⁹ e *Vita del poeta Tasso* (1938), scritto insieme a Franco Matacotta¹⁷⁰. Nessuno di questi soggetti riesce a trovare una trasposizione filmica e finisce per far parte del «cumulo polveroso che vorrebbe sfidare l'avvenire»¹⁷¹, espressione che Aleramo usava per definire l'insieme delle sue «carte, inedite e edite»¹⁷². Se ci si inoltra poi nel fitto della sua nutrita corrispondenza – oltre 25.000 lettere – si trovano numerosi riscontri di un rapporto potenzialmente fecondo, tuttavia mai compiuto.

I carteggi attestano anche un quarto e più interessante progetto cinematografico, l'adattamento della sua opera più nota: *Una donna*¹⁷³. Probabilmente anche a causa delle gravi difficoltà economiche in cui versava, Aleramo aveva proposto all'Unione cinematografica italiana di realizzare una trasposizione dal suo più noto romanzo, questa, però, in una lettera del 23 maggio 1922 si esprime negativamente: «Tutto ciò che in “UNA DONNA” è vigorosa analisi di stati d'animo, logica e possente formazione di coscienza sotto la sferza inesorabile degli urti fra anima ed anima, fra individualità ed ambiente, non è dato esprimere all'arte senza parola»¹⁷⁴. La risposta potrebbe non essere un semplice rifiuto, ma la sincera manifestazione di una ravvisata incompatibilità tra il cinematografo muto e un romanzo così radicale e difficilmente filmabile, 'non esprimibile dall'arte senza parola' non solo per il contenuto scandaloso «che rischierebbe di subire forse anche l'oltraggio del veto della Censura!»¹⁷⁵, quanto per una specificità intrinseca, a causa cioè degli stessi elementi che ne costituivano l'essenza. «Il suo romanzo, fatto di analisi profonda, coraggiosa e brillante di luce d'arte eletta, non solo sfugge alle possibilità espressive dell'arte muta, ma ne uscirebbe imperdonabilmente mutilato e sfigurato»¹⁷⁶. Come raccontare al cinematografo la 'ricerca dell'oltre' e le istanze femministe di Aleramo? Come restituire sullo schermo – nel 1922 – una scrittura che Laura Di Nicola ha definito «caleidoscopica», uno 'strumento' in grado di svelare «i riflessi multipli e cangianti di una declinazione intima, esistenziale, identitaria, che si coniuga con la spinta vitale verso una rinascita (*riscrittura di sé*); di una

¹⁶⁹ Ead., *La grande ereditiera*, 1932, fascicolo con otto documenti di diversa natura, manoscritti e dattiloscritti, ASA, Scritti, I 1892-1860.

¹⁷⁰ Ead., *Vita del poeta Tasso*, 1938, manoscritto presente in due diverse stesure di 25 e 29 cc., ASA, Scritti, I 1892-1860.

¹⁷¹ Ead., *Un amore insolito. Diario 1940-1944*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 283.

¹⁷² Marina Zancan, *Introduzione. «Un cumulo polveroso che vorrebbe sfidare l'avvenire»*, in *L'Archivio Sibilla Aleramo. Guida alla consultazione* (a cura di Marina Zancan e Cristiana Pipitone), Roma, Fondazione Istituto Gramsci, 2006, p. 5.

¹⁷³ Sibilla Aleramo, *Una donna*, Roma-Torino, Società tipografico-editrice nazionale, 1906.

¹⁷⁴ L'amministratore delegato dell'UNIONE CINEMATOGRAFICA ITALIANA a Sibilla Aleramo, Roma, 23 maggio 1922, dattiloscritto, ASA, serie Corrispondenza ordinata cronologicamente (d'ora in avanti CorrOrdCron), fasc. 466, c. 157, ora in *Sibilla Aleramo e il suo tempo. Vita raccontata e illustrata* (a cura di Bruna Conti e Alba Morino), Milano, Feltrinelli, 1981, p. 176. Ho avuto modo di accertare che il documento d'archivio riporta la firma non leggibile dell'Amministratore Delegato. Nella parte alta del foglio è indicata la provenienza della missiva, «Ufficio Soggetti», un dato che potrebbe essere significativo.

¹⁷⁵ Ivi, p. 177.

¹⁷⁶ Ivi, p. 176.

declinazione poetica, letteraria, narrativa, che riguarda il rapporto con gli strati espressivi delle scritture (*riscrittura del sé*); e di una declinazione onirica che investe, nei punti di contatto fra l'immaginario e il reale, la capacità di risciversi attraverso il sogno: il sogno di sé, dell'altro da sé, nell'altro di sé (*riscrittura nel sé*)¹⁷⁷? Per trasporre *Una donna* al cinema era necessario riscrivere il romanzo attraverso strategie enunciative diverse tanto dalla 'parola letteraria' originaria quanto dalla dimensione prettamente visuale del cinematografo. La semplice rappresentazione descrittiva della trama, «la consecutiva esibizione degli episodi che formano la semplice trama del *fatto*»¹⁷⁸, avrebbe distrutto la grandezza del testo letterario. È un discorso che vale certo per buona parte della narrativa nella sua globalità, e non solo per il cinema muto, ma nel caso di *Una donna* la questione si manifesta con maggiore evidenza.

L'autrice si era poi rivolta ad Arnaldo Frateili, letterato ed ex produttore, probabilmente chiedendogli di intercedere presso Giuseppe Barattolo. Sono gli anni della crisi – una delle tante che attanagliano e attanaglieranno il cinema italiano – che segue la Grande guerra e che l'UCI aveva tentato di affrontare con un controllo monopolistico degli stabilimenti e della produzione, come Frateili spiega ad Aleramo:

Delle quaranta e più case che, fino a due anni fa, esistevano a Roma, appena un paio lavorano ancora, e solo saltuariamente per dei grandi "soggetti" storici di sicura vendita all'estero [...] ma è appunto l'Unione che quel poco che fa, lo ha tutto limitato nel campo dei soggetti storici. Lavora adesso solo Gabriellino d'Annunzio, intorno ad una nuova edizione del "Quo vadis?". Qualche cosa, per conto suo, ha fatto in questi ultimi tempi Genina. So che ha messo in scena un soggetto di Orio Vergani. Se lo conoscete, potete scrivere a lui¹⁷⁹.

Non è un buon momento per realizzare un film «modesto», così lo definisce Frateili e la riscrittura per lo schermo di *Una donna* va ad accrescere la bibliografia in negativo degli adattamenti mancati¹⁸⁰.

Si può invece affermare con un discreto grado di sicurezza che Aleramo non si sia limitata a formulare una proposta ma che abbia davvero scritto, se non un soggetto, almeno un testo da presentare alle case di produzione: la provenienza della lettera dattiloscritta dell'UCI – «Ufficio Soggetti» – e la risposta di Frateili – «mi sono indugiato parecchio prima di rispondervi, perché volevo informarmi sulla possibilità di collocare il vostro copione

¹⁷⁷ Laura Di Nicola, *Riscrivere il sé. Il sogno d'amore di Sibilla Aleramo*, in *Reescriptures literàries. La hipertextualitat en les literatures occidentals (1900-1939)* (Eds. Carme Gregori, Gonçal López-Pampló, Jordi Malé), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2020, p. 169.

¹⁷⁸ L'amministratore delegato UNIONE CINEMATOGRAFICA ITALIANA a Sibilla Aleramo, cit., p. 176.

¹⁷⁹ Lettera di Arnaldo Frateili a Sibilla Aleramo, Roma, 13 settembre 1923, ora in *Sibilla Aleramo e il suo tempo*, cit., p. 177.

¹⁸⁰ Non mi sembra che esistano tracce di rapporti con Augusto Genina, né di ulteriori tentativi con altre case di produzioni. L'adattamento di *Una donna* sarà realizzato solo nel 1977, in un contesto completamente diverso, per l'omonimo sceneggiato televisivo Rai in 6 puntate diretto da Gianni Bongiovanni e interpretato da Giuliana de Sio e Ivo Garrani. L'edizione a cui si fa riferimento è il dvd Rai Trade del 2011.

cinematografico»¹⁸¹ – parrebbero significative. L'assenza di queste carte nell'archivio letterario è interpretabile attraverso un ventaglio di argomentazioni possibili (il testo non è mai esistito, è stato inviato e non restituito, è stato rimosso dall'autrice o da altre figure in un momento successivo), tutte ugualmente arbitrarie, e pertanto non sarà argomento di discussione.

Tra le carte private si trovano inoltre i riferimenti ad altri testi per la visione, oggi scomparsi. Sembra certo il lavoro su uno scenario firmato con Lisa Arra nel 1929, rifiutato dall'Ente nazionale per la cinematografia:

Ho letto con vero godimento il Loro scenario.

“*COLEI CHE NON POTEVA MORIRE*” è veramente un bel soggetto di film. Nuovo d'invenzione, solido e armonico di costruzione, ricco di scorci e d'imprevisti, pieno di movimento e d'interesse, è nato per il cinematografo, e nel cinematografo dovrebbe trovare la sua espressione di vita. Ma [...] le attuali esigenze del mercato non consigliano per ora di porre in lavorazione un film così irreal e fantastico¹⁸².

Appartiene a questo periodo anche il film «scritto assieme» alla contessa Vannutelli, appena citato nella nota del 20 febbraio 1929 del suo diario¹⁸³, mentre parrebbe successivo il soggetto rifiutato da Max Ophüls¹⁸⁴ (la data della lettera potrebbe far pensare a *La grande ereditiera*).

Se le case di produzione hanno respinto i testi di Aleramo, le riviste cinematografiche invece hanno più volte richiesto la sua collaborazione. Tra queste «Cinema. Settimanale di vita e d'Arte cinematografica» nel 1928¹⁸⁵, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica» nel 1942¹⁸⁶, «La critica Cinematografica. Rassegna mensile» nel 1946¹⁸⁷, «Filmcritica. Mensile di Cultura Cinematografica» nel 1952¹⁸⁸. E per rimanere ancora nella selva delle lettere private, un messaggio di Cesare Zavattini attesta la presenza assidua dell'autrice alle proiezioni del Circolo Romano del Cinema¹⁸⁹, presenza testimoniata anche da un'inchiesta della «Fiera letteraria»¹⁹⁰. Ci sono abbastanza elementi

¹⁸¹ Lettera di Arnaldo Frateili a Sibilla Aleramo, Roma, 13 settembre 1923, cit., p. 177.

¹⁸² Lettera del presidente dell'Ente nazionale per la Cinematografia a Sibilla Aleramo, Roma, 8 marzo 1929, ASA, CorrOrdCron, fasc. 564, c. 85.

¹⁸³ Sibilla Aleramo, *Diario di una donna. Inediti 1945-1960*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 391.

¹⁸⁴ Lettera di Tommaso Monicelli – Novella Film a Sibilla Aleramo, Milano, 7 settembre 1934, ASA, CorrOrdCron, fasc. 642, c. 280.

¹⁸⁵ Lettera di Mariani dell'Anguillara a Sibilla Aleramo, Milano, 9 febbraio 1928, ASA, CorrOrdCron, fasc. 548, c. 65.

¹⁸⁶ Lettera di Vittorio Mussolini a Sibilla Aleramo, Roma, 16 ottobre 1942, ASA, CorrOrdCron, fasc. 751, c. 194.

¹⁸⁷ Lettera di Antonio Marchi a Sibilla Aleramo, Parma, 15 febbraio 1946, ASA, CorrOrdCron, fasc. 793, c. 25.

¹⁸⁸ Lettera di Edoardo Bruno a Sibilla Aleramo, Roma, 3 gennaio 1952, ASA, CorrOrdCron, fasc. 870, c. 3.

¹⁸⁹ Lettera di Cesare Zavattini a Sibilla Aleramo, Roma, 7 maggio 1948, ASA, CorrOrdCron, fasc. 822, c. 73.

¹⁹⁰ «Siamo certi per esempio che il pubblico sarebbe curioso di sapere perché Sibilla Aleramo va agli spettacoli del Cine Club, perché s'interessa al cinema e ai suoi problemi». Lettera di Corrado Pavolini a Sibilla Aleramo, Roma, 18 novembre 1948, ASA, CorrOrdCron, fasc. 822, c. 19.

per considerare Aleramo non del tutto estranea all'universo cinematografico italiano. Tuttavia, allo stato attuale della ricerca, non sono stati identificati scritti critici o recensioni cinematografiche apparse sulle testate appena indicate¹⁹¹.

Il primo soggetto cinematografico in ordine temporale, tra quelli sopravvissuti, è il manoscritto *La musicista*. Una scritta a matita autografa sul margine alto del *recto* della prima carta, seguita da un punto interrogativo, indica che il testo è stato elaborato probabilmente nel 1919, lo stesso anno della pubblicazione del *Passaggio* e della seconda edizione di *Una donna*. La data potrebbe essere significativa, se in futuro sarà possibile chiarire questo dato allora varrà la pena soffermarsi su quello che si configurerebbe come un tentativo di operazione editoriale: è piuttosto comune che il mondo letterario inseguisse il cinema in occasione di ristampe, di nuove edizioni o della pubblicazione di opere inedite (de Céspedes, ad esempio, legherà sistematicamente i suoi progetti cinematografici alle traduzioni estere dei propri romanzi).

La struttura della *Musicista* presenta non poche difficoltà legate alla materialità delle carte che compongono il fascicolo. Il testo è disposto senza soluzione di continuità sul *recto* delle carte che però non si presentano in modo uniforme. Aleramo elabora più stesure usando gli stessi fogli: scrive, corregge, torna a scrivere sulle parole cancellate; numera le carte, poi aggiunge porzioni di testo e intere pagine (di fattura diversa), colloca diversamente alcuni fogli all'interno del fascicolo e appone una seconda numerazione che sovrappone alla prima. La rimozione di porzioni di testo passa per il segno di penna, anche le pagine interamente cancellate sono conservate e leggibili. Infine, a storia ultimata, nelle ultime carte si può leggere una scena aggiuntiva che presenta un nuovo personaggio. *La musicista* si manifesta quindi come opera conclusa e insieme come gamma di opzioni narrative presenti nella materialità dello stesso documento: il testo di servizio si mostra in tutta la sua fluidità.

La musicista è una storia d'amore e gelosia sullo sfondo di Parigi, vede protagonista Valeria Vinci, una «italiana, misteriosa, una fusione singolare di forza e di dolcezza, bellissima, magnetica, con un'un'eleganza personale inimitabile. Genio, eppure donna»¹⁹². È lei l'elemento principale del racconto, protagonista e causa prima dell'azione: Valeria, con la sua musica «eseguita da lei stessa al piano». Questo è un aspetto non secondario messo in

¹⁹¹ A fronte di una ricerca ancora aperta, si riporta un'indicazione di Anna Battistella che nel suo studio dedicato alla rivista «Film» – di cui si parlerà ampiamente più avanti – descrive i comunicati che la Prefettura della Repubblica di Salò spedisce al direttore della testata cinematografica, Mino Doletti. Nella lista di proscrizione dei redattori sospesi da «Film» compare anche il nome di Sibilla Aleramo. Cfr. Anna Battistella, *L'archivio di Mino Doletti. Sulle tracce di un'esperienza editoriale al termine del periodo fascista (1938-1945)*. Relatore prof. Gian Piero Brunetta, Università degli studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Lettere, 2005.

¹⁹² Sibilla Aleramo, *La musicista*, cit.

risalto fin dal principio: la produzione artistica di Valeria è ‘originale’. Come dicono «critici e snobs che discutono di lei: “non copia, non scimmietta l’ingegno virile. La sua arte è sua, somiglia a lei”»¹⁹³. Valeria Vinci sarebbe quindi la prima vera personaggia¹⁹⁴ (tra quelle sopravvissute) ‘inventata’ da una intellettuale italiana per il cinema. Una figura narrativa non subalterna né derivata da un modello maschile che avrebbe dovuto avere, secondo le intenzioni di Aleramo, le sembianze, ancora una volta, di Diana Karenne¹⁹⁵. All’interno di questa ricerca il termine sarà usato con discrezione, forse per un eccesso di prudenza, a causa della natura specifica delle scritture per la visione – molto spesso frutto di un ‘soggetto multiplo’ – che rendono difficile identificare con certezza le «tracce di libertà e resistenza femminile» che costituiscono le «nuove figure di donna» definibili personagge¹⁹⁶.

In questo primo scenario l’elemento autobiografico che aveva caratterizzato sia l’esordio narrativo che *Il passaggio* è sfumato nella figura che dà il titolo all’opera: costretta dalle peculiarità del mezzo espressivo, la narrazione passa alla terza persona. E se la musicista si configura come un alter ego evidente dell’autrice, il sistema concettuale che ruota attorno alla scrittura, uno dei cardini dell’intera opera letteraria di Aleramo, viene meno: l’esercizio della scrittura, infatti, non è del tutto sovrapponibile alla composizione musicale e alla sua esecuzione.

Lo sviluppo dell’intreccio non è lineare e si apre all’analessi: quando Valeria suona ‘solo per sé’ rievoca la propria infanzia «in una terra toscana; molti fratelli e sorelle, una gioia libera e forte. La madre, una donna eccezionale, li ha voluti crescere così, lontani dalla città, anche per sottrarli all’indifferenza del padre, ch’è un pittore d’ingegno, ma dissoluto, ch’ella ha molto amato e a cui è rimasta fedele pur essendo riuscita a staccarsene»¹⁹⁷. Sembra superfluo sottolineare i molteplici punti di contatto con l’opera letteraria.

La scrittura di Aleramo è molto attenta a restituire la dimensione visualizzante del racconto, in poche parole definisce gli ambienti e ‘mette in quadro’ i personaggi. Questi sono

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Con il neologismo «personaggia» si intende la proposta critica (e l’idea politica che lo sostiene) elaborata dalla Società Italiana delle Letterate ormai più di dieci anni fa. In una delle definizioni presentate sembrano risuonare le parole di Aleramo: «La Società Italiana delle Letterate ha cominciato a riflettere sulla necessità di pensare non più soltanto a personaggi femminili corrispondenti, complementari sebbene diversi, dei personaggi maschili, ma proprio a una nuova e diversa configurazione linguistica e letteraria, la ‘personaggia’. [...] Parlare quindi di personaggia significa modificare i parametri e introdurre altri riferimenti, attraverso i quali riesaminare l’insieme delle produzioni letterarie e più generalmente significanti secondo un altro angolo, quello appunto della differenza sessuale e del genere». Nadia Setti, *Personaggia, personagge*, in «Altre Modernità», n. 12, novembre 2014, p. 204. Ma per una riflessione più completa si rimanda al volume *L’invenzione delle personagge* (a cura di Roberta Mazzanti, Silvia Neonato, Bia Sarasini), Guidonia, Iacobelli, 2016.

¹⁹⁵ Sul margine del recto della prima carta, oltre alla data, si legge infatti «Soggetto per il cinema rifiutato dalla Karenne», a dimostrazione di un immaginario condiviso con Serao e Vivanti e di una comune rete di relazioni (mancate).

¹⁹⁶ Valeria Gennero, *Invenzioni di genere*, in *L’invenzione delle personagge*, cit. p. 42.

¹⁹⁷ Sibilla Aleramo, *La musicista*, cit.

delineati anche attraverso il parlato, lo scenario prevede già in questa fase alcuni tra i dialoghi che si direbbero principali. La collocazione temporale giustifica la fase avanzata di ‘grammaticalizzazione’ del linguaggio: l’elemento strutturale del dialogo, così come è impostato da Aleramo, si sforza di rispettare i parametri propri della didascalia, ma più che preoccuparsi di sostenere il processo di ‘decifrazione’ della scena o di indirizzare l’azione drammatica, si distingue proprio per l’ulteriore grado di caratterizzazione del sistema dei personaggi. Va registrata anche l’intuizione dell’ambientazione musicale, ovvero la possibilità di visualizzare il mondo dei concerti e la sua ‘società’ sofisticata, abitata da personaggi aridi e ostili, da contrapporre alla sensibilità dell’artista e agli effetti che produce la sua musica. Una scelta che parrebbe funzionale alle sonorizzazioni dal vivo secondo una declinazione decisamente diversa rispetto al modello del film musicale napoletano di cui si è già parlato. D’altronde Aleramo (come più avanti farà de Céspedes) nei suoi diari e nelle lettere parla spesso dei film che ha visto, non è improbabile che nel 1919 fosse ormai cosciente dell’importanza di trovate narrative che potessero influenzare la fruizione del film.

Il binomio vita-arte è qui riproposto nella variante musicale: la musica di Valeria, «perturbante e potente, tutta pervasa dalla grazia e insieme della tragedia femminile»¹⁹⁸, riflette la vicenda biografica ed è insieme motivo di trasformazione, anzi si potrebbe dire di rigenerazione, della sua stessa ideatrice-esecutrice. La protagonista riesce a cambiare se stessa proprio perché è diventata una musicista; è qualcosa di simile al ‘doppio itinerario della scrittura’, è la musica ‘scritta’ che prima rispecchia l’esperienza biografica e successivamente finisce per trasformare quella stessa vita in arte.

Una serie di indizi materiali (la tipologia di carta e di inchiostro, i segni della scrittura) e i rimandi interni al testo accomunano *La musicista* a un altro testo manoscritto, inedito e senza data, intitolato *Cinematografia*¹⁹⁹, un intervento che si colloca a metà strada tra la riflessione critica e di costume. In questo brano Aleramo non si discosta molto dai principali interventi dei letterati sul cinematografo, fin dalle premesse manifesta la propria incertezza: «Non scrivo un’apologia. C’è ancora troppa scontentezza in me, e troppa dubbiosità. Vorrei a me stessa chiarire quest’ondeggiamento, quest’alternativa. Arte, non arte? [...] V’hanno possibilità estetiche laddove la meccanicità interviene?»²⁰⁰. L’autrice dichiara di opporsi razionalmente, nel privato, alla tecnologia e quindi anche al cinema (che è paragonato all’ascensore), cerca di resistere ma infine si rassegna e nel buio della sala

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Ead., *Cinematografia*, manoscritto non datato, 8 cc., ASA, Scritti, sottoserie Note di taccuino, fasc. Appunti e note non datati, c. 31.

²⁰⁰ *Ibid.*

comprende, attraverso la propria ‘corporeità’, come «la storia si svolge, anche su lo schermo».

Colgo nella retina, simbolicamente, come fa l’animo per le vicende del mondo, qualche particolare. Talora mi soccorre un tentativo di stilizzazione nella messa in scena [...]. Talora s’accennano perfino timidissime aspirazioni ad una fantasmagorica festosità. La bellezza vera è pur sempre remota. [...] Ma non posso non sentire un umano impietosimento per tanto pallore che s’agita, per quest’affannarsi d’ombre verso la corposità²⁰¹.

Con molta cautela anche Aleramo traccia un rapporto tra cinema e arti figurative, mettendo al centro della riflessione il turbamento fisico come reazione agli stimoli audiovisivi. L’elemento strutturale del film che più colpisce il suo sguardo è il personaggio – ma anche in questo caso sarebbe forse più corretto dire personaggia – una figura, soprattutto femminile, che si muove nello spazio come un’ombra agitata (la tipologia di recitazione che Duse voleva evitare) ma che, talvolta, si fa entità luminosa.

Gli esecutori [...] hanno quasi tutti, irresistibile, la nostalgia o la tentazione del “teatro vero”, della scena parlata. [...] Anche i migliori, specialmente essi che ottengono risultati degni di rispetto. Guardate ad esempio Soava Gallone [...]; o Diana Karenne, che reciterà quando vorrà. Queste due «cinematografare», come si chiamano in romanesco, son le sole di cui avvenga chiedersi vedendole muovere effigiate, qual voce avrebbero nel tale o tal’altro istinto della rappresentazione²⁰².

Dopo l’arte pittorica, il secondo termine di paragone del film per Aleramo, e per tanti altri intellettuali, è il teatro. Anche nel suo caso il riferimento assume un’accezione negativa, sia per la discendenza diretta dell’ambientazione cinematografica dalla scena teatrale, sia per l’impossibilità di riprodurre le voci degli interpreti. Se si esclude il colorito riferimento alla cinematografia romana (che potrebbe aiutarci, forse, a collocare questo documento verso la fine degli anni Dieci), il testo restituisce questo doppio movimento ciclico di repulsione-attrazione, con la tentazione di abbandonarsi alla visione, quasi irrazionalmente, soprattutto in presenza di grandi attrici come Karenne che impongono la propria presenza scenica sugli altri elementi del profilmico. La *performance* dell’attrice produce un «senso improvviso di meditabondo riposo [...] nel buio oppressivo della sala. È allora che la misteriosa superiorità di Diana Karenne su tante altre “dive” si palesa: in quell’arbitraria fugace sospensione della “parte”, in quel sopraevento dell’anima che repugna ad essere spettro»²⁰³.

Per Aleramo la vera forza del cinema come arte consiste nella resa delle prove attoriali. Questo elemento è importante quanto la vicenda messa in scena, che ha bisogno di svincolarsi dalla sua derivazione letteraria:

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

Se il cinematografo volesse veramente tentare una forma autonoma d'esistenza dovrebbe ispirarsi francamente alla coreografia. Farla finita con le films a base psicologica, con le riduzioni da romanzi e drammi, con le profanazioni di Shakespeare o di Ibsen, con ogni stolta pretesa di surrogar col gesto la parola dove questa ha funzione inalienabile, dove essa è veramente verbo²⁰⁴.

Per poi concludere: «Tendere alla pura gioia visiva».

Questa mancata apologia del cinema potrebbe certo anticipare la stesura dei testi per lo schermo, ma se si guarda alla *Musicista*, alcuni degli assunti di *Cinematografia* sono in parte sconfessati. Lo scenario, infatti, presenta una forma molto letteraria ed è profondamente legato alla sua opera narrativa, si sostiene sul dialogo e non tende alla «pura gioia» visiva che evidentemente Aleramo non poteva raggiungere sulla carta. L'unico nodo coerente, che tale rimarrà anche nella *Vita del poeta Tasso* e nell'altra più complessa esperienza cinematografica, è la centralità assoluta della figura protagonista nell'economia del progetto filmico.

A differenza di Serao, Deledda e Vivanti, Aleramo attraversa più fasi della storia del cinema, in un arco cronologico che va dalla fine degli anni Dieci a metà degli anni Cinquanta, in contesti diversi che spaziano dal cinema muto alle pagine di «Cinema Nuovo». Anche in questo campo la sua è un'esperienza trasversale e autonoma, senza adesioni a movimenti o tendenze, e finisce per essere un percorso isolato. Nonostante i ripetuti tentativi, la sua è una storia di testi inediti.

2.2 Narratrici, industria culturale e Regime 1931 – 1943

Fin da subito, quindi, le narratrici, non solo i quattro casi presentati, si cimentano con il testo cinematografico secondo processi di scrittura che appaiono necessariamente esplorativi, anche per la rapida evoluzione del linguaggio filmico. Nei decenni successivi la nuova generazione di intellettuali si è mossa in un contesto decisamente diverso.

Nel periodo che segue la crisi del sistema liberale e che segna l'avvento del regime fascista, aumenta la distanza tra una letteratura che tende a un pubblico sempre più limitato e colto e il vasto universo della narrativa popolare. Con la definitiva affermazione della rotocalcografia le pubblicazioni di consumo costituiranno in breve l'impalcatura economica dell'apparato editoriale nazionale e in senso lato dell'industria culturale.

²⁰⁴ *Ibid.*

I nuovi esponenti della ricerca letteraria ‘alta’ stavano raggiungendo i migliori risultati nella poesia, attraverso la composizione di brevi testi ‘eccezionali’ che però difficilmente riuscivano a parlare alla società italiana né, talvolta, volevano o, ancora più spesso, potevano farlo. Tuttavia l’egemonia della parola poetica non ha impedito la nascita di forme narrative rinnovate, all’interno delle quali operano le autrici che interessano questa ricognizione. Schiacciata tra ‘ermetismo’, ‘formalismo’, nuove forme del ‘realismo’ e quella serie di «libri – romanzi e raccolte di racconti – che senza smentire [...] i lineamenti del clima letterario dominante, richiedono come fenomeno d’insieme una riflessione più approfondita»²⁰⁵ (Tozzi, Bontempelli, Alvaro, Moravia, e poi Pavese, Vittorini, Pratolini, Bernari), si afferma una generazione di scrittrici che esordisce tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta per affermarsi a ridosso della fine del decennio.

La nuova stagione di scritture femminili è caratterizzata dalla ripresa della forma-romanzo come espressione di individualità in divenire, per Cialente, Manzini, Masino, Morante, Banti, Ortese, de Céspedes la scrittura letteraria si configura come professione e come spazio di libertà individuale. Osservato nel complesso, questo scenario ha la forma di un insieme di esperienze particolari, solo raramente convergenti, aperte alle ricerche letterarie europee e nordamericane, che tendono a trovare – si direbbe in maniera ‘naturale’ – il proprio campo di sperimentazione nel racconto di numerose formazioni. Il romanzo di formazione è però spesso decostruito, disatteso, ‘rigenerato’, è posto problematicamente in relazione alla coscienza della crisi dell’individuo, alla condizione dell’intellettuale interno a una Storia sempre più minacciosa. Si potrebbe affermare che il ‘divenire’, il processo *in itinere*, mai lineare caratterizza sia le opere che la biografia delle nuove autrici. «La ricerca letteraria delle donne nate negli anni dell’emancipazionismo e adulte nel ventennio fascista» prende le distanze tanto dall’uso della parola poetica quanto dalle esperienze narrative della generazione precedente, «sembra seguire altre vie».

Lontane dal modello conservativo sotteso alla codificazione crociana; esterne alla politica culturale del fascismo e al modello in essa preformato di “nuova italiana”; restie a far propria la visceralità della scrittura di Aleramo, le scrittrici di questa generazione si propongono con opere di esordio che le differenziano, nella loro modernità, dalle generazioni tra i due secoli, mentre problematizzano, nella loro specificità, il quadro letterario che, nella tradizione storiografica, descrive abitualmente gli anni tra le due guerre²⁰⁶.

Intanto il cinema diventa sonoro, con tutti i traumi che questo cambio di pelle si porta dietro, e anche in Italia sta tornando progressivamente ai fasti della fase prebellica: la ‘cinematografeide’ di Serao è ormai incontenibile perché normalizzata, si è radicata in

²⁰⁵ Alberto Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, vol. III *La letteratura della nazione*, Torino, Einaudi, 2009. p. 340.

²⁰⁶ Marina Zancan, *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, cit., p. 112.

profondità nella società italiana anche grazie alla grande capacità di diffusione di immaginari, narrazioni e discorsività proprie della stampa cinematografica. Con il superamento della grande crisi del cinema italiano, negli anni Trenta la nuova industria si riconsolidava e accoglieva sempre più letterati-sceneggiatori. Lo stesso Emilio Cecchi nel 1932 è chiamato a dirigere la Cines, la più grande casa di produzione italiana. «L'*inventio* e il contributo dei letterati verranno sempre considerati necessari alla riuscita di un buon prodotto cinematografico e alla sua legittimazione culturale, anche se in molti casi riuscirà difficile, se non impossibile, quantificarne e qualificarne il contributo specifico»²⁰⁷.

Il regime lo considera l'«arma più forte» e intensifica gli interventi statali, nel giro di pochi anni si «fondano le strutture»: si intensificano le attività dell'Istituto Luce e viene creato il cinegiornale *Giornale LUCE* (1927), si inaugura la Mostra del cinema di Venezia (1932), si costituisce la Direzione Generale della Cinematografia (1934) e l'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (1935), vengono fondati Cinecittà e il Centro Sperimentale di Cinematografia (1937), i circoli del cinema si diffondono un po' ovunque, viene varata la legge Alfieri (1938) che favorisce la produzione nazionale rispetto ai concorrenti esteri e imposta un modello di film di regime voluto dall'alto.

Interna a questa politica istituzionale si afferma una critica cinematografica più autonoma rispetto al passato e l'editoria cinematografica nel suo insieme altera la propria fisionomia accelerando un processo già in corso, negli anni Trenta la 'scena critica' non è più composta solo specialisti, pubblicitari e letterati diffidenti o entusiasti²⁰⁸. Nascono importanti riviste specializzate, rigorose ma con intenti divulgativi come «Cinema» (1936) o di maggiore profilo scientifico come «Bianco & Nero» (1937) e si dà alle stampe la prima storia del cinema nordamericano ed europeo²⁰⁹. Mentre continuano a esistere riviste generaliste più popolari che si occupano in maniera asistemica soprattutto dei titoli più di grido, si ridefinisce il profilo dei periodici cinematografici, sempre in bilico tra critica propriamente intesa e «splendori e miserie» dell'attraente mondo dei divi, come nel caso del settimanale a rotocalco «Film» (1938). Sempre più spesso quest'ultimo tipo di testate saranno impegnate a diffondere la propaganda e i programmi culturali del fascismo e allo stesso tempo ad ospitare esperienze lontane da quei modelli: una delle contraddizioni tipiche dell'Italia fascista.

Sono anche gli anni in cui si stabilizza la figura del critico cinematografico, un ruolo che in assenza di modelli preesistenti si caratterizza per la formazione giornalistica e

²⁰⁷ Gian Piero Brunetta, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 101-102.

²⁰⁸ La più esaustiva raccolta di dati è in *Cinema scritto. Il catalogo delle riviste italiane di cinema 1907-1944* (a cura di Riccardo Redi), Roma, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, 1992.

²⁰⁹ Ettore Maria Margadonna, *Cinema ieri e oggi*, Milano, Edizioni Domus, 1932.

letteraria, spesso senza che venga richiesta una specifica competenza tecnica o teorica, per semplificare, il critico è quasi sempre un intellettuale che parla di cinema. Quindi si consolidano definitivamente le «rubriche cinematografiche regolari» nelle pagine di quotidiani e periodici di taglio culturale, in questi spazi viene promossa quella particolare formula di pubblicistica rivolta a una fascia di lettori più ampia senza che questo comprometta la qualità degli interventi.

La presenza del cinema aumenta sensibilmente anche all'interno dell'editoria indirizzata distintamente alle lettrici italiane e di conseguenza si deve a questa significativa espansione del mercato editoriale l'inclusione di un numero sempre maggiore di donne nel mestiere di giornalista e pubblicista²¹⁰.

Ampio, a tratti sorprendente, ma non sempre agevole, lo spazio del costume, vicinissimo e debordante nel limitrofo mondo dei divi e dei film, è pronto ad accogliere coloriti articoli a firma femminile, soprattutto in quel periodo aurorale, per così dire, dell'industria culturale italiana. [...] In questo vivace panorama lo schermo cinematografico, con le sue fasciose immagini e i corpi incantatori delle dive, orienta i desideri di consumo e suscita una forte domanda di narrazioni adatte ad un pubblico nuovo, appassionato, fedele e perlopiù illetterato. Così, accanto alle fotografie di grande formato e di indubbia attrattiva assicurate dalla tecnologia del rotocalco, le colonne si infittiscono e chiedono di essere riempite di testi, di storie, di lettere. Si aprono dunque spazi d'azione impensati per l'indomito manipolo di aspiranti scrittrici che, fin dai primi decenni del Novecento, preme ai margini del comparto editoriale²¹¹.

Ancora più interessante, ai fini di questa disamina, è il profilo della scrittrice e dello scrittore di fama che si occupa saltuariamente di cinema, affrontando il film, nella maggior parte dei casi, come fenomeno culturale e di costume, come movente per riflessioni di altra natura²¹². Con sempre maggiore regolarità, infatti, anche le narratrici seguono le programmazioni cinematografiche e pubblicano recensioni, interviste, pareri – ma anche racconti – all'interno delle testate meno specialistiche o con singolari incursioni nei campi deputati alla settima arte. Si tratta ancora di collaborazioni estemporanee, legate a circostanze di volta in volta diverse, come la richiesta di un testo d'occasione (è il caso di Anna Maria Ortese su «Film»²¹³), ma è un processo in corso che troverà il suo compimento nel decennio successivo.

Proprio la fisionomia del settimanale «Film» è emblematica per osservare il fenomeno della presenza di letterati e letterate all'interno delle riviste cinematografiche. Il

²¹⁰ Per una ricognizione della 'critica cinematografica femminile' si rimanda a Elena Mosconi, «Parlar chiaro di cinema: spettatrici aspiranti critiche», in *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime* (a cura di Mariapia Comand e Andrea Mariani), Venezia, Marsilio, 2019, pp. 139-159.

²¹¹ Lucia Cardone, *Lo schermo della frivolezza. Giornaliste e scrittrici nel vortice dell'editoria popolare*, in *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana* (a cura di Michele Guerra e Sara Martin), Bologna, Il Mulino, 2020, pp. 116-117.

²¹² Cfr. Denis Lotti, *Il cinema tra le colonne*, pp. 23-26.

²¹³ Cfr. Anna Maria Ortese, *Cinema e Vita*, in «Film», a. VIII, n. 2, 13 gennaio 1945, pp. 3-4; Ead., *I fratelli di Alja*, in «Film», a. VIII, n. 9, 3 marzo 1945, pp. 3-7.

direttore di «Film», Mino Doletti, è stato forse uno degli uomini di cinema ad aver maggiormente cercato di coinvolgere i letterati italiani nel ‘suo’ mondo, invitandoli continuamente a esprimersi sui vari temi che affrontava sulla sua rivista. Nell’arco temporale che va dalla nascita di «Film» al trasferimento della redazione nella Repubblica di Salò, Doletti ha riservato un posto privilegiato a narratori e poeti all’interno delle sue rubriche, ma soprattutto ha chiesto, talvolta con una certa insistenza, articoli, impressioni, soggetti per film, novelle cinematografiche, ha proposto ciclicamente inchieste sempre nuove e interviste, ha caldeggiato una partecipazione attiva nei confronti del rinato cinema italiano. Spesso i rapporti erano curati dalla segretaria di redazione Paola Ojetti che ha avuto un ruolo non indifferente nella riuscita della rivista e che parallelamente lavorava come sceneggiatrice e traduttrice dall’inglese. L’archivio Doletti, custodito oggi dalla Biblioteca Renzo Renzi di Bologna, testimonia l’entità della corrispondenza di entrambe le figure con il mondo culturale italiano. Ojetti aveva il delicato compito di sollecitare la produzione di testi e chiedere rettifiche, chiarire la politica della testata, rassicurare i diretti interessati, più in generale mantenere buoni rapporti con i collaboratori esterni e assicurarsi che questi non fossero insoddisfatti. Ancor più dei documenti che la riguardano nel Fondo Doletti, a far emergere il suo ruolo fondamentale per la vita della rivista sono i carteggi disseminati negli archivi personali dei corrispondenti. Purtroppo, allo stato attuale della ricerca, non pare esista una raccolta sistematica dei suoi documenti privati: il Fondo Paola Ojetti, è stato costituito come integrazione del complesso documentale del padre Ugo, è composto principalmente dalla biblioteca di famiglia e non comprende carteggi relativi a questi anni. Una testimonianza che assume quindi un valore cruciale è la parziale trascrizione dei carteggi con Alvaro, Cecchi, Cicognani, Comisso, de Céspedes, De Robertis, Loria, Mazzucchetti, Ortese, Pancrazi, Stefano Pirandello presente nei cataloghi dello studio bibliografico LIM Antiqua destinati al mercato dell’antiquariato²¹⁴. Una figura come Paola Ojetti, giornalista, traduttrice, sceneggiatrice e segretaria di redazione, è la chiara testimonianza della costituzione di nuovi ruoli all’interno dell’industria cinematografica.

Su un piano ancora diverso si moltiplicano le narrazioni di argomento cinematografico, incentrate soprattutto, anche in questi anni, sulle figure di attrici e attori. Raffrontando questa narrativa e il giornalismo cinematografico di scrittrici e scrittori con le scritture private emerge con forza quanto l’esperienza della spettatorialità si sia rinnovata nel corso di appena dieci anni. Se nel primo Novecento lo spettacolo cinematografico era

²¹⁴ Prima di essere immessi nel mercato, questi documenti autografi sono stati parzialmente trascritti nel catalogo *Letteratura e filosofia del Novecento. Catalogo 130*, Lucca, Lim Antiqua studio bibliografico, s.d.

legato all'esperienza urbana – era di fatto una delle sue forme più moderne e, come tutte le novità, disorientante – nel corso del ventennio fascista il pubblico introietta la consuetudine della visione. L'andare al cinema si conforma a uno standard normato da regole invisibili, introiettate in termini di linguaggio e di abitudine sociale, la 'proiezione' è vissuta attraverso meccanismi di maggior immedesimazione, persino di identificazione, con le vicende e le figure narrative dello schermo.

Naturalmente è il film stesso ad essersi rinnovato, ad aver prediletto, tra le sue possibili direttrici, la forma narrativa e ad aver sviluppato

nell'ambito del più ampio orizzonte narrativo oltre-letterario del cinema, [...] una speciale attitudine a risalire fino alle radici profonde del racconto, mostrando di saper esplorare la regione immaginativa in cui, prima ancora di trovare le sue forme, la comprensione narrativa delle cose e del tempo che le connette si fa cogliere nel suo più originario, e problematico, dischiudersi²¹⁵.

Il cinema come forma narrativa si costituisce sempre più sulla figura dello sceneggiatore che «grazie all'avvento del sonoro, viene valorizzata a tal punto – i più attivi sono due scrittori come il giovane Mario Soldati e il più maturo Alessandro De Stefani – da generare dei conflitti all'interno del campo, in via di autonomizzazione dalla letteratura»²¹⁶. È in questa tensione tra campi che si inserisce il lavoro 'sul bordo' delle narratrici italiane: scrivono soggetti o sceneggiature Sibilla Aleramo²¹⁷, Elsa Morante²¹⁸, Anna Banti²¹⁹, Alba de Céspedes²²⁰ e un grande numero di «donne che camminano sugli schermi e sulle pagine dell'intera produzione filmica e letteraria italiana»²²¹. Tra queste si sceglie il nome di

²¹⁵ Pietro Montani propone di differenziare la logica del racconto dall'«immaginazione narrativa», una nozione con cui lo studioso prende in esame la natura stessa dell'immaginazione, richiamandosi al pensiero filosofico di Kant, all'ontologia fenomenologica di Merleau-Ponty ('il primato della percezione') e alle riflessioni di Paul Ricœur su 'tempo e racconto'. Cfr. Pietro Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini e Associati, 1999, la citazione è da p. 12.

²¹⁶ Fabio Andreazza, *Identificazione di un'arte*, cit., p. 196.

²¹⁷ Le già citate *La grande ereditiera* (1932) e *Vita del poeta Tasso* (1938) e almeno altri due soggetti dispersi, nessuno dei quali troverà l'interesse di una casa produzione.

²¹⁸ Elsa Morante, *Il diavolo. Appunti per un treatment*, in Marco Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS, 2014, pp. 53-57. Anche questo testo giovanile di Morante rimarrà un'idea sulla carta.

²¹⁹ Banti partecipa al tavolo di sceneggiatura per *Sissignora* (Ferdinando Maria Poggioli, 1942).

²²⁰ De Céspedes scrive il racconto lungo-romanzo breve *Io, suo padre* (Carabba, 1936) come un soggetto cinematografico, che sarà portato sullo schermo da Mario Bonnard nel 1939; la sceneggiatura di *Nessuno torna indietro* (Alessandro Blasetti, 1943-1945) con Diego Calcagno, Alessandro Blasetti, Paola Ojetti, Vittorio Nino Novarese (ma si segnala l'esistenza di una prima stesura del 1941, oggi considerata dispersa, firmata insieme a nomi illustri quali Luigi Chiarini, Francesco Pasinetti e Umberto Barbaro); il copione di *Lettere al sottotenente* (Goffredo Alessandrini, 1945) con Goffredo Alessandrini e Anton Giulio Majano; e una terza sceneggiatura *Serata di gala* (s.d.) insieme a Paola Ojetti, quest'ultima mai diventata film.

²²¹ Lucia Cardone, *Erranti e impreviste. Donne che camminano sugli schermi e nelle città del cinema italiano*, in «Cosmo. Comparative Studies in Modernism», n. 17, 2000, p. 35.

Luciana Peverelli²²² come esempio di una consistente presenza femminile rimossa e solo di recente oggetto di studi sistematici²²³.

Peverelli, come molte altre, era infatti interna tanto al sistema editoriale che cinematografico: autrice di numerosi romanzi 'di genere' (romantici e polizieschi), responsabile del settimanale a fumetti «Il Monello», traduttrice (tra gli altri di John Steinbeck), ha elaborato testi per lo schermo ed è stata direttrice di due testate, «Stelle» dal 1933 al 1937 e «Cinema Illustrazione» dal 1939, curava il supplemento «Annuario Cinematografico Italiano», scriveva anche per «Cine Illustrato» e per «Film» ed è stata corrispondente da Venezia per la Mostra del Cinema²²⁴. Si anticipa brevemente che anche de Céspedes, negli stessi anni e talvolta sulle stesse testate di Peverelli, scrive sceneggiature di film considerati 'popolari' e si occupa di cinema in veste di giornalista, è da considerarsi l'altra faccia della medaglia di questo continuo movimento tra le dimensioni culturali più 'alte' e le immersioni nella cosiddetta produzione commerciale.

Il nesso cinema-letteratura-giornalismo si fa sempre più stretto: mentre le strutture editoriali si stabilizzano e il cinema persiste nella letteratura come insieme di temi, immaginari e tecniche narrative, anche la scrittura per la visione si va istituzionalizzando. Il messaggio verbale prima veicolato dalle didascalie è ora assorbito dall'immagine audiovisiva, si producono quindi codici e specificità espressive dettate dalla stabilizzazione del linguaggio filmico. I testi per lo schermo tendono a rispettare le nuove regole sintattiche del film, hanno un andamento narrativo che tiene conto della scansione in scene ed esclude le ricercatezze della prosa d'arte. La struttura di questo cinema normato e 'normale' continua, però, a essere presa in prestito dal racconto letterario e la diffidenza di scrittori e scrittrici verso la produzione cinematografica fatica ad essere superata. Ancora negli anni Trenta e Quaranta quando il mondo culturale si lascia coinvolgere nella realizzazione di un film, nella maggior parte dei casi, tende a manifestare un vago senso di tolleranza più o meno bonaria. In un saggio del 1950 raccolto in *Cinquant'anni di narrativa italiana*, Silvio Guarnieri, come a riepilogare l'esperienza del Ventennio e quella della Ricostruzione, ha scritto:

Per tale loro costretta condizione, gli scrittori italiani non potevano non considerare con diffidenza la produzione cinematografica; per questo l'incontro più naturale tra scrittore e

²²² Peverelli in questi anni ha preso parte alla scrittura di *Signorinette* (Luigi Zampa, 1942); *La principessa del sogno* (Roberto Savarese, Maria Teresa Ricci, 1942); *Violette nei capelli* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1942), *Gran Premio* (Giuseppe Musso Jr., Umberto Scarpelli, 1944).

²²³ Si rimanda ancora una volta agli studi di Lucia Cardone, su Mura (1892-1940) Antonietta Drago (1902-1992) e Irene Brin (1911-1969). Oltre ai saggi già citati si veda in particolare *Spalle allo schermo. Irene Brin spettatrice di spettatori*, in *Ephemerata*, cit., pp. 89-112.

²²⁴ Su Luciana Peverelli e il suo rapporto con il cinema e l'industria culturale si rimanda agli interventi di Nadia Rondello, *La scrittura di Luciana Peverelli tra cinema e mélo* e Laura Bocchiddi, *Luciana Peverelli e il cinematografo: la visione del sogno*, entrambi in *Cinema e scritture femminili*, cit., pp. 119-141 e pp. 142-165.

regista si fece solo raramente, episodicamente e con un senso di accondiscendenza, di cedimento da parte del primo. Al copione, al soggetto di un film uno scrittore lavorava assoggettandosi ad una fatica discara, solo per i vantaggi economici che tale lavoro concedeva; e sempre rimase, e rimane, un atteggiamento di rivalità, di scontentezza nello scrittore di fronte a tale lavoro; e considerando come fosse ben altrimenti retribuito che non l'opera letteraria, e, come a rivalsa, giudicandolo soprattutto opera di compromesso e di adattamento, soggetta ai più diversi capricci e voglie del pubblico e di chiunque potesse aver mano nella sua produzione; priva quindi di quella libertà ch'egli era solito attribuire all'opera di letteratura²²⁵.

Questo modello critico è però parzialmente disatteso dall'analisi delle fonti storico-cinematografiche. La pratica di scrittura per lo schermo era ovviamente soggetta «ai più diversi capricci» produttivi a partire dall'istante in cui entrava in contatto con la dimensione industriale del cinema. Ma all'analisi dei testi licenziati (data la natura della ricerca, lo sguardo è circoscritto ai casi delle autrici prese in esame) che si collocano in una fase in cui l'elaborazione filmica viene solo immaginata, la descrizione di Guarnieri non corrisponde del tutto alla realtà fattuale. Sono gli interventi esterni alla volontà di autrici e autori la causa della scontentezza, in altri termini lo scarto tra il testo scritto e il film come si presenta nella sua forma compiuta. Non si possono certo ignorare i tentativi – in alcuni casi continui – di avvicinare il cinema, di portare sullo schermo le proprie figure narrative o il proprio immaginario (si pensi di nuovo a Deledda), di confrontarsi con il testo per lo schermo, né motivarli con la sola eventualità di un vantaggio economico.

Scrittrici e scrittori hanno spesso immaginato i 'propri' film, che puntualmente non sono stati filmati. È significativo, certo, che i testi in quella specifica forma siano rimasti inediti, ma non è dirimente, anzi al contrario è decisamente rilevante ai fini della ricerca: l'ultima fase della scrittura per la visione non tradotta in film – cioè nella forma in cui è stata licenziata e prima degli interventi esterni – finisce per assumere lo statuto di opera. In questi casi le limitazioni della libertà, se di limitazioni si può parlare, dipendono solo dalla struttura del testo e dalla propria idea (culturale, sociale, politica) di cinema. Se si considerano soggetti, trattamenti e sceneggiature nella fase definitiva della forma originaria come «opere integre e compiute in se stesse»²²⁶ – oltre che come generi letterari *tout-court* (che certamente alludono di continuo a un'opera cinematografica da farsi ma che non necessariamente la determinano) –, allora questi testi 'cristallizzati', sopravvissuti nella forma materiale del documento inedito, non mancherebbero di indipendenza, come il resto della produzione

²²⁵ Silvio Guarnieri, *Cinema e letteratura*, in Id., *Cinquant'anni di narrativa in Italia*, Firenze, Parenti, 1955, p. 141; poi in Id., *Condizione della letteratura*, Roma, Editori Riuniti, 1975, p. 70. Guarnieri è tra i pochi a ricordarsi di de Céspedes, per quanto la inserisca tra nell'elenco di «autori minori» dai cui soggetti è stato derivato un film: cfr. Ivi, p. 71.

²²⁶ Pier Paolo Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 188, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (a cura di Walter Siti e Silvia De Laudade), Milano, Mondadori, 2009, p. 1489.

letteraria. Queste opere «non completamente appartenenti alle scritture»²²⁷, partecipano alle future riduzioni filmiche (quando riescono a farlo) ma vivono anche una propria vita autonoma. Possono certamente essere studiate, attraverso prospettive interdisciplinari, come manifestazioni di «letteratura dell'ombra»: il testo per lo schermo nella sua ultima redazione d'autore, abbandonato o sommerso perché sovrascritto da altre figure, potrebbe partecipare a quella storia

fatta *anche* di ombre, di zone oscure, non ancora illuminate, nelle quali si ha l'impressione di stare davanti a numerosi fantasmi, da intendersi qui nel doppio senso etimologico di *phantamata*: non solo spettri, ma figurazioni della fantasia, rappresentazioni immaginarie che popolano la vita di scrittori ed editori senza mai arrivare a un pieno approdo formale. Talvolta questi fantasmi hanno percorso in controluce intere stagioni culturali, oppure hanno condizionato generi letterari classici costretti a fare i conti con la modernità e i suoi nuovi orizzonti²²⁸.

Figurazioni della fantasia, visioni e fantasmi possono facilmente qualificare anche la galassia sommersa delle scritture delle donne per lo schermo.

Nel rapporto di interscambio tra letteratura e cinema, quest'ultimo si presenta ormai non solo come campo artistico legittimato con cui le diverse classi sociali, in maniera trasversale, hanno imparato a familiarizzare – un campo che sempre più spesso assume in sé le esperienze di altri campi, linguaggi, arti pur mantenendo una propria autonomia di codici –, ma anche come 'campo di tensione' del presente, in grado di incidere sulle più ampie strutture culturali. Come per gli anni del muto anche in questo periodo il rapporto delle letterate italiane con il cinema, indipendentemente dalle specifiche esperienze più o meno proficue, non presenta un carattere teorico o specialistico. Allo stesso tempo non è privo di stimoli per i percorsi letterari e in alcuni casi per le scritture narrative.

Ovviamente le vicende e le tematiche, siano esse originali o desunte dall'universo letterario, sono limitate dalla griglia ideologica del regime e dalla sua politica. Il film fascista però, tranne in rari casi, non ha espresso forme di propaganda diretta, ha semmai favorito una cultura – e quindi un cinema – disimpegnata, che volgesse lo sguardo lontano da se stesso. È stato un cinema di evasione in cui le cornici moraliste e gli elementi melodrammatici hanno garantito il successo di pubblico. La legge del ristorno operava in questa direzione, premiava in proporzione le opere che incassavano di più: «si distoglieva così la produzione che avesse voluto cimentarvisi film [*sic*] di impegno morale e artistico, e si favoriva», come ha scritto Umberto Barbaro nel primo numero di «Filmcritica», «un tipo

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ Giorgio Nisini, *Letteratura nell'ombra. Fantasmi, visioni e opere mai realizzate in alcuni autori del Novecento italiano*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2019, p. 6.

di produzione affrettata e imperniata sull'unica attrattiva di un attore popolare: la produzione imbastiva per questi attori le più stravaganti e assurde farsacce e le realizzava a tempo di record»²²⁹. Sono esistite anche delle esperienze alternative a questa politica culturale di stato, ma le autrici prese in considerazione si sono trovate a operare all'interno di un contesto cinematografico che aveva queste intenzioni progettuali.

Le stesse strutture create dal fascismo formano però le generazioni di intellettuali che si connoteranno per posizioni antifasciste e offrono accoglienza anche a personalità ostracizzate, come la stessa de Céspedes. Si rimanda ancora una volta alle ricerche di Brunetta²³⁰ sulla coesistenza di autonomia e repressione nel cinema italiano di regime, quel «clima», come lo ha definito Renzo Renzi nel secondo Dopoguerra, «di mezze libertà che poté dare luogo a qualche opera sincera da una parte, ad una serie maggiore di equivoci dall'altra»²³¹.

La chiusura del mercato nei confronti delle produzioni estere si intensifica progressivamente a ridosso della guerra, ma il cinema hollywoodiano era ormai penetrato nel gusto della società italiana e continua a operare sottotraccia come modello primario di 'cinema normale'. La costruzione del mito americano è un fenomeno di ampia portata che va oltre l' 'americanismo' di Pavese e Vittorini, strettamente legato alla diffusione di nuovi media, il fumetto in primis, e di nuovi generi (la collana di «gialli» Mondadori nasce nel 1929 con una forte impronta esterofila) e riguarda anche il lavoro delle letterate al cinema. Nonostante le chiusure autarchiche, «grazie al successo popolare dei film americani degli anni Venti si creano una serie di fenomeni successivi e concorrenti, che consentono di mantenere viva l'immagine positiva del cinema e, per estensione, della cultura americana»²³²: i testi che de Céspedes pubblica su «Film» a cavallo tra i due decenni e lo stesso lavoro con Blasetti risentono fortemente dell'influsso di questo modello.

L'industria cinematografica, quindi, «torna ad attingere a piene mani nel tesoro inesauribile della letteratura [...] recuperando tutta la tradizione della commedia rispetto al saccheggio sistematico dei grandi classici»²³³ e nonostante lo scetticismo sono molti i profili intellettuali che si integrano organicamente nel processo produttivo.

All'interno di questa fase storica, tra le autrici considerate in questa ricerca è Alba de Céspedes a fare la parte del leone, di conseguenza la panoramica sarà più veloce, si tornerà

²²⁹ Umberto Barbaro, *Servitù e grandezza del cinema* in «Filmcritica», a. I, n. 1., 1950, p. 11.

²³⁰ Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime, Da "La canzone dell'amore" a "Ossessione"*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

²³¹ Renzo Renzi, *Le inibizioni di un cinema di dittatura*, in «Bianco e Nero», a. IX, n. 8, ottobre 1948, p. 43.

²³² Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 144.

²³³ Ivi, p. 162.

su questi temi nel capitolo dedicato alle prime scritture cinematografiche dell'autrice italo-cubana.

2.2.1 *La scomparsa di Anna Banti al tavolo di sceneggiatura*

Il lavoro che il cinema chiede ai letterati (salvo qualche eccezione) non è certo quello di mantenimento delle caratteristiche della propria personalità di autori, ma piuttosto quello di portare, nel più breve tempo possibile, il loro contributo d'elaborazione di una lingua media capace di assolvere a funzioni comunicative primarie. [...] L'ideale – fin dall'inizio di questa nuova fase tecnologicamente assai più complessa – è quello dell'estrema parcellizzazione e specializzazione del lavoro del letterato, in modo da non riconoscerne l'individualità dell'apporto nel ciclo di produzione²³⁴.

È il caso di Anna Banti che partecipa alla sceneggiatura del film tratto dal romanzo di Flavia Steno, *Sissignora* (Ferdinando Maria Poggioli, 1941)²³⁵, insieme a Emilio Cecchi, Bruno Fallaci, Alberto Lattuada e lo stesso Poggioli, senza che sia possibile riuscire a distinguere – anche a causa dell'assenza di testimonianze chiarificatrici – il filo del suo lavoro dalla matassa intricata della scrittura collettiva. La produzione Artisti Tecnici Associati reduce dal successo dell'adattamento di *Piccolo Mondo Antico* (Mario Soldati, 1941) tenta di nuovo la strada del film letterario, mantiene la presenza di Alberto Lattuada in veste di sceneggiatore e aiuto regia e coinvolge anche Anna Banti al tavolo di sceneggiatura, molto probabilmente tramite Emilio Cecchi.

Interpretato da Maria Denis, *Sissignora*²³⁶ è la storia di Cristina, un'adolescente orfana che vive in una casa amministrata da suore e che finalmente trova un impiego come domestica presso due anziane e severe 'signore'. Il film, così come il libro, è tutto costruito su due tensioni: il contrasto tra le padrone di casa autoritarie e la protagonista, fin troppo paziente, e il conflitto interiore che tormenta la giovane nei confronti di due uomini di cui si invaghisce: un ragazzo originario del suo stesso paese, 'povero ma buono', e il nipote delle padrone di casa, un marinaio ben poco affidabile. Prevedibilmente Cristina propende per il secondo e quando le due zie scoprono le loro intenzioni andrà incontro a una serie di difficoltà materiali e sentimentali. Le arcigne signore si rivolgeranno alle suore e insieme la

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Sissignora* (Ferdinando Maria Poggioli, 1941), sceneggiatura di Anna Banti, Emilio Cecchi, Bruno Fallaci, Alberto Lattuada e Ferdinando Maria Poggioli dal racconto di Flavia Steno. La Biblioteca Chiarini conserva due copie della sceneggiatura, BLC, Inv. 39946, Coll. Sceneg 00 05149 e Inv. 109223, Coll. Sceneg 00 17148, e la lista dialoghi, Inv. 67827, Coll. Sceneg 00 10808.

²³⁶ Il film non è mai stato distribuito in home video, si fa riferimento alla copia conservata dal Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

convinceranno a desistere dai suoi propositi amorosi verso il giovane marinaio, che nel frattempo ha ripreso la via del mare: «è stato un bel sogno, ma un sogno che non si poteva avverare». In aggiunta è costretta a trovare un altro impiego: prenderà servizio presso una vedova – ancora giovane e segretamente legata a un amante – con il compito di badare alla casa e al figlio piccolo. Da quest’ultimo contrarrà la varicella e nel giro di pochi giorni morirà in un letto d’ospedale, subito dopo essersi ricongiunta con l’amante che aveva respinto, l’unico ad essersi realmente innamorato di lei.

Ben oltre il triangolo amoroso e il finale strappalacrime (piange il bambino malato, piange Cristina, piangono le sue amiche e persino le signore, poi cala il sipario, cioè l’immagine dissolve al nero), il film anticipa non pochi elementi della produzione del decennio successivo, sia in ottica neorealista, che melodrammatica. Cristina non è una donna fatale degli anni del muto è anzi interpretata dalla ‘Mary Pickford italiana’, bastava questo a indicare il candore del personaggio. Dietro l’ostentata debolezza, più fisica che di volontà d’animo, questa ‘signorinella’ manifesta una presenza forte, a suo modo si contrappone alle convenzioni sociali, naturalmente senza eccessi, e come le future eroine popolari degli anni Cinquanta pagherà lo scotto delle proprie azioni con la vita. In questo film lanciato come «il primo tentativo di rappresentare la vita delle donne di servizio»²³⁷ è presente una rappresentazione spietata dell’ambiente borghese italiano, controbilanciata da istanze genericamente conservatrici: se Cristina si ammala è certamente colpa della morale borghese e cattolica, ma, sembra suggerire la sceneggiatura, la responsabilità è anche della vedova talmente concentrata sul suo amante da non accorgersi nemmeno della malattia del figlio.

È possibile leggersi una velata critica alla società e alle istituzioni religiose e, come fa retrospettivamente Solaroli, trovarvi «quei fermenti che covavano sotto la cenere del conformismo del cinema italiano»²³⁸ (un discorso valido anche per le sceneggiature di de Céspedes), tuttavia è più pacifico valutare come siano compresenti caratteristiche che precorrono il neorealismo²³⁹ e un ‘registro’ melodrammatico. La scrittura di *Sissignora* si avvicinerrebbe quindi a quella produzione che, come ha scritto Morreale

mostra un insieme di temi e di costanti narrative [...] e più in generale è contrassegnat[a] dalla centralità dei personaggi femminili e dalla priorità delle dinamiche amorose ed erotiche, dell’amore impossibile e ostacolato, rispetto alle spiegazioni sociali e storiche (ma anche, inscindibilmente, dall’uso di queste ultime come sottofondo mai nominato, o anche come detonatore). È un genere «femminile» non solo per le sue protagoniste, ma anche e soprattutto per il destinatario cui si rivolge: dunque presuppone un certo tipo di pubblico (composto in misura notevole da donne) educato anche da una precedente tradizione letteraria popolare.

²³⁷ s.a. *Corriere di cinelandia*, in «Corriere della sera», 15 dicembre 1941, p. 2.

²³⁸ Libero Solaroli, *Anche i film di Poggioli prepararono il 25 luglio*, in «Cinema nuovo», a. IV, n. 54, 10 marzo 1955, p. 173.

²³⁹ Molto significative a questo proposito sono le scene girate nella piazza del mercato a Genova e in una vera balera con centinaia di comparse.

Esso si costruisce anche nella riconoscibilità di situazioni narrative, scelte visive e attori legati a ruoli che si ripetono, e alla facile identificazione dell'appartenenza di genere già nella fase della «presentazione»²⁴⁰.

La riconoscibilità dei ruoli è rafforzata dalla scelta degli attori (Maria Denis ma anche le sorelle Gramatica, Evi Maltagliati e Roldano Lupi) mentre per l'appartenenza 'di genere' basta osservare la selezione di immagini di scena che accompagnano la 'novellizzazione' anonima del film, diffusa nella forma di opuscolo promozionale²⁴¹.

Il film si presta ad essere letto sotto molteplici prospettive ma ciò che maggiormente interessa in questa sede è rilevare quanto, purtroppo, il contributo specifico di Anna Banti non sia valutabile. Le schede tecniche e i materiali pubblicitari attribuiscono la sceneggiatura a Emilio Cecchi e Alberto Lattuada, mentre il nome dell'autrice rientra nella categoria indicata con la dicitura «ridotto per lo schermo da». Le rassegne stampa riportano, chi più chi meno, questa versione: «alla A.T.A. hanno chiamato per *Sissignora* scrittori e letterati di chiara fama (Cecchi e Fallaci) e giovani di provato ingegno (la Banti e Lattuada)»²⁴², ma non è possibile in alcun modo scindere gli elementi di questo soggetto autoriale multiplo.

Allo stato attuale della ricerca, se si può affrontare il film, non è possibile fare valutazioni sull'unica scrittura per la visione di Anna Banti, che si dissolve nella bottega di scrittura. A fronte di un'attività di critica cinematografica che si estende per oltre un quarto di secolo questo silenzio non può essere un fattore marginale nel suo rapporto con il cinema.

2.2.2 *Il kolossal biografico di Aleramo-Matacotta*

Si è già detto come nell'arco cronologico che va dai primi anni Venti a metà degli anni Cinquanta Sibilla Aleramo abbia tentato più volte di proporsi come soggettista di film, senza ottenere mai riscontri positivi, e di come le riviste cinematografiche cercassero la sua collaborazione con insistenza e con scarsi risultati. Dopo i primi testi per lo schermo muto²⁴³, anche durante il ventennio fascista Aleramo continua a scrivere film che rimangono sulla

²⁴⁰ Emiliano Morreale, *Così piangevano*, Roma, Donzelli, 2011, p. 38.

²⁴¹ s.a. *Sissignora. Versione cinematografica dal romanzo di Flavia Steno*, Milano, Sonzogno, 1942, la copia che ho consultato è in BLC, Inv. 93492, Coll. 3 01 100 43 11.

²⁴² Adolfo Franci, *Uomini donne e fantasmi – Piccolo omaggio a Luisa Ferida*, in «L'illustrazione italiana», n. 45, 9 novembre 1941, p. 596.

²⁴³ Si ricorda brevemente che Aleramo aveva composto almeno tre soggetti cinematografici: *La musicista*, *Colei che non poteva morire*, insieme a Lisa Arra, e un altro film scritto con la contessa Vannutelli, di cui parla nel suo diario senza indicarne il titolo.

carta: nel 1934 propone un soggetto a Max Ophüls²⁴⁴ che però non si dimostra interessato, nel 1939 e nel 1942 si vede rifiutare due scenari dalla Lux di Riccardo Gualino, con cui pure era in buoni rapporti. Nella prima lettera di Gualino lo «scenario» viene definito «favola aviatoria»²⁴⁵, nella seconda si parla più genericamente di «soggetto»²⁴⁶; in questi carteggi non ci sono altri dati che facciano pensare a nessuna delle tre opere conservate nel suo archivio, ma naturalmente non è possibile esprimersi con sicurezza.

Appartengono infatti a questi anni la prima stesura della *Grande ereditiera* (1932), che però Aleramo continua a rielaborare in più occasioni – e che quindi sarà trattata più avanti –, e la *Vita del poeta Tasso* (1938). Questo esperimento di film storico-biografico è presente in due diverse stesure manoscritte di 25 e 29 carte sciolte corrispondenti a due momenti consecutivi della storia del testo. Entrambe sono tenute insieme da un foglio più grande adibito a fascicolo sul cui *verso* è scritto a penna:

Dichiaro che il soggetto per film, Vita di Torquato Tasso, presentato all'Avv. Giacomo [*il cognome non è leggibile*] per essere presentato a una casa cinematografica Americana, è stato scritto da me in collaborazione col Dr Franco Maticotta di Fermo, e che quindi tutti i diritti che eventualmente potranno ricavarne saranno da dividersi a metà fra il Dr Maticotta e la sottoscritta.

Val Santa Masina 25 agosto 1938-XVI

Sibilla Aleramo²⁴⁷

Le stesure esibiscono caratteristiche materiali simili al manoscritto della *Musicista*: la mano che scrive è di Aleramo, il testo è disposto senza soluzione di continuità sul *recto* delle carte, è presente una numerazione progressiva nell'angolo in alto a destra dei fogli e anche in questo caso i brani cancellati a penna non vengono rimossi. Il documento più recente tra le due redazioni si apre con una nota che segue immediatamente il titolo: «I abbozzo per un soggetto / cinematografico. Autrice Sibilla Aleramo / Via Margutta 42 – Roma»²⁴⁸, la presenza del suo indirizzo indicherebbe che sia questa la stesura pronta per essere inviata in lettura a persone selezionate dall'autrice.

La *Vita del poeta Tasso* ha una forma ibrida. Come riporta il *recto* del fascicolo: è «un sunto della vita del Tasso per un film»,²⁴⁹ si presenta come scrittura a metà strada tra il trattamento e il riassunto, in una forma priva di dialoghi e senza elementi riconducibili a idee

²⁴⁴ Lettera di Tommaso Monicelli – Novella Film a Sibilla Aleramo, Milano, 7 settembre 1934, ASA, CorrOrdCron, fasc. 642, c. 280.

²⁴⁵ Lettera di Riccardo Gualino a Sibilla Aleramo, Portofino, 8 luglio 1939, ASA, CorrOrdCron, fasc. 706, c. 164. Ma in questo caso non è possibile escludere che il soggetto sia totalmente suo, scrive Gualino: «Poiché il soggetto è, secondo voi, altamente originale e cinematografico perché non dite ai vostri amici di partecipare al prossimo [concorso]?».

²⁴⁶ Lettera di Riccardo Gualino a Sibilla Aleramo, Roma, 1 luglio 1942, ASA, CorrOrdCron, fasc. 746, c. 93.

²⁴⁷ Sibilla Aleramo, *Vita del poeta Tasso*, cit.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*

di regia. L'impostazione è molto diversa rispetto al primo scenario: messa da parte la centralità di una personaggio, Aleramo e Maticotta pensano a un 'kolossal colto' popolato da non pochi personaggi. Restituiscono il clima del secondo Cinquecento con le sue corti raffinate, le biblioteche, le discussioni sui poemi cavallereschi e i suoi personaggi più riconoscibili, prevedono persino un momento in cui si sarebbero messe in scena, all'interno della finzione diegetica, delle favole pastorali.

La vita di Tasso sarebbe stata raccontata sullo sfondo di numerosi ambienti sontuosi e grandi scene di massa che avrebbero accompagnato i dissidi interiori del poeta e i suoi numerosi conflitti, ma il film si sarebbe chiuso con una generale ricomposizione dell'ordine morale: l'ultima scena descrive la morte di Tasso tra i conforti del cardinale Aldobrandini mentre in Campidoglio fervono i preparativi per l'incoronazione del poeta. Ma la tematica politico-ideologica non sarebbe rimasta in secondo piano. Per fare un esempio, il film avrebbe mostrato la rivolta sanguinosa dei napoletani contro il viceré Don Pietro di Toledo scoppiata in seguito all'istituzione del Tribunale dell'Inquisizione («masse di popolani, di donne e di preti, urlanti per le strade. Si abbattono case, grida di scherno; eccidi»²⁵⁰) e gli attriti con il potere spirituale avrebbero segnato la vita di Bernardo e Torquato Tasso.

Nonostante il cinema di regime mantenga un rapporto ambiguo con la morale cattolica, aprendosi spesso a manifestazioni trasgressive, non stupisce che non abbiano trovato il consenso delle produzioni italiane né questa idea di film storico-biografico, né il terzo copione conservato da Aleramo.

Ma, come già anticipato, se ne riparerà più avanti.

2.2.3 *Il primo esperimento cinematografico di Elsa Morante*

L'unica autrice italiana ad essere stata integrata senza troppe remore nei canoni del Novecento letterario italiano è anche la sola a poter vantare una monografia sul proprio rapporto con il cinema²⁵¹ insieme ad una raccolta delle recensioni cinematografiche²⁵². Marco Bardini, che ha analizzato con filologica precisione le carte dell'autrice conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, ha identificato una scrittura

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ Cfr. Marco Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, cit.

²⁵² Elsa Morante, *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951* (a cura di Goffredo Fofi), Torino, Einaudi, 2017.

cinematografica intitolata *Il diavolo. Appunti per un treatment*²⁵³, attestata in due diverse fasi di realizzazione, entrambe preservate in una cartellina che raccoglie carte manoscritte e dattiloscritte. Il testo non è datato ma lo studioso ha proposto di collocarlo nel 1939 sulla base di un'accurata analisi intertestuale e «della somiglianza con altri certi lavori coevi della scrittrice»²⁵⁴, dimostrando in tal modo la continuità del dialogo di Morante col mondo del cinema che, iniziato con questo *script* del 1939, prosegue negli anni e attraverso esperienze e «impieghi» di varia natura, compresi i ben noti interventi 'autoriali' nei film di Pasolini. Per la descrizione dei documenti e per una trattazione approfondita si rimanda al volume di Bardini, ma vale la pena considerare brevemente questa scrittura cinematografica giovanile per aggiungere ulteriori elementi al quadro storico-cinematografico considerato.

Il diavolo è un documento composto da due diverse stesure, «un lavoro mai perfezionato [...] suddiviso in due fasi di realizzazione: le prime nove carte sono manoscritte, le altre tre maldestramente dattiloscritte»²⁵⁵.

Il manoscritto è scandito in quattordici segmenti, forse corrispondenti ad altrettante scene, che corrispondono alla presentazione dei personaggi, ai principali snodi della vicenda e all'epilogo. La struttura schematica e disomogenea e la forma essenziale della scrittura avvicinano il testo – come specificato dal sottotitolo – all'insieme di «*appunti per un treatment*» piuttosto che a un vero soggetto. Questa storia concepita per il grande schermo rientra del tutto nello statuto del testo di servizio, è evidentemente il nucleo originario di una sceneggiatura mai scritta o non sopravvissuta al tempo. Ciononostante, le caratteristiche di questo 'canovaccio' danno consistenza ai ragionamenti sul rapporto tra letterate e cinema.

Considerata la complessa vicenda romanzesca, anche in questo caso per restituire la trama si preferisce citare la sintesi del manoscritto proposta dallo studioso che per primo si è occupato del testo:

Finite le vacanze, Emilio, l'unico figlio di Adelaide Pucci Birolli, lascia per l'ultima volta la sua grande casa provinciale per recarsi in città a laurearsi. Poi dovrà tornare: lo attendono il matrimonio con la ricca fidanzata Lavinia e il compito di riassetare le traballanti finanze della famiglia d'origine. Ma una volta laureato, Emilio è restio a lasciare il suo appartamento cittadino e l'allegria vita da scapolo. [...] Passeggiando, in un caffè ritrova Betta, una cucitrice, giovane e vedova, che, nelle sequenze d'apertura in casa Pucci Birolli, era stata rabbiosamente scacciata dalla signora Adelaide che l'aveva sorpresa a civettare con il proprio fratello, il vecchio zio Michele. Emilio e Betta diventano amanti. Intanto, inviato da Adelaide, lo zio Michele si reca in città a rammentare a Emilio i suoi doveri [...]. Emilio acconsente dunque a

²⁵³ Elsa Morante, *Il diavolo. Appunti per un treatment*, 1939, manoscritto e dattiloscritto, 12 c., Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (d'ora in avanti BNCR), Fondo Elsa Morante (d'ora in avanti FEM), A.R.C. 52 I 5/1-2, ora in Marco Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, cit., pp. 53-57.

²⁵⁴ Marco Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, cit., p. 42.

²⁵⁵ Ivi, p. 41.

sposare Lavinia; ma la passione per Betta, anche lei tornata dalla città per porsi al servizio della stessa Lavinia, ha il sopravvento²⁵⁶.

Continuando a seguire Bardini, si riporta invece la conclusione dello *script* – che si colloca dopo il viaggio di nozze di Emilio e Lavinia – così come è stata scritta da Morante, per dare una prova tangibile della forma di scrittura utilizzata in questo testo idealmente cinematografico:

Ritorno. Di nuovo Betta. Suo legame con Emilio, che sempre più in sua balia, spende per lei i denari della moglie. Infedeltà di Betta (lo zio?). Lavinia incinta. Emilio decide di fuggire con Betta. Preparativi di fuga (suoi rimorsi nei riguardi di Lavinia – la guarda dormire o sim? –) Fuga con Betta. Disastro e morte di Betta. Rimasto solo, Emilio si aggira nei pressi della sua vecchia casa, vede Lavinia uscire ecc. senza il coraggio di accostarsi a lei. Un giorno, movimento della casa: parto di Lavinia. Lavinia in pericolo di vita. Emilio, sentendo la disperazione di perderla, entra in casa. Il bambino è perduto, Lavinia è salva. Riunione di Emilio e di Lavinia²⁵⁷.

Nonostante la fisionomia palesemente provvisoria, è altrettanto evidente che *Il diavolo* sia originato dalla dialettica filmica: potrebbe dirsi una storia costruita sul montaggio, e, per quanto elementari, contiene idee di regia piuttosto chiare. Talvolta l'autrice richiama esplicitamente termini cinematografici (forse erroneamente) come la dissolvenza, più spesso cerca di restituire gli effetti prodotti dalla macchina da presa che si avvicina ai personaggi e li segue nei loro movimenti. Quella che Bardini ha definito «logica cinematografica» è l'esito della frequentazione assidua del film come spettatrice e non di una conoscenza specifica delle tecniche di scrittura proprie del racconto per immagini, ma non bisogna dimenticare che si tratta di un testo giovanile.

Il *plot* tende al romanzesco e si costruisce intorno alla caratterizzazione di tipi riconoscibili, o ancora meglio su stereotipi piuttosto popolari: fin dalla prima apparizione e dalle prime azioni dei personaggi si può intuire come il loro carattere e le loro relazioni guideranno la concatenazione degli eventi. In questo primo confronto con la scrittura per il cinema, Morante «in maniera didascalica e manichea [...] concepisce lo spettacolo cinematografico come il terreno d'elezione, e senza mezze misure, per l'eterna lotta tra il male e bene», una lotta stilizzata anche a livello iconografico se si considera il collegamento visivo tra l'antagonista e il gatto, rigorosamente nero, e la controparte dolce e ingenua «biancovestita». «È il perturbante, l'estraneo, il doppio, infernale: il diavolo, evidentemente. Emilio e Lavinia [...] non possono che soccombere. E quel *happy end* che arriva in *extremis*, pagato caro con la perdita del figlio, può prodursi solo perché il diavolo, notoriamente, fa le pentole ma non i coperchi»²⁵⁸.

²⁵⁶ Ivi, p. 42.

²⁵⁷ Elsa Morante, *Il diavolo*, cit., p. 57.

²⁵⁸ Entrambe le citazioni sono in Marco Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, cit., p. 45.

Lo studioso ha proposto un collegamento tra questi personaggi cinematografici e alcuni corrispondenti letterari della prima produzione dell'autrice²⁵⁹, sottolineando la continuità con il primo immaginario letterario di Morante. L'unico stereotipo estraneo alla produzione dell'autrice è la *femme-fatale*, la giovane vedova, *vamp* e 'gattesca' che qui muore in seguito a un non meglio specificato «disastro». È evidente come Betta più che corrispondere a un vero personaggio strutturato abbia il ruolo di funzione narrativa: è l'elemento che scompone il quadro borghese e allo stesso tempo che permette, in seguito alla sua uscita di scena, la ricomposizione finale. Morante si cimenta con questo modello e con le forme della letteratura popolare contaminata con il cinema, come de Céspedes prima di lei aveva fatto in *Io, suo padre* (Carabba, 1935).

La giovane scrittrice trascrive poi a macchina il contenuto del manoscritto apportando alcune varianti significative: rimane saldo l'impianto proprio del *feuilleton*, a base di intrighi e imprevisti, ma è significativo che nella stesura dattiloscritta la donna fatale diventi la vera protagonista della storia attraverso un riposizionamento della prospettiva narrativa. La luciferina Betta, che qui cambia nome nel più 'cinematografabile' Lola e segue lezioni di canto, sarebbe sopravvissuta fino all'ultima scena, uccisa non più da un «disastro» ma dal suo stesso amante.

Le frustrate ambizioni da cantante, lo spostamento del set in ambito internazionale, le sale da gioco, il tracollo finanziario, il delitto finale (quasi gratuito), e soprattutto la consonanza del nome, Lola, fanno apertamente intuire che il coerente modello di riferimento a cui addiviene E.M., per mettere emblematicamente in scena questo mostruoso e inquietante spirito corruttore, è proprio la Lulu di *Die Büchse der Pandora* [*Il vaso di Pandora*] (Germania, 1928) di Georg Wilhelm Pabst²⁶⁰.

Nel passaggio da un lato all'altro dello schermo, Morante si confronta con quel particolare meccanismo proprio della rappresentazione cinematografica della diva, in bilico tra oggettivazione del corpo femminile ed emancipazione. Ripropone la compresenza dei due poli femminili, opposti e contrapposti, anche come tipi sociali: il rifiuto del ruolo subalterno si manifesta in un'ambizione, è il caso di dirlo, demoniaca. Il funzionamento del conflitto e la strategia 'divistica', però, non si discostano dai più noti modelli, sono anzi ridotti a puro meccanismo narrativo.

Al di là del valore estetico di questa scrittura per la visione, tra il letterario e il cinematografico, è significativo che anche la futura scrittrice di *Menzogna e sortilegio* in questi anni guardava al cinema come un campo di sperimentazione e che questo esperimento

²⁵⁹ I racconti giovanili: *I fidanzati*, *La signora giovane*, *Anna e la signora*, *La pellegrina*, *Il cocchiere*, cfr. Marco Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, pp. 46-49.

²⁶⁰ Ivi, p. 50.

(tale anche per le condizioni materiali delle carte) si sia svolto sul campo e attraverso i moduli del prodotto di consumo.

2.3 Scrittrici per il cinema nel dopoguerra: eludere il Neorealismo 1944 – 1956

Con la caduta del regime il rapporto di dipendenza-opposizione tra cinema e letteratura si fa sempre meno sbilanciato a favore di quest'ultima. Sullo sfondo della catastrofe e della distruzione generalizzata, l'Italia inizia a muoversi all'interno di un insieme di processi propri degli stati democratici e ridefinisce rapidamente le proprie istituzioni, mentre al suo orizzonte si profila il clima della guerra fredda. Nel processo di rinnovamento culturale del paese, italiane e italiani cominciano a fare i conti con una lunga serie di nodi irrisolti, irrigiditi ormai da secoli. L'esperienza del regime, della guerra e in molti casi della Resistenza è un evento di tale portata da ripercuotersi enormemente su tutte le forme artistiche e sugli statuti stessi del linguaggio. A livello culturale il cambiamento è enorme:

Schematizzando al massimo, si potrebbe dire che da una ricerca "formalistica" un po' esasperata si passa, quasi senza soluzione di continuità, a una ricerca dell'"impegno" nella cultura e nella letteratura. "Impegno" vuol dire che l'intellettuale, lo scrittore, l'artista, rinuncia alla sua egoistica autonomia, alla sua autosufficienza puramente estetica: e si schiera e lavora a favore di una "causa", che coinvolge classi intere di uomini²⁶¹.

Continuando a schematizzare, il vero scarto rispetto al passato arriva quindi con l'affermazione dello statuto dell'"intellettuale integrato". Nell'Italia dell'immediato dopoguerra si diffonde la concezione di una letteratura democratica, le case editrici ridefiniscono i propri profili, nascono nuove riviste culturali che propongono dibattiti non solo artistici e teorici ma soprattutto civili e politici. Anche il rapporto con il cinema si arricchisce di istanze del tutto rinnovate rispetto al passato, i letterati si rendono conto che la nuova cinematografia liberata può offrire degli spazi di intervento culturale-etico-politico impensabili pochi anni prima. I due campi condividono la stessa esigenza di rinnovamento dei modelli imposti dal fascismo e la forte convinzione che il lavoro intellettuale fosse uno strumento utile a intervenire concretamente sulla società italiana.

L'urgenza di rielaborare le esperienze del passato prossimo e le contraddizioni del presente post-bellico si congiunge con una chiara manifestazione di intenti e dichiarazioni

²⁶¹ Alberto Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, vol. III, cit., p. 384.

di poetica tanto nette quanto frammentarie. Naturalmente l'insieme di discorsività è molto ampio e articolato, le stesse esperienze collettive della guerra e della Resistenza hanno trovato molteplici forme espressive in un contesto che appare oggi decisamente complesso. Il cinema, più della letteratura e almeno nelle intenzioni, si proponeva di ancorarsi saldamente alla realtà come si presentava, sottraendola al filtro del letterario: «la poetica neorealista, fondata sul mito della spontaneità e dell'immediatezza e sulla celebrazione dell'Opera e dell'Autore, rimuove come frutto puramente accessorio il problema dello sceneggiatore»²⁶². Può sembrare una contraddizione, eppure l'impegno degli intellettuali e dei letterati al cinema viene canalizzato soprattutto negli 'esperimenti neorealisti' (una categoria questa del neorealismo, che nel corso di questa tesi verrà richiamata con grande cautela per evitare di confondere istanze ideologiche e morali, categorie estetiche e fenomeno culturale). Senza entrare nello specifico di uno dei maggiori dibattiti culturali del secolo scorso, vale però la pena ricordare che persino nell'immediato dopoguerra, quando la valenza della scrittura per la visione viene effettivamente ridimensionata, il cinema italiano non si presenta uniformemente 'neorealista'.

In questo clima rinnovato, fortemente dinamico e sperimentale in entrambi i campi culturali, sono molti gli scrittori che si occupano di cinema in vario modo, scrivono recensioni, sono responsabili di rubriche, c'è persino chi trasforma in mestiere l'attività di critico cinematografico. I letterati continuano a ragionare sul legame tra letteratura e cinema anche ora che quest'ultimo sembra meno interessato al testo letterario, o meglio si interessa solo a certe particolari forme di testo letterario. Si producono molte riflessioni sulle due differenti forme narrative e si inizia a guardare in modo più sistematico all'apporto degli scrittori alla cinematografia nazionale. Particolarmente interessanti, a tal proposito, sono gli interventi raccolti da Carlo Bo nella famosa «inchiesta sul neorealismo» andata in onda sul «Terzo programma» radiofonico della RAI tra l'ottobre del 1950 e il marzo del 1951 e successivamente raccolti in volume²⁶³. Le considerazioni riunite nel paragrafo intitolato *Il neorealismo nel cinema, nel teatro, in pittura* valgono come sguardo d'insieme a fronte di una produzione che comincia a farsi sterminata²⁶⁴. Sono in molti a chiedersi quale è stato il loro contributo effettivo al cinema italiano, soprattutto si domandano «cosa hanno dato essi, in quanto scrittori, al bello e cattivo film che è venuto fuori?»²⁶⁵.

²⁶² Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 267.

²⁶³ *Inchiesta sul neorealismo* (a cura di Carlo Bo), Torino, Edizioni Radio Italiana, 1951, ora Milano, Edizioni Medusa, 2015, da cui sono prese le citazioni seguenti.

²⁶⁴ Si veda ad esempio la bibliografia corposa curata da Carlo Paganotto che seppur datata offre una suddivisione tipologica degli interventi sul tema cinema e letteratura nelle riviste cinematografiche, politico-culturali e letterarie tra il 1950 e il 1955, in *Cinema e letteratura del neorealismo*, cit., pp. 191-214.

²⁶⁵ Se lo chiede retoricamente Giacinto Spagnoletti, tra i pochi a nominare anche una scrittrice, Gianna Manzini, davanti ai microfoni Rai. Il suo intervento si trova in *Inchiesta sul neorealismo*, cit., p. 76.

Anche il dibattito interno al cinema, le polemiche dei gruppi intellettuali contro la produzione ‘formalista’ e la battaglia ora non più ‘ermetica’ contro il cinema dei telefoni bianchi, si spostano sul piano più concreto del ‘fare’. Liberi di poter realizzare film e pubblicare riviste, i protagonisti della generazione attiva già negli anni Trenta insieme a una nuova ondata di registi, intellettuali e ‘operatori culturali’, nel giro di poco tempo creano un «movimento che si differenzia da tutte le scuole nate nel dopoguerra nel mondo o da certe scuole nate prima della seconda guerra mondiale»²⁶⁶.

Secondo l’intersezione di prospettive sociologiche, antropologiche ed economiche – che non possono qui essere approfondite – l’elemento più vistoso del nuovo scenario è il sempre maggior coinvolgimento del pubblico. La spettatorialità cambia nuovamente volto: durante il processo di unificazione nazionale la base sociale di massa, prima solo parzialmente implicata nelle produzioni culturali, è ora promossa a pubblico. È la tappa successiva dell’itinerario iniziato nel secolo precedente con la creazione di strutture ‘formative’ e la diffusione di prodotti culturali popolari che porterà, nei decenni seguenti, al cosiddetto ‘mercato culturale di massa’. Una dinamica che si alimenta circolarmente, anche a livello meta-cinematografico, la presenza delle classi sociali, finora poco rappresentate al cinema, influenza in modo consistente le platee. E viceversa.

Per dirla con Calvino (ma si potrebbe tornare di nuovo alle osservazioni di Serao spettatrice):

Cinema vuol dire sedersi in mezzo a una platea di gente che sbuffa, ansima, sghignazza, succhia caramelle, ti disturba, entra, esce, magari legge le didascalie forte come al tempo del muto; il cinema è questa gente, più una storia che succede sullo schermo. [...] E questo pubblico ha con la creazione cinematografica un rapporto dialettico: si lascia imbottire il cranio dal cinema, ma s’impone a sua volta al cinema. Tutto dipende da come questa dialettica funziona: male, quasi sempre, ma comunque gli splendori e le miserie del film nascono di lì²⁶⁷.

Un intellettuale marxista come Fortini, all’interno della stessa inchiesta allestita su «Cinema Nuovo» – la rivista fondata da Guido Aristarco che in breve aveva ‘preso il posto’ della sorella più grande «Cinema», da cui Aristarco era stato ‘dimissionato’ –, riprende la questione della rappresentazione del vero attraverso storie, personaggi e ambienti ‘popolari’, per giungere ad affermare che una migliore definizione storico-critica sarebbe stata offerta dal termine «neopopulismo». Costruito da usare in luogo di neorealismo perché il cinema del nuovo realismo, esprimerebbe nel suo insieme «una visione della realtà fondata su di un

²⁶⁶ Carlo Lizzani, *Cinema e letteratura: dipendenza o legittimazione?*, in *Cinema e letteratura del neorealismo* (a cura di Giorgio Tinazzi e Marina Zancan), Venezia, Marsilio, 1983; per le citazioni qui e altrove si farà riferimento alla seconda edizione, Venezia Marsilio, 1990, p. 105.

²⁶⁷ Italo Calvino, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, in «Cinema Nuovo», a. II, n. 10, 1 maggio 1953, p. 262; poi in *Antologia di Cinema nuovo* (a cura di Guido Aristarco), V. I., Firenze, Guarnaldi, 1975, pp. 271-272; ora in Italo Calvino, *Saggi. 1945-1985* (a cura di Mario Barenghi), Milano, Mondadori, 1995, p. 1889.

primato del “popolare”, con le sue subordinate di regionalismo e di dialetto e le componenti di socialismo rivoluzionario e cristiano, naturalismo, verismo, positivismo, umanitarismo»²⁶⁸. Sarebbe dispersivo scendere ulteriormente in profondità, basti considerare che a partire da questo momento e per almeno tre decenni tra i due ‘campi’ si stabilizza un terreno «comune di esperienze e una comune volontà di trasformazione a partire da e verso la realtà sociale»²⁶⁹. Ma non c’è solo questo.

La legge Cappa del 1947 imponeva a tutte le sale italiane di destinare alle pellicole nazionali un numero fisso di proiezioni. Le grandi masse da poco uscite dalle condizioni disastrose della guerra non desideravano certo ritrovarle anche al cinema come unico possibile spettacolo, alle tensioni ideologiche di Visconti e Rossellini si preferivano le emozioni forti, gli incontri fatali, le passioni smodate, al cinema si continua a domandare di essere spettacolo popolare, di attivare i processi di riconoscimento del sé attraverso sogni luminosi, non solo di ragionare sulla realtà e registrare i dati del mondo sensibile. Nel giro di poco tempo, contemporaneamente al trionfo intellettuale del cinema ‘politico’, si afferma con tutta la sua forza il *mélo* cinematografico: «si tratta, per semplificare, della stagione che sta tra la crisi del neorealismo e la nascita di quello che Vittorio Spinazzola ha definito “superspettacolo d’autore”, ossia dei nuovi film di grande successo (di Fellini, Visconti, in parte Antonioni) che nei primi anni sessanta segnano l’emergere di un nuovo pubblico di spettatori, espressione di nuovi consumi e nuovi ceti del boom»²⁷⁰. E nel corso degli anni Cinquanta le dinamiche di interscambio tra letteratura e cinema si complicano ulteriormente: «il fatto di ritrovarsi a ridosso del boom non deve farci cadere nell’errore prospettico di vedere la dialettica tra mezzi di comunicazione di massa come progressiva e lineare: in questo periodo, come non accadrà più nei decenni successivi, cultura di massa e cultura popolare si integrano e coabitano, si leggono e si spiegano l’una con l’altra»²⁷¹.

Naturalmente anche le intellettuali italiane si relazionano col racconto cinematografico in misura maggiore che in passato e questo dialogo si presenta come un’ulteriore prospettiva attraverso cui interrogare la realtà. Le scrittrici non abbandonano il proprio bagaglio di interessi, il cinema non è una frattura nei singoli percorsi letterari – lo si ripete di nuovo, percorsi che non costituiscono un sistema –: la settima arte si inserisce nel loro sistema discorsivo come un ulteriore strumento etico e politico. E si concretizza nei codici della rinnovata industria culturale.

²⁶⁸ Franco Fortini, *Il realismo italiano nel cinema e nella letteratura*, in «Cinema Nuovo», a. II, n. 13, 15 giugno 1953, p. 363; ora in *Antologia di Cinema nuovo* (a cura di Guido Aristarco), V. I., Firenze, Guarnaldi, 1975, p. 273.

²⁶⁹ Marina Zancan, *Tra vero e bello, documento e arte*, in *Cinema e letteratura del neorealismo*, cit., p. 69.

²⁷⁰ Emiliano Morreale, *Così piangevano*, cit., p. 71.

²⁷¹ Ivi, p. 6.

Verso la fine degli anni Quaranta, dopo un periodo di difficile ripartenza produttiva, un nuovo cinema italiano sembra ormai possibile. Eppure l'urgenza ideale e lo slancio creativo che spingono le letterate a immaginare storie pensate per lo schermo o a progettare adattamenti delle proprie opere narrative coesistono ancora una volta con la malcelata diffidenza nei confronti della dimensione industriale della settima arte. La nota scissione di Luigi Chiarini – «il film è un'arte, il cinema è un'industria» – continua a manifestarsi persino in questo quadro storiografico. A causa della natura intrinseca del mezzo cinematografico e per le ordinarie dinamiche produttive, la relazione tra le intellettuali (riconosciute come tali) e il cinema si presenta materialmente come una sorta di doppio binario che vede da un lato le poche scritture (collettive) trasposte in film, dall'altro una sequenza di progetti (personali) non realizzati. Da questo punto di vista non sono pochi gli elementi di continuità con il passato.

Considerato poi lo statuto provvisorio delle forme soggetto e sceneggiatura (non certo ben accolto da tutte le autrici), e il fatto che, in seguito a un'ormai stratificata riflessione critica, queste forme vengano considerate quasi esclusivamente come testi di servizio – e non certo come genere letterario – rende ancora una volta necessario ricorrere al lavoro d'archivio per definire i profili delle singole esperienze. Queste, seppure cronologicamente più vicine a noi, continuano ad essere irrimediabilmente compromesse nei casi in cui la conservazione delle carte è venuta meno. Fuori dalle prospettive ideologiche e da visioni ingenuamente romantiche, è innegabile che i carteggi privati, le memorie e le interviste segnalano anche la tendenza a guardare al cinema come possibile fonte di reddito. Se nei paragrafi precedenti si è proposto di non appiattire i numerosi tentativi di collaborazione con l'industria cinematografica sulla sola dimensione economica e ai benefici derivanti dai contratti con le case di produzione, ora viceversa si intende sottolineare come nel dopoguerra il film non è certo solo un momento estetico o uno strumento politico. Tuttavia la consistente presenza di auto-traduzioni delle proprie opere letterarie per lo schermo e persino le forme che assumono le stesse esigenze 'alimentari' non indeboliscono la valenza, anche politica, di queste scritture cinematografiche, neanche nei prodotti più palesemente di consumo.

Le sceneggiature degli anni Quaranta e Cinquanta, ancora più che nei quindici anni precedenti, sono spesso opere composte a più mani, secondo una dimensione di scrittura artigianale e collettiva²⁷²: testimoniano un metodo di lavoro e una vasta rete di relazioni intellettuali attive nel campo cinematografico. Come in passato è quindi difficile, se non impossibile, isolare l'intervento d'autrice nella stesura della sceneggiatura dal «soggetto

²⁷² Cfr. Federica Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, cit.

multiplo» in assenza di documenti d'archivio eloquenti. Di conseguenza, nei casi che seguono, si guarderà all'opera nel suo insieme, tenendo sempre presente il livello estremo di contaminazione e la possibilità, innata a questo tipo di esperienza, che l'autrice scompaia all'interno del lavoro di gruppo.

Nonostante le istanze di rinnovamento, anche i testi cinematografici del dopoguerra presentano le caratteristiche proprie degli anni precedenti (gruppi di sceneggiatura ampi, diversi interessi produttivi, difficili rapporti con i rinnovati apparati censori), ben evidenziati, per contrasto, dalle prospettive che emergono invece nelle recensioni e nei testi critici: allo stesso modo si ripresenta quindi la 'doppia natura' del rapporto con il cinema, i testi *sul* cinema continuano a illuminare i lavori di sceneggiatura e le idee che lo sostengono. Nella maggior parte dei casi gli interventi critici delle narratrici-intellettuali lasciano trasparire prima che riflessioni di natura estetica (piuttosto poche, a dire la verità), l'attenzione ad aspetti narratologici, il gusto per la visione e, soprattutto in questi anni, l'importanza attribuita all'impegno civile e alle proposte di modelli sociali rinnovati.

Tendono invece a diminuire rispetto al passato le narrazioni d'ambiente cinematografico e i riferimenti alle luminescenze del grande schermo. Il cinema non è più quella diavoleria moderna che può soppiantare la letteratura e il teatro e anche in seguito al mutato gusto di immaginario, la contaminazione del dispositivo letterario con il linguaggio del film si assottiglia (quando è presente assume forme più evidenti e strutturate). Questo non significa che il nesso letteratura-cinema non rimanga saldo.

Tra il 1944 e il 1956 scrivono testi per il cinema Gianna Manzini, Fausta Cialente, Renata Viganò, Elsa Morante, Paola Masino, Anna Maria Ortese e di nuovo Sibilla Aleramo e Alba de Céspedes, ma l'elenco sarebbe molto più lungo. Il testo per la visione rimane un genere numericamente esiguo rispetto agli altri maggiormente frequentati (nessuna di loro assume le prospettive di un Zavattini per intendersi), ma continua ad essere spesso abbinato alla tipologia discorsiva della recensione su giornali e riviste o per la radio. Fa caso a sé la fondamentale esperienza critica di Anna Banti che però non si misurerà più con la stesura di un soggetto o di una sceneggiatura.

Esaminando le scritture nel loro insieme, al di là dell'avvenuta trasposizione dei testi nella forma filmica o della pubblicazione (i soggetti e le sceneggiature continuano per il momento ad essere dei testi inediti per statuto), emerge un fenomeno complesso, multiforme e non certo marginale che testimonia un vivace interesse per il racconto cinematografico. Se ne offre una panoramica parziale ma significativa dei principali fenomeni.

2.3.1 L'«inattualità» del femminicidio nella prima sceneggiatura di Gianna Manzini

Nel 1947, prima della ripresa industriale e delle elezioni democristiane, Gianna Manzini è parte del gruppo di sceneggiatori che scrive *Amanti senza amore* (Gianni Franciolini, 1948), libero adattamento di *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj. La sceneggiatura non è stata ancora identificata e non sembra siano sopravvissuti documenti riguardanti la natura specifica dell'intervento di Manzini²⁷³, sarà dunque necessario rivolgersi al testo filmico²⁷⁴ e alla sua ricezione.

Il film mette in scena la storia di Elena, una giovane borghese intrappolata nella relazione coniugale con Piero, un medico di grande fama. Al primo incontro i due si erano attratti reciprocamente e senza aspettare di conoscersi meglio, avevano deciso di sposarsi il prima possibile. L'attrazione fisica però non si è consolidata in legame profondo e quello che sembrava un grande amore si è consumato nel giro di poco tempo. Hanno scoperto ben presto di sentirsi estranei l'uno all'altra, sono loro gli amanti senza amore del titolo, ma sono vincolati dal sacramento del matrimonio e non si separano. La vita coniugale si fa sempre più insoddisfacente e la nascita di un figlio non migliora il loro rapporto. Dopo anni di indolenza, Elena, che prima del matrimonio era una promettente pianista, viene invitata a suonare a un concerto di beneficenza: per lei è l'occasione ideale di riprendere a suonare il pianoforte e riscoprire una passione interrotta. Dovrà esercitarsi insieme al grande violinista che si esibirà con lei nella *Sonata a Kreutzer* per pianoforte e violino di Beethoven. I due iniziano a conoscersi e di prova in prova costruiscono un legame affettivo basato sulla comune passione per la musica, quando il marito se ne accorge non riesce a tollerare la loro amicizia, è anzi sempre più ingelosito dalla presenza del violinista e alimenta le discussioni con Elena. Le incomprensioni tra lei e Piero e il contrasto interiore tra il desiderio (un amore platonico) e la triste realtà quotidiana si fanno insostenibili: Elena tenta il suicidio. È Piero stesso a salvarla e a convincerla a interrompere le prove. I coniugi sembrano ritrovare la

²⁷³ Il film è stato sceneggiato da Gianni Franciolini, Gianna Manzini, Nino Novarese, Ivo Perilli, Antonio Pietrangeli, Guido Piovene e Bruno Valeri. Un riferimento significativo per collocare la scrittura del testo è la richiesta del visto censura datata 4 ottobre 1947, cfr. <<http://www.italiataglia.it>>, ultima consultazione 30.1.2023.

²⁷⁴ Si fa riferimento alla seguente edizione dvd: *Amanti senza amore* (Gianni Franciolini, 1948), Cecchi Gori Home Video, 2013.

tranquillità, ma è solo un'apparenza: durante l'assenza del marito impegnato in un congresso di medicina, di nascosto Elena incontra di nuovo il violinista, per un'ultima prova prima del concerto. Una scelta che pagherà con la vita.

La critica dell'epoca non è stata molto benevola nei confronti di questo cupo dramma, identificando nel rispetto di una certa 'letterarietà' e nell'ambientazione borghese chiari elementi che lo avvicinavano al cinema del passato. Pur scegliendo una formula estranea alla neonata stilistica neorealista, più di un elemento strutturale suggerisce a ben guardare che *Amanti senza amore* riesca invece a svincolarsi dal cinema del ventennio e partecipi idealmente alla costruzione di una nuova cultura più di quanto sia stato notato. Semmai sembra trovare la giusta commistione tra tematica impegnata e approccio 'popolare' e in questo riesce ad anticipare un certo tipo di cinema *mélo* che sarebbe esploso a breve. Il film è accusato di aver semplificato la portata dell'ipotesto letterario: «tutta la polemica di Tolstoj viene [...] appena sfiorata e lo spunto non serve che a creare una congrua vicenda di coniugi che [...] finiscono male»²⁷⁵. Oggi è forse più evidente la portata di un film che sicuramente non ha la forza di altre proposte (vale la pena ricordarlo, il 1948 è l'anno in cui escono *Germania anno zero*, *La terra trema* e *Ladri di biciclette*), ma che mantiene una coerenza linguistica, un'idea di regia coesa e dei chiari intenti ideologici prima che etici.

Dal punto di vista della scrittura, non è così banale la scelta di ricorrere a una doppia analessi, oltretutto invertita cronologicamente, per caratterizzare prima il punto di vista del protagonista maschile, poi quello di sua moglie. Allo stesso modo è funzionale al disegno generale la limpidezza di riscrittura del testo di Tolstoj che si concentra sulla rimodulazione della voce narrante del protagonista e sulla nuova centralità assunta dalla figura di Elena. Non ultimo, lo spostamento della vicenda nella Sanremo del dopoguerra crea un evidente parallelo tra società del passato e del presente, il cui punto di contatto si manifesta nell'istituzione matrimoniale. Il matrimonio è descritto come un vincolo che ancora a ridosso degli anni Cinquanta – dopo le traumatiche esperienze da poco concluse – ha poco a che spartire con l'intesa della vita interiore e presenta i tratti di un territorio scosceso in cui l'autonomia femminile è appena tollerata e il tradimento della donna è punito con l'omicidio.

Quella che sembrava una riduzione della tematica scandalosa, adoperata eliminando rispetto a Tolstoj il confronto tra le teorie sull'amore e l'idea di matrimonio inteso come fase di 'ritiro' che segue un lungo periodo di libertinaggio, permette invece di spostare l'asse del racconto e di dedicare maggiore attenzione alla protagonista. La sua

²⁷⁵ M. Mibelli, [*Amanti senza amore*], in «Hollywood», n. 133, 1948, citato in Roberto Poppi, *Dizionario del cinema italiano. I film vol. 2. Dal 1945 al 1959. Tutti i film italiani dal 1945 al 1959* (Nuova edizione riveduta e aggiornata), Roma, Gremese, 2007, p. 29.

centralità emerge nonostante la storia sia narrata attraverso la voce del marito, un uomo che, per quanto sia sinceramente turbato dal deperimento del legame con la moglie, non perde l'occasione di esprimere il suo disappunto verso le donne, secondo schemi di interlocuzione ben poco macchiettistici.

Per tornare al piano della ricezione, più che l'opera artistica in sé, non sembra essere stato compreso il tema del film. A far storcere il naso, più o meno esplicitamente, è soprattutto il finale con l'omicidio di Elena da parte di Piero, che poco prima l'aveva salvata, e il suicidio che ne consegue, sequenze che pure erano state affrontate senza troppe iperboli dalle penne raffinate di Manzini e Piovene e da un regista-critico-saggista impegnato come Pietrangeli (attivo, tra l'altro sia sulle pagine di «Mercurio» di de Céspedes che su «Città» di Masino). Scrive ad esempio Flaiano, fresco di premio Strega e dei riconoscimenti ottenuti per il soggetto di *Roma città aperta*, che l'argomento trattato «oggi lascia indifferenti: altri temi più vasti e universali impegnano le coscienze, altri fatti chiedono attenzione» e parla di «pornografia sentimentale»²⁷⁶ nonostante il finale tragico. Sembra dire che il film, indipendentemente dall'eventuale vicinanza al cinema dei telefoni bianchi che altrove gli viene imputata, arriva fuori tempo massimo per la materia che tratta. Scorrendo le rassegne stampa, *Amanti senza amore* era presentato al pubblico come un film sul «problema del matrimonio», un'opera «psicologica» sull'amore coniugale ed extraconiugale e sull'attrazione sessuale scambiata erroneamente per innamoramento.

Ma seppur lontano dalla furia tolstojska, non sono questi i caratteri più profondi della riscrittura, che trasforma la sceneggiatura in una 'libera interpretazione'. Il radicale intervento sull'ipotesto non riguarda soltanto il *plot* ma l'intero impianto: *Amanti senza amore* è costruito sulla ricollocazione di Elena a ruolo da protagonista; sulla dissonanza tra la ripetuta esperienza disincantata della vita quotidiana e l'emergere improvviso del mondo interiore; sul disfacimento di un doppio «sogno d'amore»²⁷⁷, distrutto in entrambi i casi dallo stesso uomo; sull'entusiasmo che nasce in seguito alla condivisione – finalmente esperita – della propria dimensione intima attraverso il linguaggio musicale. E questo sembra uno degli elementi più significativi: attraverso l'esercizio della musica, Elena scopre di riuscire a liberarsi dal ruolo che ormai ricopre in famiglia, la musica diventa prima uno spazio individuale poi persino condiviso. Un *topos*, certamente (si pensi a Eleonora, la madre della protagonista in *Dalla parte di lei* e alla *Musicista* di Aleramo), difficilmente assimilabile all'interno di una poetica neorealista 'pura'.

²⁷⁶ Ennio Flaiano, *Pornografia sentimentale*, in «Bis», a. I, n. I, 16 marzo 1948, p. 15, ora in Id., *Nuove lettere d'amore al cinema*, Milano, Rizzoli, 1990, pp. 153-155.

²⁷⁷ Cfr. Lea Melandri, *Come nasce il sogno d'amore*, Milano, Rizzoli, 1988.

L'istituzione del matrimonio è connessa al presente storico e narrata come frutto di attrazione passionale che però si trasforma in forza distruttiva non appena la coppia comprende di avere ben poco in comune. La storia d'amore non è rilevante di per sé, così come l'adulterio non è poi così significativo, non importa che il tradimento sia avvenuto o immaginato, la sostanza della narrazione sono le dinamiche interne alla famiglia borghese, le regole implicite del vivere sociale, troppo simili alla cultura del passato.

Visto oggi, in prospettiva, il film ha assunto i connotati di un documento sociologico e insieme di storia a-temporale, di apologo sulla mancata accettazione, da parte di una soggettività femminile, della sorte tradizionalmente assegnata alle donne. I suoi contenuti sono sopravvissuti, drammaticamente, alle ondate neorealiste. In un preciso momento storico in cui veniva incoraggiato un generico ritorno alla normalità, *Amanti senza amore* utilizza gli stilemi della «storia d'amore» e li riscrive attraverso una tensione che è stata definita «quasi hitchcockiana»²⁷⁸ per raccontare una delle tante vicende nascoste all'ombra della grande Storia. Con una metafora che accomuna il passato prossimo alla ricostruzione del dopoguerra, gli autori della sceneggiatura paiono suggerire, pessimisticamente, che questo dramma umano riguardi un ingente numero di individui.

Il resto dell'attività cinematografica di Gianna Manzini è successivo agli anni Cinquanta e sarà indirizzato soprattutto verso il piccolo schermo: si segnalano brevemente *Il cavallino di legno* (Carla Ragionieri, 1963) per la trasmissione *Nuovi incontri*²⁷⁹ e *Alfredino* (Fulvio Toluoso, 1967) episodio della fortunata serie di inchieste RAI *Vivere insieme* (1962-1970), tuttavia anche nel suo caso le scritture private attestano una progettualità dinamica persino in questi primi anni di 'ripresa'²⁸⁰.

²⁷⁸ Simone Emiliani, *FRANCIOLINI, Gianni*, in *Enciclopedia del Cinema*, Vol. II (Ci-Gh), Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/gianni-franciolini_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gianni-franciolini_(Enciclopedia-del-Cinema)/)>, ultima consultazione 30.1.2023.

²⁷⁹ La sceneggiatura è stata pubblicata in Gianna Manzini *Il cavallino di legno (racconto sceneggiato)*, «L'approdo Letterario», a. 8, n. 21, gennaio-marzo, 1963, pp. 93-124.

²⁸⁰ Per gli inediti presenti 'negli' archivi di Gianna Manzini cfr. *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario* (a cura di Cecilia Bello Minciocchi, Clelia Martignoni, Alessandra Miola, Sabina Ciminari, Anna Cucchiella, Giamila Yehya), Roma, Carocci, 2006. Tra le fonti edite si veda di nuovo il diario di Zavattini: «Mi telefona la Manzini, dice che un medico vorrebbe fare un film sul cancro. Trovo un'idea, per telefono, gliela dico, lo faremo insieme». Cesare Zavattini, *Diari*, cit., p. 291.

2.3.2 L'Agnese 'mancata', Maria e la politica culturale: Fausta Cialente e Renata Viganò

Le attività di Renata Viganò e di Fausta Cialente esplicano l'idea di programma culturale e politico che vede anche nel cinema uno strumento di intervento sulla società. Per quanto i loro percorsi letterari non siano sovrapponibili, nell'economia di questa tesi saranno considerate unitamente, come due esempi di 'intellettuali integrate', per una certa comunanza di sguardi sul sistema-cinema.

È piuttosto noto quel particolare fenomeno culturale che ha visto il cinema dimostrare un limitato interesse o una vera e propria diffidenza nei confronti dei romanzi della grande stagione neorealista, un 'fatto' che riguarda molte opere letterarie non necessariamente incentrate sulla lotta resistenziale o sul dramma concentrazionario. Basti pensare che alcune tra le opere più canonizzate di quel particolare periodo della letteratura italiana non sono mai state portate al cinema né in televisione (*Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino e *Se questo è un uomo* di Primo Levi, ad esempio), che sono esistiti casi di trasposizioni interrotte in una fase di lavorazione avanzata (oltre a *L'Agnese va a morire*, anche *Dalla parte di lei* di de Céspedes) e che la maggior parte degli adattamenti sono stati realizzati solo a distanza di molti anni rispetto alla prima edizione delle opere. A mero titolo esemplificativo, possono essere considerati esempi significativi i seguenti titoli: *La lunga notte del '43* (Florestano Vancini, 1960), *Tiro al piccione* (Giuliano Montaldo, 1961), *La ragazza di Bube* (Luigi Comencini, 1963), *Il giardino dei Finzi-Contini* (Vittorio De Sica, 1970), *Uomini e no* (Valentino Orsini, 1980), *La tregua* (Francesco Rosi, 1997), *I piccoli maestri* (Daniele Luchetti, 1997), *Il partigiano Johnny* (Guido Chiesa, 2000), *Una questione privata* (Paolo Taviani, 2017). Nell'immediato dopoguerra il cinema del nuovo realismo critico, nonostante affrontasse tematiche affini, cercava altrove la propria linfa vitale e tendeva a preferire la presa diretta agli adattamenti letterari, le memorie orali ai testi editi. Si è iniziato a guardare a quel *corpus* di opere nei decenni successivi, sempre con moderazione, quando, rotti i freni della censura ministeriale di stampo democristiano, è stata attuata una più ampia ripresa dei temi legati al fascismo e alla Resistenza.

Prima della trasposizione di Giuliano Montaldo del 1976, nei primi anni Cinquanta Viganò stessa aveva adattato il proprio romanzo con Renzo Renzi e Massimo Mida (pseudonimo di Massimo Puccini), che avrebbe dovuto anche dirigerlo. La lavorazione del film è testimoniata anche da una esigua raccolta di ritagli di giornale presenti nel Fondo

personale di Mida conservato dalla biblioteca Luigi Chiarini di Roma²⁸¹. *L'Agnese va a morire* di Mida-Renzi-Viganò è un progetto letteralmente 'arrestato' in fase di produzione: le principali cause dell'interruzione sono infatti collegate al controverso caso legale Aristarco-Renzi e alla chiusura della Cooperativa Spettatori-Produttori che avrebbe finanziato il film. Nel 1953 Aristarco aveva pubblicato su «Cinema Nuovo» un soggetto di Renzi sulle azioni ben poco edificanti delle truppe italiane d'occupazione in Grecia²⁸². Risultato: nella stabilizzata Italia democratica, il Tribunale di Milano aveva fatto arrestare con l'accusa di vilipendio alle forze armate sia Renzi, in quanto ex-ufficiale di fanteria nella campagna di Grecia, che Aristarco in qualità di direttore della rivista. L'ambiente intellettuale progressista si era indignato per il processo, tutta la stampa ne aveva parlato e anche Viganò si era spesa a sostegno dei due amici sulle pagine di varie testate (in questi suoi interventi il cinema si manifesta davvero come campo di tensione propriamente politico)²⁸³. Dopo la condanna, anche grazie alla straordinaria mobilitazione dell'opinione pubblica, i due critici vengono scarcerati, ma il film non riesce più a ripartire.

Se nel Fondo speciale Viganò Meluschi, accolto dalla Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna²⁸⁴ non sembrano esserci documenti inerenti all'adattamento degli anni Cinquanta, il fondo Renzo Renzi conservato nell'omonima biblioteca di Bologna conserva due carte private che rimandano al rapporto con l'autrice del romanzo: una cartolina dell'agosto 1953 in cui l'«ammiraglio in congedo» Antonio Meluschi e la «Tenente in congedo» Renata Viganò esprimono la propria solidarietà all'imputato Renzi e una lettera dattiloscritta, inviata in una busta da lettere con il marchio di «Noi donne»:

Caro Renzo, ben tornato! Non dico altro perché ormai tutto è stato detto!
Spero che dopo il dovuto riposo tornerai ad occuparti dell'Agnese.
Non sempre l'Agnese porta scalogna!
Saluti cari a te e ai tuoi e a rivederci²⁸⁵.

²⁸¹ Nel *Fondo Mida Puccini* è presente un fascicolo con una breve rassegna stampa dedicata al film *L'Agnese va a morire*, ma non ci sono tracce di sceneggiature o trattamenti. BLC Inv. 87882, Coll. FONDI 00 00001 28, b. 6.

²⁸² Renzo Renzi, *L'armata s'agapò*, in «Cinema Nuovo», a. II, n. 4, 1 febbraio 1953, p. 73, da cui si prende la citazione, ma si segnala che il soggetto è stato pubblicato di nuovo in Id., *Da Starace ad Antonioni*, Padova, Marsilio, 1964, pp. 89-94.

²⁸³ Si veda almeno Renata Viganò, *Contro l'arresto di Renzi e Aristarco. Uniti intellettuali bolognesi*, in «La lotta. Organo della Federazione comunista di Bologna», a. X, n. 39, 24 settembre, pp. 3-4; Ead., *Testimonianze sul caso Renzi-Aristarco*, in «Emilia», a. 2, n. 20 Nuova serie, ottobre 1953, p. 189. Ringrazio la Fondazione Gramsci Emilia-Romagna, in particolar modo Leonardo Rossi, per avermi aiutato a identificare questi due articoli, indicati in maniera errata nelle precedenti bibliografie consultate.

²⁸⁴ Si è preso a riferimento il catalogo della mostra *Matrimonio in brigata. Le opere e i giorni di Renata Viganò e Antonio Meluschi* (a cura di Enzo Colombo), Bologna, Grafis, 1995 in cui è descritta la corrispondenza conservata. Si ringrazia Maria Grazia Bollini per il sostegno nell'ulteriore controllo nel fondo speciale Fondo speciale Viganò Meluschi.

²⁸⁵ Lettera di Renata Viganò Meluschi a Renzo Renzi, 12 ottobre 1953. FCB, Archivio Renzo Renzi, Corr VIGANO REN.

Dal diario di Renzi, pubblicato a distanza di trent'anni sul periodico «Bologna incontri», si apprende che proprio il giorno dell'arresto avrebbe dovuto incontrarsi con la scrittrice per lavorare al film.

Nei giorni precedenti avevamo interrogato molti partigiani della bassa bolognese. È sorprendente conoscere i partigiani della campagna perché sono, fisicamente, assai diversi dall'immagine un po' cartellonistica che ci hanno dato le varie rettoriche. Anzi, la sorpresa sta proprio nello scoprire che gente così umile, dimessa, malvestita, apparentemente così poco fiera, abbia compiuto tanti atti di coraggio e con tanta coscienza, capacità di organizzazione, furberia, intelligenza. Si vede la guerra partigiana come l'espressione di una vita contadina con le beghe paesane mescolate a problemi secolari; si vedono i tipi del posto, i più curiosi, il sindaco, il prete, gli organizzatori, i donnaioli da strapazzo, i vecchi braccianti, le contadine, qualche prostituta, madri di famiglia, maestre, fruttivendole, tutti uniti da una battaglia che dette una svolta singolare al loro carattere, li sorprese nelle loro abitudini per una reazione segreta, un problema vivo, un curioso incidente. E che, quando avevano paura, dicono, diventavano gialli come la polenta.

La mattina del 10 settembre dovevo raggiungere, alle 11, Massimo Mida e la Renata Viganò per andare ancora tra quella gente a raccogliere notizie, frasi, impressioni, a scegliere luoghi adatti per il film su *L'Agnese va a morire*, che è, appunto, l'esaltazione dimessa, ma viva e penetrante, di una vecchia contadina della bassa, chiamata a combattere i tedeschi assieme ai partigiani delle valli: un esercito senza divise, senza squilli di tromba, senza battute di tacchi. Alle 10, tranne me, in casa, in Via del Rondone, non c'era nessuno. Arriva un carabiniere e mi chiede di passare un momento dalla locale stazione perché il maresciallo desidera un'informazione²⁸⁶.

La prima versione dell'Agnese cinematografica riemerge a fine anni Cinquanta su «Patria indipendente»²⁸⁷, in un articolo di Giovanni Vento che riporta alcuni estratti della sceneggiatura. Recita l'occhiello: «L'Agnese va a morire» non è arrivato sullo schermo. [...] È ora che il copione riveda la luce»²⁸⁸. «Valendosi dell'aiuto del bolognese Renzo Renzi, Mida iniziò dapprima un'inchiesta, poi con Gianni Corbi e Giuliano [*sic*]²⁸⁹ De Negri, buttò giù le prime idee per uno scenario. Fu un lavoro lungo, e come tutti i lavori di ricerca, estenuante, faticoso. [...] Ora giace nel cassetto di colui che avrebbe dovuto dirigere il film»²⁹⁰. E da quel cassetto, chissà quando, deve essere sparito, perché nell'archivio personale di Mida non ve ne sono tracce.

Viganò aveva dichiarato che l'Agnese sarebbe stata ringiovanita per poter offrire la parte a Giulietta Masina (gli altri ruoli femminili sarebbero stati assegnati tramite un concorso organizzato dalla rivista «Vie Nuove»), l'autrice aveva inoltre affermato di aver

²⁸⁶ Renzo Renzi, *In fortezza*, «Bologna Incontri», febbraio 1985, p. 37, riportato di recente anche nel sito «Cinefilia ritrovata»: <https://www.cinefiliaritrovata.it/renzo-renzi-e-il-diario-di-peschiera-prima-puntata/>, ultima consultazione 30.1.2023.

²⁸⁷ [Massimo Mida, Renzo Renzi, Renata Viganò], *Era una donna semplice... Era una donna italiana*, in «Patria indipendente», 2 agosto 1959, p. 7.

²⁸⁸ Giovanni Vento, *L'«Agnese va a morire» non è arrivato sullo schermo*, in «Patria indipendente», 2 agosto 1959, p. 7.

²⁸⁹ Giuliani G. De Negri, pseudonimo di Gaetano De Negri, ex partigiano, produttore *sui generis*, operatore culturale e sceneggiatore, si devono a lui, tra gli altri, i primi film dei fratelli Taviani e di Valentino Orsini.

²⁹⁰ Giovanni Vento, *L'«Agnese va a morire» non è arrivato sullo schermo*, cit., p. 7.

rimosso alcune parti del romanzo e di aver aggiunto una nuova scena in cui due giovani si incontravano a Bologna sotto un bombardamento.

Tra gli stralci di sceneggiatura riportati sulla rivista dell'ANPI, si può leggere l'ultima scena. Una porzione di testo troppo breve per fare delle valutazioni approfondite, ma comunque significativa del livello di adattamento: «il mucchio di stracci neri sulla neve» che racchiudevano il corpo di Agnese nella solitudine della morte dopo lo sparo del maresciallo tedesco, in questa riscrittura vengono rimossi dal selciato innevato e restituiti ai suoi compagni.

Dopo un po' di tempo, dall'alto di una scarpata, il corpo di Agnese, disteso su una barella e nascosto da una coperta viene trasportato da due partigiani.

Silenziosamente un gruppo di partigiani [...], prigionieri alleati, [...] e altri, osservano la barella che scende. Al suo passaggio il gruppo fa ala e ognuno si scopre il capo.

Lentamente la barella continua a scendere.

La voce di un partigiano alleato rivolta a Berto:

«Era una donna semplice...».

E la voce di Berto aggiunge:

«Era una donna italiana...»²⁹¹.

Il funerale «a vuoto, un funerale su un nome» che Viganò si sentiva in dovere di consacrare a tutti quelli che avevano camminato con lei nel «circolo» della lotta, «ora pure morti, ma rinchiusi vivi nel mio libro», e soprattutto «a quella che nel mio libro porta il nome di Agnese»²⁹², trova una legittimazione nel finale del film. Mai girato.

Per Cialente si è fatto più volte riferimento (in maniera piuttosto vaga, a dire la verità) a sceneggiature che l'autrice avrebbe scritto con Sergio Amidei negli anni del dopoguerra. In una lunga intervista del 1982 Franco Vallora sollecita la scrittrice a ricordare il suo impegno giornalistico dopo il rientro in Italia, Cialente risponde che: «in verità a me interessava scrivere narrativa [...] fare del giornalismo non mi piaceva, in fondo. Avrei voluto fare del teatro, delle sceneggiature. Chiesi aiuto a Zavattini, ad Amidei, ma non mi giunse nulla»²⁹³.

Allo stato attuale della ricerca l'unica scrittura per la visione accertata è *Maria*, un «soggetto di Fausta Terni Cialente e Jo Vogel» non datato²⁹⁴. Le informazioni a disposizione

²⁹¹ [Massimo Mida, Renzo Renzi, Renata Viganò], *Era una donna semplice...*, cit., p. 7.

²⁹² Renata Viganò, *La storia di Agnese non è una fantasia*, in «L'Unità», 17 novembre 1949, ora in Ead., *L'Agnese va a morire*, Torino, Einaudi, 2014, p. 243.

²⁹³ Fausta Cialente, *Natalia vestita di nuovo. Intervista di Franco Vallora*, in «Panorama», 25 ottobre 1982, p. 251. Ringrazio Francesca Rubini per la generosa segnalazione e rimando alla sua monografia per la ricostruzione del profilo e del percorso letterario di Fausta Cialente, Cfr. Francesca Rubini, *Fausta Cialente. La memoria e il romanzo*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2019.

²⁹⁴ Fausta Cialente, Jo Vogel, *Maria*, s.d., dattiloscritto, 40 cc, Fondo Fausta Cialente, Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, PV_CM_CIA (O). Ringrazio Giuseppe Antonelli, Angelo Stella e le eredi di Fausta Cialente per avermi autorizzato a consultare e citare il trattamento dattiloscritto, Chiara Andreatta e Nicoletta Leone per il sostegno scientifico e l'assistenza durante la ricerca d'archivio.

sono davvero poche, a cominciare dal nome di Vogel. Potrebbe trattarsi di uno pseudonimo così come potrebbe essere una figura particolarmente abile a far sparire le proprie tracce. Il nome di Jo Vogel non è presente nei principali dizionari biografici, nei cataloghi cinematografici, editoriali e letterari, né nei connettori digitali di archivi – in lingua italiana, inglese, francese e spagnola –, le chiavi di ricerca e le loro possibili combinazioni (“J.O.”, “Johannes” e così via) non portano a nessuna conclusione che possa dirsi ragionevole²⁹⁵.

Quando si avvicina il profilo letterario di Fausta Cialente bisogna tenere presente, come ha scritto Rubini, che «di un’intera vita affidata alla scrittura restano solo pochi frammenti discontinui che, da soli, renderebbero inevitabilmente sommaria ogni inchiesta sulle relazioni interpersonali, la genesi dei testi, i rapporti con gli editori»²⁹⁶. Quel che Cialente ha conservato della sua duratura attività letteraria è ora custodito dal Centro Manoscritti di Pavia e corrisponde a pochissimi documenti personali: nove quaderni manoscritti che contengono il diario degli anni della guerra (1941-1947), una chiara testimonianza del valore assunto dall’impegno civile,²⁹⁷ e questa sceneggiatura. Se non si è autorizzati a immaginare legami e percorsi biografici non dimostrabili, si potrebbe invece supporre che Cialente attribuisse al proprio soggetto una qualche importanza, tanto da lasciare che sopravvivesse alla scrupolosa rimozione dei propri autografi.

Il soggetto è sviluppato senza soluzione di continuità sul *recto* di quaranta fogli, si presenta come il dattiloscritto di una stesura, se non definitiva, in uno stato piuttosto avanzato: gli interventi a penna sono rarissimi. Suddiviso in 18 scene di diversa estensione, narra la storia di Maria «contadina di 65 anni circa [...] ingenua e buona, un po’ svagata [...] una persona per cui la realtà non è esattamente ciò che è per gli altri», che vive isolata in campagna, sola con la sua capra²⁹⁸. Un giorno di primavera Maria nota nella bottega di arredi sacri del suo «villaggio» alcune grandi candele legate da un bel «fiocco di nastri sfrangiato». Vorrebbe comprarle ma non può permettersene perché costano duemilatrecento sessantacinque lire. Mentre è assorta in questi pensieri Maria è umiliata dal parroco che sostituisce la sua candelina per fare posto a quelle dei «benestanti»; poco più tardi, per lo stesso motivo delle candele, viene presa in giro da una «vecchietta rimbambita, ma svelta ancora, maliziosa e sarcastica» che la giudica invidiosa e sostiene che le sue offerte alla chiesa sono inadeguate. Così Maria si convince a vendere la sola cosa di valore che possiede:

²⁹⁵ Il cognome tipico dell’area belga-nederlandese potrebbe forse giustificare l’ipotesi della collaborazione con un europeo di stanza in Egitto? Jo Vogel potrebbe forse corrispondere all’omonimo militare (1890-1980) ex «cacciatore di corte» della residenza reale di Het Loo, autore di un testo autobiografico, datato 1955, sulla sua esperienza di palazzo? Qualunque risposta sembra arbitraria e inopportuna.

²⁹⁶ Francesca Rubini, *Fausta Cialente*, cit., p. 12.

²⁹⁷ A questo proposito si veda anche Francesca Rubini, *Diario di guerra (1941-47) di Fausta Cialente. La memoria e il racconto*, in «Bollettino di italianistica», a. XI, n. 1, gennaio-giugno 2014, pp. 61-83.

²⁹⁸ Fausta Cialente, *Maria*, cit.

«la più bella pianta della regione». E per trovare un acquirente disposto a pagare le duemilatrecento sessantacinque lire necessarie a comprare le candele infiocchettate si incammina in città – una città che non è nominata ma che ha una Porta Pinciana e una via Veneto frequentata da turisti americani con la macchina da presa. Il viaggio di Maria è costellato di imprevisti: non può vendere nulla senza licenza e viene scacciata malamente dal mercato; di fraintendimenti di tutti i tipi, non solo spiacevoli: salva involontariamente dal suicidio una giovanissima madre e il suo neonato (un bambino nato il 15 marzo 1952: una datazione probabilmente attendibile per il soggetto); di inganni: è vittima di raggiri da parte degli abitanti dei quartieri ricchi. Finisce persino in commissariato, sempre con la grande pianta al seguito, insieme ai residenti di un palazzo signorile accusata di aver rubato un gioiello. Ne esce da innocente, a testa alta: lei sa chi è il responsabile del furto ma non fa la spia. Maria non si lascia corrompere ma per tutta la durata della trasferta cittadina è mortificata dai comportamenti di quella che a lei sembra una comunità corrotta, dove ognuno è colpevole a modo suo: capisce di aver sbagliato, non avrebbe dovuto portare la pianta in città, «in mezzo a questa gente così storta... e malvagia... e pazza». Sulla via del ritorno incontra un bambino cieco, che non ha mai visto la campagna e che non è mai stato al cinema (proprio come Maria). È questo l'unico vero 'incontro' della sua giornata travagliata; quando si rimette in cammino le sue braccia sono più leggere, la pianta ora ha un nuovo proprietario.

Difficile accostare il testo al modello neorealista, soprattutto nell'accezione viscontiana o rosselliniana. Questa Maria non particolarmente intelligente, non più giovane, non più bella (ma non certo accostabile all'Agnese), che dice sempre quello che non dovrebbe dire e lo fa con impeccabile tempismo, nel momento meno opportuno, ad una prima impressione si direbbe zavattiniana²⁹⁹. La storia di questa sessantacinquenne che compie la propria formazione nel corso di una giornata, si scopre smaliziata e raggiunge un più ampio grado di consapevolezza morale si apre a diverse suggestioni intertestuali. In primis farebbe pensare a certi personaggi interpretati da Giulietta Masina (Viganò aveva pensato a lei per interpretare *l'Agnese va a morire*, de Céspedes e Masino l'avevano coinvolta nel loro *Nicodemo*; interpreterà un personaggio cialentiano solo nel 1972, sarà la Camilla dell'omonimo sceneggiato tv (Sandro Bolchi, 1976) tratto dal romanzo *Un inverno freddissimo*).

Gli indizi per delineare una 'geo-localizzazione', per quanto approssimativa, ci sono tutti: il prezzo delle candele, gli americani a Roma, la data di nascita del bambino, il

²⁹⁹ Cialente arriva a Roma nel 1947 e, a quanto dice, chiede l'aiuto di Amidei e Zavattini, ma nel diario di quest'ultimo (nella parte edita: 1941-1958) il nome di Cialente non compare nemmeno una volta. Come già detto in apertura, la ricerca tra le carte dell'Archivio Zavattini è stata, a malincuore, rimandata.

contrasto tra la periferia e il centro urbano, l'intento didattico. Il testo potrebbe davvero collocarsi a ridosso della ristampa di *Cortile a Cleopatra* (Sansoni, 1953) e il ciclo di documentazioni politico-antropologiche sul lavoro femminile³⁰⁰. *Maria* non è poi molto distante dai ritratti di eroine comuni, di braccianti e contadine descritte sulle pagine di «Noi donne» e sull'«Unità». La presentazione degli ambienti sociali è piuttosto didascalica, il taglio 'classista' contrappone meccanicamente i poveri, brutti ma buoni, ai ricchi, tanto affascinanti (agli occhi di Maria) quanto amorali. Proprio la connotazione della città metropolitana – non si parla di guerra, non compaiono le macerie né si accenna alla ricostruzione – avvicina questa scrittura cinematografica al resto della sua produzione impegnata. Cialente non nasconde un intento fortemente educativo, rivolto soprattutto al pubblico popolare a cui sembra parlare il testo: «la rieducazione civile delle masse» e la «necessità di una rifondazione radicale delle istituzioni e delle classi dirigenti»³⁰¹ sono un elemento ricorrente, un impegno che Cialente fa proprio, fin dagli anni della Resistenza in Egitto. Il cinema le interessa soprattutto da questo punto di vista, come strumento per formare le italiane e gli italiani, per guidarli a una nuova cultura e quindi alla partecipazione politica³⁰².

Resta il mistero della conservazione: se è vero che Cialente ha scritto testi per il cinema con Amidei, trascurati dall'archivio, perché avrebbe conservato proprio questo soggetto che non ha alcun legame con la Resistenza, né per contenuto né per datazione, insieme al materiale diaristico, piuttosto omogeneo, che riguarda gli anni della guerra? Ad oggi non è possibile fornire alcuna risposta, ci si limita a registrare l'anomalia.

L'Agnese va a morire e *Maria*, ovvero due scritture cinematografiche elaborate e da due autrici impegnate e molto critiche verso il cinema italiano. Considerando che i testi per la visione di Cialente e Viganò si fermano alla fase progettuale, è soprattutto nell'ambito del giornalismo che entrambe entrano nel merito di dibattiti rilevanti. Parallelamente alla serie di interventi contro la censura e in difesa della libertà di espressione, nella rubrica *Fermo posta* (1951-1955) di «Noi donne», Viganò affronta più volte l'argomento dell'accesso delle giovani al cinema. Alle ragazze che chiedono consigli su come proporsi a un regista o a un produttore risponde bruscamente di studiare, di frenare le velleità artistiche

³⁰⁰ Cfr. Francesca Rubini, «Una voce dell'Italia esiste», in *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste, sceneggiatrici italiane* (a cura di Laura Di Nicola), Roma, Carocci, 2021, pp. 107-111.

³⁰¹ Francesca Rubini, *Fausta Cialente*, cit., p. 52.

³⁰² Si veda anche la sezione dedicata al cinema nell'intervento dedicato all'educazione sessuale e al matrimonio che porta il sottotitolo *Il cinema, il teatro e la letteratura di fronte alla donna italiana*: Fausta Cialente, *Lettera sul matrimonio*, in «l'Unità», 26 gennaio 1962, p. 3.

fino al conseguimento di una propria formazione intellettuale. La rilettura critico-ideologica del nuovo divismo italiano dei primi anni Cinquanta e le risposte alle lettrici dimostrano intenti pedagogici espressi nell'indicazione di modelli comportamentali consapevoli tanto dell'arte filmica quanto dei meccanismi dell'industria del cinema³⁰³.

Non diversamente si esprime Cialente sulle pagine della stessa testata, se si crede alle false illusioni prodotte dal cinema, dentro e fuori lo schermo, si può persino morire³⁰⁴. La battaglia politica e prima ancora culturale di «Noi donne» nei confronti del cinema (risuonano le parole di Bellumori: *Le donne del cinema contro questo cinema*) è stata analizzata dettagliatamente da Lucia Cardone in uno studio da cui si riprende la seguente considerazione:

La posizione di «Noi donne» non si discosta molto dalla ricetta della rosea pedagogia promossa dalle altre riviste femminili, e prospetta per la vagheggiata “donna nuova” orizzonti di esistenza che non spostano l'assetto degli schemi di genere consolidati. A determinare la vita e le scelte delle donne sono ancora i doveri e gli affetti dell'ambito familiare, e il cinema, sobillatore di desideri eccessivi e fuorvianti, deve rimanere a distanza di schermo. Tuttavia, la strada indicata da «Noi donne» non è fondata sul paradigma dell'accettazione dell'esistente, né ripiegata sulla dimensione intima e singolare. Anche contro i sogni sbagliati del cinema la strategia della pedagogia rossa (e qui meno rosa) della rivista dell'UDI iscrive le scelte delle singole donne nel contesto più ampio del corpo sociale, declinandole nella dimensione pubblica e dell'impegno³⁰⁵.

Ancora più interessanti sono gli interventi di Cialente sul ruolo del cinema nella società, pubblicati su «Cinema Nuovo»³⁰⁶ e nella rubrica *Opinioni di una scrittrice* (1953-54) sull'«Unità». Le prese di posizione che esprime sono nette, anche in controtendenza rispetto ai giornali che le pubblicano. Come quando critica la rappresentazione di stereotipi femminili mortificanti e chiede pubblicamente agli intellettuali di sinistra e ai ‘registi di parte democratica’ «che si allarghi la categoria delle donne rappresentate dal cinema neorealista»³⁰⁷ o quando risponde alle accuse di un lettore che si sente colto nel vivo dalle sue critiche³⁰⁸ o ancora quando si trova a dover rispondere persino a Giuseppe De Santis che le rimprovera di non aver saputo leggere con vero senso critico la sua *Anna Zaccheo (Un marito per Anna Zaccheo, 1953)*³⁰⁹.

Scrive Cardone: «tacitare le pulsioni del dirompente protagonismo femminile che rimbalza dal rettangolo dell'inquadratura e si diffonde nelle platee desideranti del secondo

³⁰³ Come possibili esempi si rimanda a due interventi lontani nel tempo tra loro: Renata Viganò, *Fermo posta*, in «Noi donne», n. 6, 6 febbraio 1949, p. 2; Ead., *Fermo posta*, in «Noi donne», n. 17, 25 aprile 1954, p. 2.

³⁰⁴ Fausta Cialente, *Un triste “fumetto” vero*, in «Noi donne», n. 41, 15 ottobre 1950, p. 3.

³⁰⁵ Lucia Cardone, *«Noi donne» e il cinema. Dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, Pisa, ETS, 2009, p. 102.

³⁰⁶ Fausta Cialente, *Le donne positive*, in «Cinema nuovo», vol. V, n. 76, 1956, p. 76.

³⁰⁷ Ead., *Le donne nei film italiani*, in «L'Unità», 16 dicembre 1953, p. 3.

³⁰⁸ Ead., *L'intervento di un lettore e la risposta di Fausta Cialente. Un esame dei personaggi femminili dei nostri film recenti*, in «L'Unità», 9 febbraio 1954, p. 3.

³⁰⁹ Ead., *Una lettera di Giuseppe De Santis: “Un marito per Anna Zaccheo” e i personaggi femminili nel nostro cinema*, in «L'Unità», 16 febbraio 1954, p. 3.

dopoguerra non è un compito facile. Ma è forse possibile disciplinare queste energie, incanalarle nella direzione concreta e propositiva del miglioramento di sé»³¹⁰. Ecco che allora Cialente associa alla critica puntuale un progetto cinematografico propositivo, che vada in un'altra direzione. È infatti responsabile del coinvolgimento di Cesare Zavattini nella creazione di un film che voleva accogliere e rielaborare le esperienze delle lettrici di «Noi donne»: *Parlate di voi a Zavattini*. Il progetto è avviato nei primi anni '50 e ben documentato³¹¹, l'attività di Cialente coincide con la direzione della testata e con la partecipazione alla progettualità del film che avrebbe dato voce alle lettrici della rivista senza mediazioni. Ma anche in questo caso la sua adesione, in termini di scrittura, è intangibile. Come si può facilmente immaginare, le lettrici spediscono non poche lettere alla redazione di «Noi donne» ma il film non verrà realizzato.

2.3.3 La critica cinematografica di Paola Masino, Elsa Morante e Anna Banti per i giornali e per la radio

Ancora diversa la natura degli interventi di Paola Masino, Elsa Morante e Anna Banti.

L'attività di Masino come critica cinematografica è legata al suo ruolo di inviata speciale al Festival del Cinema di Venezia nel primo dopoguerra: per «La Gazzetta d'Italia» nel 1946, per «Il Risorgimento» di Napoli nel 1948 (dopo essersi proposta a «La Stampa» con esiti negativi)³¹², per «La Sicilia» e per «Il corriere dell'Isola» nel 1949³¹³.

Durante «l'edizione della rinascita» la scrittrice ha modo di visionare alcune pellicole del passato prossimo, finalmente accessibili anche in Italia, e numerosi nuovi film e fino alla fine del decennio è testimone dell'atmosfera carica di frenesia, di voglia di libertà artistica, della coesione tra i due vettori dell'impegno e del rilancio produttivo europeo e su un versante diverso statunitense. Ma non è del tutto convinta degli esiti di queste opere

³¹⁰ Lucia Cardone, «Noi donne» e il cinema, cit., p. 104.

³¹¹ Ivi, pp. 108-209.

³¹² Lettera di Giulio De Benedetti a Paola Masino, Torino, 6 luglio 1948. Nonostante la meticolosità di Masino nel conservare tutte le sue carte, il retro di questa lettera è stato usato dall'autrice per abbozzare una delle sue recensioni cinematografiche. Il documento si trova nell'Archivio Paola Masino, Archivio del Novecento, Sapienza Università di Roma (d'ora in avanti APM), serie Corrispondenze 1948-49, fasc. 85, sf. 1. Ringrazio Alvisse Memmo per avermi autorizzato a consultare le carte inedite della scrittrice e la Direttrice dell'Archivio Cecilia Bello Minciocchi per il sostegno scientifico e per l'assistenza durante la consultazione dei documenti conservati nel fondo.

³¹³ Per l'elenco completo dei brani pubblicati si rimanda a Beatrice Manetti, *Bibliografia*, in *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Approfondimenti. Paola Masino* (a cura di Beatrice Manetti), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, pp. 287-320.

filmiche, dichiara esplicitamente: «il desiderio di ripresa artistica è, perciò, il primo germe di ricostruzione che si coltiva presso ogni popolo: è il primo che spinge la gente verso nobili e disinteressate imprese. Ma ci vuole cautela»³¹⁴. Cautela che non ritrova nella generale ebbrezza critica. Il suo è uno sguardo estremamente attento e imparziale che si esprime sempre liberamente, permettendosi anche di criticare quei film che vengono presentati dagli organizzatori del festival – e dai colleghi giornalisti – come capolavori. E nelle edizioni successive non avrà remore a puntare il dito sulla retorica e il patetismo di certo neorealismo. Masino sintetizza l'edizione del festival 1946 con queste parole decise: «diciotto giorni di spettacolo e almeno quindici di delusione [...] e allora per vedere se l'errore era nostro siamo andati a rivederci una retrospettiva di Charlot. Possibile che quel mondo là di sola sintesi, movimento e espressione sia morto per sempre?»³¹⁵.

I suoi giudizi severi potrebbero sembrare di una rigidità aprioristica se non fosse che l'autrice motiva con precisione ogni sua posizione e dimostra di conoscere i meccanismi linguistici della realizzazione cinematografica. Nelle sue brevi considerazioni sui quotidiani appaiono numerose intuizioni critiche degne d'attenzione, talvolta appena accennate, che appaiono in largo anticipo, almeno rispetto a certa critica non specializzata. Masino si aspetta che il cinema sia un'arte coraggiosamente fantasiosa e che quando sceglie di aderire al reale lo faccia senza ricorrere all'esibizione degli aspetti più atroci della realtà. In ogni caso che non sia mai retorico, la retorica la preoccupa sinceramente – è uno degli argomenti ricorrenti – perché, come scrive nella recensione di *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano, 1946), rimasta inedita: «la retorica fa sì che il sole vero non sorga mai nel cielo dell'arte»³¹⁶.

È proprio questa manciata di articoli del 1946 a destare maggior interesse sia per il livello di approfondimento che per lo spazio accordato dalla testata, «La Gazzetta d'Italia» le consente di spingersi ben oltre la semplice descrizione delle sinossi. Le riflessioni brillanti di Masino spaziano dall'uso del colore nel film, inteso come opera d'arte visiva, ai diversi metodi di recitazione, fino a inserirsi all'interno del dibattito sul realismo e sulle sue contraddizioni. «Masino, che era ormai pubblicista d'esperienza in molti rami del giornalismo, assume in pieno il ruolo del critico inviato alla manifestazione: mostra un piglio disinvolto, fa dichiarazioni incisive»³¹⁷, si concentra soprattutto sulla messa in scena e sugli

³¹⁴ Paola Masino, *Il festival rinascerà*, in «La Gazzetta d'Italia», 31 agosto 1946, p. 1.

³¹⁵ Ead., *Indigestione*, in «La Gazzetta d'Italia», 19 settembre 1946, p. 4.

³¹⁶ Questa affermazione è contenuta in Ead., *I primi quattro giorni alla manifestazione cinematografica di Venezia*, dattiloscritto, settembre 1946, APM, serie Scritti (d'ora in avanti Scritti), sottoserie Pubblicistica, da me riportato in *Le intellettuali e il cinema*, in *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste, sceneggiatrici italiane*, cit., p. 139.

³¹⁷ Cecilia Bello Minciocchi, «*Il festival rinascerà*». Paola Masino inviata alla Manifestazione d'Arte Cinematografica di Venezia del 1946, in *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani* (a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan), Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, p. 68.

aspetti estetici del film – una prospettiva opposta a quella di Viganò e Cialente – con quella stessa assenza di retorica che richiede alla settima arte.

Negli anni successivi avrà modo di approfondire ulteriormente l'esperienza del festival di Venezia. Se si esclude una descrizione del set di *Eleonora Duse* (Filippo Walter Ratti, 1947) dove Masino ha modo di intervistare Elisa Cegani nel ruolo della grande diva³¹⁸, la maggior parte degli articoli nascono proprio dal suo compito di corrispondente. Come ha già segnalato Bello Minciocchi, gli articoli conservati nell'archivio letterario sono in numero maggiore rispetto ai brani pubblicati. Il fondo conserva due cartelline che raccolgono diversi fogli sparsi di carte manoscritte e stesure dattiloscritte su fogli riciclati, molti di questi contengono riflessioni espunte dalle recensioni pubblicate. Anche gli articoli editi sono stati successivamente ripresi e annotati a penna, indice della volontà di tornare su quanto già scritto. Ignoto le ragioni editoriali che hanno escluso dalla pubblicazione spunti tanto originali, spesso sotto la forma compiuta dell'articolo.

Nel decennio successivo Masino passa dalla cronaca festivaliera alla scrittura per il cinema, elabora almeno due progetti cinematografici che non saranno realizzati: *Figlio*³¹⁹ e *Nicodemo*, quest'ultimo scritto appositamente per Giulietta Masina in collaborazione con Alba de Céspedes³²⁰.

Per il momento si esaminerà brevemente *Figlio*, soggetto conservato nell'Archivio Masino in una cartellina celeste che contiene cinque diverse stesure dattiloscritte non datate e una ricevuta S.I.A.E. che permette di collocare il deposito al marzo 1950. La data è importante perché attesterebbe che Masino ha continuato a produrre testi letterari – per quanto in forme cinematografiche – anche oltre il 1947, data che segna la pubblicazione della sua ultima opera (*Poesie*, Bompiani).

Si riportano le prime righe che introducono i personaggi principali della vicenda:

Elena, figlia d'un professore di ginnasio, è una ragazza molto riservata, colta, sentimentale, tormentata dagli infiniti interrogativi della vita. È l'amante innamoratissima di Francesco, uomo sui quarant'anni geniale, cinico e inconclusivo. Il quale si dà arie d'artista per aver frequentato corridoi dei camerini nei teatri, esposizioni, fabbriche di ceramiche, studi di pittori e scultori. [...] Il padre di Elena sta preparando alla laurea in lettere un giovane studente fuori corso, di ventisei anni. Giulio è molto ricco, snob, inadatto a ogni comprensione intellettuale e umana, orribilmente presuntuoso della propria prestanta fisica e della propria ricchezza, abituato a ottenere quello che vuole dalle donne di scarto che

³¹⁸ Paola Masino, *Anche la Cegani ha freddo come la Duse*, in «Fotogrammi», a. II, n. 15, 19 luglio 1947, p. 13.

³¹⁹ Paola Masino, *Figlio (progetto di film)*, [1950], dattiloscritto, APM, Scritti, Progetti, abbozzi e frammenti (d'ora in avanti Paf), 92.

³²⁰ Esistono diverse stesure dattiloscritte e documenti di varia natura relativi a questo progetto, i documenti sono in *Nicodemo* [1957-1964], APM, Scritti, Paf, 93 e in *Nicodemo*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano (d'ora in avanti FAAM), Fondo Alba de Céspedes (d'ora in avanti FAdC), serie Scritti (d'ora in avanti Scritti), sottoserie *Nicodemo*, b. 56, fasc. 2.

frequenta, a cominciare da sua madre che forse fece un tempo una vita leggera e probabilmente non fu mai la moglie del padre (ora morto) di Giulio³²¹.

Il soggetto prosegue con la narrazione dell'intreccio: Elena aspetta un bambino da Francesco, gliene parla e questo riesce a convincerla «che è necessario distruggere quel figlio», così la ragazza, grazie all'intervento di un'amica, si accorda con un'ostetrica. Negli istanti in cui Elena abortisce, nello stesso palazzone «popolare» una donna e un giovane operaio, dall'aspetto identico a Francesco, concepiscono un bambino. In seguito all'aborto la ragazza decide di separarsi dal fidanzato; dopo qualche tempo accoglie la corte di Giulio e in breve decide di sposarlo. Sotto il velo di normalità, Elena continua a pensare al figlio mai nato, si convince che questo sia stato messo al mondo dalla donna che vive nel palazzo dove lei ha abortito. Con un pretesto riesce ad avvicinarla e a stabilire un rapporto di amicizia, in questo modo potrà frequentare la giovane famiglia operaia. Quando vede il bambino per la prima volta si persuade definitivamente che questo sia suo figlio. Tenendo per sé questa convinzione, Elena decide di 'condividere' il bambino con la madre biologica, di trascorrere quanto più tempo possibile assieme a lui, finché non sarà più in grado di gestire la situazione, che si concluderà tragicamente.

L'idea di cinema di Masino, messa a punto anche attraverso l'esperienza delle recensioni cinematografiche, caratterizza la scrittura di *Figlio*. Emerge la costante attenzione alla sintesi, la riduzione di situazioni che invece potrebbero facilmente essere protrate, soprattutto all'interno di una struttura narrativa basata sulla ripetizione. Il titolo del soggetto poteva far pensare ad un adattamento dell'omonimo racconto presente in *Racconto grosso e altri* (1941, ma il racconto *Figlio* è del 1938), tuttavia risulta avere maggiori punti di contatto con il romanzo breve di Massimo Bontempelli *Il figlio di due madri* (Sapientia, 1929). Bontempelli aveva immaginato una vicenda in cui l'anima di un bambino defunto si reincarnava nel corpo, identico, di un suo coetaneo, spingendo le due madri a trovare una particolare forma di accordo per vivere insieme. Nel racconto di Masino, invece, una donna che aveva abortito un figlio non voluto cerca di superare i propri rimorsi crescendo con affetto il secondogenito. Ma il primo figlio riesce in qualche modo a 'tornare' in questa dimensione, partorito da un'altra donna, seppur con un corpo deforme e una mente sconnessa. I due ragazzi crescono ignari l'uno dell'altro e quando, per puro caso, si incontrano si innesca una strana trasmigrazione di connotati fisici e mentali che terminerà con una totale sostituzione di identità.

³²¹ Questa e le citazioni che seguono provengono dal dattiloscritto Paola Masino, *Figlio (progetto di film)*, già trascritte in Giulio Ciancamerla, *Le intellettuali italiane e il cinema*, cit., pp. 140-141.

Nel soggetto per il cinema l'elemento fantastico formalmente è rimosso: la reincarnazione è solo nella mente della protagonista, è un'idea che assume gradualmente le forme del delirio. L'elemento perturbante agisce sottotraccia, all'interno di una situazione presentata come realistica, anzi con dei tratti smaccatamente neo-realistici, è alimentato dalla ripetizione di un pensiero ossessivo e irrompe in quella stessa realtà con una forza tale da riuscire a metterne in discussione l'essenza, «e quell'essenza si rivela, anche, a tratti, qualcosa di indomabile e di oscuro che vive in ciascun individuo, a sue spese e contro la sua volontà»³²².

Rispetto alle due narrazioni, che in questo caso non possono considerarsi dei veri ipotesti, acquisisce rilievo il contesto sociale: la dimensione borghese è contrapposta a quella operaia e, per riflesso, lo stesso avviene all'interno dei due diversi modi di vivere la genitorialità. Ma a differenza del testo di Cialente, qui la critica non è stereotipata né meccanica, non riflette intenti didattici. Il testo sembra quindi collocarsi come terza tappa di una singolare riflessione artistica, condivisa da Masino e Bontempelli, sul tema del desiderio e della perdita di un figlio che assume caratteristiche perturbanti. Il diario di Zavattini, una fonte davvero preziosa di informazioni, testimonia che nel dicembre del 1949 lo scrittore luzzarese aveva partecipato a una «seduta con Masino per soggetto aborto»³²³, ma se si esclude questa breve nota, non è possibile trovare ulteriori tracce della loro collaborazione. Il soggetto infatti si presenta profondamente masiniano, come una tarda espressione di spirito novecentista connesso all'immaginazione fantastica dell'autrice, ma anche come una variazione sul tema della sua poetica: le ricerche letterarie del dopoguerra, con la proposta ideologica di un'arte morale e politica, hanno forse scalfito la superficie conoscitiva della realtà ma non sono certo riuscite a penetrare le verità più essenziali dell'Io, della Vita, della Morte, della Follia, dell'Amore che sono invece i territori privilegiati dell'opera di Paola Masino³²⁴.

Questa riflessione sull'esistenza umana che ruota attorno ai nessi vita-morte e fantasia-realtà, se riletta in chiave freudiana rientra nelle categorie interpretative proposte da Beatrice Manetti, a cui si rimanda per uno studio approfondito di Paola Masino, anche in

³²² Beatrice Manetti, *Una carriera «à rebours»*. *I quaderni d'appunti di Paola Masino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 43.

³²³ Cesare Zavattini, *Diari*, cit., p. 358.

³²⁴ «Intendo dire una cosa vecchissima: che il clima è in noi. E anche un'altra vecchissima cosa, voglio dire: che ogni clima spirituale nasce *soltanto* da un desiderio di assoluto. Il quale desiderio non può manifestarsi in tanti modi ma, [...] nella ricerca dell'Io, della vita della Morte, della Follia, dell'Amore. Ossia non credo a nessuna arte che non nasca dalla necessità profonda di scoprire una delle quattro verità su enunciate». Questa precoce teorizzazione della propria poetica si trova nel secondo quaderno di appunti di Paola Masino, ora in Beatrice Manetti, *Una carriera «à rebours»*, cit., p. 43.

relazione ai modelli di donna e al tema ricorrente della maternità³²⁵. *Figlio* è la manifestazione di una «discesa negli inferi dell'inconscio», come Manetti ha definito l'«atto creativo» di Masino³²⁶, traslata nel territorio fortemente simbolico di per sé del cinema.

Dopo *Sissignora* del 1941 Anna Banti non scriverà più sceneggiature, per converso la sua riflessione critica sul cinema si svilupperà nell'arco di ben ventisette anni. Banti compone acutissime recensioni su «Paragone Letteratura», nel 1950 e nel 1962, su «La fiera letteraria», nel 1955, e cura i testi della rubrica 'Il cinema' per la trasmissione radiofonica «L'approdo» (trasmissione i cui interventi venivano parzialmente pubblicati sulla rivista omonima della RAI), quasi ininterrottamente, dal primo numero del gennaio-marzo 1952 al n. 79-80 del dicembre 1977 che chiude le pubblicazioni³²⁷.

I suoi articoli nascono come recensioni ma raggiungono molto spesso lo statuto del saggio breve. Come spesso accade per le narratrici e i narratori che scrivono di cinema, anche i suoi interventi si aprono a riflessioni di più ampio respiro che riguardano tanto le modalità del narrare quanto i problemi della società post-bellica e si caratterizzano esplicitamente come un'ulteriore forma dell'impegno civile. Un impegno che opera tra le righe, in *background*, mentre lo sguardo sul cinema è accompagnato da un rigore critico piuttosto raro. I testi di Banti sono contraddistinti dalla tensione ad andare oltre il film per tornare su alcuni temi chiave: il portato del film storico, il rapporto tra letteratura, cinema e televisione, il ragionamento sulle forme espressive artificiose contrapposte alle categorie del realismo. Davvero esemplare è la sua «autobiografia di una spettatrice»³²⁸ ovvero il lungo brano *Neorealismo nel cinema italiano*³²⁹, unico testo cinematografico incluso tra le sue «opinioni» dopo essere stato rielaborato anche per rispondere all'inchiesta di Carlo Bo.

I testi raccolti da Maria Carla Papini comprendono tutti gli interventi editi e come per il caso affine di Morante andrebbero affrontati in una sede adeguata. Data la particolare vicenda che accompagna le carte private di Anna Banti, la maggior parte delle quali è andata perduta, è difficile definire con certezza il *corpus* degli scritti cinematografici. Se si considera infatti il periodo in cui è stata interrotta la pubblicazione della rivista – mentre il programma continuava ad essere trasmesso – e si confrontano il numero di puntate andate

³²⁵ Ivi, pp. 57-78.

³²⁶ Ivi, p. 16.

³²⁷ Il sito delle Teche RAI raccoglie le digitalizzazioni di tutti i numeri della rivista: <www.approdoletterario.teche.rai.it>.

³²⁸ Beatrice Manetti, *La chimera del realismo. Anna Banti e il cinema*, in «Paragone Letteratura», a. LX, Terza serie, n. 84-85-86 (714-716-718), agosto-dicembre 2009, p. 176.

³²⁹ Anna Banti, *Neorealismo nel cinema italiano*, in «Paragone Letteratura», I, 8, agosto 1950, pp. 22-32; raccolto poi in Ead., *Opinioni*, Milano, il Saggiatore, 1961, pp. 90-100; ora in Ead., *Cinema. 1950-1977* (a cura di Maria Carla Papini), Firenze, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, 2008, pp. 5-14.

in onda con le corrispettive pubblicazioni, anche valutando l'eventualità di repliche si è ipotizzata l'esistenza di numerose altre recensioni lette alla radio e mai pubblicate.

Credo di aver trovato uno di questi documenti – la cautela è d'obbligo – nel Fondo Michelangelo Antonioni di Ferrara, un testo quindi parzialmente inedito: si tratta di un dattiloscritto nella forma di sceneggiatura radiofonica per lo speaker-attore Alberti che contiene la stroncatura di *Le amiche* (Michelangelo Antonioni, 1955), il film liberamente adattato dal romanzo breve di Cesare Pavese *Tra donne sole* (1949) con la collaborazione di Alba de Céspedes, di cui si parlerà più avanti. Il film di Antonioni è stato proiettato al festival di Venezia nel settembre del 1955 e distribuito nelle sale a novembre dello stesso anno, periodo che corrisponde all'interruzione delle pubblicazioni di «L'approdo». Il contenuto non sembra corrispondere ai brani editi che si sono potuti leggere nel volume di Papini e nel periodico Rai.

Questo intervento, mancante della conclusione, affronta un tema particolarmente ricorrente negli interventi di Banti: l'idea che «certi innesti fra letteratura e cinema non portino bene, e così è avvenuto anche per quest'ultimo film di uno dei nostri più impegnati e seri registi»³³⁰.

Lui [il regista] e i suoi più migliori colleghi dovrebbero pensarci due volte prima di mettere – e far mettere – le mani su un testo che oltre a un valore poetico affidato ai mezzi dell'espressione “scritta”, rappresenta un valore umano, un patetico sforzo di comprensione e di riscatto, un'apertura generosa di credito da non potersi restringere senza rimorso. Qui si obietterà che ormai anche i classici, dai più clamorosi ai più squisiti, sopportano simili manomissioni senza patirne danno. Ma i classici, rispondiamo, hanno spalle da gigante, con una scossetta si liberano dalle formiche ritrovando la loro intatta purezza e seguitando a largire dalle loro pagine, ricche ondate di vita.

[...]

Non altrettanto è dato alle opere dei nostri giorni, il cui significato ed intenzioni, ancora appannati dal polverio del laboratorio, che le ha viste nascere, aggrediscono disarmati un futuro che li giudicherà inutili – o essenziali: esse aspettano soltanto da noi contemporanei, imbarcati sulle medesime torbide acque, il rispetto, l'attenzione.

Avviene invece esattamente il contrario, l'opera viene considerata, anzi “comprata” in blocco, come si fa dagli speculatori delle vecchie case, mantenendone, sì e no, la facciata, e cioè il nome dell'autore. Il resto è corpo vile cavie da esperimenti di trapianto e di respirazione artificiale.

Il rapporto tra cinema e letteratura per Banti è delicatissimo e non può prescindere da un approccio etico, rispettoso anche del valore del testo letterario. I classici, saccheggianti dal cinema del passato e del presente, restano tali, ormai hanno raggiunto una stabilità inscalfibile, «chi ci si è arrampicato ha fatto il capitombolo»³³¹. Le opere del presente hanno

³³⁰ Anna Banti, *Rassegna cinematografica a cura di Anna Banti: L'ultimo Antonioni*, s.d., dattiloscritto, 5 cc., Fondo Michelangelo Antonioni, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara (d'ora in avanti FMA), Album 4, c. 25. Ringrazio Laura Quaggia per la grande disponibilità e il sostegno scientifico nella consultazione dei documenti. Vorrei ringraziare anche Francesca Gavioli per le informazioni e i chiarimenti sui documenti accolti dal fondo Antonioni.

³³¹ *Ibid.*

invece bisogno di una sensibilità maggiore che da spettatrice fatica a trovare. La recensione delle *Amiche* diventa quindi uno spunto per ragionare sul processo dell'adattamento, dal punto di vista di chi aveva potuto sperimentare in prima persona quel tipo di esperienza. La sua attenzione si concentra sui meccanismi industriali del cinema che si manifestano anche in sede di scrittura del film:

Ma, santa pace, che nome ha questa mania di frugare nei cassette altrui sconvolgendone l'ordine, e rifiutarne alla fine il contenuto perché inservibile alla consumazione di un certo pubblico? O non era meglio che gli sceneggiatori mettessero insieme una storiella più amena, inventata di sana pianta, senza evocar l'ombra di morti che sono morti davvero?³³²

Significativamente si troverà a condividere su «Cinema nuovo», proprio con Antonioni, un regista che nonostante *Le amiche* apprezzava molto, considerazioni sulle ragioni dell'alienazione nel cinema contemporaneo, lei «nemica di astrazioni ideologiche e di filosofemi alla moda»³³³.

È impossibile ripercorrere venticinque anni di critica cinematografica in questa breve panoramica, quel che interessa sottolineare è che persino Anna Banti sconta un pregiudizio comune tra le autrici: la sensazione di inadeguatezza nei confronti del cinema (e spesso della politica) ritorna più volte nelle sue recensioni radiofoniche e nei saggi scritti. Non diversamente da Serao e come si vedrà a breve, da Morante e de Céspedes, è sempre attenta a mantenere una certa distanza tra la propria disciplina letteraria e la critica cinematografica. Ma il suo costante esercizio del pensiero sull'arte filmica è senza dubbio tra le più importanti esperienze di «critica non specializzata» del secolo scorso.

Appartengono ai primi anni della Repubblica le due più rilevanti scritture per la visione di Elsa Morante. Nel 1949, ancora delusa per l'esito del Premio Viareggio diviso con Palazzeschi e decisa a vivere della propria scrittura, Morante accetta la proposta di Alberto Lattuada di lavorare al trattamento di un soggetto che questi aveva scritto con Carlo Lizzani, *Miss Italia*. Il trattamento Lattuada-Morante – ritrovato da Marco Bardini e ora leggibile nella sua già citata monografia³³⁴ – è debitore nei confronti del canone neorealista su più fronti e imbevuto di spirito pessimista, era inevitabile che fosse scartato dalla Lux Film che riteneva quella storia poco adatta a promuovere il concorso di bellezza. Il film *Miss Italia* (Duilio Coletti, 1950) verrà comunque realizzato ma di questo primo trattamento manterrà poco più che il titolo. Nessuna dichiarazione di Morante permette di chiarire la

³³² *Ibid.*

³³³ Ead., *Nevrosi, disperazione, speranza*, in «Cinema nuovo», a. XI, n. 160, novembre-dicembre 1962, p. 446.

³³⁴ Alberto Lattuada, Elsa Morante, *Miss Italia*, in Marco Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, cit., pp. 89-117.

natura del suo intervento. Quasi trenta anni più tardi sarà invece Lattuada a fornire qualche dettaglio:

Era la storia di una sconfitta, di una che stava per diventare Miss Italia, e invece se ne fregava, non gliene importava proprio, e fuggiva via da questo ambiente, tornando nel nulla. [...] Lei tentava di uscire da questo grigio [la sua condizione modesta], viceversa tornava indietro con la sua valigetta di fibra, a piedi, ma non sconfitta, anzi rafforzata, con un'esperienza accumulata in brevi giorni, un'esperienza concentrata sulla cattiveria umana³³⁵.

Troppo complesso da ricostruire in questa sede è il progetto cinematografico più ambizioso e meglio documentato – ma anche in questo caso non realizzato – ovvero il «Soggetto per un film musicale» *Verranno a te sull'aure...*³³⁶ scritto insieme a un giovane Franco Zeffirelli tra il 1950 e il 1952.

Ha scritto Bardini che: «le carte preparatorie, tutte di mano di E. M., consentono di seguire lo sviluppo del lavoro con puntuale attenzione fino al risultato finale. E dalla visione di tali carte appare evidente che il soggetto fu interamente organizzato, elaborato e stilato dalla scrittrice; la quale, a mio giudizio, è da considerarsi come l'unica e vera autrice materiale dello scritto». *Verranno a te sull'aure...* è un dramma teatrale dal lieto fine ambientato dopo la fine della guerra nell'universo dell'opera lirica, che racconta le vicende sentimentali di due giovani musiciste, identiche nell'aspetto quanto lontane nel carattere. Entrambe si legano a un noto direttore d'orchestra generando il più classico degli equivoci: lo scambio di identità. Tra melodramma e strutture drammaturgiche teatrali, il soggetto restituisce una genuina e divertita riflessione metanarrativa (dall'impianto del testo ai dialoghi) sul rapporto tra arte, vita e innamoramento.

Nello stesso periodo è condensata anche l'intensa esperienza di giornalista cinematografica: nel biennio 1950-51 Morante scrive numerose recensioni per una rubrica radiofonica settimanale affidatale dalla RAI, *Cinema. Cronache di Elsa Morante*. Se Paola Masino è l'autrice che più assume la postura di critica specializzata e Anna Banti si pone come modello della 'letterata al cinema', attratta da problematiche culturali più che strettamente cinematografiche, la posizione di Morante può considerarsi quella di una narratrice-spettatrice 'impegnata' decisamente più interna all'ambiente del cinema, «che vede del cinema la forza di una rappresentazione capace di influire sulla società in modi più risoluti e profondi della letteratura, nel bene e nel male»³³⁷. Dalle sue recensioni emerge un solido punto di vista ben riassunto dal titolo dell'intervento di Fofi «*L'evasione non è per*

³³⁵ Franca Faldini, Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai loro protagonisti. 1939 – 1959*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 151.

³³⁶ Elsa Morante, Franco Zeffirelli, *Verranno a te sull'aure...*, BNCR, FEM, A.R.C. 52 I 5/3-8, ora in Marco Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, cit., pp. 139-152.

³³⁷ Goffredo Fofi, «*L'evasione non è per me*», in Elsa Morante, *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951* (a cura di Goffredo Fofi), Torino, Einaudi, 2017, p. VII.

me». Sono testi da leggersi in relazione al contesto storico-politico dell'Italia democristiana e allo specifico scenario cinematografico di inizio anni Cinquanta, già diverso rispetto al contesto festivaliero del decennio precedente descritto da Masino.

Nonostante l'attrazione verso un cinema più autoriale e la libertà di cui godeva di scegliere i titoli di cui parlare, Morante si concentra per lo più sul film come spettacolo popolare. Esigente ma non intransigente, per circa un anno ogni martedì offre brevi analisi, anche lei attraverso la voce di uno speaker, con un linguaggio discorsivo e persuasivo pensato per essere ascoltato alla radio: dei veri e propri consigli per il grande pubblico. I testi, raccolti da Goffredo Fofi nel 2017, compongono una guida al film contemporaneo con ampi spazi concessi alla riflessione sul campo del cinema, sulle problematiche e sulle direzioni che stava prendendo negli anni Cinquanta. Anche se non mancano interventi dedicati alle grandi opere d'arte, presentate in quanto tali mantenendo gli stessi toni affabili, Morante compie una seria lettura del cinema come strumento della cultura di massa «ma in una visione molto esigente della cultura di massa, che tratti in modo adulto le questioni che affronta»³³⁸, concentrandosi principalmente sul contenuto dei film e sulle idee che lo sorreggono.

L'esperienza cessa bruscamente quando la RAI le chiede di «attenuare le punte critiche»³³⁹ della recensione di *Senza bandiera* (Lionello De Felice, 1951) prodotto da Luigi Freddi. E glielo chiede a ridosso della messa in onda. In seguito al rifiuto della scrittrice la RAI censura la puntata e Morante si dimette. Considerando la vicenda retrospettivamente, una scelta catastrofica per la cultura cinematografica italiana.

Anche da questa breve panoramica è evidente che nonostante i punti in comune tra le tre autrici, si tratta di esperienze molto diverse tra loro, accostate per offrire una rassegna sintetica di testi che si avvicinano alla forma della recensione cinematografica e che dimostrano il livello di autocoscienza della funzione che le narratrici attribuivano a sé stesse all'interno dello scenario culturale del dopoguerra italiano. I commenti filmici, composti in qualità di scrittrici che attuano una pratica «di lettura di testi cinematografici»³⁴⁰, sono elaborati da posizioni dichiaratamente alternative a quella del critico specializzato e nel caso di Banti e Morante accompagnati da esplicite prese di distanza dalla specificità di quel ruolo. Rivelano un carattere ibrido che tende a forzare i confini della recensione e rispecchiano

³³⁸ Ivi, p. XV.

³³⁹ Cfr. Elsa Morante, *La censura della Rai*, in «Il Mondo», 1° dicembre 1951, p. 10; ora in Ead., *La vita nel suo movimento*, cit., pp. 113-115.

³⁴⁰ Maria Carla Papini, *Introduzione*, in Anna Banti, *Cinema*, cit., p. XII.

considerazioni maggiormente interessate al «senso dell'operazione artistica *tout court*»³⁴¹, non di rado superano in finezza e incisività gli interventi dei critici cinematografici degli anni Quaranta e Cinquanta, spesso rinchiusi in griglie ideologiche ed estetiche limitanti.

2.3.4 *Il film per ragazzi di Anna Maria Ortese*

«La grande passione di Anna Maria per il cinema»³⁴² è stata descritta da lei stessa nel 1945 in termini piuttosto estremi: «Spesso mi trovavo nella penosa alternativa di dover scegliere tra il cinema e il “cappuccino”, tra il cinema e un “panino all’olio”. Non ho mai tradito il mio grande amico»³⁴³.

La folgorazione per lo schermo luminoso era nata a Napoli negli anni dell'infanzia. Si era poi consolidato nel lavoro per l'ufficio Stampa della Mostra del cinema di Venezia del 1939, grazie all'interessamento di Paola Masino e Massimo Bontempelli, e dopo la fine della guerra nella partecipazione alle attività del cineclub napoletano fondato da Pasquale Prunas nel 1949. Dopo una breve collaborazione con la rivista «Film»³⁴⁴, a cui aveva inviato due racconti autobiografici dalla tematica cinematografica³⁴⁵, nel 1956 partecipa alla scrittura di *Lauta mancia* (Fabio De Agostini, 1957), una pellicola italo-svizzera quasi dimenticata e priva di edizioni in home video.

Anche in questo caso non è stata identificata la sceneggiatura³⁴⁶ e si farà riferimento al film nella copia depositata dal Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. *Lauta mancia* è la storia dell'amicizia tra un alano abbandonato da una ricca e distratta padrona e un bambino poverissimo che trova nel cane il suo migliore amico. La vicenda si snoda attraverso le peripezie dei due compagni di sventura che insieme trovano la forza di reagire ai maltrattamenti e al cinismo degli adulti, finché i familiari del bambino vorrebbero trarre

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² Luca Clerici, *Apparizione e visione. Vita e opera di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002, p. 108.

³⁴³ Anna Maria Ortese, *Cinema e vita*, cit. p. 3.

³⁴⁴ Cfr. Matilde Tortora, *Anna Maria Ortese. Cinema. Con sue lettere inedite*, Atripalda, Mephite, 2010.

³⁴⁵ Oltre al già citato *Cinema e vita*, si veda Anna Maria Ortese, *I fratelli di Alja*, in «Film», a. VII, n. 2, 3 marzo 1945, p. 3.

³⁴⁶ Il film è stato sceneggiato da Fabio De Agostini, Anna Maria Ortese, G.M. Perrone, Franco Piccinni e Guido Zurli. La scrittrice Maria Tibaldi Chiesa, sempre nello stesso anno, firmerà la novellizzazione della pellicola per un volume che accoglie anche diverse foto di scena: Mary Tibaldi Chiesa, *Lauta mancia (la storia di Mosca e di Cita)*. Dal film omonimo di Fabio De Agostini, Milano, Carroccio-Aldebaran, 1957.

vantaggio dal nuovo arrivato a quattro zampe, incassando la ‘lauta mancia’ che la proprietaria del cane ha pensato di offrire a chiunque le avrebbe restituito il cane.

L’ambientazione è presa di forza da certi stereotipi neorealisti (la periferia trascurata, le famiglie numerose, la povertà, i bambini abbandonati a se stessi), per quanto smussata nei toni da commedia, ma il punto di vista è quello del bambino e ci sono tutte le caratteristiche del film per ragazzi. Il *target* di riferimento è infatti circoscritto alla fascia d’età più giovane, il film si sforza di parlare quel linguaggio. Le avventure della coppia di ‘diseredati’ avrebbero dovuto tenere col fiato sospeso il pubblico di ragazzi, tuttavia molte scene sono concepite per suscitare un senso di intenerimento causato proprio dallo sguardo sul mondo infantile e su quello animale che possono essere maggiormente colte da una platea adulta. Nell’insieme *Lauta mancia* è un film gradevole senza troppe pretese autoriali, ma considerato il momento in cui è stato realizzato potrebbe considerarsi un’opera fuori tempo massimo, più che fuori dal tempo.

Uno degli elementi più interessanti è proprio la costruzione del rapporto alla pari tra animale ed essere umano, anzi tra animale di per sé escluso dal tessuto sociale e bambino nel momento in cui tende ad ‘animalizzarsi’. Si corre il rischio di scivolare in facili suggestioni ma non sembra così improbabile la volontà di inserire in un film di consumo, e con tutte le banalizzazioni del caso, un germe animalista (un tema molto caro ad Ortese, che affiora nella scrittura giornalistica già a partire dai primi anni Quaranta)³⁴⁷.

Allo stato attuale della ricerca non è stato possibile rinvenire alcun documento relativo al coinvolgimento della scrittrice nella lavorazione di *Lauta mancia* ad esclusione di una lettera manoscritta in si complimenta con il regista³⁴⁸. Secondo Matilde Tortora il De Agostini entrò in contatto con lei «tramite un’amica comune, la figlia di Mario Sironi»³⁴⁹; il racconto *L’uomo della costa* (1959)³⁵⁰ e la lettera che Ortese invia a Mondadori nel dicembre 1959 potrebbero far riferimento a questa esperienza: «me ne andavo a Roma, e ci sono rimasta tutto questo tempo, cercando di guadagnarci quella vita che qui, a Milano, mi era diventata impossibile. Ed ecco che, dopo tanti tentativi (cinema, radio, qualche giornale) ho dovuto riprendere la via di Milano»³⁵¹.

³⁴⁷ Cfr. Angela Borghesi, *Dio nelle ciliegie*, in Anna Maria Ortese, *Le piccole cose*, Milano, Adelphi, 2016, pp. 245-271.

³⁴⁸ Lettera di Anna Maria ortese a Fabio De Agostini, Milano, 8 maggio 1957, BLC, Fondo Fabio De Agostini, serie Corrispondenza, Inv. 126854, Coll. FONDI 00 06 0907.

³⁴⁹ Matilde Tortora, *Anna Maria Ortese. Cinema*, cit., p. 11.

³⁵⁰ Anna Maria Ortese, *L’uomo della costa*, in «Il Mondo», XI, 50, 15 dicembre 1959, p. 16; poi in Ead., *Estivi terrori*, Catania, Pellicanolibri, 1987, pp. 29-35; ora in Ead., *La lente scura. Scritti di viaggio* (a cura di Luca Clerici), Milano, Adelphi 2004, pp. 53-56.

³⁵¹ La lettera è trascritta in L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 356.

L'acquisizione di nuovi documenti da parte del fondo De Agostini della biblioteca Luigi Chiarini fa ben sperare nella possibilità di approfondire lo studio di questa scrittura cinematografica sommersa.

2.3.5 *L'impegno e il passaggio di testimone in La grande ereditiera/Due donne di Aleramo*

Per concludere si propone di tornare ad Aleramo e al suo significativo rapporto mancato con il cinema italiano. Si è già detto dei numerosi rifiuti subiti dai suoi soggetti, ancora il 28 marzo 1950 Zavattini scrive nel suo diario:

Sibilla Aleramo mi chiede lavoro per il cinema, anche lei è convinta che “è facile averne e che quando vede tutti quei nomi che valgono meno di lei sullo schermo, si meraviglia di non trovare lavoro nel cinema”. [...] Essa stessa ha un soggetto, brutto, e non vuole faticare a ritoccarlo secondo i miei suggerimenti. “Ma sì – dice – fatemi fare una revisione, una consulenza, che guadagni un po' di soldi.” Con lei non ci si può arrabbiare ma mi viene voglia³⁵².

Tuttavia un suo testo riesce a raggiungere se non la macchina da presa, quanto meno le pagine di una rivista cinematografica, si tratta del soggetto *La grande ereditiera*, pubblicato nel 1962 su «Cinema Nuovo» con il titolo cambiato, significativamente, in *Due donne*³⁵³. Ma vale la pena andare con ordine.

Sotto il nome *La grande ereditiera* sono conservati otto documenti di varia natura che attestano diverse fasi di scrittura della stessa materia: molti appunti manoscritti, stesure con varianti considerevoli – alcune manoscritte, altre battute a macchina – e un dattiloscritto nominato «sunto di un soggetto cinematografico di Sibilla Abramo [sic]»³⁵⁴. Il 1932 è la datazione proposta dalla Fondazione Gramsci e da Rita Guericchio³⁵⁵ ma la scrittrice tornerà più volte a lavorare su questo soggetto, come attesta la versione della storia pubblicata su «Cinema Nuovo».

³⁵² Zavattini manteneva buoni rapporti, pur senza essere particolarmente benevolo nei loro confronti, con alcune delle intellettuali considerate da questa ricerca: Aleramo, Cialente, Manzini, Masino, Bellonci, de Céspedes. Si ringrazia Roberta Ferri per il sostegno a distanza. La prima parte dei diari di Zavattini sono stati recentemente pubblicati in volume. Per il brano citato: Cesare Zavattini, *Diari. 1941-1958* (a cura di Valentina Fortichiari e Gualtiero De Santi), Milano, La nave di Teseo, 2022, p. 379.

³⁵³ Sibilla Aleramo, *Due donne. Soggetto*, in «Cinema Nuovo», vol. XI, n. 155, gennaio-febbraio 1962, pp. 73-80.

³⁵⁴ Ead., *La grande ereditiera*, ASA, cit.

³⁵⁵ Rita Guericchio, *Storia di Sibilla*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974, p. 262.

Concepito negli anni del fascismo, secondo Guerricchio «l'opera testimonia il permanere della convivenza delle due anime di Sibilla, quella populista e quella estetizzante: convivenza agevole e senza attriti, ancora di ascendenza tardo-ottocentesca, ma ancora, più che mai, attuale e tempestiva, degna comunque di [...] rispecchiare i rapporti socio-culturali dell'epoca»³⁵⁶. Si riporta il riassunto che la stessa studiosa ha fatto del soggetto, nella forma che assume a questa altezza cronologica:

La protagonista, naturalmente donna dalle qualità eccezionali, raggiungeva l'autorealizzazione donando le proprie ricchezze alle opere benefiche in precedenza fondate, dopo un tirocinio volontario come operaia tessile che l'aveva portata a scoprire e condividere la miseria e la fatica della vita del popolo, come a scoprirne il «senso di vita, un istinto infinitamente più vigoroso di quello che muove le cosiddette classi alte»³⁵⁷.

Il testo, come si è già detto, subisce diverse variazioni che non è possibile ricostruire, vale la pena invece indicare che la versione edita del soggetto è introdotta da una nota d'accompagnamento, datata 1959, che agisce da prefazione:

Chi scrive un soggetto per film ha questa singolare umiltà aprioristica – singolare poiché si tratta pur sempre d'uno scrittore, specie tutt'altro che umile in linea generale – questa umiltà di sentirsi da solo insufficiente a produrre il capolavoro, e di vagheggiare l'intervento, l'ausilio, l'illuminazione – la parola fa al caso – di un regista al quale magari inchinarsi come a un superiore, alle decisioni del quale sottomettersi senza pur discutere: un regista di genio. Che, alla prima lettura, s'invaghisca dello spunto offertogli; agganci ad esso fulmineamente la propria fantasia, la propria forza creatrice: inventi sotto la specie “visionata”, tutto quanto lo scrittore ha soltanto vagamente intuito come possibili sviluppi della sua “storia”³⁵⁸.

Nello stesso documento Aleramo afferma anche di aver scritto lo ‘scenario’ «quattro o cinque o sei anni fa» e che «un capoccia della Cines lo lesse e me lo restituì, non ricordo più con quali obiezioni d'indole tecnica»³⁵⁹. Non si può escludere che sia questo il «brutto soggetto» di cui parlava Zavattini nel suo diario.

Nella versione che assume il titolo apocrifo *Due donne*, il soggetto narra più esplicitamente la storia della presa di coscienza morale e politica di Eva, giovane figlia di ricchi industriali, e dell'incontro con la poetessa Lorenza, l'«amica anziana» di 65 anni. Se la poeta è una figura assente nelle stesure degli anni Trenta e più consona ad un rispecchiamento autobiografico degli ultimi anni di attività intellettuale di Aleramo, il cardine della narrazione resta lo stesso: Eva in seguito alla morte dei genitori sceglie per sé la vita della classe operaia e impiega la loro cospicua eredità per fondare istituti di beneficenza e istituire «opere varie per occupare donne d'ogni cetto ed età», trasmutando l'«oro in opere vive». Il rapporto esclusivo con la poetessa-mentore lascia spazio anche a

³⁵⁶ Rita Guerricchio, *Storia di Sibilla*, cit., p. 262.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ Sibilla Aleramo, [Nota preliminare], «Cinema Nuovo», n. 155, cit., p. 73.

³⁵⁹ *Ibid.*

una storia d'amore con un musicista autodistruttivo (originariamente un poeta) che morirà di meningite. Questo personaggio è palesemente una rappresentazione del poeta Dino Campana e si configura come ritorno dell'utopia d'amore e, ancora una volta, contribuisce a quella particolare mescolanza di vita e arte (ancora la musica e la poesia) così importante per Aleramo³⁶⁰. Contrappunto all'artista disperato è la poetessa, limpido *alter ego* cui affidare più di un pensiero personale: «Ho sofferto anch'io, nel mio campo, per tanti anni, dell'indifferenza, non alla mia arte, ma a ciò ch'essa significava»³⁶¹.

La collocazione editoriale impone una lettura orientata, forse anche oltre le intenzioni di Aleramo: la connotazione della rivista di Aristarco tende facilmente a propendere per una lettura politica cristallina: «alla denuncia di un'esistenza ignorata e calpestata si sostituisce la proposta di un'azione. [...] L'immagine della donna libera e indipendente, che attraverso il sacrificio e la rinuncia (mai descritti in termini patetici o sentimentali) si costruisce la propria esistenza, con gli altri, per gli altri e non *contro* gli altri»³⁶². La dimensione politica è interna alla ricerca – letteraria, autobiografica – di Aleramo, nei termini di istanze emancipazioniste e progressiste, ma questo soggetto, rielaborato per quasi trent'anni, più che porsi come attestazione dell'ultima fase dell'attività intellettuale sembra comunicare maggiormente con gli elementi più profondi della sua opera letteraria. In *Due donne*, che segna e racchiude il simbolo del passaggio di testimone alle generazioni successive, sono infatti presenti alcuni degli assi portanti del suo pensiero: l'identità sessuale che esprime la propria differenza, la ricerca dell'amore come elemento fondante, ontologico, dell'essere umano e il «sogno d'amore» spezzato, il valore, anche rappresentativo, della scrittura che ridefinisce la soggettività che la produce, il nesso arte-vita. Rispetto a Viganò e Cialente, la dimensione strettamente ideologica è piuttosto limitata.

Da un punto di vista più interno al cinema, i testi per lo schermo di Aleramo attestano il graduale cambio di posizione dell'autrice nei confronti di una scrittura che si configura sempre più come genere letterario autonomo, per quanto non bastevole da solo alla messa in scena: *Due donne* è il punto d'arrivo di questo percorso. La presenza di numerose varianti nelle carte preparatorie suggerisce di rimandare ad altra sede un'analisi più approfondita, è però importante sottolineare come sia uno dei rari casi di scrittura femminile per il cinema che ha trovato una collocazione editoriale.

³⁶⁰ Il collegamento con Campana potrebbe essere confermato dalla nota diaristica del 28 febbraio 1955: Aleramo, riflettendo sull'eventualità di una pubblicazione del carteggio con il poeta di Marradi, scrive nel suo diario: «Ho adombrata la figura di Dino nel soggetto di un film rimasto inedito». Sibilla Aleramo, *Diario di una donna*, cit., p. 361.

³⁶¹ [Nota del redattore], in «Cinema Nuovo», n. 155 cit., p. 80.

³⁶² *Ibid.*

Per concludere, Aleramo è quindi la narratrice che più di altre cerca il cinema con insistenza, sicuramente anche a causa delle sue impellenze economiche, ma non è possibile banalizzare la sua esperienza solo su questo piano. Se nel giornalismo riesce a trovare una sintesi tra le proprie posizioni e le richieste delle testate, le pagine cinematografiche (quelle che è possibile leggere) non sono mai allineate con la politica culturale che, a una lettura attenta dei suoi diari, dimostrava di conoscere bene. Sono invece caratterizzate da un'evidente irriducibilità, soprattutto di contenuto, e difficilmente sarebbero stati trasposti dalle cinematografie dei vari periodi storici in cui ha operato. Le sue scritture per la visione non sono al servizio del cinema, sono al contrario un'emanazione diretta del proprio percorso letterario e intellettuale.

Si è scelto di proporre una rassegna drasticamente ridotta all'essenziale, parziale e provvisoria, di fenomeni che possono meglio inquadrare l'esperienza di Alba de Céspedes. La ricognizione sulle scrittrici e il cinema italiano si ferma ai primi anni Sessanta perché da quel momento l'autrice italo-cubana risulta marginalmente attiva nell'industria cinematografica italiana.

Il discorso avrebbe potuto essere decisamente più ampio, lo si comprende facilmente anche solo dalla raccolta di documenti proposti, non c'è dubbio che in questo terzo quadro storiografico la presenza di soggettività femminili che esercitano la scrittura cinematografica sia stata più rilevante. Un *trend* destinato a crescere nei decenni successivi. Il *corpus* di questi testi, in alcuni casi laterali rispetto ai generi principalmente frequentati, prova che le scrittrici hanno concepito il lavoro 'attorno allo schermo' all'interno di una più ampia partecipazione ideale, talvolta ideologica, alla dimensione culturale italiana: difficilmente si può far rientrare il rapporto con il cinema nella categoria dell'interesse occasionale. Si propone quindi di applicare anche alle scritture cinematografiche, soprattutto ai testi del dopoguerra, la categoria di «scritture poetico-politiche» presentata da Laura Fortini: «scritture poetico-politiche perché in esse le ragioni della letteratura, ovvero l'amore per il come dire, il modo del dire, si incontrano con le ragioni della politica, intesa come osservazione del mondo e appassionamento a esso, senza rinchiudersi nelle sole ragioni della letteratura o della politica»³⁶³.

³⁶³ Laura Fortini, «Possiamo dire di aver speso molto di noi»: Alba de Céspedes, Natalia Ginzburg e Anna Maria Ortese tra letteratura, giornalismo e impegno politico, in *Scrittrici/giornaliste Giornaliste/scrittrici* (a cura di Adriana Chemello, Vanna Zaccaro), Atti del convegno "Scritture di donne tra letteratura e giornalismo", Bari 29 novembre - 1dicembre 2007, vol. III, Settore editoriale e redazionale, Modugno, Favia, 2011, p. 110.

Come è evidente da questa piccola selezione, le intellettuali italiane del Novecento hanno dialogato con il cinema fin dalle sue origini, contribuendo a qualificarlo e fornendo un apporto più culturale che teorico o tecnico, come d'altronde era quello di buona parte degli intellettuali. È il caso di ripeterlo: non è possibile generalizzare, le letterate prestate al cinema non costituiscono un sistema omogeneo e non esiste una griglia interpretativa essa pure uniforme che possa contenere il fenomeno nel suo insieme. Il rapporto tra narratrici e cinema è eterogeneo, molto più ampio dell'insieme di casi qui indicati, si dispiega tra immagini e parole sempre in bilico tra editoria di consumo e narrativa raffinata, tra film popolare e pellicola autoriale: il cinema accoglie Luciana Peverelli come Anna Banti, sono le autrici stesse, all'interno della contaminazione dei 'prodotti', a sforzarsi di connotare i propri percorsi come, de Céspedes e Manzini, ad occuparsi di una sola dimensione, come Banti o Cialente, oppure a svanire, come Linuccia Saba³⁶⁴.

Le scritture cinematografiche delle donne hanno attraversato tutta la storia del cinema, lasciando solchi significativi, ben oltre i quadri storici considerati, fino ad abitare gli spazi ibridi della contemporaneità. Esclusi dalla ricognizione, ma altrettanto significativi, sono i casi di Natalia Ginzburg³⁶⁵, che collabora all'adattamento cinematografico della sua commedia teatrale *Ti ho sposato per allegria* (Luciano Salce, 1967); di Maria Bellonci che scrive il documentario televisivo *Io e la camera degli sposi* (Anna Zanoli, 1973) e, con Anna Maria Rimoaldi, due sceneggiati per la RAI, *Isabella* (1968-1976, mai portato sullo schermo) e *Delitto di stato* (Gianfranco De Bosio, 1982)³⁶⁶; di Dacia Maraini, uno dei rari casi di narratrice-sceneggiatrice-regista, autrice di non pochi copioni cinematografici; di Fabrizia Ramondino responsabile, insieme a Mario Martone, del testo di *Morte di un matematico napoletano* (Mario Martone, 1992), pubblicato anche in volume³⁶⁷. Senza considerare il caso particolare di Goliarda Sapienza, attrice presso l'Accademia nazionale

³⁶⁴ Una recente ricerca di Marina Silvestri ha riportato alla luce due soggetti dattiloscritti dal 'sapore' neorealista affidati a Mario Soldati e mai realizzati: *Il triangolo della virtù* (1948) e *Una storia milanese* (s.d.) entrambi custoditi nella Biblioteca Civica A. Horti di Trieste, Fondo Famiglie Benco-Gruber, ora in Linuccia Saba, Maria Silvestri, *Linuccia Saba e il cinema, un sogno negato. Due soggetti ritrovati*, Trieste, EUT, 2019.

³⁶⁵ Ginzburg a partire dalla fine degli anni Sessanta scriverà anche di cinema e televisione per il «Corriere della Sera», per «La Stampa» e per «Il Mondo». Cfr. almeno Giacomo Gambetti, *Cronache. Natalia Ginzburg e il cinema*, in «Cineforum. Quaderno mensile della Federazione italiana dei cineforum», a. XI, n. 109, dicembre 1971, pp. 1-2 e Maria Rizzarelli, «La memoria è l'unica vera chiave di giudizio». *Natalia Ginzburg e il cinema*, in *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web* (a cura di Michele Guerra e Sara Martin), Parma, Diabasis, 2019, pp. 387-399.

³⁶⁶ La sceneggiatura è stata pubblicata nella collana editoriale della Rai: Gianfranco De Bosio (1982), *Delitto di stato. Dal romanzo di Maria Bellonci*, Torino, ERI – Edizioni Rai, 1982.

³⁶⁷ Fabrizia Ramondino, Mario Martone, *Morte di un matematico napoletano*, Milano, Ubulibri, 1992. Ramondino ha collaborato in più occasioni con il regista Mario Martone, scrivono insieme anche *La salita*, segmento diretto da Martone per il film a episodi *I vesuviani* (Pappi Corsicato, Antonietta De Lillo, Antonio Capuano, Stefano Incerti, Mario Martone, 1997).

d'arte drammatica e collaboratrice di Francesco Maselli in almeno cinque film e quasi quaranta documentari, che dialoga con la settima arte in molte opere letterarie.

E tra le generazioni successive, come si era anticipato in apertura, sono considerevoli le esperienze, tutte molto dissimili tra loro, di Melania Mazzucco³⁶⁸, Alda Teodorani³⁶⁹, Isabella Santacroce³⁷⁰ e i processi interlinguistici adoperati dalla regista-scrittrice Cristina Comencini e dell'attrice-narratrice-sceneggiatrice Margaret Mazzantini.

Attraverso questa panoramica si è tentato di contestualizzare al meglio il fenomeno delle letterate 'prestate' al cinema attraverso un sistematico lavoro di reperimento delle fonti. Questi documenti, ben più della presentazione che se ne è fatta, attestano quanto i dibattiti sull'intellettualità femminile del Novecento possono essere arricchiti di prospettive quando si guarda anche al piccolo capitale culturale delle scritture cinematografiche.

³⁶⁸ Diplomata in sceneggiatura presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, tra i molti testi per il cinema si ricordano: *Rh negativo* (con Daniela Ceselli, 1990), *Filo da torcere* (con Luigi Guarnieri, 1991), *Un amore americano* (con Andrea Galeazzi, Cesare Bornazzini, Piero Schivazappa, Luigi Guarnieri, 1991), *Vietato ai minori* (con Luigi Guarnieri, Maurizio Ponzi, 1992), *Anni '90* (con Liliana Betti, Luigi Guarnieri, Enrico Oldoini, Giovanni Veronesi, 1992), *Il bacio della medusa* (con Luigi Guarnieri, 1993, Premio Solinas per la migliore sceneggiatura italiana), *Italiani*, 1994 (con Luigi Guarnieri, Maurizio Ponzi, 1996), *Tintoretto. Un ribelle a Venezia* (con Marco Panichella, 2019). La maggior parte di questi documenti è custoditi dalla Biblioteca Chiarini.

³⁶⁹ Nei tumultuosi anni Novanta Teodorani lavora a due sceneggiature 'eccessive' con Michele Soavi e Tinto Brass. Nel 1992 insieme a Soavi e ad Antonio Tentori rielabora il proprio noir più cupo, *Giù nel delirio* (Granata Press, 1991) che rimarrà per lungo tempo nei cassetti del regista milanese. Nel 1994 scrive con Brass un libero adattamento del *Macellaio* di Alina Reyes, intitolato *Lola e il macellaio*, molte porzioni di questa sceneggiatura rimasta inedita sono poi confluite in *Monella* (Tinto Brass, 1998), senza che Teodorani sia citata nei crediti. Cfr. Tinto Brass con Caterina Varzi, *Una passione libera. In forma di autobiografia*, Venezia, Marsilio, 2021, p. 192.

³⁷⁰ La biblioteca Chiarini oltre al copione di *Luminal* (Andrea Vecchiato, 2004) conserva il dattiloscritto del film mai realizzato *Revolver* (2009) scritto da Santacroce con Vito Zaggarro, Francesco Tagliabue e Bruno Garbuglia.

3. ALBA DE CÉSPEDES E IL CINEMATOGRAFO

3.1 Il «terzo tempo di Alba de Céspedes»: una ricognizione bibliografica

Le indagini presentate nel capitolo precedente e le conclusioni, ovviamente provvisorie, relative ai quadri storiografici proposti costituiscono una raccolta di assunti da cui prendere le mosse per affrontare il dialogo di Alba de Céspedes con il cinema¹. Si è pensato di isolare, e quindi evidenziare, il ‘caso de Céspedes’ dalla panoramica precedente per le sue caratteristiche specifiche: le scritture cinematografiche rappresentano un’attività ricorrente nella biografia intellettuale dell’autrice italo-cubana, coprono un arco cronologico di circa mezzo secolo e attraversano le dimensioni culturali di almeno tre Paesi.

Tuttavia, nonostante il grande successo di pubblico che riscuotevano i suoi libri e la considerazione della critica internazionale, la sua presenza nel cinema italiano è rarefatta, come quella delle altre narratrici. Ugo Pirro l’avrebbe definita «soltanto un nome nei titoli di testa», presto dimenticato, un processo di rimozione speculare alla dimenticanza complessiva della sua attività letteraria e culturale.

Analogamente al processo di riscoperta del lavoro intellettuale delle donne, in tempi recenti, anzi recentissimi, sembra che qualcosa stia cambiando anche nei confronti di de Céspedes. Nello specifico, nel corso degli ultimi tre anni si sta assistendo a un rinnovato interesse nei confronti della sua figura mai visto prima in questi termini. Per la prima volta dopo decenni è possibile trovare nelle librerie italiane, anche digitali, le ristampe di ben quattro volumi, *L’anima degli altri* (Cliquot, 2022, con una prefazione di Loredana Lipperini), *Nessuno torna indietro* (Mondadori, 2022), *Dalla parte di lei* (Mondadori, 2021, con un’introduzione di Melania Mazzucco), *Quaderno proibito* (Mondadori, 2022 con una prefazione di Nadia Terranova), gli ultimi tre diffusi anche come audiolibri, e la nuova edizione del Meridiano, da lungo tempo ormai irreperibile.

¹ Vorrei ringraziare Sara Faccini per i preziosi confronti sul tema in questione e per aver condiviso la sua tesi di dottorato dedicata al rapporto tra de Céspedes, il cinema e il teatro: Sara Faccini, *Gender e generi: Alba de Céspedes racconta le donne / Gender et genres: Alba de Céspedes raconte les femmes*, tesi di dottorato, in Doctorat en Études Romanes: Italien, de l’Université Paris Nanterre, cotutela con il Dottorato in Scienze documentarie, linguistiche, letterarie, Sapienza Università di Roma, tutor Silvia Contarini e Laura Di Nicola, 2020.

Anche la produzione non narrativa comincia ad essere recuperata per merito di ‘progetti editoriali’ molto diversi tra loro, a riconferma della trasversalità di impegni, interessi e scritture di de Céspedes: il volume *Fermammo persino il vento* (Shake Edizioni, 2021) apre le riflessioni sulla Resistenza in Italia con uno dei suoi testi più significativi fra quelli apparsi su «Mercurio»², il dialogo con i lettori di «Epoca» è stato raccolto in edizioni cartacee e digitali³ e ben due interventi della rubrica “Dalla parte di lei” sono stati pubblicati singolarmente dalla casa editrice Beyle in piccoli fascicoli pregiati⁴. Sono state annunciate, proprio nei giorni in cui si sta chiudendo questa tesi, le nuove edizioni della raccolta di poesie *Le ragazze di maggio* e dei romanzi *Il rimorso* e *La bambolona*⁵ che rendono la bibliografia quasi interamente accessibile al pubblico. In ultimo le sue dichiarazioni e le pagine edite dei diari sono state rielaborate nel romanzo biografico *Dalla parte di Alba*⁶: dopo Morante e Ginzburg, anche de Céspedes può vantare la sua bio-fiction.

In questo che si sta configurando come un «terzo tempo di Alba de Céspedes»⁷ sono coinvolti anche altri mercati editoriali: a partire dal 2020 diversi paesi stanno pubblicando per la prima volta i suoi romanzi più noti⁸, ristampando vecchie edizioni⁹ e improntando nuove traduzioni. Si segnala, incidentalmente, il copioso lavoro di ri-scrittura del romanzo diaristico *Quaderno proibito* che più di altri testi continua a parlare alla contemporaneità¹⁰ ma che, a quanto pare, necessita di continui aggiornamenti (sono appena state diffuse le terze traduzioni in lingua tedesca e spagnola che seguono di pochi anni le versioni precedenti).

Il divario rispetto al passato è significativo anche dal punto di vista della produzione scientifica, soprattutto se si confronta con la bibliografia critica del 1997, l’anno della morte

² Alba de Céspedes, *Premessa a «Mercurio» numero 4*, in *Fermammo persino il vento. Racconti e letteratura di partigiani* (a cura di Marco Codebò e Domenico Gallo), Milano, Shake Edizioni, 2021, pp. 25-27.

³ Ead., *Dalla parte della ragione. Appunti di vita italiana*, Cagliari, Xedizioni, 2015.

⁴ Ead., *Che cosa leggere a ottant’anni*, Milano, Beyle, 2017; Ead., *Ricevere degli ospiti*, Milano, Beyle, 2022.

⁵ Ead., *Le ragazze di maggio*, Milano, Mondadori, 2023; Ead., *Il rimorso*, Milano, Mondadori, 2023; Ead., *La bambolona*, Milano, Mondadori, 2023.

⁶ Michela Monferrini, *Dalla parte di Alba*, Milano, Ponte alle Grazie, 2023.

⁷ Ines Scaramucci, *Due tempi di Alba de Céspedes*, in Ead., *Verga lettore del Manzoni e altri saggi*, Milano, IPL, 1969, pp. 163-171.

⁸ Ad esempio *Zabranjena bilježnica [Quaderno proibito]*, traduzione croata di Antonija Radić, Zagreb, OceanMore, 2022.

⁹ *Jeugd in boeien [Nessuno torna indietro]*, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 2020 nella traduzione olandese di Rein Valkhoff e Anke Servaes del 1940; *Elles [Dalla parte di lei]*, Paris, Gallimard, 2022 nella traduzione ‘storica’ di Juliette Bertrand per la prima volta revisionata da Marc Lesage; *Kielletty päiväkirja [Quaderno proibito]*, nella traduzione finlandese di Anna Louhivuori, Helsinki, Otava, 2022.

¹⁰ Oltre alla nuova edizione croata si veda: *Verboden schrift*, trad. olandese di Manon Smits, Den Haag, Meridiaan, 2022; *Das verbotene Notizbuch*, trad. tedesca di tedesca di Verena von Koskull, Berlin, Insel Verlag, 2022; *Quadern prohibit*, trad. catalana di Elisabet Ràfols, Barcelona, Navona Editorial, 2022; *El cuaderno prohibido*, trad. spagnola di Isabel González-Gallarza, Barcelona, Seix Barral, 2022; *Caderno proibito*, trad. brasiliana di Joana Angélica d’Avila Melo, São Paulo, 2022. Ultima in ordine temporale, uscita nel momento in cui si sta chiudendo questa ricerca, *Forbidden Notebook. A Novel*, trad. inglese di Ann Goldstein, New York, Astra House, 2023 diffusa anche come audiolibro. È stata annunciata in questi giorni la nuova edizione inglese: *Forbidden Notebook*, trad. inglese di Ann Goldstein, London, Pushkin Press, 2023.

della scrittrice, o del 2000, vero spartiacque nella critica decéspediana. Le linee di ricerca che precedevano il nuovo millennio, feconde ma tendenzialmente isolate, tracciate da Crocenzi¹¹, Parsani e De Giovanni¹², Merry¹³, Åkerström¹⁴, Carroli¹⁵, Ballaro¹⁶, Fortini¹⁷, De Matteis¹⁸, Zancan¹⁹, Gallucci e Neremberg²⁰ con la costituzione dell'archivio letterario dell'autrice²¹ sono state accresciute da un insieme di interventi di più ampio respiro congiunti tra Italia, Francia e paesi ispanofoni. Studiose e studiosi hanno iniziato a lavorare sui documenti conservati nel complesso archivistico dedicato ad Alba de Céspedes, producendo come primi esiti delle ricerche un convegno internazionale presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari della Sapienza, una mostra presentata al Palazzo delle Esposizioni di Roma, un catalogo in lingua italiana e spagnola, una raccolta di saggi e quindi un volume della collana «I Meridiani»²².

Da quel momento si sono moltiplicate le indagini, gli studi critici e i convegni di svariati gruppi di ricerca non solo in area italiana: un notevole insieme di saggi²³, numeri

¹¹ Lilia Crocenzi, *Narratrici d'oggi. De Céspedes - Cialente - Morante - Ginzburg - Solinas Donghi - Muccini*, Cremona, Mangiarotti, 1966.

¹² Maria Assunta Parsani, Neria De Giovanni, *Femminile a confronto. Tre realtà della narrativa italiana contemporanea. Alba de Céspedes, Fausta Cialente, Gianna Manzini*, Manduria-Bari-Roma, Lacaíta, 1984.

¹³ Bruce Merry, *Women in Modern Italian Literature. Four Studies Based on the Work of Grazia Deledda, Alba de Céspedes, Natalia Ginzburg and Dacia Maraini*, Townsville, Department of Modern Languages, James Cook University of North Queensland, 1990.

¹⁴ Ulla Åkerström, *Alba de Céspedes in Svezia*, in «Settentrione. Rivista di studi italo-finlandesi», IV, 1992, pp. 29-45.

¹⁵ Piera Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo, 1993.

¹⁶ Beverly Ballaro, *In Different Voices: Anna Banti, Gianna Manzini, Alba de Céspedes and the Modern Italian Novel*, Yale, Yale University, 1996.

¹⁷ Laura Fortini, «Nessuno torna indietro» di Alba de Céspedes, in *Letteratura italiana* (diretta da Alberto Asor Rosa), *Le opere*, IV, *Il Novecento*, II, Torino, Einaudi, 1996, pp. 559-602.

¹⁸ Tiberia De Matteis, *Banti e de Céspedes: due narratrici prestate al teatro*, in *Il puro e l'impuro* (a cura di Franca Angelini), Roma, Bulzoni, 1998, pp. 121-131.

¹⁹ Marina Zancan, *Quaderno proibito*, in *Letteratura italiana* (diretto da Alberto Asor Rosa), *Dizionario delle opere*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 317-318.

²⁰ *Writing Beyond Fascism. Cultural Resistance in the Life and Works of Alba de Céspedes* (edited by Carole C. Gallucci and Ellen Neremberg), Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press; London, Associated University Presses, 2000.

²¹ L'archivio e la biblioteca di Alba de Céspedes sono stati affidati dopo la sua morte alla Fondazione Elvira Badaracco Studi e documentazione delle donne di Milano e alla responsabilità scientifica di Annarita Buttafuoco e Marina Zancan. I documenti, accorpatisi secondo l'ordinamento concepito dall'autrice, sono stati successivamente donati dal figlio Franco Antamoro de Céspedes alla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, che attualmente custodisce il complesso archivistico.

²² Cfr. *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Alba de Céspedes* (a cura di Marina Zancan), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001 e la corrispondente edizione spagnola; *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Alba de Céspedes. Approfondimenti* (a cura di Marina Zancan), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore, 2005; Alba de Céspedes, *Romanzi* (a cura di Marina Zancan), Milano, Mondadori, 2011.

²³ Si rimanda alla *Bibliografia* (a cura di Laura Di Nicola), in Alba de Céspedes, *Romanzi*, cit., pp. 1714-1752. Una ricognizione di alcuni recenti studi critici è in Elisiana Fratocchi, «Bisogna che scriva, che dica tutto»: le diverse stagioni della scrittura di Alba de Céspedes attraverso gli ultimi studi critici, in «Sinestesia» XXVIII, 2020, pp. 253-266.

monografici di periodici e riviste²⁴, ampie riflessioni in volume²⁵ e intere monografie²⁶ hanno ripensato il rapporto di Alba de Céspedes con il Novecento e hanno avuto l'effetto, se non di riposizionare la sua opera nella tradizione letteraria italiana, quantomeno di aprire ampi spazi di riflessione tra svariati ambiti disciplinari. De Céspedes è stata tradotta in più di trenta lingue e fino agli anni Ottanta i suoi romanzi godevano di ottimi risultati di vendite, ma è forse la prima volta in cui l'attenzione editoriale si accompagna all'interesse della critica e dell'accademia.

All'interno di questa bibliografia che si accresce di anno in anno, non sono mancati anche gli studi sul rapporto con il cinema. I primi interventi di area statunitense si sono occupati di analizzare la versione filmica di *Nessuno torna indietro* e il ruolo della censura nella definizione del film²⁷. In un secondo momento il lavoro sull'archivio letterario e sui documenti conservati nella sezione della Polizia Politica nell'Archivio Centrale dello Stato di Roma ha permesso di ricostruire le controversie con il Minculpop²⁸ e di focalizzare lo sguardo sugli adattamenti realizzati per Alessandro Blasetti²⁹, Michelangelo Antonioni³⁰ e con Jean Cassiès³¹. In Italia sono state soprattutto Lucia Cardone e Marina Zancan a proseguire il lavoro d'archivio e ad approfondire ulteriormente le ricerche alla luce di nuove scoperte documentarie, i loro sguardi hanno osservato le intersezioni della scrittura

²⁴ Cfr. la sezione *Alba de Céspedes* (a cura di Zorana Kovacevi e di Carla Carotenuto), in «Filolog», a. IX, n. 17, 2018; si segnalano anche gli interventi di Sabina Ciminari, Lucinda Spera e Annalisa Andreoni durante il Convegno internazionale del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli italianisti «Studi delle donne nella letteratura italiana» 15-16 dicembre 2021, dal titolo «Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano. Le narratrici» e che sarà presto pubblicato in volume.

²⁵ Si veda almeno Monica Cristina Storini, *Questioni di misura. L'esempio di Alba de Céspedes*, in Ead., *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2005, pp. 199-225; Elisa Gambaro, *Una storia privata per il pubblico. Quaderno proibito di Alba de Céspedes*, in Ead., *Diventare autrice. Aleramo, Morante, de Céspedes, Ginzburg, Zangrandi*, Sereni, Milano, Edizione Unicopli, 2018, pp. 95-114.

²⁶ Ulla Åkerström, *Tra confessione e contraddizione. Uno studio sul romanzo di Alba de Céspedes dal 1949 al 1955*, Roma, Aracne, 2004; Laura Di Nicola, *Mercurio. Storia di una rivista 1944-1948*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore, 2012; Ead., *Intellettuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*, Pisa, Pacini, 2012; Lucia De Crescenzo, *La necessità della scrittura. Alba de Céspedes tra Radio Bari e «Mercurio» (1943-1948)*, Bari, Stilo Editrice, 2015; Lucinda Spera, «Un gran debito di mente e di cuore». *Il carteggio inedito tra Alba de Céspedes e Libero de Libero (1944-1977)*, Milano, FrancoAngeli, 2016; Antonia Virone, «Tante cose da dire e da scrivere». *Alba de Céspedes e il laboratorio creativo di Prima e dopo (1955)*, Pisa, Pacini, 2019; Iledys González, *Alba de Céspedes en Cuba. Itinerarios de la memoria narrada*, Leiden, Almenara, 2021; Sabina Ciminari, *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2021.

²⁷ Jaqueline Reich, *Fear of Filming: Alba de Céspedes and the 1943 Film Adaptation of Nessuno torna indietro*, in *Writing Beyond Fascism*, cit., pp. 132-152.

²⁸ Guido Bonsaver, *Censoring Women's Writing: Gianna Manzini, Alba de Céspedes and Paola Masino* in Id., *Censorship and Literature in Fascist Italy*. Toronto, University of Toronto Press, 2007.

²⁹ Gloria Monti, *Look Who's Talking: Nessuno torna indietro, From Alba de Céspedes to Alessandro Blasetti*, in *Watching Pages, Reading Pictures. Cinema and Modern Literature in Italy* (edited by Daniela De Pau and Georgina Torello), Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 198-218

³⁰ Valerie Ann Mirshak, *Engendering Fidelity: The Film Adaptation of Pavese's Tra donne sole*, in *Watching Pages, Reading Pictures*, cit., pp. 184-197.

³¹ Sabina Ciminari, *Alba de Céspedes a Parigi. Fra isolamento, scrittura ed engagement*, in «Bollettino di italianistica», a. II, n. 2, pp. 33-57.

decéspediana dalle posizioni complementari dei codici del sistema filmico e letterario³². In anni più recenti i contributi sul lavoro attorno al cinema sono stati in maggior parte interni a riflessioni più ampie sulle forme del lavoro intellettuale dell'autrice. Chi è tornata ad approfondire i punti di confluenza tra cinema e letteratura è stata Stefania Rimini con un'analisi delle ibridazioni testuali delle prose apparse su «Film»³³. L'ultima pubblicazione, in ordine di tempo, è la concisa retrospettiva di Andrea Iannaccone che ha riletto le due principali tappe dell'itinerario di de Céspedes sceneggiatrice per il volume madrileno del gruppo di ricerca *Escrituras y escritoras (im)pertinentes*³⁴.

Una ricerca che intenda sistematizzare le fonti esistenti non poteva che partire da questi lavori.

3.2 Fare cinema con la letteratura, fare letteratura con il cinema

L'immaginario poetico di Alba de Céspedes è fortemente influenzato dalle strutture della memoria, una memoria che si estende anche attraverso la composizione letteraria e che è declinata nelle sue forme possibili (storica, autobiografica, visiva, illusoria, e così via): l'intera opera dell'autrice è un intreccio indissolubile di grandi narrazioni e vivide immagini simboliche che prendono vita attraverso la scrittura.

Nella filigrana delle invenzioni letterarie e delle riflessioni sui grandi traumi del presente storico, per tutta la vita de Céspedes è tornata a rielaborare il proprio vissuto, componendo le tessere di una particolare forma di autobiografia interiore, talvolta immaginaria. Questa costante riscrittura della propria soggettività, soprattutto intellettuale,

³² Lucia Cardone, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, in *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo* (a cura di Lucia Cardone e Sara Filippelli), Pavona di Albano Laziale, Iacobelli Editore, 2011, pp. 70-92; Ead., *Pelle e pellicola. La scrittura femminile e lo sguardo in "Nessuno torna indietro" di Alba de Céspedes e Alessandro Blasetti*, in *Le graphie della cicogna. La scrittura delle donne come ri-velazione* (a cura di Saveria Chemotti), Padova, Il Poligrafico, 2012, pp. 289-332; Ead., *Nessuno torna indietro (1943): normatività*, in Ead., *Il melodramma*, Milano, Il Castoro, 2012, pp. 88; Marina Zancan, *Cronologia*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, cit., pp. LXIII-CXLIX; Ead., *Alessandro Blasetti – Alba de Céspedes. La trasposizione cinematografica di Nessuno torna indietro*, in *Uomini e donne del Novecento. Fra cronaca e memoria* (a cura di Azzurra Aiello, Francesca Nemore, Maria Procino), Mantova, Universitas Studiorum, 2015, pp. 159-167.

³³ Stefania Rimini, *Una passione al mercurio. Il cinema nello sguardo di Alba de Céspedes*, in *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web* (a cura di Michele Guerra e Sara Martin), Parma, Diabasis, 2019, pp. 416-426.

³⁴ Andrea Iannaccone, *Dalla parte di Lei, sempre, nella letteratura e nel cinema. Alba de Céspedes*, in *Escrituras y escritoras (im)pertinentes: narrativas y poéticas de la rebeldía*, Madrid, Dykinson, 2021 pp. 369-376.

attraversa le varie discorsività decéspediane e le plasma. Da un certo punto di vista persino le scritture cinematografiche risentono di questa tensione alla rappresentazione narrativa del proprio sé. Il nesso vita-scrittura è così forte nella sua produzione letteraria che è impossibile improntare una riflessione, seppur circostanziata, senza tenere presente questo elemento basilare e senza considerare alcuni principali snodi della sua biografia.

Alba de Céspedes nasce a Roma nel 1911 da madre italiana e padre cubano. Il nonno paterno era Carlos Manuel de Céspedes del Castillo, rivoluzionario e primo presidente della Repubblica cubana ucciso dai militari colonialisti spagnoli; il padre stava proseguendo l'attività politica del 'Padre della Patria' come diplomatico in Europa e in Italia. La futura narratrice cresce quindi in un contesto familiare in cui la politica ha un certo peso e apprende fin da subito il significato dell'impegno civile.

La giovane Alba trascorre l'infanzia tra Roma e Parigi affidata alle cure delle zie e di due istitutrici, non compie quindi il canonico percorso scolastico delle scuole regie italiane e ben presto è in grado di leggere testi in francese, inglese e spagnolo, oltre che in italiano, senza mediazioni. Si sposa giovanissima con un esponente dell'antica nobiltà romana, acquisendo il titolo di 'Contessa' e la cittadinanza Italiana, ma dopo poco tempo si separa dal marito: poco più che ventenne, si stabilisce definitivamente a Roma insieme al figlio e inizia a dedicarsi al mestiere di giornalista e 'novelliera', sceglie coscientemente l'Italia come patria d'elezione e l'italiano come lingua poetica, pur mantenendo un approccio cosmopolita, attento agli scenari europei e statunitensi.

Alba de Céspedes si colloca anagraficamente nella generazione che sperimenta l'esperienza del grande schermo in età giovanile nella fase più matura del cinema muto, quando da *dernier cri* contrastato era ormai diventato il primo propagatore di narrazioni e di letteratura. Ma la sua non è una 'voce del silenzio', non ci sono testimonianze a riguardo. Seguendo i fili delle sue numerose auto-narrazioni, fin dal principio de Céspedes aveva vissuto un unico impulso assoluto e sconvolgente, l'attrazione per la poesia e per la sua manifestazione più tangibile: la scrittura. Una scrittura inizialmente solo mentale, poi concretizzata sulle 'foglie' degli alberi, infine nei 'fogli' di quaderni e diari.

Quanto emerge dai documenti privati e dalle pubblicazioni degli anni Trenta rende molto probabile che vivendo tra Roma e Parigi abbia 'sperimentato', tra le varie pratiche sociali proprie della sua contemporaneità, anche il cinema, ma non è possibile dimostrarlo con alcuna testimonianza diretta. Si può solo supporre che anche per lei la sala buia del cinematografo abbia assunto, come per la maggior parte delle giovani platee degli anni Venti, le forme di «un nuovo modo di raccontare storie. [...] Una nuova dimensione

dell'esperienza. Un luogo in cui il fantastico si fa verosimile, anzi quotidiano»³⁵. A differenza di Anna Banti (nata nel 1895, praticamente insieme al cinema), de Céspedes non torna con la mente al ricordo di *Sperduti nel buio* (Nino Martoglio, Roberto Danesi, 1914) e *Assunta spina* (Francesca Bertini, Gustavo Serena, 1915) o alle opere di Chaplin; diversamente da Paola Masino (nata nel 1908, quindi più grande di soli tre anni, ma «ottocentesca per educazione e cultura»³⁶) non rimpiangerà mai «quel mondo là di sola sintesi, movimento»³⁷. Questo silenzio, prendendo in prestito una delle immagini ricorrenti della sua narrativa, può essere interpretato come il sintomo di un «incontro» mancato.

Quando de Céspedes inizierà ad occuparsi di cinema sarà evidente che 'pensi al film' sonoro. Sonoro e statunitense: il mito americano che travolge la cultura italiana attraverso i rinnovati mezzi di comunicazione raggiunge anche l'immaginario della giovane scrittrice italo-cubana e si riflette in alcune sue prime prove narrative e nelle attività che ruotano attorno alla rivista «Film». Negli anni che seguono la guerra, la sua prospettiva si arricchirà di esperienze più articolate – un discorso che vale per molti letterati – ma fino alla fine degli anni Quaranta il cinema per de Céspedes corrisponde sostanzialmente al cinema classico americano:

Ho visto *Margherita Gauthier*. Tornerò a vederlo sola in un cinema di quartiere di pomeriggio, sola [sottolineato nel testo]. Io e lei di faccia, tanto diverse e tanto simili, con quelle spalle raccolte che si somigliano, generose fino all'inverosimile e fino all'inverosimile disgraziate³⁸.

Questa notazione diaristica datata 3 aprile 1937 restituisce uno dei possibili esempi del tipo di film con cui dialoga de Céspedes: la passione per il melodramma teatrale (soprattutto pucciniano, come si può leggere dai diari), si riaccende nelle sale buie del cinematografo. È interessante portare l'attenzione su una dinamica che sarà poi ricorrente nelle prose di «Film», cioè la pulsione a proiettare il proprio vissuto in una dimensione letteraria e cinematografica che si configura come un 'limbo' in cui autori e personaggi riescono a incontrarsi. È altrettanto importante notare anche l'introiezione di un modello che presenta strategie narrative ben definite, caratterizzato da una dimensione anti-realistica e

³⁵ Emiliano Morreale e Mariapaola Pierini, *Fare cinema con le parole*, in *Racconti di cinema* (a cura di Emiliano Morreale e Mariapaola Pierini), Torino, Einaudi, 2014, p. V.

³⁶ Beatrice Manetti, *Una carriera «à rebours»*. *I quaderni d'appunti di Paola Masino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 27 [n].

³⁷ Paola Masino, *Indigestione*, in «La Gazzetta d'Italia», 19 settembre 1946, p. 4.

³⁸ Alba de Céspedes, *Pensionato per signorine e "Diario" 3 maggio 1936 – 16 sett. 1938*, FAAM, FAdC, Scritti, sottoserie *Diari* (d'ora in avanti *Diari*), b. 37, fasc. 1. I diari di Alba de Céspedes sono stati trascritti da Maria D'Antoni nella sua tesi di dottorato *Per un'edizione critica dei diari di Alba de Céspedes*, Scienze documentarie, linguistiche, letterarie, Sapienza Università di Roma, 2017, Tutor Laura Di Nicola. Tuttavia, considerata la particolare difficoltà di lettura dei manoscritti si è ritenuto necessario tornare alla fonte originaria e presentare, in alcuni casi, lezioni testuali differenti da quelle proposte da D'Antoni. Ringrazio Marina Zancan, responsabile scientifica dell'archivio, e Franco Antamoro de Céspedes per avermi autorizzato a consultare e citare i documenti del Fondo de Céspedes. Vorrei ringraziare anche Anna Lisa Cavazzuti, Tiziano Chiesa, Arianna Gorletta e Marco Magagnin per il sostegno scientifico nell'esplorazione dei materiali d'archivio.

dal ricorrente uso di iperboli, e che tende ad attivarsi soprattutto quando de Céspedes volge il suo sguardo al cinema (un elemento poco presente nella sua letteratura). Ma, è bene sottolinearlo, se al confronto con le scrittrici che anagraficamente la precedono non sembra per nulla attratta dal cinematografo muto, a differenza della generazione successiva, quella di Leonardo Sciascia (1921-1989) o di Italo Calvino (1923-1985), il cinema, anche quello sonoro degli anni Trenta, ‘non è stato per lei il mondo’³⁹.

Per quanto non sia preminente, questo interesse per la settima arte nelle carte private sta a indicare come anche de Céspedes sia rimasta affascinata dalla rivoluzione dell’esperienza cinematografica «che ha mutato radicalmente il nostro rapporto con le immagini e con le narrazioni, con lo spazio e con il tempo. Che ha mutato la nostra percezione della realtà e di noi stessi: quella conscia e quella inconscia, i sogni e i ricordi»⁴⁰. Ma nel suo caso il rapporto con il cinema si costruisce secondo prospettive più sfumate rispetto a chi aveva sviluppato una passione davvero piena⁴¹.

A proposito dell’importanza della memoria si è fatto riferimento alla costruzione di alcune immagini piuttosto incisive. Per sgombrare il campo da ogni equivoco si chiarisce subito che la ‘scrittura mentale’ della giovane Alba e l’immaginazione narrativa della scrittrice de Céspedes non hanno una matrice cinematografica. Le immagini, seppur forti ed incisive, non sono l’elemento generativo della produzione decéspedesiana, sono semmai il punto di arrivo della sua parola poetica. Il ponte, la finestra, il muro, il diario, il ciclone, sono manifestazioni simboliche di un portato discorsivo, anche teorico, ma l’elemento visivo che impressionisticamente poteva suscitare l’idea del romanzo – come avviene solo nel caso del romanzo *La Bambolona* (Mondadori, 1967) – è cosa diversa da queste immagini-simbolo che racchiudono la sostanza più profonda dei suoi racconti.

³⁹ Scrive Calvino nella celebre *Autobiografia di uno spettatore*: «Ci sono stati anni in cui andavo al cinema quasi tutti i giorni e magari due volte al giorno, ed erano gli anni tra diciamo il Trentasei e la guerra, l’epoca insomma della mia adolescenza. Anni in cui il cinema è stato per me il mondo. Un altro mondo da quello che mi circondava, ma per me solo ciò che vedevo sullo schermo possedeva le proprietà d’un mondo, la pienezza, la necessità, la coerenza, mentre fuori dello schermo s’ammucchiavano elementi eterogenei che sembravano messi insieme per caso, i materiali della mia vita che mi parevano privi di qualsiasi forma». Italo Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in Federico Fellini, *Quattro film*, Torino, Einaudi, 1974, p. IX, ora in Italo Calvino, *Romanzi e racconti* vol. III (a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto), Milano, Mondadori, 1994 p. 27.

⁴⁰ Emiliano Morreale e Mariapaola Pierini, *Fare cinema con le parole*, cit., p. V.

⁴¹ «Studiando intanto a Caltanissetta, avevo modo di vedere più film: uno al giorno, e a volte due. Ogni anno riempivo un libretto di annotazioni sui film visti: avevo, prima che lo facessero i giornali, inventato una specie di votazione con asterischi: cinque il massimo voto. La cosa curiosa, scoperta qualche anno fa, è che Gesualdo Bufalino, che non conoscevo, faceva allora la stessa cosa. Non molto curiosa, a pensarci bene: perché per lui, per me, per altri della nostra generazione e della nostra vocazione, il cinema era allora tutto». Leonardo Sciascia, “*C’era una volta il cinema*” in Id., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989, ora in Id., *Opere 1984- 1989*, (a cura di Claude Ambroise), Milano, Bompiani, 1991, p. 640.

È vero che nel lungo bilancio di fine carriera raccolto da Piera Carroli nel 1990⁴², de Céspedes dichiara:

Si pensa che lo scrittore *get*, come si dice, l'idea, no! Invece no, accade e tu la vedi, solamente, lo scrittore vede di più⁴³.

Ma a proposito della genesi della *Bambolona* chiarisce:

Non ho pensato affatto a quello che avrei scritto, ho assistito a questa scena, e ho pensato questa ha detto una bugia al telefono. Però è nato anche dall'osservazione di una certa società, questo libro mi è nato da questa immagine, ed è l'unico libro che mi è nato da un'immagine⁴⁴.

Tanto più che de Céspedes tende a prediligere un lavoro sulle idee piuttosto che sulle immagini. *La Bambolona* è infatti il termine di paragone, l'eccezione che conferma la regola:

M'è venuto tutto molto naturale perché mi sembrava la naturale conseguenza [di quell'immagine]. Non ho scritto rispondendo a un'idea, a un programma, proprio è l'unica volta in cui ho scritto naturalmente⁴⁵.

L'impressione generata dallo sguardo sulla realtà può mettere in moto il dispositivo narrativo del testo letterario, ma secondo de Céspedes è l'espressione verbale a manifestarsi prima di qualunque altro elemento: il processo mentale sviluppa le immagini a partire dalle idee, non il contrario. Per tornare all'esempio autobiografico del primo 'incontro con la scrittura', la sostanza del discorso non è nelle immagini simboliche delle 'foglie' e dei 'fogli' ma nell'idea della scrittura come esperienza assoluta.

Senza entrare nel campo spinoso della filosofia dell'esperienza e della scienza della percezione, quel che interessa sottolineare è il rischio che si corre nel far coincidere l'intensità delle immagini della memoria e le descrizioni accurate di de Céspedes con un 'primato della percezione' visiva che potrebbe non essere presente nell'opera dell'autrice. La traducibilità dell'immagine nella forma letteraria e le tecniche di montaggio (anche di 'montaggio alternato') dei suoi materiali narrativi non bastano a rendere cinematografica la sua scrittura. È un parametro da tener presente, come si vedrà più avanti, nel momento in cui si osservano da vicino le sue sceneggiature – testi che eludono la visione ma mantengono una profonda natura letteraria – e l'idea di cinema manifestata nelle prose.

⁴² Nel 1990 Piera Carroli stava realizzando la prima monografia dedicata all'autrice italo-cubana, in quell'occasione ha realizzato una lunga intervista a Alba de Céspedes. Il dialogo con la studiosa diventa il pretesto per ripercorrere tutto il proprio percorso letterario e produrre una delle ultime ri-scritture di sé. Cfr. Piera Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes. Parigi, 19-29 marzo 1990* in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, cit., pp. 131-194.

⁴³ Ivi, cit., p. 173.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

All'origine dell'immaginario poetico di de Céspedes, quindi, c'è la scrittura, che l'autrice finisce per far coincidere con la vita, una vita che, a sua volta acquista una nuova forma attraverso la scrittura. Osservando l'intero percorso letterario da una posizione collocata nel 1990, la scrittrice dichiara: «credo che l'idea di scrivere sia nata con me, non ho mai preso la decisione di scrivere, ho sempre scritto». E poco più avanti: «io non ho pensato ad altro che a scrivere, sempre. Non so immaginare la mia vita senza la scrittura, perché non c'è stata mai vita per me senza scrivere»⁴⁶. La scrittura è rappresentata allo stesso tempo come vincolo naturale e come scelta – il mestiere di scrittrice – secondo una dichiarazione di poetica (e di immaginario) che era già stata messa a fuoco a ridosso del lavoro per *Nessuno torna indietro*. Il 16 marzo 1940 de Céspedes aveva infatti annotato nel suo diario, rileggendo la lezione pirandelliana: «Bisogna viverla o scriverla la vita. Mi sembra che ormai per me la scelta sia inderogabile. Scriverla. Scriverla»⁴⁷.

Questo nucleo sensibile della scrittura che rifonda e definisce l'esistenza stessa dell'individuo è riproposto in diverse occasioni e con leggere varianti⁴⁸, è di grande interesse

sia per i principi teorici che mette a fuoco in relazione all'essenza della parola poetica (né pensieri in libertà, né riflesso di una oggettività normata bensì espressione di una realtà rielaborata tra interiorità e mondo esteriore); sia per le forme diverse in cui si propone, nella memoria dell'infanzia, l'immagine del femminile poi centrale nella trama narrativa di tutte le grandi opere di Alba de Céspedes⁴⁹.

Infine la scrittura, da strumento, si fa tema preminente della ricerca letteraria, caratterizza le grandi narrazioni e non pochi racconti intrecciandosi costantemente alla memoria dei soggetti interni alla finzione diegetica.

Non sorprende quindi di trovarsi di fronte ad una scrittrice che vive anche il testo per lo schermo come un'esperienza letteraria. Come si vedrà, tendono a coincidere con i modi del testo letterario sia i procedimenti e le tecniche di scrittura che de Céspedes applica a soggetti e sceneggiature che la definizione di alcuni elementi strutturali del testo per lo schermo (la componente dialogica, ad esempio). Non solo perché, alla prova dei documenti, i dattiloscritti delle sceneggiature evidenziano con quanta insistenza de Céspedes sia tornata

⁴⁶ Piera Carroli, *Appendice*, cit., pp. 190-191.

⁴⁷ Alba de Céspedes, *Diario 11 sett. 1939 – 30 agosto 1943*, FAAM, FAdC, Scritti, Diari, b. 37, fasc. 1, ora in Marina Zancan, *Introduzione*, in Alba de Céspedes, *Romanzi cit.*, p. XVI. È questa una delle notazioni più riprese dagli studi decéspediani, si rimanda all'introduzione del Meridiano per un'attenta definizione del nesso vita-scrittura. Pirandello aveva postulato l'impossibilità di «scrivere la vita e viverla allo stesso tempo». Uno dei suoi aforismi più noti era: «La vita, o si vive o si scrive». In una lettera del 10 ottobre 1921 indirizzata a Ugo Ojetti aveva aggiunto: «io non l'ho mai vissuta, se non scrivendola». Cfr. Luigi Pirandello, *Carteggi inediti* (a cura di Sarah Zappulla Muscarà), Roma, Bulzoni, 1980, p. 14.

⁴⁸ Per la ricostruzione e l'analisi intertestuale del tema dell'incontro con la poesia si veda Marina Zancan, *Introduzione*, cit., pp. XII-XVI.

⁴⁹ Ivi, p. XIV.

sulla trama testuale dei copioni come se stesse scrivendo una pagina di romanzo, correggendo lo stile dei periodi – «lo stile per me è tutto»⁵⁰ –, trovando sinonimi più calzanti e prodigandosi in descrizioni di ambienti e personaggi che sarebbero stati competenza della macchina da presa. Ma anche per la tendenza a considerare la scrittura cinematografica come una delle possibili espressioni della propria officina narrativa, spesso in opposizione alle reali necessità produttive del film. Sono molti i segnali che accomunano queste scritture ‘altre’ al sistema decéspediano e che mostrano in che modo i testi ‘per’, ‘sul’ e ‘attorno’ al cinema dialoghino con la sua opera letteraria in un costante trasferimento di figure narrative, istanze letterarie e ‘moralì’, procedimenti propri della sua produzione narrativa: talvolta i personaggi, e soprattutto le personage, pensate per lo schermo si esprimono come i loro corrispettivi romanzeschi (da questo punto di vista *Gli ultimi dieci minuti* e *Le amiche* sono esemplari). E forse non poteva essere diversamente per un’attrice convinta che la materia narrativa da sola non bastasse, che fosse lo stile a connotare l’opera:

D'altronde un libro serio richiede anni di lavoro quotidiano. Scrivere la prima stesura è abbastanza facile, ma dopo comincia il vero lavoro: cioè mettere a fuoco i personaggi, correggere, rivedere, variare i verbi, gli aggettivi, tagliare le ripetizioni, poiché non è l'intreccio, ma lo stile che traversa il tempo⁵¹.

Accertata la totale appartenenza dell’immaginario decéspediano al dominio letterario, non si può certo dire che Alba de Céspedes sia stata un’attrice estranea all’universo cinematografico. Al contrario l’attenzione nei confronti del cinema non è marginale: si manifesta a metà degli anni Trenta, si consolida nei decenni successivi e prosegue fino alla conclusione dell’attività letteraria. Una notazione diaristica del 1935 restituisce l’intenzione di «rendere molto filmabile»⁵² il romanzo che stava scrivendo, mentre le varie stesure della sceneggiatura di *Le siècle des lumières – El Siglo de las luces*, il monumentale film cine-televisivo franco-cubano diretto da Humberto Solás, sono datate 1989 (il film viene però distribuito nel 1993 con importanti varianti rispetto al copione di partenza, il che farebbe supporre ulteriori interventi dell’attrice oltre la data segnalata sulle carte da lei conservate)⁵³. Se si considera che la sua carriera editoriale viene inaugurata con il racconto *Il segreto* sul «Giornale d’Italia» nel gennaio del 1934⁵⁴ (escludendo un breve

⁵⁰ Piera Carroli, *Appendice*, cit., p. 191.

⁵¹ Questo brano corrisponde a un appunto manoscritto che accompagna il lavoro di scrittura di *Con grande amore*, il romanzo mai terminato. L’appunto è riportato nel catalogo *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Alba de Céspedes*, cit., p. 104.

⁵² Alba de Céspedes, *Diario e Appunti vari, 1936*, FAAM, FAdC, Scritti, Diari, b. 37, fasc. 1. La notazione è senza data ma dalle registrazioni successive si può attribuire al 1935.

⁵³ Cfr. FAAM, FAdC, Scritti, sottoserie *Le siècle des lumières*, b. 62, fasc. 5 e 6.

⁵⁴ Alba de Céspedes, *Il segreto*, in «Il Giornale d’Italia», 21 gennaio 1934, p. 3.

intervento estemporaneo su «Il Tevere», firmato Duchessa Alba)⁵⁵ e che l'ultimo testo licenziato coincide con l'introduzione alla nuova edizione di *Dalla parte di lei* pubblicata sul «Corriere della sera» nel settembre 1994⁵⁶, si può allora stabilire che de Céspedes abbia dialogato con il cinema lungo un arco temporale che coincide con la sua attività letteraria.

Pur mantenendo la natura del lavoro sul bordo e dell'«esternità»⁵⁷ rispetto al campo artistico, al linguaggio specifico e soprattutto all'industria cinematografica, le scritture cinematografiche costituiscono una produzione rilevante non solo dal punto di vista quantitativo – de Céspedes ha scritto quattordici sceneggiature attestate⁵⁸, ha curato una rubrica sul rotocalco «Film», ha parlato di cinema e tv su «Epoca» e su altre riviste⁵⁹ – ma anche per la qualità del suo carattere interlinguistico e interdisciplinare, posto al punto di intersezione tra cinema, letteratura e giornalismo.

Modelli iconografici e procedimenti rappresentativi tipici del film non sono componenti costitutive della produzione decéspediana, tuttavia sono presenti nella sua opera, talvolta espressi dichiaratamente – nella sovraccoperta di *Nel buio della notte* si parla di «una sorta di Cine-Occhio [...] e ancor più, forse, di Cine-Orecchio» che «ci trascina nel suo isterico cuore [di Parigi]»⁶⁰ – altre volte rivelati allusivamente, come nel caso delle prose su «Film». Pur rimanendo fortemente ancorata alla dimensione letteraria e giornalistica, de Céspedes scrive per il cinema, scrive di cinema, e 'pensa al cinema'. A questo proposito possono tornare utili le parole di Rossella Prezzo:

Pur tra tanti, al cinema ciascuno rimane nella solitudine del vedere, a inseguire, al buio, la propria proiezione. “Pensare al cinema” può voler dire, per prima cosa, interrogarci, non da critici o esperti, ma come per lo più siamo, da spettatori, su questa parte non trascurabile del nostro vivere “andando al cinema”. [...]

⁵⁵ Duchessa Alba [Alba de Céspedes], *Passeggiate romane*, in «Il Tevere», 3 gennaio 1933. Nelle sue autobiografie intellettuali l'autrice è più volte tornata sull'importanza attribuita al racconto *Il segreto*, da lei stessa considerato l'avvio di una promettente carriera letteraria, mentre non ha mai menzionato questo articolo.

⁵⁶ Alba de Céspedes, *Quando l'Italia perse le illusioni*, in «Corriere della sera», 20 ottobre 1994, p. 29, ora in Ead., *Romanzi*, cit., pp. 831-834.

⁵⁷ Si fa di nuovo riferimento alla categoria proposta da Fausto Colombo di «esternità» – contrapposta all'«internità» – rispetto all'industria culturale. Cfr. Fausto Colombo, *La cultura sottile*, Bompiani, Milano 1998.

⁵⁸ *Nessuno torna indietro* (Alessandro Blasetti, 1943-1945), *Lettere al sottotenente* (Goffredo Alessandrini, 1945), *Cento anni d'amore* (Lionello De Felice, 1954), *Le amiche* (Michelangelo Antonioni, 1955), *Questo mondo proibito* (Fabrizio Gabella, 1963), *Les Fraises d'automne* (Fabienne Strouvé, 1972), *El siglo de las luces* (Humberto Solás, 1993) e i testi inediti, *Serata di gala* con Paola Ojetti (1944), *Elles* con Henri Georges Clouzot (1958), *Nicodemo* con Paola Masino e Giuseppe Colizzi (1957-58), *Il rimorso* con Giorgio Bontempi (1969-1979), *Rouge le soir*, (1977), *Sans autre lieu que la nuit* (1978) e *Elles* (s.d.) con Jean Cassiès e molto probabilmente *Avant et après* (s.d.) per Fabienne Strouvé.

⁵⁹ Cfr. almeno *Nel limbo dei personaggi*, in «Film», a. VI, n. 1, 2 gennaio 1943, p. 5; *Io alla tv*, in «Radiocorriere», n. 46, 13 novembre 1955, p. 18; *Il linguaggio radiotelevisivo*, in «Epoca», 446, 19 aprile 1959, pp. 96-98; *Per la terza volta vede “Hiroshima mon amour”* in «Globe Films International», agosto 1960, pp. 1-3 e le interviste di Guido Aristarco, *I migliori film dell'anno*, in «Cinema nuovo», 174, marzo-aprile 1965, pp. 111-112 e di Mirella Serri, *Alba de Céspedes accusa: il mio romanzo in TV stravolto dall'erotismo*, in «Tuttolibri», 5, 21 marzo 1987, pp. 4-5.

⁶⁰ [Alba de Céspedes], sovraccoperta, *Nel buio della notte*, Milano, Mondadori, 1976.

Pensare al cinema, dunque, perché il cinema dà da pensare, ma anche perché nel si gira del film c'è il movimento di un pensiero che va montando e tagliando immagini [...]. Non si tratta [...] di mettere a confronto due discipline, ciascuna col proprio oggetto e linguaggio [...] facendo della stanca interdisciplinarietà. "Pensare al cinema" può allora significare rivolgere l'attenzione a chi fa cinema, per pensare col cinema [...], mettendo anche in atto il movimento dell'intercedere (G. Deleuze), quell'andare in mezzo, intervenendo l'una a favore dell'altra delle pratiche di pensiero, senza dimenticare i comuni spettatori che continuiamo a essere⁶¹.

Pensa al cinema e, talvolta, trasferisce questo 'pensiero cinematografico' nel sistema letterario. Ed è proprio la sua immaginazione narrativa 'poco cinematografica' a rendere queste sperimentazioni più facilmente riconoscibili. Si sottolinea questo aspetto perché si ha l'impressione che negli ultimi tempi il dibattito su letteratura e cinema sia influenzato da categorie proprie dell'ipermodernità e abbia la tendenza a rinvenire tracce cinematografiche nella maggior parte dei testi letterari del Novecento. Bisognerebbe allora intendersi su quali siano le caratteristiche che distinguono i caratteri formali dell'espressione letteraria da quella cinematografica. Altrimenti si corre il rischio, paventato da Umberto Eco quando ha descritto ironicamente l'incipit dei *Promessi sposi* come una ripresa aerea seguita da una carrellata in avanti, di scoprire che alcuni procedimenti attribuiti al cinematografico siano invece pertinenti alla letteratura. Che l'effetto *rebound* è negli occhi di chi legge:

Nessun testo viene letto indipendentemente dall'esperienza che il lettore ha di altri testi. La *competenza intertestuale* rappresenta un caso speciale di ipercodifica e stabilisce le proprie sceneggiature [...] comprende tutti i sistemi semiotici familiari al lettore⁶².

Certamente la competenza intertestuale è propria anche di chi produce il testo, ma d'accordo con Federica Ivaldi:

La necessità di distinzioni inizia soprattutto quando la ricerca di analogie si trasforma in rilevamento di omologie di struttura fra fenomeni che invece appartengono a ordini diversi, ma descrivili attraverso modelli strutturali simili. Viceversa non basta sostenere che un fenomeno può oggi leggersi come metaforicamente cinematografico in un testo anteriore all'avvento dei Lumière per sostenere che la visibilità in letteratura è sempre esistita, indipendentemente dal cinema e in forma immutabile⁶³.

È un problema aperto che riguarda questioni troppo ampie per una ricerca come questa. Si prenda la digressione come una dichiarazione di intenti: riconoscendo, ovviamente, l'esistenza di forme di imitazione del dispositivo cinematografico all'interno dei testi novecenteschi, nel corso delle riflessioni che seguono ben pochi procedimenti narrativi saranno indicati come esempi di *effetti rebound*.

Fortunatamente nel caso di de Céspedes il problema si presenta senza troppe ambiguità: quando i modi della rappresentazione sono influenzati dalla scrittura per lo

⁶¹ Rossella Prezzo, *Pensare al cinema*, in «aut aut» 309, «Pensare al cinema», maggio-giugno 2002, pp. 3-4.

⁶² Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, p. 81.

⁶³ Federica Ivaldi, *Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema*, Ghezzeno, Felici, 2011, p. 43.

schermo, dalle tecniche di ripresa o di montaggio cinematografici, la contaminazione è così evidente da lasciare adito a pochi dubbi, spesso è anzi sottolineata dall'autrice stessa sia nella dimensione testuale (il cinema entra nella materia narrata, si insiste sulla dimensione della visività) che extratestuale (il testo è pubblicato su una rivista cinematografica, l'esperimento viene segnalato sulla sovraccoperta del libro, sono presenti interviste o scritture private che attestano le intenzioni dell'autrice).

Oltre che valutare la ricorrenza del cinema nei racconti e nei romanzi, è interessante esaminare i modi in cui si definisce questo dialogo: l'apporto di de Céspedes al testo per la visione si manifesta nel travaso di storie e figure narrative, nella composizione di dialoghi accurati (il caso più ricorrente), nella costruzione coesa del testo, nella definizione dei personaggi ma non certo nella creazione di grandi immagini o di soluzioni stilistiche legate alla messa in scena. Da un punto di vista 'psicologico' l'autrice vive l'esperienza di scrittura per lo schermo allo stesso modo della sua letteratura (prima dell'intervento di soggetti esterni che scatenano la 'paura' del cinematografo⁶⁴), riconosce le rispettive specificità ma le rincesce perdere la propria autorità sul testo, mal tollera i diversi tempi di scrittura, la necessità di sintetizzare, cassare, sopprimere intere sequenze dei suoi romanzi. Comprende le dinamiche del diverso campo, ma finisce per scrivere per il cinema con un'impostazione simile a quella propria della composizione dei suoi romanzi. Sul versante opposto, in alcune prove narrative usa il linguaggio cinematografico come strumento di sperimentazione. In altri termini fa del cinema con la letteratura e, va da sé, fa della letteratura con il cinema.

Seguendo una facile associazione, si potrebbe pensare alle asserzioni provocatorie di Carmelo Bene «non si può fare letteratura con la letteratura, non si può fare teatro col teatro, non si può fare cinema col cinema»⁶⁵. O, ancora una volta, a Calvino⁶⁶. Ma il discorso è più evanescente, meno programmatico, e rischia di scivolare nell'anacronismo: la contaminazione tra cinema e letteratura degli anni Trenta non è ovviamente paragonabile alle sperimentazioni degli anni Sessanta e Settanta cui alludono Calvino e Bene. Lo sperimentalismo è certamente un'intenzione che caratterizza tutta l'opera di de Céspedes fin dagli esordi, ma si costruisce all'interno di un laboratorio letterario ampio, in cui il cinema è solo uno degli strumenti pronti ad essere usati dalla narratrice. E sul versante opposto, per dirlo con le parole di Lucia Cardone, Alba de Céspedes scrive «(anche)» per il cinema, così

⁶⁴ Alba de Céspedes, *Ho paura del cinematografo*, in «Film», a. V, n. 50, 12 dicembre, 1942, p. 5.

⁶⁵ Si rimanda alla video intervista di Sandro Veronesi a Carmelo Bene in occasione del centenario dell'invenzione del cinema *C.B. Versus il cinema* (1995).

⁶⁶ «La letteratura buona (la poesia) si può fare solo con qualcosa di diverso dalla letteratura (alla poesia che ha per tema la poesia ci credo poco)». Lettera di Italo Calvino a Aldo Camerino, Torino, 21 maggio 1963, ora in Italo Calvino, *Lettere 1940-1985* (a cura di Luca Baranelli), Milano, Mondadori, 2000, p. 744.

come è autrice di testi per il teatro, per la radio o per la scuola. Eppure, un'autrice così attenta alla scrittura, allo stile, al lavoro sui codici, l'intellettuale cosmopolita, narratrice, poetessa, direttrice della rivista politico-letteraria «Mercurio», sembra aver colto il problema linguistico dei campi artistici molto presto.

Nella fase giovanile il cinema è certamente più presente nell'orizzonte culturale di de Céspedes anche se si manifesta secondo processi di scrittura esplorativi: il tentativo di fare letteratura 'filmabile' e la scrittura di 'sceneggiature letterarie' – non per forza coscientemente – è in questa fase un processo poco organico, non è possibile definirne con precisione i termini. Tuttavia si può pacificamente affermare che uno dei mezzi attraverso il quale ha manifestato intenti sperimentali nelle prime opere narrative è proprio la contaminazione di letterario e filmico, per quanto in maniera non sistematica. Più che in *La sfinge* (1935), in *Io, suo padre* (1935), in *Concerto a Massenzio* (1936) e in *Nessuno torna indietro* (1938), è in quell'intricatissimo romanzo sperimentale *Sans autre lieu que la nuit – Nel buio della notte* (1973-1976), esito delle riflessioni di una vita sugli statuti del romanzesco, che de Céspedes sa affrontare e risolvere brillantemente la crisi del romanzo «neutralizzando le impalcature del “codice” di partenza, il sistema adottato (che nelle arti verbali, coincide con la Lingua stessa), per trasmettere, quasi mesmerizzare, *altro* attraverso le medesime ristrettezze di quel “codice”»⁶⁷. E per ottenere questo risultato si avvale «(anche)» della lunga esperienza con il testo filmico.

3.2.1 *Il cinema nella narrativa*

È proprio nel momento in cui si va costituendo questo ulteriore «doppio itinerario della scrittura»⁶⁸, un moto di attrazione e insieme di allontanamento, che si concentra il maggior numero di progettualità e scritture cinematografiche. A partire dal 1934 de Céspedes si inserisce nel tessuto culturale nazionale: collabora a varie testate⁶⁹, stampa i primi volumi di novelle e di poesie, un romanzo breve d'ambientazione sportiva e una raccolta di racconti che suscita l'attenzione di Arnoldo Mondadori. Il suo è un apprendistato

⁶⁷ Tommaso Pomilio, *Cinema come poesia. Capitoli sui bordi di un'Immagine*, Arezzo, Editrice Zona, 2010.

⁶⁸ Cfr. Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.

⁶⁹ Dal 1934 al 1939 pubblica con regolarità articoli e racconti su: «Il Giornale d'Italia», «Il Messaggero», «Il Piccolo», «Il Tempo», «Il Secolo XIX» e «Il Mattino».

incalzante che si conclude con la pubblicazione di *Nessuno torna indietro*⁷⁰, l'opera che segna il pieno riconoscimento da parte della critica italiana e che riscuote un eccezionale successo di pubblico. Com'era prevedibile di fronte alla straordinaria popolarità del caso letterario, l'autrice fa il suo ingresso anche nella scena cinematografica italiana: è del 1939 la trasposizione di *Io, suo padre* per la regia di Mario Bonnard; nello stesso anno è invitata a collaborare alla rivista «Film» diretta da Mino Doletti, per lui curerà la rubrica 'Lettere' tra il dicembre del 1942 e il febbraio del 1943; sempre nel '39 inizia il complesso lavoro di adattamento di *Nessuno torna indietro* (Alessandro Blasetti, 1943-45); contemporaneamente sceneggia *Lettere al sottotenente* (Goffredo Alessandrini, 1943-45) da un soggetto del regista. L'archivio personale custodito dalla Fondazione Mondadori testimonia l'esistenza di un'ulteriore sceneggiatura, completa ma inedita: *Serata di gala* firmata con Paola Ojetti, la segretaria di redazione di «Film», che molto probabilmente appartiene a questo periodo. Non sono rimaste tracce, invece, degli adattamenti annunciati nelle interviste che accompagnano la promozione del film tratto da *Nessuno torna indietro*: le trasposizioni dell'appena iniziato 'romanzo cubano' («anche da questo si trarrà di certo un film»)⁷¹ e del racconto *Rosso di sera* (1937) che sarà invece sceneggiato a Parigi nel 1977, in un contesto completamente diverso.

Durante queste interviste de Céspedes dichiara il suo entusiasmo per la settima arte e in più occasioni definisce *Nessuno torna indietro* un romanzo «cinematografico al cento per cento»⁷². È difficile stabilire esattamente cosa intendesse con il termine «cinematografico», molto probabilmente faceva riferimento alle tecniche di montaggio alternato a cui pare si sia ispirata per la costruzione di un tessuto narrativo policentrico. In ogni caso l'insieme di queste sue dichiarazioni suggerisce di guardare ai testi letterari per provare a precisare il suo modo di 'pensare al cinema'.

Scorrere le pubblicazioni giovanili sul «Messaggero» e i primi due volumi può essere indicativo della nascita e dello sviluppo di questo pensiero: nei primi racconti il cinema – e non il film – è un riferimento culturale prima ancora che uno sfondo. È un elemento che ha la funzione di connotare determinate figure narrative che, giusto per fare degli esempi, hanno «gli occhi che sembravano quelli delle artiste di Hollywood»⁷³ e sono

⁷⁰ Alba de Céspedes, *L'anima degli altri. Novelle*, Roma, Maglione, 1935; Ead., *Prigionie. Liriche*, Lanciano, Carabba, 1936; Ead., *Io, suo padre*, Lanciano, Carabba, 1935; Ead., *Concerto*, Lanciano, Carabba, 1937; Ead., *Nessuno torna indietro*, Milano, Mondadori, 1938.

⁷¹ Paola Ojetti, *Il film di "Nessuno torna indietro"*. *Intervista con Alba de Céspedes*, in «Film», a. III, n. 2, 13 gennaio 1940, p. 6.

⁷² Ivi, p. 5.

⁷³ Alba de Céspedes, *La casa sul laghetto azzurro*, in «Il Messaggero», 4 giugno 1934, p. 4; poi in Ead., *L'anima degli altri*, cit., p. 183. Per questa e per le prossime citazioni si fa riferimento alla prima edizione del 1935.

ancora più belli «del Tarzan dei films americani»⁷⁴ o percepiscono il cinematografo come sineddoche per le arti performative: «la fanciulla [che voleva diventare musicista] fu portata a vedere tutti i film di Dolores Del Rio, fu pettinata come Lupe Vélez e le fu predetto che sarebbe divenuta una celebre artista come Raquel Meller»⁷⁵.

I suoi personaggi frequentano le sale cinematografiche, si direbbe, senza troppa convinzione: come Lorenzo che «quando vedeva le corride nel film Luce»⁷⁶ immaginava di organizzare un viaggio in Spagna, o come Ginetta, la cameriera che «è stata tre volte al cinema ed una volta al circo equestre»⁷⁷. Anche nelle fasi successive la descrizione della spettatorialità non muta poi molto: vanno al cinema le protagoniste di *Nessuno torna indietro* e Alessandra in *Dalla parte di lei* (Mondadori, 1949) ma nessuna sembra mai interessarsi alle pellicole che scorrono sullo schermo. «Certe volte Luis [...] proponeva» a Vinca di andare a vedere un qualunque spettacolo pomeridiano, lei lo seguiva contrariata, «le sembrava che tutti dovessero sapere – la cassiera per esempio, la quale strappando i biglietti la sbirciava – che loro andavano là dentro per sbaciucchiarsi»⁷⁸; il giorno della fuga dal pensionato Xenia esce dal collegio e va a nascondersi in un cinema, senza badare alle immagini che scorrono sullo schermo; Andrea Lanziani racconta a Emanuela, durante il loro primo incontro, che da quando «m'hanno fatto littore [...] non ho fatto più niente di buono. Però tre giornali hanno pubblicato la mia fotografia e sono stato richiesto da una casa cinematografica per interpretare un film sportivo»⁷⁹. Andare al cinema o al caffè o fare una passeggiata al parco non sono poi esperienze così differenti per le figure che abitano l'universo letterario di de Céspedes: «le ragazze menavano una vita normale, studiavano, sì, ma poi mangiavano bevevano, uscivano tranquillamente, facevano all'amore»⁸⁰ e, aggiunge l'autrice nelle edizioni successive del romanzo, «andavano al cinema»⁸¹. Nei suoi racconti tanto le figure narrative quanto le voci narranti eterodiegetiche non vedono nel cinema altro che un piacevole passatempo.

In questa prima fase della sua narrativa sono pochissimi i riferimenti alla scrittura per lo schermo, concisi, ma comunque indicativi di una dinamica che de Céspedes doveva

⁷⁴ Ead., *Io, suo padre*, cit., p. 70.

⁷⁵ Ead., *Giochi di luce*, in «Il Messaggero», 16 agosto 1934, p. 3.

⁷⁶ Ead., *Autorità*, in «Il Messaggero», 12 ottobre 1934, p. 3; poi in Ead., *L'anima degli altri*, cit., p. 131.

⁷⁷ Ead., *Colore locale*, in «Il Messaggero», 8 dicembre 1934, p. 3; poi in Ead., *L'anima degli altri*, cit., p. 153.

⁷⁸ Ead., *Nessuno torna indietro*, cit., p. 42. Nel caso di *Nessuno torna indietro* si prenderà a riferimento la prima edizione dell'opera che precede le riscritture di de Céspedes. La scelta è motivata da due ragioni: questa lezione corrisponde all'ipotesto su cui lavorerà insieme a Blasetti e, fatto non privo di interesse, nelle edizioni successive alla prima alcune 'funzioni' attribuite al dispositivo cinematografico saranno espunte dal testo.

⁷⁹ Ivi, p. 138.

⁸⁰ Ivi, p. 358.

⁸¹ Ead., *Nessuno torna indietro*, in Ead., *Romanzi*, cit., p. 222.

conoscere bene. Nell'accurata ricostruzione del contesto socio-culturale in cui si muovono i suoi personaggi, che come abbiamo appena visto comprende anche la ricezione del cinema, scrivere copioni per lo schermo è ancora qualcosa di cui vergognarsi. In *Nessuno torna indietro*, Vinca guarda al cinema nel momento di maggiore disperazione che segue la morte dell'amato Luis: il cinema non è più un ritrovo amoroso, ma una delle possibili fonti di sostentamento: «Lavorerò. [...] Che so fare io? Darò lezioni. Vorrei fare delle traduzioni, per il cinematografo possibilmente, dicono che si guadagna molto, quello che troverò da fare, insomma»⁸². Il dettaglio non è forse casuale, consapevole delle proprie capacità intellettuali, in quanto studentessa universitaria, Vinca immagina di trovare un impiego come scrittrice per il cinema, non di storie originali, ma di adattamenti: la descrizione corrisponde alla tipologia di scenarista e sceneggiatore avversata dai letterati fin dalle origini⁸³.

Qualcosa di più esplicito avviene, nel giro di una frase, all'interno del racconto lungo *Il pigionante*, di poco successivo: Leonardo è uno scrittore in erba, ossessionato dal desiderio di essere rispettato come artista, orbita tra la scrivania della sua stanza in affitto e il caffè dove si ritrova con altri sedicenti autori, tutti presuntuosi come lui. Quando accetta l'invito della figlia della padrona di casa a «trattenersi» con gli amici di lei, si trova in una situazione inaspettata: sono tutti giovanissimi e lui viene presentato come «un'attrazione», «a turno, venivano a sedersi accanto a lui come si va dal confessore e [...] gli domandavano se era vero che scriveva, che cosa scriveva»⁸⁴; le loro domande sono «pietose, umilianti», il colmo dell'indignazione viene raggiunto quando «uno gli aveva domandato perfino se scriveva copioni per cinematografo»⁸⁵.

Fuga viene dato alle stampe durante il processo di adattamento della prima sceneggiatura tratta da *Nessuno torna indietro*, a ridosso del momento in cui Doletti le propone di scrivere alcuni racconti cinematografici per «Film» e subito dopo le discussioni

⁸² Ead, *Nessuno torna indietro*, Milano, Mondadori, 1938, p. 398.

⁸³ «Poi che gli autori e attori non volevano saperne, e poi che il cinematografo, allora più d'adesso, rendeva tesori, le case cinematografiche dovettero crearsi [...] gli scrittori di scenari. [...] furono reclutati tra gli studentelli bocciati, gli assidui lettori d'appendice e in genere tutti i commessi viaggiatori della letteratura nostra a buon mercato». Cfr. Nino Martoglio, *Inchiesta sul cinematografo*, in «Nuovo Giornale», 21 novembre 1913, citato in Peter Del Monte, *Le teoriche del film in Italia dalle origini al sonoro*, in «Bianco e Nero», a. XXX, nn. 5-6, maggio-giugno 1969, p. 24.

⁸⁴ Alba de Céspedes, *Il pensionante*, in *Fuga*, Milano, Mondadori, 1940, p. 83.

⁸⁵ *Ibid.* Come tutte le opere decéspediane in cui la scrittura è tematizzata al centro della vicenda, *Il pensionante* richiede un'attenzione particolare, ben oltre il legame con il cinema. Il racconto si gioca sul rapporto tra tre generazioni di donne: figlia-madre-nonna. Dopo aver seguito la vicenda di Leonardo, con un repentino cambio di prospettiva saranno le due proprietarie dell'appartamento – Margherita, vedova ancora giovane travolta dal 'sogno d'amore' per il pigionante, e la 'vecchia nonna' – a ricollocare la narrazione dal loro punto di vista. Una volta compiuti i fatti, ovvero la seduzione di Margherita (celatamente) e di sua figlia (con il sostegno della nonna) che corrono parallele al processo di formazione-affermazione letteraria di Leonardo che si conclude con l'abbandono di entrambe, la loro vicenda per quanto penosa, si mostra ai loro occhi come un racconto, o meglio come una «storia»: «un'altra persona sarebbe venuta con le sue storie e il suo mondo: l'attesa era davvero emozionante». *Ivi*, p. 127.

con la Scalera film per i cambiamenti su *Io, suo padre*. È singolare che proprio in questo momento de Céspedes immetta nelle narrazioni il riferimento alle polemiche dei letterati contro il cinema di cui si è parlato nella prima parte di questa ricerca. La figura del pigionante, come è lecito aspettarsi da questa tipologia di scrittore, è emblema della ‘cinefobia’: attribuisce l’interesse per la nuova arte ai bambini e alle classi sociali più basse, si indigna come si era indignato, tra i tanti, Ottone Shanzer sul «Nuovo Giornale» di Firenze quando il direttore gli aveva rivolto la stessa domanda dell’adolescente del racconto: «la domanda che mi si rivolge... mi offende non poco. Signor Direttore, sono un gentiluomo!»⁸⁶.

Nella narrativa decéspedesiana degli anni Trenta e Quaranta, il cinema non si manifesta solo come luogo fisico e di influenza sociale, in alcuni casi le immagini della memoria irrompono improvvisamente nella narrazione e la forma dei ricordi è accostata alla proiezione cinematografica. Il cinema interiore si sovrappone alla consueta visione della realtà circostante e almeno in un caso si impone sulla vista: è il film della mente che rende ciechi e si fonde con la dimensione onirica dell’incubo. Così in *Il tempio chiuso* quando l’ingegnere Crinelli scopre il tradimento di sua moglie distinguendo, durante una telefonata, il suono di un carillon che conosceva bene:

Sentì che le forze gli mancavano; gli sembrava di sprofondare a velocità pazza in un abisso oscuro dove, nel fondo, brillavano gli occhi di un satiretto che rideva. [...] Cominciò a scendere, quasi tentoni, con gli occhi fissi, come un cieco: la testa gli regalava, gratis, una film sonora e parlata a colori. Din don dan dan... «torno a casa tra poco»... din don dan dan «non sono abbastanza elegante così? »... dan dan ... «ciao vecchio mio, vecchio mio, vecchio mio»... come rideva Mirella! e tutti, tutti la guardavano ridere e socchiudere gli occhi di cielo...⁸⁷.

Le immagini, ‘alternate’ con una certa rapidità, sono dietro le retine di Crinelli, il suono del carillon è nella sua testa, Mirella ride soltanto nel suo delirio.

Rispetto a questa breve novella del ’34, è certamente più significativo che in *Nessuno torna indietro* sia proprio la memoria di Xenia – figura che compie un percorso di formazione ‘eccedente’ da collegiale a donna fatale dai tratti marcatamente cinematografici – a manifestarsi con tratti che richiamano apertamente la proiezione di schermi immaginari. La ragazza, durante la fuga verso Milano (lo si ricorda incidentalmente, dopo aver trascorso il pomeriggio nascosta in una sala cinematografica), «nel treno si sedette nella stessa posizione della sala d’aspetto, come al cinema [...]: guardava dal finestrino come sullo

⁸⁶ Ottone Shanzer, *Inchiesta sul cinematografo*, in «Nuovo Giornale», 21 novembre 1913, ora in Peter Del Monte, *Le teoriche del film in Italia dalle origini al sonoro*, in «Bianco e Nero», a. XXX, nn. 5-6, maggio-giugno 1969, p. 24.

⁸⁷ Alba de Céspedes, *Il tempio chiuso*, in «Il Mattino», 30 dicembre 1934, p. 3; poi in Ead., *L’anima degli altri*, cit., pp. 47-48. L’uso dei punti è riportato come nel testo.

schermo di una lanterna magica»⁸⁸; più avanti durante il primo incontro con Dino, mentre sperimenta per la prima volta la vita dei ricchi, «la gente del paese le appariva mista alle compagne del collegio come attori di una pellicola vista tanto tempo fa, sbiadita»⁸⁹. Anche quando ormai avrà ‘attraversato il ponte’ e Dino verrà arrestato, Xenia, non riuscendo a figurarsi la cella della prigione si rivolge al cinematografo: «Come sono le carceri? Non riusciva a immaginarle e allora appoggiava la sua immaginazione al ricordo di carceri viste in pellicole, una cosa spaventosa»⁹⁰.

Le immagini del passato riemergono anche nella mente di Romolo, il padre del boxeur di *Io, suo padre*⁹¹ come in un film e si riflettono persino nella scrittura diaristica⁹², ma solo la memoria di Xenia pare davvero influenzata dall’esperienza del cinematografo e a livello intertestuale si afferma come uno dei rari esempi di accostamento palese tra memoria e film (a meno che non si voglia considerare la lunga analepsi memoriale di *Dalla parte di lei* come un lungo flashback cinematografico che si dispiega agli occhi di chi legge). Nel resto della narrativa decéspediana cinema e film hanno un ruolo davvero marginale in relazione alla rievocazione, anche visiva, del passato⁹³. La memoria cinematografica di Xenia è degna d’attenzione in quanto nasce dalle sperimentazioni di questo periodo, nelle successive edizioni di *Nessuno torna indietro* la maggior parte dei passi citati sarà espunta: sul treno Xenia rimarrà in ascolto e osserverà il paesaggio dal finestrino, così come durante la cena con Dino si limiterà a pensare al diamante sottratto a Emanuela. Solo un’occorrenza sopravvive alle diverse riscritture del romanzo, quella che sposta l’asse dal dominio della memoria a quello dell’immaginazione: è per supplire alla mancata esperienza del carcere che Xenia avrà bisogno di appoggiarsi al cinema.

Finora si è trattato di caratteri secondari, poco più che suggestioni. Decisamente più interessante è la sperimentazione relativa alla dialettica dello sguardo che emerge

⁸⁸ Ead., *Nessuno torna indietro*, cit., pp. 68-69.

⁸⁹ Ivi, pp. 88-89.

⁹⁰ Ivi, p. 305.

⁹¹ «Come in una lanterna magica, gli tornavano in mente le ore passate con la sua donna: quelle riuscirono a distrarlo dal pensiero dell’eliminazione». Ead., *Io, suo padre*, cit., p. 40.

⁹² Per fare un esempio, il 18 marzo 1939 de Céspedes riporta nel diario le emozioni vissute durante una grande iniziativa cubana dedicata al suo romanzo: «Non posso ancora dimenticare le ore di oggi, il giardino della Legazione, il mio posto d’onore, il leggero vento, e già il vinetto fresco dell’emozione che mi faceva girare la testa. Hanno suonato gli inni. Il cubano e l’italiano. Caro inno dei miei, caro adorato inno italiano che per la prima volta ha suonato per me. E poi la conferenza del Ministro, ed Emanuela e Xenia, creature mie adorate, portate da tanto lontano qui a Cuba [...] Sono ancora emozionata per aver parlato. Mi ronzano le parole negli orecchi. So farlo. So che parlerò bene. Quante altre donne li avrebbero saputo fare come me? [...] Mi metto a letto per rivivere meglio la scena, dal principio alla fine, come al cinema». Ead., *Diario 26 ott. 1938 – 28 luglio 1939*, FAAM, FAdC, Scritti, Diari, b. 37, fasc. 1.

⁹³ Si pensi al racconto coevo *Padre e figlia*, in «Tempo», 29 agosto 1940, pp. 27-30, poi in Ead., *Fuga*, cit., pp. 267-291. O al più significativo romanzo breve *Prima e dopo*, (Mondadori, 1955).

velatamente in alcune pagine letterarie, all'interno di scene costruite sulla percezione audio-visiva del reale. La novella *La sfinge* può essere indicativa:

Non conosceva nessuno e credeva che nessuno la conoscesse. Per questo, nascosta dietro l'indifferenza degli altri, guardava il mondo dall'alto come si guarda dal palco il serraglio. Lanciava sguardi di odio sulla folla chiassosa alla quale non le era permesso di mescolarsi, perché era brutta, zitella, straniera e scostante. Non v'era un punto solo in tutta la sua persona nel quale lo sguardo altrui potesse trovare accoglienza⁹⁴.

La protagonista del racconto, straniera in Italia, ascolta una lingua che fatica a comprendere, deve quindi affidarsi solo a ciò che può 'vedere'. Osserva attentamente ogni persona, ogni loro azione, ed è convinta di passare inosservata, come una spettatrice riparata dal buio della sala cinematografica. Non si accorge di essere invece al centro dell'attenzione, per giunta percepita come un corpo estraneo, una presenza patetica e inquietante: la sfinge del titolo è lei. Le percezioni della 'sfinge' e la posizione del suo sguardo sono accostate al meccanismo che presiede lo spettacolo filmico e agli effetti che le immagini proiettate sullo schermo luminoso producono sugli spettatori:

Andava al cinema per soffrire. Lì poteva quasi piangere avanti a quelle storie d'amore, agli uomini avvinti dal fascino di donne belle [...] e – nei primi piani – si vedevano le loro bocche offrirsi così bene che tutto il pubblico sentiva il desiderio di baciarle. Poi il film finiva. La felicità degli interpreti – perché ogni buon film è a lieto fine – si stemperava negli ultimi accordi rafforzati del motivo conduttore⁹⁵.

È superfluo approfondire il modello cinematografico a cui si sta riferendo l'autrice, vale invece la pena soffermarsi sul fatto che *La sfinge* corrisponde alla prima riflessione decéspediana sul nesso visibilità-invisibilità e sulla correlazione tra immagini e affetti, illusioni e memoria. Questa dimensione cinematografica che agisce sottotraccia all'interno del racconto è esplicitata nel finale che si chiude con una sorta di dissolvenza a nero: «mentre in lei sarebbe restato sempre il ricordo di quegli istanti, la sua figura sarebbe scomparsa dalla memoria degli altri, presto come se fosse stata disegnata sulla neve»⁹⁶.

Una simile prospettiva viene sviluppata ulteriormente in *Concerto a Massenzio*, l'unico racconto di de Céspedes (in questa fase) ad essere pubblicato su una rivista cinematografica. Prima, però, cronologicamente, ci sono almeno altre due esperienze sul bordo tra cinema e letteratura che possono averne influenzato la sua scrittura: il 'romanzo da rendere filmabile' e *Io, suo padre*, il primo vero punto di contatto con l'industria cinematografica italiana.

⁹⁴ Ead., *La sfinge*, in «Il Messaggero», 14 gennaio 1935, p. 4.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

3.2.2. Io, suo padre: *un soggetto, un racconto, un film*

Publicato nel 1935 dall'editore Carabba e trasposto al cinema nel 1939 da Mario Bonnard, *Io, suo padre* è un romanzo breve che narra una tipica vicenda di caduta e riscatto ambientata nel mondo della boxe.

Romolo è un ex pugile, ora tabaccaio, che allena suo figlio Masetto con l'entusiasmo e le aspirazioni tipiche di chi ormai può vivere il ring soltanto dall'altro lato delle corde. Il giovane è promettente e accumula vittorie su vittorie, Romolo è convinto che il suo ragazzo

sarebbe andato sempre avanti, con il suo carattere chiuso, infantile, avrebbe sempre lottato in silenzio e per parlare sarebbe rimasto lui, il padre. L'avrebbe seguito ovunque e attraverso la forza del figlio non avrebbe sentito crescere la sua debolezza. Avrebbero voluto sapere da lui, i giornalisti: «e l'allenatore?» – «io, suo padre» – «e il manager?» – «io, suo padre» e poi solamente «io, suo padre». Si vedeva ovunque all'ombra di Masetto, rappresentanti tipici di due generazioni che sembravano uguali ed erano profondamente diverse⁹⁷.

È sulla buona strada per diventare il campione d'Italia dei pesi mesi, «ma bisognava lavorare, lavorare molto, allenamento, ginnastica, nuoto, vita rigida, severa, niente donne, già le donne per fortuna le guardava così poco il suo figliolo, diverso dal padre era in questo»⁹⁸. Invece poco prima dell'ultimo incontro Masetto è avvicinato da Eva, una donna matura e benestante che si invaghisce di lui e riesce a distoglierlo dal campionato. Romolo prova a farlo ragionare ma non riesce ad imporsi, in questo non è abbastanza forte. Si rinchiude nella sua tabaccheria e torna a vendere sigari, sperando che gli amici del figlio, tutti giovani sportivi, possano aiutarlo a ravvedersi. Intanto Eva e Masetto trascorrono sempre più tempo insieme, sono una «bella coppia, sembrano due del cinematografo»⁹⁹, ma sotto il velo di frivolezza e desiderio la donna vive il proprio dramma personale, «non sapeva se avere nel cuore una gran felicità o una grande tristezza»¹⁰⁰. La trama si risolverà da sé: quando il boxeur le propone di sposarsi, Eva per un momento si emoziona, sogna di vivere una nuova vita insieme a Masetto. Si mette in discussione ma giunge alla conclusione di appartenere a un mondo troppo diverso rispetto al ragazzo, così, 'gualcendo' «con le sue stesse mani la gioia che aveva provato»¹⁰¹, rifiuta la sua proposta. Anche Masetto è

⁹⁷ Alba de Céspedes, *Io, suo padre*, cit., p. 28.

⁹⁸ Ivi, p. 50.

⁹⁹ Ivi, p. 73.

¹⁰⁰ Ivi, p. 74.

¹⁰¹ Ivi, p. 125.

consapevole di appartenere a un'altra classe, non volendo mantenere il suo ruolo di amante, interrompe la relazione e torna a casa: il giorno seguente riprenderà gli allenamenti.

Io, suo padre contiene diversi punti di contatto con la rappresentazione di modelli propri della cultura e della propaganda fascista, l'opera è stata quindi poco indagata e talvolta affrontata con un certo disagio. C'è chi ha cercato di ricollocarla nelle consuete traiettorie decéspediane e persino di rileggerla in chiave di «resistenza culturale»¹⁰², ma la maggior parte della critica ha parlato di «adeguamento [...] al regime fascista»¹⁰³. De Céspedes stessa non ne ha mai parlato troppo volentieri: ha sempre chiesto agli editori di non inserire il titolo negli elenchi delle sue opere e ha fatto in modo che non venisse più ristampato¹⁰⁴ (ma nel suo archivio ha conservato un fascicolo dedicato al film)¹⁰⁵. Ma al di là delle ambiguità ideologiche, è stato poco indagato il nesso che lega l'opera narrativa al linguaggio del film, a prescindere dall'adattamento del 1939 di Mario Bonnard. È proprio l'analisi dei contenuti a fornire delle tracce utili a illuminare procedimenti di scrittura correlati al cinema.

La celebrazione della gioventù e della forza maschile, il mito del pugilato e della competizione sportiva, la costruzione di personaggi insolitamente stereotipati e soluzioni narrative convenzionali, rendono difficile inquadrare il testo all'interno del percorso letterario di de Alba de Céspedes. Il colorito mondo degli atleti è raffigurato in tutto il virilismo cameratesco del caso e il maschilismo dei protagonisti è riprodotto senza che venga sottoposto al vaglio della voce narrante. Si pensa soprattutto alla misoginia dell'ex-boxeur-tabaccaio, un uomo che appartiene 'al secolo passato'. Con la moglie Romolo ha un rapporto di rivendicata noncuranza: «non la notava neppure, non le parlava neppure e lei non se ne doveva ed era la compagna ed era la moglie, era la madre, era tutto senza farsi notare, sorridendo»¹⁰⁶. Eva invece, ai suoi occhi, è soltanto una mantenuta, una «sgualdrina»¹⁰⁷, un vero problema per lui che ha già stabilito il futuro del figlio:

Pochi anni di gloria ha lo sportivo: perciò egli avrebbe voluto che Masetto si fosse sposato presto, perché quando la folla avesse cominciato a dimenticarlo egli potesse ritrovare nella famiglia un pubblico sempre disposto ad ammirarlo come il più forte, il padrone. Sognava per

¹⁰² Carole C. Gallucci, *Alba de Céspedes's Io, suo padre: Father, Son and Fascism*, in *Writing Beyond Fascism. Cultural Resistance in the Life and Works of Alba de Céspedes*, cit., pp. 59-84.

¹⁰³ Ulla Åkerström, *La prospettiva politica in Io, suo padre di Alba de Céspedes*, in *Atti del VI Congresso degli Italianisti Scandinavi, Lund, 16-18 agosto 2001* (a cura di Verner Egerland e Eva Wiberg), Lund, Romanska institutionen, 2003, p. 228.

¹⁰⁴ Ad esempio, non accetta la proposta di inserire brani del racconto nella nuova edizione dell'antologia *Racconti di sport* (Garzanti, 1974) curata da Giuseppe Brunamontini, come testimonia la corrispondenza professionale del 1973. Cfr. FAAM, FAdC, serie Corrispondenza professionale, sottoserie Traduzioni e adattamenti delle opere (d'ora in avanti CorrPr), b. 17, fasc. 1 *Anni Settanta*.

¹⁰⁵ Il fascicolo contiene una scarna rassegna stampa composta da ritagli di giornale da cui è quasi sempre impossibile risalire alla testata. Cfr. FAAM, FAdC, serie Ritagli stampa, sottoserie 1.6.1 *Scritti e attività* (d'ora in avanti Ritagli), b. 115, fasc. 4.

¹⁰⁶ Alba de Céspedes, *Io, suo padre*, cit., p. 41.

¹⁰⁷ Ivi, p. 47.

il figlio una dolcissima creatura fragile, buona, simile alla sua compagna nell'obbedienza, nella tenera sottomissione¹⁰⁸.

Allo stesso modo la costruzione delle figure femminili da parte della narratrice cede agli stereotipi dominanti: l'«angelo del focolare», la moglie invisibile e apprensiva sempre sul punto di piangere «silenziosamente seduta, nascosta, dietro la bilancia del sale»¹⁰⁹, è contrapposto alla *femme fatale* libera e indipendente, e in quanto tale dannosa all'affermazione del giovane talentuoso.

La semplificazione e il luogo comune diversificano un ristretto nucleo di tipi narrativi, immediatamente riconoscibili, che compiono una traiettoria prevedibile. *Io, suo padre* si pone come una sorta di anti-*Nessuno torna indietro*, l'opera in cui il genere del romanzo di formazione viene disatteso sistematicamente, dall'impianto del testo (il gruppo di otto ragazze) alla gestione della materia: nessuna delle protagoniste esaurisce il proprio percorso con l'assunzione del ruolo. Non si può non riconoscere, però, che in entrambe le opere de Céspedes si dimostra del tutto interna al contesto culturale, non solo letterario, degli anni Trenta, si confronta con il modello dominante: nel primo caso sembra aderire – vedremo come – nel secondo lo decostruisce.

Le strade sono tante, ognuno crede di prendere la buona, va, va, e poi a un tratto s'accorge che ha sbagliato. Tutti vorremmo ricominciare. Ma gli atti che ci hanno accompagnato fin lì, sono alle nostre spalle attraverso la strada, a fare argine. E indietro non si può tornare. Nessuno torna indietro. È la più inesorabile forma di eguaglianza di tutti gli uomini di fronte alle leggi della vita¹¹⁰.

Invece Masetto torna indietro, più forte di prima. La passione erotica attiva un processo di formazione che si esaurisce in breve tempo, la vittoria sul desiderio amoroso apre le porte al mondo degli adulti, con l'assunzione del proprio ruolo. Il ritorno all'ordine è definitivo – il giovane aderisce al modello ideologico del padre – rimarcato da un'analogia perentoria:

Il tram passava davanti alle caserme. Entrava un plotone di soldati, zaino in spalla. La sentinella impettita stava al suo posto. Tutti stavano al loro posto magari ignorato. Ognuno faceva il proprio dovere: come il tranviere che ora regolava lo scambio, il selciaiolo che preparava le strade per gli uomini. Tutti hanno il loro posto ed ogni posto è glorioso anche il più umile¹¹¹.

È questo l'elemento che stride con il resto della produzione di de Céspedes, più dei saluti romani e degli «a noi», più del lessico della 'nuova Italia' fascista e dell'insistito contrasto tra antico e moderno: è la partecipazione della voce narrante a istanze diametralmente opposte al suo futuro sistema etico-ideologico. Un sistema che rimarrà saldo

¹⁰⁸ Ivi, pp. 39-40.

¹⁰⁹ Ivi, p. 113.

¹¹⁰ Ead., *Nessuno torna indietro*, cit., p. 436.

¹¹¹ Ead., *Io, suo padre*, cit., pp. 132-133.

nelle aspirazioni civili, impegnato a restituire accuratamente le complessità proprie delle dinamiche sociali, politiche, intellettuali del presente storico.

Al di fuori delle ragioni letterarie, *Io, suo padre* si inserisce oltretutto in un contesto di rapporti ambigui con gli apparati di potere: sia la casa editrice Carabba che la Scalera Film, la produzione che realizzerà il film, sono state realtà particolarmente vicine alle élite economiche fasciste e il testo viene persino iscritto alle selezioni – che vince – per rappresentare la letteratura sportiva italiana alle Olimpiadi di Berlino nella Germania nazista del 1936¹¹².

Eppure sarebbe antistorico contrapporre una giovane de Céspedes fedele al fascismo e Clorinda, la partigiana che parlerà ai microfoni di Radio Bari. Come ha scritto Patrizia Gabrielli, «non si dispongono dati che consentano di accertare la sua opposizione al fascismo prima del 1943 ma è certo che alla scelta antifascista ella approdò in seguito a una maturazione complessa»¹¹³. Tuttavia è bene ricordare che de Céspedes si era già scontrata con gli apparati repressivi del regime di Mussolini: nel febbraio del 1935, proprio a ridosso della pubblicazione di *Io, suo padre*, era stata arrestata in seguito ad alcune intercettazioni telefoniche in cui si era espressa contro la guerra in Abissinia, il che farebbe pensare che già prima di questa data fosse sotto il mirino della polizia fascista. Nell'Archivio Centrale dello Stato è conservato un ormai noto fascicolo personale intestato a «De Cespedes [*sic*] Alba (scrittrice)» della Divisione polizia politica che restituisce bene la natura del rapporto con gli apparati repressivi del regime¹¹⁴. Questo fascicolo, presentato per la prima volta da Monica Giovannoni¹¹⁵, è stato poi ripreso da numerose studiose e studiosi che hanno ricostruito la sorveglianza speciale subita dalla giovane scrittrice, la vicenda relativa all'arresto e la vasta campagna denigratoria ai suoi danni¹¹⁶. La quantità di lettere accusatorie, naturalmente anonime, e i numerosi rapporti di una «signorina» che frequenta la «nota persona» per poi «riferire» al capo della polizia Bocchini o allo stesso Benito Mussolini¹¹⁷ testimoniano che il rapporto dell'autrice col regime è stato complesso e non

¹¹² Cristiano Ridomi, *Musica danza e arte alle Olimpiadi di Berlino*, in «Corriere della Sera», 21 luglio 1936, p. 3.

¹¹³ Patrizia Gabrielli, «Italia Combatte». *La voce di Clorinda*, in *Alba de Céspedes. Approfondimenti*, cit., p. 273.

¹¹⁴ *Alba de Céspedes*, Archivio Centrale dello Stato, Roma (d'ora in avanti ACS), Ministero dell'Interno (d'ora in avanti MI), Direzione Generale pubblica sicurezza (d'ora in avanti DirGenPubbSic), Divisione polizia politica, fascicoli personali (d'ora in avanti DivPolFascPer), b. 395.

¹¹⁵ Monica Giovannoni, *Legami magistrali. Alba de Céspedes o degli esercizi di libertà femminile*, in «DWF - donnawomanfemme», n. 2-3 (66-67), aprile-settembre 2005, pp. 58-83.

¹¹⁶ La vicenda esula dalla panoramica sulle scritture cinematografiche, si rimanda quindi ai già citati lavori di Giovannoni, Bonsaver, Zancan e Åkerström.

¹¹⁷ Durante la mia ricerca ho potuto constatare che il fascicolo conservava quasi cento documenti. Al suo interno era contenuta anche una cartellina dell'Archivio di Stato, vuota, che riportava la scritta «documenti sottratti alla consultazione».

lineare persino prima del 1940, quando sarà ad essere gravemente ostracizzata dal MinCulpop. Allo stesso modo, non è lineare neanche il rapporto del suo romanzo sportivo con la cultura fascista.

Non si può trascurare che nel 1935, per una donna – ventiquattrenne e ancora sconosciuta, dal ‘cognome straniero’ e separata dal marito, accusata di essere antifascista e nonostante ciò di avere diversi amanti tra le gerarchie fasciste – che aveva scelto di seguire la professione di scrittrice ponendola al di sopra di tutto, nonostante l’‘esempio’ cubano, era importante inserirsi nell’industria culturale o quantomeno non contrapporsi apertamente agli apparati di potere¹¹⁸. La consonanza con la politica culturale del regime, effettivamente presente in *Io, suo padre*, è aliena al resto della pubblicazione coeva, non se ne trovano tracce neanche nelle scritture private. Bisogna quindi domandarsi da dove arrivino queste componenti fasciste che modellano il romanzo sportivo.

Se si osserva *Io, suo padre* da vicino, si può notare come l’elaborazione retorica dei miti del regime sia superficiale, talora inconsistente (come «la fierezza di classe» di Masetto a cui si fatica a credere davvero), si direbbe stilizzata e persino ridondante. Il fascismo non solo è presente tra le pagine del testo, è a dir poco ostentato con i suoi miti e la sua oratoria; questi elementi però assumono la forma del luogo comune: de Céspedes rimane in superficie, non arriva alle radici della cultura fascista, non si confronta con l’epica di regime né produce un esempio di demagogia popolar-populista. Al confronto, il film attuerà una strategia molto più sottile e ambigua lavorando in senso opposto: lascerà in ombra l’elemento fascista per attivare sottotraccia, in un clima da *divertissement*, l’ingranaggio ideologico e morale del regime, alla maniera del cinema dei telefoni bianchi. Il romanzo, invece, è costruito per eccesso: eccessiva è la figura del «padre degli sportivi», eccessiva l’ossessione di Masetto per Eva, eccessivo il suo dramma ed eccessivo è il suo tornare nei ranghi («tutti hanno il loro posto»!), talvolta è eccessiva anche la presentazione della materia narrativa. Se ne riportano due esempi:

I marmi dello Stadio Mussolini si stagliavano sul cielo in un biancore di città africana: questo per mettersi in gala s’era mondato delle nuvole e appariva uniforme¹¹⁹.

Persino il cielo di Roma si prostra dinnanzi allo Stadio di Mussolini e alla prestantza dei suoi italici atleti. Le immagini iperboliche caratterizzano non solo la sfera fascista:

¹¹⁸ Nel 1940, in un momento segnato dalle prime condanne del regime, un’intervista la ritrae ancora in un contesto pubblico tipicamente fascista: «abbiamo incontrata Alba de Céspedes all’inaugurazione della Triennale d’Oltremare e la mattina dopo ci rivedemmo, seduti di fronte, nell’elettrotreno che ospitava ministri, gerarchi, personalità e giornalisti presenti alla rievocazione centenaria della prima ferrovia a vapore iniziata in Italia». Cfr. Giovanni Sarno, *Cinque minuti con Alba de Céspedes*, in «Il Roma della Domenica», a. XIX, n. 21, p. 5.

¹¹⁹ Alba de Céspedes, *Io, suo padre*, cit., 101

durante il primo amplesso tra la donna fatale e lo statuario boxeur, la voce narrante (ma si sarebbe tentati di dire la macchina da presa) descrive velocemente il primo bacio e si allontana dai loro corpi avvinghiati, che rimangono sullo sfondo, per chiudere la scena in questi termini: «girava il disco muto sul grammofono, le rose si sfogliavano vicino alla lampada per il troppo calore»¹²⁰.

Non si deve dimenticare che in *Io, suo padre* l'immaginario fascista, con i suoi rituali e la sua retorica, convive con altre componenti dissonanti che paiono invece più aderenti alla ricerca letteraria di de Céspedes: i boxeur dai grandi muscoli e dal cuore tenero sono personaggi piatti e non proprio brillanti, al contrario la *femme fatale*, che «si faceva da sé la sua tragedia, come tutte le donne»¹²¹, finisce per essere la figura più efficace del romanzo e la sua condanna morale ha il carattere della convenzione. Quella che per Romolo è la causa di tutti i mali e per Masetto, almeno in un primo momento, non è che un corpo¹²², agli occhi dell'amico calciatore (l'unico personaggio equilibrato) «non è cattiva [...], è buona, sensibile, intelligente [...] Cosa gliene importa a lei della boxe? è una disgraziata e cerca la sua ora di gioia»¹²³.

Nel testo ci sono anche dei momenti decisamente decéspedesiani. Si propone un esempio evidente che vale per tutti i riferimenti intertestuali disseminati nel romanzo:

Al crepuscolo dentro ogni cortile v'è una rondine che gira. Discende fino a metà, quasi, vorrebbe forse anche più basso, ma il buio la spaventa e risale allora verso il cielo, ove l'azzurro s'annega lentamente nel grigio. Grida ogni tanto, la rondine, e quel suo grido entra dalle finestre aperte. [...] Al crepuscolo chi avesse sete di serenità dovrebbe sedersi vicino ad una finestra che dia sul cortile, per vedere piano piano la luce che sparisce, che si spegne. Ma quando è annottato la metà dell'incantesimo è svanita. L'ora avvincente è mentre ancora la luce è nel cortile e sta per andarsene, poiché prima di seppellirsi nell'ombra le cose hanno un maggiore risalto ed attraggono lo sguardo come se si vedessero per la prima volta. Sembrerebbe di non potersi staccare dalla finestra che a forza. Poiché nulla è più interessante a guardare di un cortile al crepuscolo dove strida, girando, una rondine¹²⁴.

Nonostante tutto, anche *Io, suo padre* è una tappa della sua sperimentazione letteraria.

Oltre a Piera Carroli anche Ulla Åkerström ha intervistato de Céspedes negli anni Novanta. Secondo le dichiarazioni raccolte dalla studiosa «le era stato richiesto da un produttore, tramite un'attrice assai nota in quei tempi, Clara Calamai, e il pugile Erminio Spalla, di trovare un soggetto per un film», il libro dunque «non era da considerare come un

¹²⁰ Ivi, p. 81.

¹²¹ Ivi, p. 127.

¹²² «Non può fare ameno di lei, per la carne. Non vive che per averla [...] egli non vorrebbe altro che baciarla, prenderla sempre e non è contento neppure così». Ivi, p. 98.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Ivi, pp. 85-86. Si confronti questo passo con le prime pagine di *Dalla parte di lei* e con quell'«ineffabile stato d'animo [...] da me definito "Alessandro"». Ead., *Dalla parte di lei*, in *Romanzi*, cit., p. 310.

vero romanzo»¹²⁵. Non è chiarissimo cosa volesse dire la scrittrice con questa locuzione, probabilmente intendeva ‘trovare un’idea per un film’ e quindi ‘scriverla’, ma la forma che avrebbe assunto questo «soggetto» non è palese: nonostante un film esista (realizzato però cinque anni dopo la pubblicazione del volume Carabba), *Io, suo padre* è sempre stato presentato come ‘romanzo’, non come ‘soggetto cinematografico’. La già citata Carole Gallucci, tra le prime a interessarsi alla questione, aveva incontrato l’autrice, sempre nei primi anni Novanta, e le aveva chiesto di parlare di quest’opera giovanile. Tuttavia il nodo non viene sciolto neanche nella sua esposizione. Inoltre la studiosa americana, più che sulle forme del testo, si concentra principalmente sulla definizione del rapporto con Carabba: l’editore avrebbe pubblicato le prime opere della scrittrice esordiente a patto che questa scrivesse anche il romanzo¹²⁶.

Allo stesso modo, persino la lunga conversazione con Carroli non è trasparente su questo punto:

Carabba, la prima volta che mi vide, mi disse: – Lei avrà un avvenire. – Pochi giorni dopo mi mandò a dire se volevo andare in via Quattro Fontane dove mi avrebbero firmato un contratto. Allora ho stampato *Prigionie, Concerto*, e un soggetto cinematografico, *Io, suo padre*. Hanno fatto il film circa due anni dopo la pubblicazione del romanzo¹²⁷.

E poco dopo, a proposito della selezione alle Olimpiadi di Berlino:

Siccome era stato scritto un soggetto cinematografico per Erminio Spalla occorre un boxeur, per questo forse è andato alle Olimpiadi, ma non so altro. Sono passati molti anni, ho dimenticato tante cose¹²⁸.

Probabilmente per prendere le distanze dall’opera giovanile, de Céspedes usa delle formule impersonali che risultano fuorvianti e definisce il volume pubblicato da Carabba sia «soggetto cinematografico» che «romanzo», ma non è chiaro se sta facendo riferimento a una sola forma testuale o a due scritture diverse. Nel caso in cui romanzo e soggetto siano state manifestazioni distinte della stessa materia, non è possibile identificare la persona che avrebbe scritto quest’ultimo («era stato scritto un soggetto», da chi?) né l’ordine di composizione, quale sia cioè l’ipotesto quale l’ipertesto.

Per chiarire uno dei due aspetti della questione si deve guardare a una lettera del 1960 inviata al consulente editoriale che in quel momento stava seguendo le edizioni inglesi dei suoi romanzi. Nel ’1969 de Céspedes dà una definizione piuttosto chiara di *Io, suo padre*:

¹²⁵ Ulla Åkerström, *La prospettiva politica in Io, suo padre*, cit., p. 228.

¹²⁶ Cfr., Carole C. Gallucci, *Alba de Céspedes’s Io, suo padre*, cit.

¹²⁷ Piera Carroli, *Colloqui con Alba de Céspedes*, cit., p. 136.

¹²⁸ *Ibid.*

«è un breve racconto di 40 pagine che fu scritto come soggetto di film». E poi chiede che sia tolto dall'elenco delle sue opere insieme a *L'anima degli altri*, *Prigionie* e *Concerto*¹²⁹.

La stessa definizione oscillante di «racconto», «romanzo» e «soggetto» andrebbe a contraddire le categorie stabili che de Céspedes applica al proprio lavoro. Storini ha analizzato le motivazioni che presiedono la scelta – e, circolarmente, la definizione – del genere letterario attraverso cui la scrittrice, di volta in volta, sceglieva di sviluppare la materia narrativa, identificando un sistema che corrisponde puntualmente alla sua produzione:

Secondo Alba de Céspedes, infatti, il romanzo sembra quasi avere un concepimento *à rebours*: è la logica finale che determina quella dell'azione. Dallo scioglimento deriva un percorso, che non può essere, per logica, differente, e di questo percorso si analizzano le cause o i segmenti temporali che l'hanno preceduto, gli sviluppi che ne hanno fatto seguito. Il racconto, invece, ha una dimensione contenuta («pochissime pagine»), ma elabora completamente un episodio allo scopo di rivelare l'intera esistenza di un personaggio. La *brevitas* non è dunque un *a priori* del racconto, ma una conseguenza della sua natura *sintetica*, che è duplice, derivando contemporaneamente sia dalla sua tendenza a riassumere una vita, sia dal ruolo centrale che vi svolge l'evento o l'immagine – non necessariamente fatto vero e proprio – che vi vengono narrati e il cui carattere è *singolativo*, trattandosi di un *unicum*. Inoltre nel racconto, a differenza del romanzo, la scelta conclusiva che chiuderà la narrazione non è rilevante, anzi lo si potrebbe considerare una struttura priva di conclusione e, quindi, di significato, che sono, al contrario, prerogative del romanzo¹³⁰.

Più semplicemente, *Io, suo padre* è un'opera giovanile e presenta le caratteristiche di un testo d'occasione, se non proprio di un'opera su commissione, a prescindere dal genere letterario; non si può escludere anche questa motivazione dietro la volontà di escluderlo dalle bibliografie.

Tuttavia proprio la destinazione originaria dell'opera, il testo per lo schermo, potrebbe orientare la lettura de *Io, suo padre*. La committenza, qualche imprecisata figura che arriva dal mondo del cinema, sceglie il tema sportivo, un tema molto popolare anche se estraneo dall'orizzonte decéspedesiano (non sono rare le sferzate contro gli sportivi, più avanti se ne vedrà un esempio), ma forse non è imputabile all'editore anche la scelta di portare la scrittura verso le forme più popolari del romanzo di consumo, che negli anni Trenta tendevano a modellarsi attorno alla propaganda fascista, per reale convinzione o per opportunismo. In questo caso ci sarebbe quindi un ulteriore livello di lettura.

L'opera presenta, infatti, anche una natura ibrida: la forma del racconto popolare (sportivo) incontra la cultura di massa (del fascismo) e, contemporaneamente, l'immaginario cinematografico (a sua volta popolare) con le sue peculiari strutture e il suo linguaggio, in

¹²⁹ Lettera di Alba de Céspedes a Raleigh Trevelyan, Roma, 15 ottobre 1969, FAAM, FAdC, CorrPr, b. 17, fasc. 1 *Anni Settanta*.

¹³⁰ Monica Cristina Storini, *Fatti di poca importanza: la forma racconto*, in *Alba de Céspedes. Approfondimenti*, cit., p. 72.

una dinamica che si alimenta circolarmente. Il modello di *Io, suo padre* pare derivare da questa particolare forma di contaminazione, piuttosto che aderire alla cultura del regime *in toto*. La componente fascista del romanzo è un effimero estetizzante – non per questo meno deplorabile, anche agli occhi dell’autrice – che ha la forma di un campionario di moduli narrativi, personaggi e immaginari facilmente riconoscibili (sembra di poter identificare più di un punto di contatto con la *Signora delle camelie* di Dumas, molto citata nei diari di quegli anni). È una ‘pellicola’ con cui rivestire una novella influenzata non tanto dalla propaganda culturale di regime quanto da altri orizzonti: il romanzo è vicino sia alle rielaborazioni coeve del melodramma cinematografico sia alla numerosa produzione immaginifica (letteraria, cinematografica, pubblicitaria) che guardava al mito di Primo Carnera.

Questo «racconto scritto come soggetto di film» nel 1935 e pubblicato come romanzo breve nello stesso periodo, corrisponde solo in parte al film che Bonnard realizzerà cinque anni dopo, sull’onda lunga del successo di *Nessuno torna indietro*. Nel Fondo de Céspedes non sono presenti documenti relativi alla lavorazione di *Io, suo padre*, né è presente, tra i tanti sopravvissuti, il contratto con Carabba. La lettera per l’editore inglese consente di definire il testo edito ma non di sciogliere la questione del soggetto.

Secondo le rassegne stampa e le fonti d’archivio che contengono le schede tecniche, la sceneggiatura del film è stata firmata da Amedeo Castellazzi e Ivo Perilli mentre il soggetto è attribuito in alcuni casi agli sceneggiatori, in altri al regista, in altri ancora a de Céspedes. Non è raro però che con l’attribuzione di un soggetto si faccia riferimento all’ideazione della vicenda e non alla stesura di un testo.

Che una scrittura per la visione sia stata effettivamente redatta nella specifica forma del soggetto cinematografico è dimostrato da tre fonti storico-cinematografiche identificate fuori dal circuito del Sistema Bibliotecario Nazionale: un testo a stampa diffuso dalla Scalera Film¹³¹, il «Visto Censura 30539» approvato il 2 marzo 1939¹³² e un opuscolo danese che ho acquistato da un collezionista di Aalborg¹³³. Entrambi i documenti italiani riproducono lo stesso testo con numerose varianti dovute al limite di spazio imposto dal modulo ministeriale. La fonte danese ha la forma del materiale promozionale indirizzato a una platea che si presume ignori tanto il cast quanto il romanzo di de Céspedes: l’opuscolo presenta i

¹³¹ s.a., *Io, suo padre. Soggetto cinematografico dal romanzo di Alba de Céspedes*, Roma, Scalera Film, s.d. L’unica copia identificata di questo fascicolo a stampa è conservata presso la Biblioteca Luigi Chiarini del Centro sperimentale di cinematografia di Roma, Inv. 89455, Coll. 1 01 079 13.

¹³² I nulla osta della Direzione Generale della Cinematografia sono consultabili sul sito del progetto «Italia Taglia» che ha reso accessibile buona parte dei documenti del *Registro Protocollo della Censura Cinematografica*. Visto 30539: <<https://www.italiataglia.it/files/visti/30539.pdf>>, ultima consultazione 30.1.2023.

¹³³ *Farlige Kvinder [Donne pericolose]*, Merkur Film A/S, [1942].

personaggi, introduce gli attori, riassume la trama del film. Si tratta quindi della traduzione di un estratto. Significativamente, il film è stato tradotto con il titolo *Donne pericolose* spostando l'attenzione dagli sportivi alle affascinanti co-protagoniste femminili – nel film ce ne sarà più di una – che tentano il giovane boxeur.

Si presenta integralmente il soggetto presente nell'opuscolo Scalera 'riemerso' in cineteca nazionale¹³⁴ e finora mai considerato dalla critica decéspediana:

Dopo essere assurto, attraverso innumerevoli successi sui più famosi competitori, ai fastigi della gloria nel campo pugilistico, Romolo Tonelli, invecchiando, ha dovuto rinunciare all'ebrezza del trionfo, e si è modestamente ridotto, con gran dolore, a lavorare in uno spaccio di tabacchi. Profondamente egli soffre per sentirsi escluso dall'ambiente agonistico, dalla vita sportiva che fu per anni la sua vita stessa, la sua maggiore gioia, il suo respiro, la sua ragione di essere. Se però va perdendo i denti e gli artigli, il leone ha ancora midollo leonino. E anche più che per orgoglio di padre, per il bisogno irresistibile di sentirsi ancora vivo, per non morire, quasi insomma per egoismo, egli vuol continuarsi in suo figlio Masetto. Fa nascere in costui l'amore per la boxe, lo istruisce; lo allena, e riesce a far di lui un perfetto pugilatore. Da parte sua Masetto, che da suo padre già ebbe nascendo, una ben salda muscolatura, educandola la vede diventare formidabile, e assecondando con lena e con passione lo sforzo ed il lavoro di Romolo, si mostra in breve più che una promessa d'essere un degno allievo e continuatore del grande boxeur.

Se possiede una considerevole forza istintiva, brutta, Masetto è però un ragazzino, d'intelligenza un po' torpida, un semplice, un ingenuo. È per lui furbo ed attento suo padre, che alla forza declinante ha sostituito l'astuzia. Così, dai possenti muscoli di Masetto e dall'intelligente ed esperta guida di Romolo, vien fuori nel ragazzo un atleta eccezionale. Già i primi incontri da lui sostenuti gli han fatto rapidamente, negli ambienti sportivi, una notevole reputazione. Si parla di lui come di una rivelazione, del germe di un pugilatore di forza e stile straordinari. E poco dopo, infatti, misurandosi con un fortissimo e malintenzionato avversario, Masetto si aggiudica il titolo di campione Italiano per la sua categoria. È la celebrità.

Dalle vittorie del figliolo ch'egli considera come sue proprie, Romolo è largamente compensato del disappunto e del cruccio impostigli della sua necessaria rinuncia. Egli ha la soddisfazione di poter dire ed orgogliosamente proclama: "Il suo maestro, il suo allenatore sono stato io; io l'ho creato due volte; io, suo padre! E nella gioia di questa proclamazione, si esalta; ed attraverso quella del figliolo rivive una seconda giovinezza.

Ormai Masetto è diventato un segnacolo, un simbolo, un idolo, nel mondo dello sport, – in quel mondo vivo e vario, tumultuoso e appassionante che va dalla boxe e dal calcio al nuoto e al canottaggio, dalle corse di cavalli a d'auto alle gare di sci –. [*così nel testo*] E per la fama che già lo circonda e perché è un bel ragazzo, suscita intorno a se [*sic*] molto interesse femminile. Un giorno trovandosi con alcuni amici mezzo sportivi e mezzo mondani, egli incontra una donna bellissima, Eva, che è per lui presa da un improvviso capriccio, e della quale, col subito ardore della sua età e della sua esuberante giovinezza, egli follemente s'innamora. Nella sua semplicità, non si avvede, però che la vita della donna si svolge in un piano assai diverso e di gran lunga superiore al suo: ella è l'amica di un ricco industriale, che la copre di costosi vestiti, di superbe pellicce [*sic*] di splendidi gioielli. Non vede che una sola cosa, il giovane: che Eva lo ama. E scambia per un grande amore quello che in lei non sarà che una breve parentesi nella noia di un amore non sentita e di una vita già troppo intensamente ed a fondo goduta. E senza accorgersi dell'umiliante posto che occupa nella vita di lei, per amor di lei, per seguirla, Masetto abbandona il pugilato, rinuncia al suo brillante avvenire.

Attraverso la rovina cui il figliolo va incontro, il padre vede la propria rovina. L'edificio che con tanta fatica egli aveva costruito sta per crollare. Presto le folle dimenticheranno il giovane prodigioso boxeur, e a lui suo padre [*così nel testo*] non rimarrà che ritornare a rintanarsi nella modesta tabaccheria, accanto alla moglie che, muta e rassegnata, ma dolorante – povera donna – assiste a quelle due tragedie – del figliolo e del marito.

¹³⁴ Come segnato nel documento, il soggetto è un dono di Ermete Santucci.

Ormai Masetto neanche vive più in casa. I suoi guantoni giacciono abbandonati e polverosi. È partito con lei, sciupando i suoi pochi risparmi. Gli amici ai quali Romolo chiede, ansioso e triste, notizie di lui, gli rispondono commiserando: “Non torna più. E [sic] perduto. È finito”.

* *

*

Ma un giorno Masetto, stanco della vita vuca [sic] e dispendiosa che mena con Eva, disgustato dall' ambiente nel quale ella vive, reso, nel profondo del cuore dalla nostalgia del suo lavoro e dei suoi successi, dichiara alla donna di voler tornare ad essi e le propone di seguirlo sulla via di quel ritorno. Per un momento commossa e grata, ella accetta: vede, in questo, la fine di un'esistenza incerta e degradante [sic]; come in un bel sogno intravede una casa, un nome, un marito, un figlio. Ma lasciare la sua ricca casa, i suoi gioielli, i suoi bei vestiti, la sua vita di lusso e di piaceri, per andare invece a vivere col vecchio boxeur e sua moglie, nella modesta casa popolare infestata di panni stesi ad asciugare, nella tabaccheria... No – questo no, non è possibile. Troppo è al di sopra delle sue forze. E, stretta tra ciò che verrebbe [sic] e ciò che non può volere: “Perché mutare? – dice a Masetto – Continuiamo così... [così nel testo]

Ma il ragazzo non può continuare. Ha sorpreso una telefonata tra la donna ed il ricco industriale; ha capito ciò che prima non aveva capito, ciò che credeva fossero calunnie di suo padre e degli amici. E poiché ad un nuovo più categorico invito di lui ella rifiuta, Masetto l'abbandona e se ne va.

Egli esce dalla casa di lei soffocato dal disgusto; ma accecato dal dolore; erra per la città come un pazzo... Ogni angolo gli ricorda la donna che ancora e sempre egli ama, e i giorni di gioia trascorsi con lei... Ma, tra tutto questo, e malgrado tutto, sente in sé nascere un desiderio invincibile di tornare alla propria vita limpida e onesta.

È sera. Affranto entra, alla fine, nella tabaccheria, ove suo padre, dietro il banco, stancamente serve gli ultimi avventori. Romolo lo vede apparire sulla soglia. Forse egli viene per annunziargli che va via per sempre. E il vecchio boxeur è inchiodato dall'ansia, e non osa interrogare. Ma il figlio si appressa a lui, e gli parla. Gli parla con le parole di quando insieme combattevano sul ring. Un sorriso illumina gli occhi di Romolo. Masetto è tornato. Masetto non se ne andrà più¹³⁵.

Questa fonte testimonia che la materia del soggetto cinematografico diffuso dalla Scalera Film – in maniera non troppo accurata, visti gli errori e la qualità materiale della stampa – e approvato nel visto censura del '39, corrisponde al romanzo di de Céspedes del 1935 e non alla sceneggiatura che filmerà Bonnard. Il mutamento di un film in corso d'opera è una circostanza non così inusuale e il visto censura potrebbe non fare testo: la Scalera, la produzione italiana più interna alle politiche fasciste, potrebbe essersi limitata a consegnare, nel 1939, un testo già pronto piuttosto che stilarne uno nuovo. Ancora più problematica della discordanza tra le date e il soggetto filmico, è l'impossibilità di esprimersi a proposito dell'attribuzione di questo soggetto.

La questione indiscutibile è che la fabula di de Céspedes sia stata modificata in fase di sceneggiatura. Castellazzi e Perilli assegnano al film un tono da commedia¹³⁶: riscrivono il personaggio di Romolo su misura per Erminio Spalla, il primo pugile italiano a diventare campione d'Europa, rendendolo un gigante buono, a suo modo comico. Inseriscono quindi un sub-plot più vicino all'immaginario di Bonnard che a quello di de Céspedes con una

¹³⁵ *Io, suo padre. Soggetto cinematografico dal romanzo di Alba de Céspedes*, cit.

¹³⁶ La sceneggiatura non è sopravvissuta, si fa riferimento al film nell'edizione dvd, Cristaldi Film, CG Entertainment, 2013.

coppia di bambini che sostengono i due pugili rivali e che, come loro, prima faranno a pugni poi stringeranno un'amicizia virile. Gli sceneggiatori raddoppiano il numero di 'donne pericolose' nella figura di Renata, un'amica di Eva, anche lei invaghita di Masetto, sempre accompagnata da un farsesco uomo di mezza età perennemente affamato. La modifica più radicale è l'invenzione di sana pianta del personaggio di Anna, una giovane milanese 'angelica' che saprà aspettare la redenzione di Masetto e offrirgli un futuro aderente ai progetti di Romolo e ai dettami di regime. In questo modo il film riabilita la dicotomia 'secolare' Maria-Eva esaltata dal fascismo e riduce il protagonismo della donna fatale, schiacciandola tra un suo doppio depotenziato e il suo polo opposto.

Il film si appoggia su un cast di volti noti che caratterizzano immediatamente i personaggi con la loro semplice presenza: Evi Maltagliati, Mariella Lotti, Clara Calamai, Guido Romano, Virgilio Riento e un considerevole gruppo di «campioni di tutti gli sport»¹³⁷. Non sono stati pochi i critici ad aver valutato positivamente l'impostazione realista – o almeno percepita come tale – «apprezzabile soprattutto per aver mostrato la qualità di tanti attori nuovi, presi non dalle scuole di recitazione ma direttamente dalla strada»¹³⁸ e certe soluzioni registiche sperimentali nella rappresentazione delle esibizioni sportive. Anche da questi elementi si comprende quanto la riduzione, quindi, si sia allontanata dal romanzo-soggetto dell'autrice.

Se è certo che la materia di de Céspedes corrisponde al soggetto Scalera, altrettanto sicuro è che la scrittrice non abbia preso parte al lavoro di sceneggiatura: la massiccia campagna organizzata dalla Scalera per pubblicizzare il film non riporta il suo nome – in quel momento all'apice del successo – tra gli sceneggiatori¹³⁹. Lo farebbe supporre anche una lettera che la scrittrice invia alla segretaria di redazione di «Film», Paola Ojetti, un anno dopo la diffusione del film nelle sale. In questo documento interno a un carteggio che riguarda la lavorazione di *Nessuno torna indietro*, de Céspedes chiarisce la sua posizione:

Io non ho avuto una vera e propria “grana” con la Scalera. Stavo per averla. Quando ho visto come si permettevano di ridurre il soggetto volevo far causa. Ma essi avevano comunque seguito di lontano la mia trama: avrebbero detto che le esigenze cinematografiche imponevano tale riduzione. Il mio avvocato mi disse che avrei perduto. Mi accontentai allora, di modificare la didascalia. “Libera versione di Mario Bonnard dal racconto di AdC”. [...] Ecco la storia. “Il pesce grosso mangia il più piccolo”¹⁴⁰.

¹³⁷ Così nei titoli di testa del film.

¹³⁸ Gino Visentini, *Io suo padre*, in «Cinema», n. 66, 25 marzo 1939, p. 203.

¹³⁹ Tra le testate che offrono maggiore spazio a *Io, suo padre*, spicca «Film» di Doletti che dalla pellicola di Bonnard trae un breve fotoromanzo e che continua a seguire le gesta di Erminio Spalla praticamente fino ai mesi che precedono l'armistizio, coniano l'aggettivo “iosuopadre” per personaggi simili al suo Romolo. Si veda, ad esempio, Gianni Brera, *Lancio con Erminio Spalla*, in «Film», a. VI, n. 19, 8 maggio 1943, p. 5.

¹⁴⁰ Lettera di Alba de Céspedes a Paola Ojetti, Forte dei Marmi, 2 luglio 1940, Fondazione Cineteca di Bologna (d'ora in avanti FCB), Archivio Mino Doletti (d'ora in avanti AMD), c. VII/1840. Vorrei ringraziare Michela

La relazione con l'industria cinematografica può dirsi contrastata fin da subito. Secondo questa dichiarazione de Céspedes avrebbe scritto un soggetto, ma ancora una volta non è possibile stabilire con certezza se questa scrittura corrisponde al testo dell'opuscolo Scalera o alle cento trentaquattro pagine del volume Carabba.

Quest'ultimo, come si è anticipato, presenta una natura ibrida ma non può corrispondere al soggetto. È diviso espressamente in due parti, elemento che rimanda senza ombra di dubbio alle divisioni in 'tempi' dei film italiani, e presenta delle strategie narrative contaminate dal sistema filmico, ma non ha la forma della sceneggiatura, del trattamento o di una qualunque altra scrittura per lo schermo. L'organizzazione dei paragrafi non corrisponde alle 'scene', le modalità espressive sono proprie della letteratura, non è 'scritto con la macchina da presa': il volume si presenta a tutti gli effetti come un romanzo-breve/racconto lungo.

È invece evidente che alcune idee di fondo siano funzionali ad essere sviluppate davanti alla macchina da presa: la spettacolarità delle esibizioni sportive, le allusioni al divismo e alla passionalità irrefrenabile del *mélo*, l'importanza attribuita ai corpi: *Io, suo padre* è una storia di corpi. Tutti spunti accolti da Mario Bonnard.

Oltre ai rimandi all'immaginario filmico, è interessante notare un'altra forma che assume questa scrittura ibrida: se nei racconti che vorrebbe cinematografici de Céspedes si stava concentrando sulla restituzione della percezione audio-visiva, *Io, suo padre* presenta invece pochissimi tentativi di simulare lo sguardo di una macchina da presa e il montaggio cinematografico. Contiene però una particolare modulazione dell'elemento enunciativo che, insieme al montaggio, è spesso associato al cinema sonoro: il dialogo. Un dialogo molto presente e caratterizzato dalla ricerca della sfumatura parlata, dall'assenza di ricercatezza lessicale, dalle frasi brevi e ad effetto. Ancora più significativa è la gestione dell'intreccio per cui in alcuni momenti i brani descrittivi e narrativi sono alternati a vere e proprie irruzioni del parlato, secondo una formula che rimanda alla struttura della sceneggiatura all'italiana, normata nel corpo editoriale del romanzo, dove le componenti sonore sono scorporate da quelle visive. L'esempio più eclatante è a pagina 63 del volume e si protrae per tre pagine consecutive in questo modo:

*
* *

«Allora, Sandro, domani a che ora?»
«Passeremo da te alle dieci».
«Alle dieci? Così tardi?»
«Oh, non prima».

Zegna per il sostegno scientifico durante la consultazione dei documenti dei fondi Mino Doletti e Alessandro Blasetti.

«Va bene. Alle dieci».

*
* *

«Eva, perché hai detto a Tonelli di venire con noi domani?»
«Non so, Milly, forse perché volevo vederlo in costume da bagno».

*
* *

«Domani papà non posso allenarmi, papà, vado a Castel Fusano» . «Con chi?»
«Con Sandro».
«E poi?»
«Non so».
«Ah!»
«Che ora è papà?» «Le tre».
«Solamente?»

*
* *

«Perché Eva ha detto a Masetto di venire domani, Milly?»
«Non so, Sandro, dice che vuole vederlo in costume da bagno...».

*
* *

«Buonasera, Masetto».
«Buonasera, Sora Giulia, che ora è?» «Le sei».
«Solamente?»
«Le sei e cinque».
«Ah... ecco...».

*
* *

«Voglio il mio vestito di lino per domattina alle nove»
«Ma, signorina Eva, non si farà in tempo...».
«Ho detto che voglio il mio vestito di lino alle nove assolutamente».
«Faremo il possibile, signorina».

*
* *

«Sveglia alle otto domattina, mamma».
«Buonanotte, Masetto».

*
* *

«Sveglia alle otto e mezzo, domattina, Annetta».
«Buonanotte, signorina».

*
* *

«Perché non mi hai svegliato, mamma?»
«Sono appena le sette, figlio mio»¹⁴¹.

De Céspedes approfondirà il lavoro sul dialogo nel dopoguerra con *Gli ultimi dieci minuti* – una sceneggiatura ‘a orologeria’ che riproduce l’ultima conversazione tra un partigiano condannato a morte e sua moglie – per il film a episodi *Cento anni d’amore* (Lionello De Felice, 1954), e ancor di più con la scrittura della sola componente dialogica per *Le amiche* (Michelangelo Antonioni, 1955). Ma nella seconda metà degli anni Trenta i suoi dialoghi cinematografici presentano ancora i caratteri di una prima esplorazione.

3.2.3 *Scrivere con la macchina da presa*

Di fronte alla ricerca di tracce cinematografiche nei *corpora* editi e inediti, nei carteggi e nei contratti conservati nell’archivio letterario della scrittrice e nelle cineteche italiane, è stata grande la sorpresa di scoprire che proprio i diari personali si aprono (il terzo periodo della prima pagina) con l’intenzione di «rendere molto filmabile» una sua opera narrativa.

Si è già detto dello stretto legame che intercorre tra invenzione letteraria e autonarrazione e dell’importanza assunta dal «doppio itinerario» che si genera nell’esperienza della scrittura e dà nuova forma alla vita stessa di de Céspedes, in quanto persona che finisce per coincidere con la propria scrittura. Ma è necessaria ancora una premessa sul significato che il diario assume nella vita e nell’immaginario dell’autrice.

Iniziati nel 1935 e interrotti l’11 marzo 1992, la serie archivistica dei diari si presenta come un laboratorio di scrittura in cui confluiscono vere e proprie annotazioni diaristiche, «riflessi interiori delle proprie esperienze (anch’essi, dunque, narrazione della vita filtrata da immaginario e coscienza)»¹⁴², considerazioni di ordine generale, appunti relativi ai testi letterari e persino prime stesure di opere narrative e poetiche che nel corso degli anni de Céspedes è tornata a rileggere e integrare. Anche nel *Diario* si manifesta un «doppio percorso di scrittura»:

da un lato la scrittura diaristica – cioè l’annotazione giornaliera, la cronaca quotidiana, la trascrizione del «pensiero parlato» – che rivela il senso di un’identità individuale che mentre

¹⁴¹ Alba de Céspedes, *Io, suo padre*, cit., pp. 63-66. L’uso intermittente del punto dopo i caporali è riportato come nel testo.

¹⁴² Marina Zancan, *Introduzione*, cit., p. XVI.

racconta una vita ne rappresenta l'intreccio fra interiorità e storia; dall'altro la scrittura narrativa, ovvero la ricerca di una poetica, la definizione di uno stile, la rappresentazione e l'invenzione di uno sguardo sul mondo. Questo doppio tessuto di parole scritte, i diari e i testi letterari, vive in tutta la produzione di de Céspedes un intreccio profondo: da un lato la scrittrice elabora progetti letterari o comincia la stesura dei racconti proprio fra le pagine dei diari; d'altro lato utilizza le pagine dei diari come fonte per la creazione letteraria¹⁴³.

La scrittura diaristica, quindi, si dispone come gamma di discorsività difformi accolte simultaneamente nelle stesse pagine di quaderno: esercizio narrativo, flusso di coscienza, campo di prova per rielaborare il proprio vissuto attraverso la parola poetica. Nei decenni successivi questa esperienza continuativa su una tipologia narrativa cui rimarrà legata per tutta la vita, si riversa nelle opere letterarie: *Quaderno proibito* (Mondadori, 1952) corrisponde, in tutti i sensi, al diario della sua protagonista, mentre *Il rimorso* (1962) alterna la scrittura epistolare – altrettanto fondamentale nell'immaginario di de Céspedes – alle pagine di diario di uno dei sei personaggi parlanti¹⁴⁴. Ma nel 1935, l'anno dell'arresto e della pubblicazione di *Io, suo padre*, anche la scrittura diaristica si trova in una 'fase di esplorazione': de Céspedes deve ancora definire le caratteristiche che trasformeranno i caotici quaderni di appunti nel 'diario' – interiore e intellettuale – di una vita. Le pagine dei primi due quaderni si presentano quindi come un insieme disordinato di appunti e riflessioni, solo parzialmente decodificabili, in cui c'è poco spazio per gli avvenimenti autenticamente biografici: non si fa menzione del carcere e il romanzo sportivo viene appena nominato¹⁴⁵. Più che un diario propriamente inteso, corrisponde a un diario di lavoro, caratteristica confermata dal titolo che la giovane de Céspedes, con una certa ironia, scrive sul frontespizio del quaderno: «appunti per un capolavoro».

In questa prima fase della scrittura diaristica, ampie sezioni sono dedicate alle trascrizioni e alle riflessioni su singole sequenze di un testo inedito e forse mai terminato che de Céspedes definisce romanzo – «Alba, da questo romanzo dipende la tua vita!»¹⁴⁶ – e indica col nome «manoscritto di Vanna»¹⁴⁷: è questo il testo che l'autrice vorrebbe rendere molto filmabile. Quest'opera si colloca cronologicamente tra le due raccolte di racconti e si profilerebbe come primo vero tentativo di romanzo, assumendo quindi una certa rilevanza

¹⁴³ Laura Di Nicola, *Raccontare la Resistenza. Alba de Céspedes*, in Ead., *Intellettuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*, cit. pp. 42-43.

¹⁴⁴ Ma *Il diario* è anche un racconto inedito, presente varie stesure manoscritte e dattiloscritte, in cui de Céspedes ritorna sul momento di primo incontro con la poesia. FAAM, FAdC, Scritti, sottoserie *Racconti e articoli*, b. 41, fasc. 2; cfr. Marina Zancan, *Introduzione*, cit., p. XII-XIV.

¹⁴⁵ «Ho visto stampato stasera il nome di Romoletto e Masetto. È una recensione della "Tribuna". Che impressione! [...] un libro che nemmeno ricordo che in quei giorni di Firenze avrei dato la vita per non averlo fatto e stasera la testa mi gira un pochino per il successo». Alba de Céspedes, *Diario e Appunti vari, 1936*, cit. La notazione è datata «2 febb.» Il riferimento all'articolo apparso sulla «Tribuna» del 2 febbraio 1936 è l'elemento che consente di datare correttamente i primi diari.

¹⁴⁶ Ivi, 4 novembre [1935].

¹⁴⁷ Ivi, 5 novembre [1935].

nella ricostruzione del profilo intellettuale dell'autrice. Il testo e le riflessioni metanarrative riempiono le pagine dei primi due diari che alternano anche la trascrizione di prose e poesie – alcune delle quali accolte in *Prigionie* (Carabba, 1936), altre rimaste inedite. Il terzo quaderno si apre con la trascrizione di *Pensione per signorine*, un frammento narrativo ambientato nel 1932, apparentemente scollegato da queste vicende, che Maria D'Antoni ha identificato essere il primo nucleo di *Nessuno torna indietro* in cui

si delinea [...] l'anticipazione di elementi e temi che verranno riproposti e rielaborati nel romanzo: dalla stessa espressione "pensionato per signorine", usata in *Nessuno torna indietro* dal padre di Emanuela, alla connotazione del personaggio di Rosetta, che prefigura Emanuela nella sua consapevole diversità dalle altre studentesse, con una vita già intensa alle spalle¹⁴⁸.

Rosetta Bertinelli, la giovane protagonista autobiografica di *Pensione per signorine*, corrisponderebbe quindi a Emanuela Andori di *Nessuno torna indietro*. Ma una traccia secondaria permette di scendere ancora più in profondità: il primo diario si chiude con un foglio sfuso su cui de Céspedes aveva appuntato un elenco di operazioni che intendeva compiere sul romanzo di Vanna. A metà foglio è possibile leggere: «Pensione per ragazze – scorciare, senza quello». Sembrerebbe quindi che la materia narrativa trascritta con il nome di *Pensione per signorine* fosse originariamente incorporata dal romanzo di Vanna. La materialità dei quaderni e la modalità di scrittura dei primi due diari rendono impossibile ricostruire la materia del romanzo di Vanna ma è comunque possibile identificarne alcuni passaggi e i suoi personaggi principali: Vanna Andori, Andrea Lanziani e Stefano, un aviatore che ha perso la vista in seguito a un incidente aereo. Dalle porzioni di testo leggibili si intuisce che il rapporto tra la ragazza e il fidanzato cieco, più maturo, si incrina in seguito all'incontro con il giovane artista Lanziani («Scultore. Farlo scultore. Forse ingegnere impiegato in qualche ufficio a poche lire e perché sia resuscitato dalla sua arte prediletta»¹⁴⁹). Il tema della cecità che amplifica gli altri sensi, i cognomi Andori e Lanziani, il nome di Stefano e la sua professione di aviatore saranno ripresi nel romanzo *Nessuno torna indietro* con varianti sostanziali: Emanuela e Andori e Andrea Lanziani saranno in buona parte figure narrative diverse, Stefano, che acquista il cognome Mirovich, perderà la vita, oltre che gli occhi, nell'incidente aereo e apparirà solo nei ricordi della ragazza).

Il nesso tra il primo 'tentativo' di romanzo – da rendere filmabile, è ciò che interessa in questa sede, ben più dell'evoluzione della protagonista Vanna Andori-Rosetta Bertinetti-Emanuela Andori – e *Nessuno torna indietro* – un «libro cinematografico al cento per cento»

¹⁴⁸ Maria D'Antoni, *Alba de Céspedes, Pensione per Signorine (frammenti di un diario), primo nucleo narrativo di Nessuno torna indietro*, in «Bollettino di Italianistica», a. 13, n. 2, luglio-dicembre 2016, pp. 118.

¹⁴⁹ Ivi, s.d.

– sarebbe stato ancora più stretto: oltre alla sezione del pensionato Grimaldi, sono numerosi i passaggi di questo testo inedito che confluiscono nel primo ‘vero’ romanzo di de Céspedes e persino nella prima sceneggiatura del film che talvolta ricalca intere espressioni.

Ma la questione è ancora più complessa. Si riporta un lungo brano dal romanzo di Vanna:

Concerto. Lei come spesso va al concerto con Stefano. Accanto a lei l’uomo sembra essere una statua con delle orecchie vere e un cuore sensibile. Dunque Vanna al concerto sta come se fosse sola. In un palco più su vede tre ciechi di guerra con due donne, poi li vede all’uscita. Si vede cieca anche lei. Eppure quell’essere lei un solo immenso occhio per la vita del suo uomo la inorgoglisce. La inorgoglisce più nel sole che in quella casa dalle finestre chiuse.

L’orchestra attacca l’*Incompiuta*. Ella pure sembra una cieca perché guarda fissamente un solo punto in alto. Un punto qualunque. E ansima, e sente una dolcezza immensa che le bagna lo spirito e pensa che la vita è bella che non v’è nulla di più bello che la vita. Intanto accanto Stefano ascolta. Il rimanente del pubblico scompare. Vanna crede che la musica suoni solo per lei, anzi suoni in lei, perché non vuole vedere le parti del concerto e quasi invidia la cecità dell’uomo. Sente che il suo gran cuore ricopre l’atmosfera e si satura di quelle note. Che gran tormento doveva avere Schubert per creare una così grande dolcezza.

Smania, ansima, qualcosa nel suo collo si gonfia: è il sangue.

Le sembra che debba uscirle dalle orecchie colarle in due rivoletti lungo il velluto cupo del vestito.

L’indomani partirà; quelle note hanno qualcosa di liberazione: son liberatrici, anzi. Il cuore le batte in petto per un’ansia nuova: hanno appuntamento dove c’è un fiume e le sembra che la musica corra come quello, sfugga sulla terra come le note sulla sua anima.

Si tende verso Andrea, le note si fanno più ansiose, balzellano. Saltano di croma in croma; si stacca nettamente e va vicino a lui, dorme solo, dorme liberarsi correre fuggire con quella musica, fuggire: non sente neppure più che è inchiodata alla poltrona: qualcosa le fugge dal petto.

“Dove sei, Vanna?”

Tarda a rispondere. “Eccomi! Sono qui. Perché mi chiedi questo. Sono qui”.

“Non so eri lontana”¹⁵⁰.

La scena corrisponde a una prima stesura del racconto *Concerto a Massenzio*, il racconto che sarà pubblicato su «Film», che, quindi, desume la sua materia dal romanzo giovanile disperso. Secondo un consueto travaso di immagini e figure narrative, Vanda Andori e Stefano intrattengono quindi un legame sia con Emanuela Andori e Stefano Mirovich di *Nessuno torna indietro* che con i protagonisti senza nome di *Concerto a Massenzio*, mentre Andrea Lanziani, da scultore, diventa un maestro d’orchestra (per poi diventare un giovane universitario borghese nel romanzo Mondadori). Forse non è un caso che, secondo le intenzioni di de Céspedes, entrambe le narrazioni – il racconto certamente più del romanzo – siano accostabili al linguaggio cinematografico, soprattutto in relazione alle tecniche di montaggio.

Nel diario la sequenza narrativa del concerto è interrotta da una lunga linea orizzontale che indica due momenti diversi ma consecutivi.

Com’è il maestro?

¹⁵⁰ Nota dell’8 febbraio [1936], in Ead., *Diario e Appunti vari, 1936*, cit.

Film. Film. Film. Applaude. Non vede l'ora che finisca la risonanza delle ultime note per gettarsi sulle sue mani. Sorride. Vuole farsi vedere.
Com'è il maestro Vanna?
Risponde con aria distratta no, non è giovane.
Stefano è contento che il maestro non sia giovane¹⁵¹.

A rafforzare la prima intenzione di rendere il romanzo filmabile è la connotazione – forse metanarrativa – che segue la domanda di Stefano. Quel «Film. Film. Film» sembra essere più la definizione di un'atmosfera ancora da sviluppare che un riferimento a una precisa tecnica di scrittura. Questo testo infatti si presenta nella sua versione non ancora 'filmata': nell'ipertesto edito, gli scambi dialogici nella maggior parte dei casi sono identici (tranne che nel finale), ma l'impianto del racconto sarà decisamente diverso.

È ora possibile riprendere il discorso interrotto: *Concerto a Massenzio* sviluppa ulteriormente la prospettiva accennata nel racconto *La sfinge* e già messa alla prova in alcune 'scene sportive' di *Io, suo padre*. La collocazione nel rotocalco di Doletti nel 1941 è solo l'ultima tappa di un percorso editoriale che prende le mosse dal biennio '34-36 e dal contesto dei racconti del «Messaggero»¹⁵²: le tre edizioni del racconto riproducono la stessa lezione del testo del 1936.

Come ha scritto Lucia Cardone, che per prima si è interessata a questo racconto, «la scelta di ripubblicare sulle pagine di una rivista cinematografica, tra i numerosi titoli possibili, proprio questa novella non pare essere casuale»¹⁵³. In *Concerto a Massenzio* l'atto del guardare determina la forma stessa del racconto e il rapporto tra i personaggi, una giovane donna, il suo accompagnatore cieco e un direttore d'orchestra senza nome che ora sappiamo 'risuonare' intertestualmente. Questi sono rappresentati all'interno di una sequenza autoconclusiva che si svolge nell'arco di tempo necessario all'esecuzione di una sinfonia. Se la sventurata Milly e l'organista cieco di *Nessuno torna indietro* troveranno nella passione per la musica la ragione del loro avvicinamento, qui una sinfonia sconvolgerà i sentimenti dei protagonisti andando a costruire però un triangolo emotivo che porta con sé un moto di attrazione e insieme di allontanamento.

Dopo l'introduzione dei due personaggi principali, il racconto procede con la presentazione di una serie di dettagli visivamente definiti dell'ambiente. La giovane donna senza nome osserva e descrive al suo accompagnatore la campagna che circonda la Basilica e l'interno della chiesa. L'uomo tende l'orecchio, è concentrato, ascolta le parole di lei, anzi

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Cfr. Ead., *Concerto a Massenzio*, in «Il Messaggero», 18 luglio 1936, p. 3, poi in «Il Secolo XIX», 20 luglio 1936, p. 3, quindi in Ead., *Concerto*, cit., pp. 37-44, infine in «Film», a. IV, n. 21, 24 maggio 1941, p. 2.

¹⁵³ Lucia Cardone, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, cit., p. 88.

ascolta tutto. Questo escamotage consente alla narratrice di lavorare sul contrasto tra i sensi dell'udito e della vista, che metaforicamente, sono personificati: la donna è «fatta solamente d'occhi, non sa neppure parlare»¹⁵⁴ e l'uomo si affida esclusivamente a ciò che riesce a 'sentire'. Non è esplicitato il tipo di legame che intercorre tra i due, se non la dipendenza reciproca derivata dalla disabilità visiva. Al contrario della 'sfinge', che poteva vedere e ascoltare senza riuscire a comprendere i segnali della realtà, in questo caso l'esperienza audiovisiva porta a una serie di epifanie destinate a maturare, soprattutto durante l'esecuzione musicale. Per l'uomo riuscire a sentire e vedere significa comprendere ancora meglio la dolorosa condizione di distanza dalla donna, per lei «guardare diventa un esercizio di autonomia e di rivelazione, un gesto che le consegna, in un unico movimento tratteggiato da una macchina da presa immaginaria, se stessa e il mondo».¹⁵⁵

La vista, espansa al contatto con la musica, è a sua volta osservata da uno sguardo esterno: le descrizioni principali, infatti, sono quelle del narratore onnisciente, un terzo occhio che scruta la vicenda e spesso la restituisce attraverso l'uso di sinestesie, quasi a sottolineare i limiti del linguaggio ordinario: gli «orecchi» del cieco «sono rosei e vivi, si vede bene che sente», la donna invece «apre i polmoni e, dalle narici dilatate, respira la sinfonia»¹⁵⁶.

Mai come in questo caso, de Céspedes finge di scrivere con la macchina da presa. Mette in quadro piani ravvicinati e inquadrature 'totali', soggettive, dettagli e panoramiche, 'monta' il 'materiale' audiovisivo alternando i campi a un ritmo che segue l'andatura della sinfonia.

Ormai l'Adagio s'è chiuso e l'Allegro si sferra sotto le volte della Basilica. La donna vede che la mano del maestro solleva a ogni colpo un'armonia, fa scaturire ruscelli di note, sveglia brividi, ridesta, echi, sospiri. Adesso gli alberi, lassù, muovono le cime. Allora si accorge che la musica non è privilegio solamente suo, e così è la vita. Anche il maestro vive e sa trarre la musica dall'aria. Il cieco, accanto a lei, neppure s'è scosso a quelle note: le sue mani sono morte, bianche come la facciata della chiesa. Ma dentro la chiesa è acceso un lumicino rosso che pare di sangue e in quelle mani non v'è un filo di sangue. La donna con ansia si guarda le sue: sono vive¹⁵⁷.

Quando la musica incalza, anche il 'montaggio' assume un ritmo sostenuto, si fa quasi sincopato mentre gradualmente la ragazza e il maestro vengono isolati dal contesto, lei è immersa nell'estasi della musicale, lo sguardo si muove dal piano della realtà alla dimensione interiore delle astrazioni: «non sente più che l'ansia di gettarsi sulle sue mani per batterle forte. I suoi sguardi colpiscono le spalle del maestro. S'è accorta che anche lui

¹⁵⁴ Alba de Céspedes, *Concerto a Massenzio*, cit., p. 2.

¹⁵⁵ Lucia Cardone, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, cit., p. 89.

¹⁵⁶ Alba de Céspedes, *Concerto a Massenzio*, cit., p. 2.

¹⁵⁷ *Ibid.*

esiste, sono due creature vive, la folla intorno non ha anima»¹⁵⁸. Finché «la musica finisce bruscamente e toglie il respiro. La mano del maestro ha dato uno schiaffo nell'aria e tutta l'atmosfera, ferita, ha sobbalzato»¹⁵⁹. Quindi la narrazione torna a distendersi: «la donna non applaude più, sorride»¹⁶⁰.

Cardone ha definito il racconto «una storia fatta di sguardo» e nella sua proposta di «lettura orientata, per così dire dalla parte del cinema» ha evidenziato come «la scrittura insegue la visività propria dello schermo, e sembra potersi misurare con i movimenti di una ipotetica cinepresa, creando nello spazio della pagina una intensa staffetta di sguardi, alternando oggettività e soggettività, soffermandosi ora sulle cose, ora sull'occhio-obiettivo che origina la visione»¹⁶¹.

L'influenza dello spettacolo cinematografico sul sistema metaforico della letteratura, o quantomeno sull'immaginario di non pochi scrittori e scrittrici, non è così inusuale, di conseguenza non stupisce che nelle opere giovanili di de Céspedes ci siano delle tracce cinematografiche, né che queste siano epidermiche, che siano cioè un richiamo tra i tanti possibili (più degni di nota, semmai, sono i ripetuti rimandi alla musica, evidenti persino nei titoli delle raccolte di questi anni)¹⁶². *Concerto a Massenzio* è il caso più manifesto di effetto *rebound* del medium audiovisivo sulla narrativa decéspedesiana, testimoniato dai riferimenti diaristici, dalla collocazione editoriale e dal confronto tra stesure che permette di valutare l'entità della riscrittura secondo modalità enunciative che imitano i movimenti e la messa in quadro della macchina da presa e il montaggio alternato.

Un ulteriore segnale di questa operazione è presente nel finale del racconto: il maestro, in questa variante, è giovane e 'Stefano', non cercherà più 'Vanna'. Dopo l'acme audio-visivo, che corrisponde al culmine del turbamento emotivo, la narratrice propone una coda dilatata che ridispone significativamente la vicenda rispetto a come era presentata la sequenza nell'ipotesi inedito: un doppio campo e controcampo corrisponde allo scambio di battute tra i due protagonisti e alla traiettoria che collega lo sguardo della ragazza al direttore d'orchestra; chiude il racconto un primo piano sull'uomo (pur non vedendo riesce finalmente a 'vedere') che scopre le cavità oculari, vuote, e metaforicamente spegne la riflessione sulla visione, analogamente alla 'dissolvenza a nero' della *La sfinge*.

– Com'è il maestro? – il cieco le chiede e lei non risponde. Perché lo vede e trova la domanda inutile; quello insiste con petulanza, due tre volte: – Com'è il maestro? – La donna, senza

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Lucia Cardone, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, cit., p. 88.

¹⁶² Si fa riferimento a *Concerto* (1937) e *Fuga* (1940). All'interno del volume *Concerto* tra i «libri di Alba de Céspedes» viene annunciata una nuova opera «in preparazione», la *Vita di Liszt*, un testo che l'autrice non scriverà mai.

staccare gli sguardi dal podio, finalmente risponde: – È giovane. – Allora egli tace, toglie le mani dal bastone, che gli s'abbatte tra le gambe; si scopre gli occhi, mostra due buchi arrossati, che a vederli fanno ribrezzo, e con un fazzoletto, tratto dal taschino, strofina accuratamente le lenti nere degli occhiali, che sono pulitissime¹⁶³.

La lettura di questo racconto giovanile evidenzia il modo in cui de Céspedes utilizza tecniche proprie della scrittura cinematografica – dalle descrizioni dettagliate impersonali, ai movimenti di macchina, dal montaggio alla dialettica degli sguardi) – per arricchire il testo letterario: la giovane autrice sa già plasmare una lingua anomala che aderisce alla materia narrata. L'uso di strumenti presi in prestito da un'altra disciplina testimonia una certa consapevolezza di entrambi i linguaggi specifici di riferimento. Ancor più degno di nota è che le istanze sperimentali, testimoniate da quest'amalgama di scrittura letteraria e cinematografica, si manifestino già a questa altezza cronologica.

Un'ultima riflessione sulla scrittura: come ha scritto Storini, nella maggior parte dei racconti che «insistono sulla scrittura o sulla condizione femminile» de Céspedes preferisce la modalità enunciativa della prima persona, «il ricorso a tale tecnica ci direbbe qualcosa di più sul rapporto fra scrittrice e materiale narrativo trattato [...] ma la prova non è automaticamente vera *a contrario*»¹⁶⁴. Si sta riferendo alle affermazioni di Maria Assunta Parsani e Neria De Giovanni secondo cui l'autrice adotterebbe la prima persona «laddove ha maggiore padronanza del materiale narrativo trattato, mentre incertezza iniziale e novità di soggetto finale richiedono per lei l'uso della terza persona»¹⁶⁵. Naturalmente l'associazione non può essere meccanica, ma è significativo che nessuno dei racconti che presenta tracce cinematografiche sia stato scritto in prima persona.

Capovolgendo invece la prospettiva però, potrebbe essere stata proprio la consapevolezza della disciplina cinematografica a indurre l'uso della terza persona: la simulazione dello sguardo della macchina da presa richiede la presenza di una voce narrante esterna alla visione.

3.3 «Film» il porto franco di Mino Doletti

¹⁶³ Alba de Céspedes, *Concerto a Massenzio*, cit., p. 2.

¹⁶⁴ Monica Cristina Storini, *Fatti di poca importanza: la forma racconto*, in Alba de Céspedes. *Approfondimenti*, cit., p. 71.

¹⁶⁵ Maria Assunta Parsani e Neria De Giovanni, *Femminile a confronto*, cit., p. 54.

Concerto a Massenzio non è l'unico testo pubblicato su «Film». Già nel 1939, mentre il successo di *Nessuno torna indietro* consacrava de Céspedes e il film con Erminio Spalla faceva parlare la critica più o meno colta, la rivista di Mino Doletti aveva stampato un particolare testo attorno al cinema in cui la scrittrice presentava la diva Katharine Hepburn ai lettori e alle lettrici del rotocalco¹⁶⁶. Non si può collocare questa esperienza cinematografica di de Céspedes senza considerare la specificità del contesto editoriale che la invita a collaborare e che, dopo un lungo intermezzo, la accoglie tra le sue fila nel momento di massima tensione con gli apparati repressivi del regime.

Nonostante la guerra in corso il cinema riusciva a soddisfare il bisogno di svago a prezzi accessibili. I dati sono alquanto indicativi: i 343.851.000 biglietti venduti nel 1938 diventano 469.516.000 nel 1942. Con la nazionalizzazione delle importazioni è lo Stato a gestire direttamente il flusso economico che ruota attorno al sistema cinematografico italiano e a decidere quali pellicole importare e il prezzo del noleggio. In seguito a questa politica, le principali case di produzione americane interrompono i rapporti con l'Italia, e per far fronte alla 'cinematografeide' di fine decennio, il regime si trova costretto a finanziare la produzione e il circuito di diffusione nazionale: le sale cinematografiche da 4.156 nel 1937 diventano 5.236 nel 1942¹⁶⁷. Nonostante i non pochi elementi di modernizzazione, soprattutto nella tecnica e nel linguaggio, il cinema a cavallo degli anni Quaranta non riesce a rinnovare se stesso.

L'embargo dei film americani convince produttori e soggettisti ad addentrarsi nei generi più disparati, gli stessi in cui Hollywood ha trionfato: l'esotico, l'avventuroso, il giallo, lo sportivo, la commedia mondana, finanche il western, mentre il melodramma in costume, il dramma sentimentale, il romanzo storico, i racconti di guerra continuano a essere ancoraggi sicuri. I film, nella stragrande maggioranza intrisi di dolciastra gentilezza, sono sessuofobici, grondano romanticismo e virtù marziali, evocano generosamente scenari e sentimenti dell'Ottocento. Sugli schermi si specchia una società compressa in cui i costumi, i rapporti sociali, la mentalità risentono di un'arretratezza cementata dalle influenze che la dittatura, con le sue componenti ideologiche conservatrici e autoritarie, e la Chiesa cattolica e il papato di Pio XII esercitano¹⁶⁸.

All'interno di questo enorme impegno produttivo, è decisiva l'istituzione di un rapporto diretto tra il Ministero della Cultura Popolare e le riviste cinematografiche. «Cinema» e «Bianco e nero», l'organo del Centro Sperimentale di Cinematografia, si propongono di aprire dibattiti teorici e analizzare le opere filmiche con rigore scientifico e con quell'autonomia che produrrà i principali fermenti ideologici (anche in opposizione agli stessi dettami del MinCulpop). Sul piano dei principali settimanali popolari si definisce

¹⁶⁶ Alba de Céspedes, *Caterina Hepburn presentata da Alba de Céspedes*, in «Film», a. II, n. 49, 9 dicembre 1939, p. 5

¹⁶⁷ Mino Argentieri, *Il cinema italiano dal dopoguerra a oggi*, Roma, Editori Riuniti, 1998, p. 7.

¹⁶⁸ Ivi, p. 9.

invece una presenza maggiore delle emanazioni dello stato fascista. In questo senso il caso di «Film» è esemplare:

«Film» [...] è un settimanale voluto e sostenuto dal Ministero della Cultura Popolare e dalla Direzione Generale per la Cinematografia: è la rivista più allineata che accoglie il numero maggiore di intellettuali fascisti militanti e si pone il problema di raggiungere il grande pubblico popolare per allontanarlo dalle mitologie del cinema americano in favore della produzione «autarchica»¹⁶⁹.

Tuttavia de Céspedes esordisce sulle pagine del rotocalco presentando una delle maggiori dive statunitensi, a dimostrazione di un contesto più discontinuo di quanto potesse sembrare: l'apertura del primo numero del settimanale – pubblicato dalla stessa Tumminelli che stampava «La difesa della razza» – è affidata a Vittorio Mussolini (direttore anche di «Cinema»), ma le firme saranno ideologicamente variegata (Gianni Puccini, Francesco Pasinetti, Umberto Barbaro, Massimo Bontempelli, Cesare Zavattini, Silvano Castellani¹⁷⁰), così come le prospettive proposte (si pensi alla presenza di Umberto Barbaro e al noto articolo 'fondativo' *Neo-realismo*¹⁷¹).

La figura intorno a cui ruota tutta l'esperienza editoriale di «Film» è il Direttore Graziano Mino Doletti, una delle tante personalità strabordanti e notissime nel momento di maggiore affermazione che non è poi stata in grado di resistere alla prova del tempo¹⁷². Doletti, classe 1906, aveva iniziato giovanissimo la carriera di giornalista svolgendo varie mansioni all'interno del quotidiano di Parma «Il Piccolo». La grande passione per il cinema lo aveva reso, nella seconda metà degli anni Venti, il primo redattore cinematografico del «Resto del Carlino». Fervente fascista della prima ondata, si era fatto notare con una serie di uscite goliardiche sul settimanale umoristico che dirigeva a Bologna, poi una sfida a duello con un aristocratico bolognese gli era costata l'allontanamento dal partito e dalla città. Si era trasferito a Roma per dedicarsi esclusivamente alla settima arte, qui grazie agli ottimi rapporti con Luigi Freddi fonda e dirige il «Settimanale di cinematografo teatro e radio» che avrà tanta fortuna nel panorama italiano. La sua attività esuberante travalica la pubblicistica,

¹⁶⁹ Denis Lotti, *Il cinema tra le colonne. Storia, metodi e luoghi della critica cinematografica in Italia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020.

¹⁷⁰ Molto presente anche su «Star» e «Primi Piani», specialista in materia di comicità, è stato sceneggiatore di tre soli film, tutti del 1942, *Il fanciullo del West* (Giorgio Ferroni), *Violette nei capelli* (Carlo Ludovico Bragaglia) scritto con Peverelli, *Oro nero* (Enrico Guazzoni). È il giornalista che più si occupa di de Céspedes sulle pagine di «Film». Castellani è stato uno dei tanti antifascisti reclutato da Doletti, come de Céspedes anche lui è stato costretto a lasciare Roma per evitare le persecuzioni nazifasciste. Negli ultimi anni della sua vita si occuperà di cinema anche per la 'Musa' cinematografica di «Mercurio». A lui sembra essere ispirato il personaggio di Francesco di *Roma città aperta*, il tipografo ucciso dai tedeschi nella scena più famosa del film.

¹⁷¹ Umberto Barbaro, *Neo-realismo*, in «Film», a. VI, n. 23, 5 giugno 1943, pp. 11-12.

¹⁷² Le informazioni che seguono sono desunte dall'intervista rilasciata a Francesco Savio, dallo spoglio di «Film» e dalla tesi di Anna Battistella, *L'archivio di Mino Doletti. Sulle tracce di un'esperienza editoriale al termine del periodo fascista (1938-1945)*. Relatore Prof Gian Piero Brunetta, Università degli studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Lettere, 2005, conservata nel fondo Doletti di Bologna.

Doletti ha pubblicato romanzi, ha scritto soggetti e sceneggiature, è stato l'ideatore di concorsi cinematografici, durante gli ultimi anni del regime era praticamente ubiquo. Viene temporaneamente destituito dalla direzione di «Film» nel breve periodo che segue l'armistizio, poi, quando riesce a tornare in possesso della sua rivista, sposta interamente le attività nella Repubblica Sociale Italiana, una scelta che avrà ripercussioni sulla vita del settimanale e – solo parzialmente, non è un'anomalia – sulla sua attività nel dopoguerra.

Doletti, vulcanico, brusco, oltranzista, sembra a sua volta uno dei personaggi cinematografici immortalati nel suo rotocalco, è una figura difficilmente inquadrabile nelle categorie professionali proprie del giornalismo e del cinema. Lo stesso suo rapporto con la politica culturale del regime sarà contraddittorio – non c'è modo di approfondire la questione –, indirizzato principalmente dall'obiettivo di dedicarsi a un cinema popolare che sia in grado di raggiungere il grande pubblico: nelle pagine di «Film» la propaganda di regime convive con un le posizioni (molto moderate) di un piccolo gruppo di antifascisti. In maniera certamente minore rispetto a Blasetti, ma anche nel rotocalco di Doletti il cinema è «quasi come una ideologia sopra e oltre l'ideologia fascista»¹⁷³.

«Film» è quindi composta da rubriche ricorrenti, scritte in un linguaggio molto poco tecnico e con uno stile non sostenuto, dalle grandi fotografie tipiche della stampa rotocalcografica e ovviamente dalla fortunatissima rubrica di risposte ai lettori. Gli argomenti consueti si dividono tra segnalazioni di film in lavorazione, retrospettive sul passato, «panorami» sulle cinematografie contemporanee, prima americane poi europee. La sua anima più popolare è rappresentata dalla numerosa presenza di concorsi, referendum, riduzioni fotografiche di film in voga, ma anche dalla presenza di novelle e romanzi a sfondo cinematografico, accuratamente segnalati nei sommari di copertina.

Con l'embargo della distribuzione estera, «Film» indirizza sempre più l'attenzione dei suoi redattori – i collaboratori occasionali e gli 'ospiti' sembrano seguire altre traiettorie – verso la produzione italiana e tedesca e aumenta il numero di articoli, presenti fin dalle prime uscite, sulla presenza ebraica nelle cinematografie mondiali che costituiscono una vera e propria propaganda antisemita (clamorosa la campagna contro Charlie Chaplin). Tutte queste istanze diversissime, anche contraddittorie, trovavano spazio in fascicoli settimanali di dodici pagine, poi portate a sedici. Anche dopo la messa al bando di Hollywood, la rivista di Doletti continuerà a mantenere una posizione peculiare nei confronti dell'universo che aveva riscritto l'immaginario degli italiani: il modello statunitense, ormai assimilato, viene riproposto senza troppe variazioni limitandosi a sostituire divi e titoli americani con i

¹⁷³ Prendo in prestito le parole che Cardone ha scritto a proposito di Blasetti, cfr. Lucia Cardone, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, cit. p. 90 [n].

corrispondenti italiani, «un tocco di esterofilia è garantito dalle dive del Reich o da quelle di Vichy»¹⁷⁴. Così de Céspedes dall'eterea Katharine Hepburn del 1939 sposterà lo sguardo sulle capacità attoriali di Luisa Ferida nel 1943, senza mai 'scivolare' nel campo delle dive tedesche e dei suoi stati satelliti.

Come tutto il mondo del cinema, anche Doletti, che ne era un esponente influente, cerca di coinvolgere diversi intellettuali e letterati per dare legittimità culturale a «Film», spesso attraverso il lavoro e la rete di relazioni di Paola Ojetti. A loro propone interviste e questionari, li sollecita a scrivere articoli, racconti e riflessioni sul linguaggio cinematografico¹⁷⁵.

Nel caso di de Céspedes si possono contare un articolo, *Caterina Hepburn presentata da Alba de Céspedes*¹⁷⁶, un racconto, *Concerto a Massenzio*¹⁷⁷, due interviste¹⁷⁸ e cinque 'lettere', dal nome della rubrica di cui sarà responsabile¹⁷⁹. Molto probabilmente la collaborazione «matura nell'ambito della pellicola blasettiana, nella quale a vario titolo sono implicati Paola Ojetti e Diego Calcagno, che hanno collaborato alla sceneggiatura; e Silvano Castellani, marito di Dina Sassoli, la diafana Millì di *Nessuno torna indietro*. Sono firme che settimanalmente compaiono, sovente con rubriche fisse, sulle colonne della rivista diretta da Doletti»¹⁸⁰. Il carteggio con Ojetti, conservato in parte nell'archivio letterario di de Céspedes, in parte in quello 'cinematografico' di Doletti, dimostrerebbe un legame speciale che si sviluppa in maniera autonoma rispetto alle questioni cinematografiche e al resto delle personalità coinvolte e che supererà il quadro storiografico considerato.

L'autrice esordisce sul rotocalco cinematografico all'apice del successo di *Nessuno torna indietro*, presumibilmente all'interno della grande campagna pubblicitaria allestita da Mondadori che si appoggiava in maniera considerevole ai mezzi di comunicazione di massa (a questo proposito è molto interessante anche l'adattamento radiofonico del romanzo, oggi

¹⁷⁴ Lorenzo Pellizzari, *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica italiana*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 98. Si rimanda agli studi di Pellizzari per un'approfondita dinamica dello scenario critico tra le due guerre.

¹⁷⁵ Cfr. Massimo Bontempelli, *Io e lo schermo – Avventura del soggetto*, in «Film», a. VI, n. 37, 18 settembre 1943, p. 3.

¹⁷⁶ Alba de Céspedes, *Caterina Hepburn presentata da Alba de Céspedes*, in «Film», a. II, n. 49, 9 dicembre 1939, p. 5

¹⁷⁷ Ead., *Concerto a Massenzio*, in «Film», a. IV, n. 21, 24 maggio 1941, p. 2.

¹⁷⁸ Paola Ojetti, *Nessuno torna indietro. Intervista con Alba de Céspedes*, in «Film», a. III, n. 2, 13 gennaio 1940, pp. 5-6; X.X.X., *Nessuno torna indietro. 8 personaggi in cerca di interprete*, in «Film», a. III, n. 22, 1 giugno 1940, p. 3.

¹⁷⁹ Alba de Céspedes, *Ho paura del cinematografo*, in «Film», a. V, n. 50, 12 dicembre 1942, p. 5; Ead., *Nel limbo dei personaggi*, in «Film», a. VI, n. 1, 2 gennaio 1943, p. 5; Ead., *Non basta l'abito*, in «Film», a. VI, n. 3, 16 gennaio 1943, p. 7; Ead., *Cara Luisa Ferida*, in «Film», a. VI, n. 5, 30 gennaio 1943, p. 7; Ead., *Con o senza volto*, in «Film», a. VI, n. 7, 13 febbraio 1943, p. 3.

¹⁸⁰ Lucia Cardone, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, cit., p. 80.

disperso)¹⁸¹. Le stesse date relative alla presenza di de Céspedes su «Film», riflettono l'avvio (dicembre 1939), l'interruzione (giugno 1940), la ripresa (dicembre 1942) e la conclusione (febbraio 1943) del progetto di riduzione cinematografica. Provano inoltre che «Film» è certamente la rivista più propensa a dedicare spazi all'ormai ostracizzata Alba de Céspedes, ma può accogliere i suoi testi solo con una certa moderazione.

La manciata di prose d'argomento cinematografico, in bilico tra l'articolo di costume, secondo le modalità proprie del settimanale di Doletti, e la riflessione più strutturata sul cinema, spesso incentrata proprio nel suo rapporto con la letteratura, consentono di ricostruire diversi aspetti del suo dialogo con la settima arte.

Mi piace andare al cinema di pomeriggio perché la sala è colma di ombra soffice, un'isola d'ombra nella città ancora tutta chiara e viva. Contro le porte ovattate i rumori di fuori si frangono, si spengono addirittura. Lì dentro si respira in un clima di benessere, perduti in una dolce estasi. Mi piace, seduta al buio, ascoltare la musica, appesa al filo di una delicata vicenda d'amore.

Perciò non amo il film di massa, le fanfare, le battaglie cruente. [...] Mi pare così che la sala oscura non mantenga la sua promessa, che improvvisamente lasci entrare lì dentro tutto quello che mi disturbava fuori¹⁸².

Appare per la prima volta in un testo edito il primo riferimento alla tipologia – al genere – di film preferito da de Céspedes. L'impostazione dell'articolo non è certamente inedita (e non stupisce affatto considerando l'autrice), si allinea allo stile dei brani pubblicati dal settimanale. La scrittrice apprezzata da Cecchi e Bellonci, nell'istante in cui affronta la materia cinematografica, si colloca, come già aveva fatto la spettatrice Matilde Serao, su piano più vicino alle prose di costume che al tenore della sua produzione letteraria. Nei riguardi del cinema usa uno stile di scrittura distante tanto dai testi teorici quanto da quelli propagandistici, sceglie un taglio più cordiale, quasi confidenziale, non distante da altre firme note di «Film». La prosa ha le caratteristiche dei suoi racconti autobiografici: per parlare della diva americana 'parte da sé' e cerca di stabilire un contatto con un pubblico che ancora non conosce.

Amo invece, seduta al buio, vedere entrare nello schermo la magica figura di Caterina [*sic*] Hepburn. Mi sembra che al suo apparire ogni cosa si trasformi, che lei soltanto sappia raccontare la favola che mi interessa: ella porta sullo schermo, e ce lo mostra [...], il miracolo del suo mondo interno, quello che appare nei grandi occhi trasognati. Attorno a lei, in ogni trama, vivono personaggi che non la comprendono. [...]

¹⁸¹ Il 18 dicembre 1939 nella trasmissione «I dieci minuti di Mondadori» ospitata dall'EIAR «la casa Mondadori trasmetterà un episodio sceneggiato dal romanzo *Nessuno torna indietro* di Alba de Céspedes [...] La Casa Mondadori prega tutti i radioascoltatori di seguire attentamente le fasi dell'episodio [...] e li invita a segnalarle con esattezza il numero delle pagine dove la scena è contenuta». I vincitori avrebbero ricevuto un premio in denaro da spendere in volumi del catalogo Mondadori. Fonte «Radiocorriere», n. 51, 17 dicembre 1939 e n. 52, 24 dicembre 1939, p. 20. Allo stato attuale della ricerca non è possibile indicare l'autore o l'autrice di questo adattamento.

¹⁸² Alba de Céspedes, *Caterina Hepburn presentata da Alba de Céspedes*, cit.

E poi si muove, e cammina. Allora, miracolosamente, quanto è attorno, rispecchiando la sua grazia, appare di colpo grazioso anch'esso. [...] Poche decine di metri di pellicola. E tutti gli spettatori entrano al suo seguito nella favola¹⁸³.

Il cinema, secondo questa rappresentazione, è qualcosa di molto lontano dal film sportivo di Mario Bonnard, è un mondo impalpabile che si diffonde attraverso la presenza scenica di un'attrice che pronuncia «con la dolce voce cose piuttosto sciocche e però non sembravano tali»¹⁸⁴, è una realtà altra che colpisce i sensi dello spettatore come se non ci fossero intermediazioni (dalla scrittura alla moviola). Stefania Rimini ha accostato l'importanza della dialettica fra interno ed esterno, propria della narrativa e dell'immaginario di de Céspedes e riflessa anche nelle scritture private, al suo rapporto con il cinema: «la reciprocità tra dentro e fuori, tra la casa e il mondo esterno» testimonia «l'urgenza del ripiegamento della scrittura, della solitudine come tempo dell'immaginazione e della creazione». Si ritorna a una precedente citazione dal diario dell'autrice: «Mi metto a letto per rivivere meglio la scena, dal principio alla fine, come al cinema»¹⁸⁵.

Il cinema, come la musica – si pensi a *Concerto a Massenzio* e alle ricorrenti sequenze 'musicali' – per essere vissuto pienamente richiede uno spazio isolato, distante dalla fruizione collettiva (quanti spettatori illustri diranno poi che il film si guarda da soli e alla moviola!). Naturalmente è un paradosso, ma quando il film attiva il dispositivo di immedesimazione, quando cioè le figure 'miracolose' che abitano lo schermo si lasciano guardare e si muovono nel flusso delle inquadrature, allora il mondo circostante tende a sfumare: il rapporto tra la spettatrice e le protagoniste dello schermo si fa privilegiato.

La spettatorialità di de Céspedes è di maniera, tuttavia contiene in sé una certa consuetudine alla visione. Più che la trama, a rendere il film degno di essere guardato è la meraviglia suscitata dalla presenza carismatica delle protagoniste, e ancora prima delle attrici, vere icone magnetiche, siano esse Greta Garbo in *Margherita Gauthier* (1936) o Katharine Hepburn in *Incantesimo* (1938) (entrambe dirette, e forse non è un caso, da George Cukor, il principale modello per la riduzione di *Nessuno torna indietro*¹⁸⁶).

Così come per la scrittura letteraria «lo stile è tutto», nel film l'elemento principale è l'attrice (de Céspedes raramente parla di attori, un elemento significativo che non potrà qui essere approfondito). Si rimanda ancora una volta agli studi di Fanchi sulla spettatorialità delle donne, ma il punto che in questa sede interessa osservare è la traiettoria dello sguardo

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Notazione del 18 marzo 1939, in Ead., *Diario 26 ott. 1938 – 28 luglio 1939*, cit.

¹⁸⁶ Se ne parlerà meglio più avanti, Blasetti dichiarerà in più occasioni che il principale referente cinematografico di *Nessuno torna indietro* era la commedia *Donne* (George Cukor, 1939).

sul cinema nel momento in cui alla spettatrice-scrittrice Alba de Céspedes si sovrappone la spettatrice-sceneggiatrice.

Come di consueto, de Céspedes introduce la prospettiva memoriale e definisce la tipologia esperienziale prediletta, la fruizione solitaria. Il testo prosegue con la descrizione dell'arte drammatica dell'attrice, espressa in una maniera non obiettiva: l'autrice rimane incantata, il meccanismo di percezione non è troppo diverso da quello innescato da Sibilla Aleramo quando vede apparire sulla scena Diana Karenne. Quindi si presenta una nuova declinazione dell'incontro: de Céspedes torna nel campo dello scritto autobiografico, ha davvero 'visto' l'attrice nella dimensione della realtà, senza la mediazione di uno schermo. Ma prima di raccontare come si è svolto l'incontro descrive il contesto, l'ambiente in cui ha potuto vedere la diva americana: la sala teatrale, accostata per analogia a quella cinematografica¹⁸⁷.

L'ho vista in carne ed ossa, a Washington.

[...] Un teatrone: uno di quei teatri americani così vasti che, sembra, le parole debbano faticare a raggiungerti e ti arrivano già un po' appassite e stanche. Io ero sola, perduta nella gran folla. E attorno la gente rideva divertita in anticipo, emozionata da fanciullesca aspettativa. Tre ometti andavano attorno vedendo cocacola e gomma da masticare. La sala era un'immensa mandibola che masticava.

Poco è mancato che me ne andassi: se no distruggo tutto, pensavo, le risate di questi bravi americani manderanno in aria la stanza dei sogni¹⁸⁸.

È solo un pensiero, de Céspedes, naturalmente, decide di restare. Lo spettacolo a cui assiste è una commedia dove i protagonisti appartengono a una famiglia «che sembrava rubata al cinematografo. Tutti sportivi; sport, niente altro che sport»¹⁸⁹.

Di fronte allo sport è di nuovo tentata di lasciare la sala. Ma poi entra in scena, «in un lieve volo», 'Caterina'. Basta una sola frase pronunciata da Katharine Hepburn, «Nessuno mi capisce!», per farle confondere i piani della realtà: a parlare non è più il personaggio, è l'attrice stessa. Lo spettacolo è come immobilizzato, il tempo si ferma:

– Nessuno mi capisce – ripeté. E fu come se con quelle parole ella avesse gettato giù dal palcoscenico una scaletta di seta. Lesta e invisibile, agilmente mi vi arrampicai e la raggiunsi sorridendo nel mondo della sua favola¹⁹⁰.

Se per de Céspedes la vita va scritta, al contrario lo spettacolo filmico va vissuto, bisogna prenderne parte. La lezione pirandelliana, presente in tutti i brani di «Film», viene introdotta fantasiosamente alla fine di questo articolo, che si scopre essere più vicino alla

¹⁸⁷ Per una ricostruzione della topica alternanza, nelle recensioni e nelle scritture cinematografiche, tra sguardi sullo schermo, ipnotizzati dalla visione, e sguardi sulla sala che interrompe il processo di immedesimazione, si veda Mariagrazia Fanchi, *Spettatore*, Milano, Il Castoro, 2005, pp. 39-45.

¹⁸⁸ Alba de Céspedes, *Caterina Hepburn presentata da Alba de Céspedes*, cit.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

forma racconto, in cui si presenta ai lettori della rivista cinematografica: metaforicamente rappresenta il proprio accesso nella dimensione eterea dello spettacolo filmico.

La collaborazione con «Film» sembrerebbe estemporanea, per circa due anni non vengono pubblicati suoi interventi che non siano interviste. Le carte private attestano due proposte di Doletti che si traducono in altrettanti rifiuti: l'autrice si sottrae a uno dei numerosi referendum della rivista e declina l'offerta di scrivere novelle cinematografiche. Quella che segue è la trascrizione integrale di tre documenti inediti che ho acquistato nel mercato antiquario – e che spero entreranno presto a far parte dell'archivio letterario dell'autrice – che mi sembra contribuiscano a ricostruire l'esperienza di de Céspedes con la rivista di Doletti (e, forse, una piccola parte del suo rapporto con il cinema).

Appena pochi mesi dopo la pubblicazione del brano su Katharine Hepburn e la lunga intervista sull'adattamento di *Nessuno torna indietro*, nell'aprile del 1940 il Direttore propone a de Céspedes di continuare a collaborare con il suo rotocalco.

Gentilissima,

mi è venuta l'idea di pubblicare su "FILM" – una per numero – delle novelle aventi come personaggi principali degli attori cinematografici. Mi spiego meglio: una novella in cui la protagonista sia Maria Denis, abbia questo nome e svolga una vicenda che – secondo la sensibilità dell'autore e la conoscenza che l'autore ha dell'attrice – sia adatta a Maria Denis. Così dicasi per Amedeo Nazzari, così per Germana Paolieri, così per Mario Ferrari, e via dicendo. Insomma, dovrebbe essere l'attore che diventa il personaggio di sé stesso.

La cosa sembra un po' complicata; ma sarà perché non mi sono spiegato bene. Comunque non dubito che voi avrete capito.

Ed ecco, ora, il motivo della mia lettera: vorrei da voi una di queste novelle.

Vi accludo all'uopo un elenco degli attori che bisognerebbe prendere a protagonisti e vi prego di scegliere quello o quelli che vi piacerebbe di far muovere nella novella.

Sono sicuro che vorrete consentire a collaborare a questa nuova iniziativa di "FILM" e in questa fiducia vi prego di gradire i miei più cordiali saluti¹⁹¹.

La notizia non trova riscontro nei diari e nel suo archivio letterario: de Céspedes parlerà dei cambi di direzione interni al «Messaggero» – «Una cara consuetudine spezzata», annoterà il 5 agosto 1941¹⁹² –, il suo ruolo di consulente editoriale per il 'Direttore' ben più autorevole della casa Mondadori è attestato da una corposa corrispondenza e non saranno poche le parole spese sulle vicende di «Epoca». Doletti è quindi l'unico direttore rimosso dal suo orizzonte memoriale. Non resta che guardare a questi documenti.

L'idea dell'«attore che diventa il personaggio di sé stesso» non è poi troppo lontana dall'immaginario decéspedesiano, Doletti sembra intercettare l'inclinazione di de Céspedes. La minuta, così come mi è stata consegnata, era priva di allegati, ma il breve elenco di nomi

¹⁹¹ Lettera di Mino Doletti a Alba de Céspedes, 6 aprile 1940 (la minuta dattiloscritta è indirizzata alla casa romana di Via Tirso 101).

¹⁹² Alba de Céspedes, *Diario 11 sett. 1939 – 30 agosto 1943*, cit.

rende evidente come l'attenzione si sia già spostata sul panorama italiano a discapito di quello statunitense.

La lettera che segue testimonia ancora una volta il rapporto personale che legava de Céspedes alla segretaria di redazione Paola Ojetti; la scrittrice, infatti, inoltra a lei la risposta chiedendole di spiegare le sue ragioni al Direttore,

Cara Paola,
ho ricevuto qui una lettera di Doletti il quale mi invita a fare un racconto avente per interprete un artista del cinema.
Mi dispiace molto, ma non saprei proprio farlo! Digli però che spero aver presto un'altra occasione per collaborare al suo bel giornale.
Siamo qui da un mese e ho lavorato abbastanza. Sarò di ritorno a Roma verso il 30 e ti telefonerò perché ho molta voglia di vederti e chiacchierare un po'.
Buon lavoro e un abbraccio¹⁹³.

Per il momento si lascerà da parte la terza lettera del carteggio per rimanere al 1940. Doletti non si dà per vinto: de Céspedes, nonostante i primi problemi con la censura, è un'autrice di spicco e nell'agosto dello stesso anno torna a rivolgersi a lei, in un tono più formale, e con una richiesta meno impegnativa:

Cara contessa,
"FILM" vi chiede di portare il contributo della vostra esperienza ad un referendum la cui importanza non è puramente teorica, ma anche pratica poiché si sta studiando proprio adesso il progetto di legge che dovrà regolare la materia.
La domanda che vi poniamo è questa:
CHI È L'AUTORE DEL FILM?
Molto si è scritto su questo argomento ma a nulla di veramente positivo si è giunti. C'è chi risponde che l'autore del film è il regista; c'è chi propende per il soggettista, chi per il produttore, e chi per lo sceneggiatore.
Voi che ne pensate?
E, seguendo l'una o l'altra delle tesi suesposte, volete dirci in breve quali sono le vostre idee in proposito?
"FILM" vi è molto grata fin d'ora per questo contributo.
Cordiali saluti fascisti¹⁹⁴.

Purtroppo non è possibile leggere nessuna riflessione sulla responsabilità autoriale nel film perché, allo stato attuale della ricerca, sembra che de Céspedes abbia lasciato cadere la proposta di Doletti¹⁹⁵. Non risponderà neanche all'inchiesta sull'assenza della storia recentissima nel cinema contemporaneo, lanciata dalla rivista nell'aprile del 1941¹⁹⁶. Proprio in quei giorni, però, aveva scritto a Paola Ojetti, scusandosi per i continui ritardi dovuti al grande lavoro sui racconti di *Fuga*¹⁹⁷. De Céspedes racconta all'amica, le complicazioni

¹⁹³ Lettera manoscritta di Alba de Céspedes a Paola Ojetti, Capri, 22 aprile 1940 (de Céspedes scrive su carta intestata 'Quisisana e Grande Albergo Capri').

¹⁹⁴ Lettera di Mino Doletti a Alba de Céspedes, Roma, 11 agosto 1940, FCB, AMD, c. VII/1842.

¹⁹⁵ Ojetti solleciterà l'invio di una risposta che non sembra mai essere arrivata. Cfr. Lettera di Paola Ojetti a Alba de Céspedes, 1 novembre 1940, FCB, AMD, c. VII/1846.

¹⁹⁶ Lettera di Mino Doletti a Alba de Céspedes, 16 aprile 1941, FCB, AMD, c. VII/1847.

¹⁹⁷ Lettera di Alba de Céspedes a Paola Ojetti, Forte dei Marmi, 27 luglio, 1941, FCB, AMD, c. VII/1840.

legali generate da un dissidio tra Amleto Palmeri, l'autore designato per dirigere *Nessuno torna indietro*, Paola Barbara, l'attrice che avrebbe interpretato Emanuela, e «Viola» che avrebbe voluto sciogliere il suo contratto con loro. Dalla lettura dei diari è possibile identificare in Viola il commediografo, critico e sceneggiatore Cesare Giulio Viola, amico di de Céspedes e collaboratore di Palmeri, che, a quanto pare, era stato coinvolto nella lavorazione del film. La lettera sembra rispondere ironicamente alla questione di Doletti: «che può fare il povero autore di fronte a tutti questi miseri intrighi? Allontanarsi sempre più dal cinema, è il solo mezzo che gli rimanga»¹⁹⁸. Qualcosa di simile aveva scritto nel suo diario il 3 marzo 1940 (il cinema è una «tremenda sirena [...] che non ascolterò più, è certo»¹⁹⁹) e una formula pressappoco uguale sarà al centro dell'articolo *Ho paura del cinematografo*: sfuggire al cinema, questo è il suo proposito. Nonostante queste intenzioni le cose andranno diversamente.

Negli anni successivi, saranno ben altre le preoccupazioni di Alba de Céspedes. La diffusione capillare di *Nessuno torna indietro* e, in maniera inferiore di *Fuga*, la lettura che cominciano a farne alcuni responsabili culturali del fascismo, anche in seguito alle numerose indignazioni pubbliche e private, la risonanza ottenuta dalla notizia dell'imminente trasposizione cinematografica, innescano un meccanismo di intimidazioni e di azioni restrittive. Il Ministero della Cultura popolare intensifica i suoi interventi: la Commissione Censura chiama più volte de Céspedes per rispondere del contenuto immorale del suo romanzo, poi bocchia la prima sceneggiatura del film e fa interrompere la produzione, quindi, nel gennaio del 1941, blocca persino l'edizione del romanzo²⁰⁰. Sul piano personale la situazione si deteriora rapidamente: i suoi movimenti vengono monitorati dalla polizia, l'Ufficio passaporti le impedisce di uscire dall'Italia, la segreteria del Duce continua a ricevere numerose lettere diffamatorie, de Céspedes stessa denuncia la situazione e chiede aiuto al ministro Alessandro Pavolini. Progressivamente

il clima si inasprì a seguito delle moltissime veline del MinCulPop, diramate quotidianamente ai giornali per suggerire editoriali, per sollecitare campagne stampa o ordinare l'embargo di notizie. Tra le disposizioni diramate da Pavolini si trovano anche quelle rivolte a scrittori e scrittrici non graditi al regime: «13 agosto 1941: Non fare pubblicità ad Alba De Cespedes [sic]. (...) 29 agosto 1942: Tenere presente che la collaborazione ai giornali di Alba De Cespedes [sic] non è gradita»²⁰¹.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Alba de Céspedes, *Diario 11 sett. 1939 – 30 agosto 1943*, cit.

²⁰⁰ Ma è ormai noto che Mondadori riuscirà a eludere questa restrizione continuando a stampare nuove edizioni e distribuendole come fondi di magazzino: *Nessuno torna indietro* continua a circolare nonostante il veto del Ministero della Cultura popolare.

²⁰¹ Monica Giovannoni, *Legami magistrali*, cit., p. 63. Le veline sono state raccolte in Arrigo Petacco, *L'ultima raffica di Salò*, Milano, Mondadori, 1982, pp. 104-105.

Da sorvegliata speciale diventa «perseguitata speciale»²⁰².

In breve, come ricorda de Céspedes in un'altra intervista molto nota, «tutto di me fu proibito»²⁰³. Le maglie della censura consentono pochissimi interventi, è in questo momento che il cinema, con tutte le sue complicazioni, la accoglie tra le sue fila, come sceneggiatrice e come redattrice: così mentre si assottigliano le pubblicazioni di racconti su «Tempo», «Nuova Antologia», «La Lettura» e «L'illustrazione italiana»²⁰⁴ e il suo nome è praticamente nascosto in alcuni periodici Mondadori più popolari²⁰⁵, de Céspedes scrive *Lettere al sottotenente* per Goffredo Alessandrini e nasce sulle pagine di un rotocalco cinematografico una rubrica interamente curata da lei: 'Lettere'. Rubrica che avrà comunque una vita breve: da dicembre 1942 a febbraio 1943.

La terza lettera del carteggio inedito che era stata momentaneamente lasciata in sospeso, potrebbe corrispondere all'inizio di questa nuova collaborazione:

Caro Direttore,
eccovi la lettera con puntualità. Questo per far rabbia agli stolidi spiriti calunniatori, non ultimo quello della vostra collaboratrice Paola Ojetti.
Se la lettera non vi piace buttatela nel cestino, vi prego.
E vi prego anche di un'altra cosa: di non sedere nel bel mezzo del mio articolo quella spaventosa fotografia di Monteaux!
Una cordiale stretta di mano dalla vostra²⁰⁶.

De Céspedes invia a Doletti un messaggio spiritoso facendo riferimento al ritardo con cui, era risaputo, consegnava i testi agli editori. Il nome della rubrica non è sottolineato, né indicato tra virgolette, questo elemento e il tono confidenziale della lettera farebbero pensare ad accordi presi precedentemente e non attestati. Sono invece documentate altre due richieste di partecipazione alle inchieste di «Film», tra il dicembre del 1942 e il febbraio del 1943 a cui l'autrice non sembra rispondere.

In particolare in una lettera del 30 dicembre 1942 Doletti pone diverse questioni che avrebbero richiesto delle risposte inerenti ad un'analisi del rapporto tra cinema e letteratura:

²⁰² Monica Giovannoni, *Legami magistrali*, cit., p. 61.

²⁰³ Sandra Pettrignani, *Alba de Céspedes. La passionaria*, in Ead., *Le signore della scrittura. Interviste*, Milano, La Tartaruga, 1984, p. 40.

²⁰⁴ Cfr. Laura Di Nicola, *Bibliografia*, cit., pp. 432-433.

²⁰⁵ Si veda ad esempio il volume n. 156 della pubblicazione quindicinale 'I romanzi della palma' del 30 gennaio 1942: Giorgio Scerbanenco, *L'antro dei filosofi*, Milano, Mondadori. Senza che sia riportato in copertina o nei paratesti, in coda al romanzo di Scerbanenco, *L'antro dei filosofi*, sotto la voce 'Varietà' viene ripubblicato il racconto di de Céspedes *Tempo della madre*. Cfr. Alba de Céspedes, *Tempo della madre*, in Giorgio Scerbanenco, *L'antro dei filosofi*, Milano, Mondadori, 1942, pp. 143-149.

²⁰⁶ Lettera di Alba de Céspedes a Mino Doletti, Roma, 7 dicembre 1942 (in questo caso è un foglio dattiloscritto che non presenta caratteristiche materiali significative).

1°) avete mai mandato al cinematografo qualcuno dei personaggi dei vostri romanzi o delle vostre novelle?

2°) e, se lo avete fatto, avete scelto il cinematografo perché era proprio il cinematografo o come un ambiente qualsiasi (che poteva anche essere diverso) nel quale far svolgere una scena qualunque che avesse bisogno di un locale più o meno racconto [sic]?

3°) che cosa è il cinematografo per i vostri personaggi? È arte?²⁰⁷

Queste e altre domande di Doletti non trovano una risposta puntuale ma si pongono come stimolo costante alla riflessione cinematografica di de Céspedes e, sottotraccia, alcune delle questioni principali saranno riprese nelle sue prose.

La prima ‘lettera’ della serie è indirizzata proprio al Direttore e corrisponde al brano più volte citato – nelle ricerche su de Céspedes e il cinema, s’intende – *Ho paura del cinematografo*²⁰⁸, l’intervento che ha contribuito a creare la ‘vulgata’ dell’autrice spaventata dal cinema, un’immagine contraddetta dall’archivio letterario e dalle numerose progettualità cinematografiche. Ancora una volta, si tratta di uno degli espedienti decéspedesiani, basti pensare che la collaborazione con la rivista cinematografica è inaugurata con un congedo dal cinema. La scrittrice risponde al direttore che vorrebbe conoscere «le sue impressioni all’ingresso nel mondo cinematografico»²⁰⁹ e le chiede di svelare la ricetta delle sue sceneggiature.

Come aveva già fatto due anni prima nella definizione del suo sguardo da spettatrice, anche in questa occasione per parlare di scrittura per la visione si affida all’ironia e alla consuetudine del ‘partire da sé’: «a partire da sé, dalla pratica di un mestiere che, sebbene non le appartenga compiutamente, affronta con passione, Alba individua i caratteri peculiari dello sceneggiare, evidenziandone la dimensione collettiva, dicendo dei tempi e dei modi “industriali” che impone»²¹⁰. Stando bene attenta a omettere le disavventure con il Ministero della Cultura popolare, de Céspedes descrive la sua esperienza di sceneggiatrice ironizzando in primis sul proprio metodo di lavoro e sulle proprie abitudini di narratrice («la stanza tutta buia», «la lampada che deve avere quella determinata luce e non quell'altra»), che pone in contrasto con i modi della scrittura per il cinema. Essere sceneggiatrici per lei significa convivere con un caos perenne, fatto di squilli di telefono²¹¹, scadenze da rispettare

²⁰⁷ Lettera di Mino Doletti a Alba de Céspedes, Roma, 30 dicembre 1942, FCB, AMD, c. VII/1848.

²⁰⁸ Alba de Céspedes, *Lettere – Ho paura del cinematografo*, cit.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Lucia Cardone, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, cit., p. 81.

²¹¹ Nel Diario è molto ricorrente l’immagine del telefono che impedisce di lavorare: «5 novembre 1935 [...] Di tutte queste cose che vorrei fare non ne faccio mai nessuna perché invece suona il telefono»; «17 maggio 1936 [...] sono irritata perché non posso lavorare in pace: perché anche se dico: “da domani”, so che mi sarà impossibile perché suonerà il telefono. [...] Ma se non avessi il telefono forse potrei fare tutto»; «16 marzo 1937 Non posso lavorare. [...] Il telefono suona ininterrottamente»; «20 giugno 1940 [...] Gli oleandri sono un incanto [...] e poi non c’è il telefono, tutto cambia quando non c’è il telefono». E così via, cfr. rispettivamente Alba de Céspedes, *Diario e Appunti vari, 1936*; Ead., *Diario 26 ott. 1938 – 28 luglio 1939*; Ead., *Diario 11 sett. 1939 – 30 agosto 1943*, cit.

e continue richieste di interventi sul testo che le sembrano inopportune. Spunta di nuovo una rappresentazione per certi versi speculare a quella fatta da Annie Vivanti in *Secondo me...* (che era a sua volta un racconto sotto forma di lettera indirizzato al direttore di «La donna»: le scrittrici al cinema non possono che arrancare e indignarsi, sono costrette ad accettare le richieste assurde di un mondo che non capisce le istanze del loro lavoro e che, a loro volta, non sono in grado di comprendere fino in fondo. In questo caso, però, non sono le dive a destabilizzare la scrittrice, quanto l'intero apparato produttivo.

Dietro l'ironia di facciata – si ricorda che de Céspedes scrive a fine 1942 in una situazione sempre più drammatica – è ben conscia delle caratteristiche del mezzo cinematografico. A differenza del suo *Pigionante*, non pensa che il problema sia nel cinema di per sé quanto negli interventi scellerati che deturpano i testi, nelle imposizioni calate dall'alto da parte di figure che, qui e nelle altre lettere, non si prende neanche l'impegno di descrivere («signori importanti [...] candidi e inesorabili come angeli custodi»)²¹², ombre nascoste dietro le quinte del cinematografo che poco hanno a che fare con gli aspetti creativi ma che hanno la pretesa di conoscere il pubblico e le sue reazioni:

innumerevoli voci gridano nel microfono i nomi dei personaggi, attraverso il microfono ne decidono i destini. «Pronto, che ne direste se Anna finisse sotto un autobus?» [...] Oppure: «Pronto, è assolutamente necessario tagliare la storia di Stefano». Protesto: «La storia di Stefano?! Mai! Una parte essenziale del romanzo...». «Non può che essere tagliata. Riflettete. Buona sera.» E mi lasciano lì con uno spietato forbicione nelle mani e il sospetto che le voci del microfono abbiano ragione²¹³.

Il meccanismo tende a ripetersi: de Céspedes vive un rapporto simbiotico con i suoi personaggi, che almeno nel caso di Stefano rielabora fin dalle origini delle esperienze letterarie (nella seconda versione del film la sua storia sarà soppressa).

Più che vera paura per il cinematografo è insofferenza verso le regole del gioco, difficoltà a mediare, volontà di non perdere il controllo sul proprio lavoro. Se proprio si vuole parlare di paura, questa riguarda «the loss of her literary persona as she relocates it onto the screen»²¹⁴. Si deve inoltre considerare che de Céspedes si sta riferendo a un adattamento specifico, vissuto con profonda frustrazione e insoddisfazione, non azzarda teorie generali, la radicale riscrittura necessaria a portare a termine *Nessuno torna indietro* è un compromesso sopportabile con molta fatica. Il 3 marzo 1940 aveva scritto nel suo diario: «è stato un periodo tormentoso, dispersivo, tremendo, di quelli che ricorderò come se lo avessi vissuto nell'inferno. C'è stato il cinema, la tremenda sirena del cinema che non

²¹² Ead., [Lettere] – A proposito di *Nessuno torna indietro* – *Nel limbo dei personaggi*, cit.

²¹³ Alba de Céspedes, *Lettere – Ho paura del cinematografo*, cit.

²¹⁴ Gloria Monti, *Look Who's Talking*, cit., p. 195.

ascolterò più, è certo»²¹⁵. Eppure si sente attratta dal cinema e dai suoi personaggi, dal cinema è chiamata a collaborare: vorrebbe andarsene ma inaugura una rubrica cinematografica e inizia a scrivere un altro film, *Lettere al sottotenente*.

«È dentro il solco della scrittura che si misura la presa di contatto con le “ombre fatte a macchina”, nel richiamo di una pratica – quella della sceneggiatrice – che la affascina, ma della quale non può fare a meno di sottolineare tutte le trappole, soprattutto a confronto con la scrittura propriamente letteraria»²¹⁶. Ma riconosce la valenza culturale della scrittura cinematografica, il ruolo professionale dell’attività di sceneggiatore – risponde quindi anche alle vecchie domande di Doletti –, all’interno della polemica dei letterati si schiera, implicitamente, a favore del cinema. E lo fa proprio nello stesso momento in cui dichiara di volersene allontanare: de Céspedes rivendica la propria attività per lo schermo come esercizio di un ‘mestiere serio’, ma allo stesso tempo ne prende le distanze, quel ‘mestiere’ non è il suo, preferisce tornare nello studio silenzioso della sua letteratura.

Ormai ho capito, e la mia impressione è questa: che uno scrittore non può assolutamente entrare “nel cinematografo” come entrerebbe nel proprio studio. Che diventando sceneggiatore deve dimenticare quasi del tutto di essere scrittore. E a questa nuova esperienza accostarsi da novizio, senza nessuna baldanza per il fatto di avere dietro di sé uno o dieci libri. Non contano niente. Si sono già visti ottimi romanzieri dimostrarsi pessimi commediografi o viceversa. E soprattutto dovrebbero accostarvisi con autentico trasporto. O, altrimenti, farne a meno onestamente: riconoscere che non si vuole, non si sa, non piace, senza tradire l’una o l’altra²¹⁷.

Le forme di scrittura sono simili, la differenza si colloca nel modo in cui si compie la professione di scrittore per il cinema, nel rapporto con l’industria, ed è una differenza sostanziale.

Quanto alle ricette per una buona sceneggiatura, l’unico modo che conosce per fare cinema è trattarlo come se fosse letteratura, con serietà e attenzione ai ‘modi’ della scrittura.

Potrei soltanto gettare un timido invito alla serietà. Ad impegnarsi in una sceneggiatura come in un racconto o un romanzo. Poiché è per il modo col quale abbiamo scritto questo o quello che siamo chiamati al cinema. E a quel modo, sia esso buono o cattivo, dobbiamo tenere impegno²¹⁸.

Il riferimento all’impegno non sembra di poco conto, la tensione propria della ricerca stilistica si accompagna alla difesa del proprio lavoro. Dopo svariate scritture cinematografiche, ormai è certo, «comprende le necessità dello schermo e la differente qualità del suo narrare scorciato e dinamico»²¹⁹, ma è al suo romanzo che deve tenere fede, al messaggio che veicola. Tuttavia in questo preciso momento la disillusione è tale che de

²¹⁵ Alba de Céspedes, *Diario 11 sett. 1939 – 30 agosto 1943*, cit.

²¹⁶ Stefania Rimini, *Una passione al mercurio*, cit., pp. 416-417.

²¹⁷ Alba de Céspedes, *Lettere – Ho paura del cinematografo*, cit.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Lucia Cardone, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, cit., p. 81.

Céspedes vorrebbe solo fuggire dall'industria del cinema. Questo risponde a Doletti, inscrivendo se stessa all'interno del discorso, come uno dei suoi personaggi:

Caro Direttore [...] quello che voi chiamate il mio ingresso al cinema altro non sarà che un rapido passaggio. M'allontano vigliaccamente come si fugge da una donna bella per téma di restarne prigionieri. Ho paura di non fare in tempo [...].

[...]

Poiché non si può fare l'uno e l'altra: un libro e una sceneggiatura. Ho deciso di andarmene e perciò posso dirvi la verità: l'ultima avrebbe sempre ragione. Alla dura pazienza che occorre per far vivere un personaggio su un libro, si oppone la lusinga di sentirlo più facilmente balzar vivo, di vederlo aver volto, occhi, quello sguardo, proprio quello che hai tante volte immaginato che avesse²²⁰.

Alba de Céspedes tenterà per tutta la vita di portare i propri personaggi sullo schermo, si impegnerà a riscrivere i suoi romanzi e racconti per il cinema, affidandosi a collaboratrici e collaboratori fidati, ma questi testi puntualmente rimarranno sulla carta. Quando usciranno dal proprio laboratorio di scrittura de Céspedes perderà qualunque forma di potere decisionale su quanto ha scritto, come nel caso delle *Amiche* di Antonioni. Ogni volta che cederà i diritti di sfruttamento senza prendere parte alla fase di scrittura e i romanzi riusciranno (quasi sempre) a trovare un corrispettivo filmico, rimarrà scontenta degli esiti. Le uniche scritture cinematografiche da lei approvate sono quelle cristallizzate nella forma testuale attestata dal suo archivio letterario e da altri complessi documentali.

Ho paura del cinematografo si chiude come il brano del 1939: se era stata Alba de Céspedes ad entrare nella favola di Katharine Hepburn, ora è Emanuela a manifestarsi nel suo studio quando l'autrice scrive il suo nome nella parte del foglio riservata alla colonna sonora: «era come se lei avesse aperto la porta, si fosse presentata, parlasse, e io ne udissi la voce»²²¹. È solo il primo degli incontri con le sue creature che vivono tra la carta e lo schermo: «la metamorfosi del personaggio di carta in ombra cinematografica assume per de Céspedes i contorni di un'esperienza iniziatica, commentata in questo passaggio dall'entusiasmo di una vestale, chiamata ad assistere all'epifania»²²².

I testi che seguono sono meno significativi, per il nostro discorso, rispetto alla prima lettera. Si limitano a ripetere i moduli già presentati e variano solo in parte nei contenuti affrontati. Si rimanda agli studi di Cardone e Rimini, qui si propone una rapida panoramica per presentare il pensiero cinematografico degli anni Quaranta e le forme in cui si presenta il nesso cinema-letteratura.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Alba de Céspedes, *Lettere – Ho paura del cinematografo*, cit.

²²² Stefania Rimini, *Una passione al mercurio*, cit., p. 418.

La seconda lettera²²³ è indirizzata al regista del film, Alessandro Blasetti, e può essere letta psicoanaliticamente come una rielaborazione creativa del trauma di *Nessuno torna indietro*. Mantenendo lo stesso tono cordiale e amichevole che contraddistingue il carteggio privato con Blasetti (conservato presso la cineteca di Bologna), de Céspedes riconosce al regista-sceneggiatore «la discrezione e la delicatezza con la quale vi muovete tra i miei personaggi, timoroso di torcer loro un capello o un pensiero, di travisare una parola o uno sguardo. Rimproveri dunque non ve ne muoverò, neppur uno. Ma c'è un rimorso che voglio dividere con voi, complice e responsabile»²²⁴. L'autrice ribadisce ancora una volta che la differenza sostanziale tra le due scritture non dipende dalla penna, né dalla macchina da presa, ma dalla categoria cui appartengono quei «due importanti signori [...] (di quelli che hanno a loro disposizione lampadine rossi, telefoni e libretti di assegni)»²²⁵ che accompagnano Blasetti. Spostandosi poi nella dimensione fantasmatica del limbo in cui vivono i personaggi ideati e soppressi – perché se riesce a incontrarli è solo per la volontà di mettersi su quel piano – può incontrare la ragione del suo rimorso. Augusta, il personaggio rimosso dall'adattamento di *Nessuno torna indietro*, viene a chiederle il motivo della sua «condanna a morte». Racconta alla scrittrice del mondo dove è stata relegata insieme agli altri scarti dell'immaginazione. Dietro la finzione narrativa, sembra di poter cogliere l'intenzione di voler rendere nota la sua posizione nei confronti dell'operazione, rielaborata in forma creativa: sia la narratrice che la sceneggiatrice riconoscono che è stata una buona trovata, «ma un personaggio innocente seduto lì che vi guarda senza rimproverarvi con miti occhi di cane è un rimorso troppo duro da sopportare. Bisogna almeno dividerlo in due»²²⁶.

La lettera successiva è inviata all'amica Paola Ojetti: de Céspedes continua a esplorare la propria personale rete di relazioni cinematografiche. Ojetti è rappresentata durante una seduta di sceneggiatura che ironicamente – è il principale tratto di queste prose – si trasforma senza preavviso in un'intervista 'a sorpresa:

Hai voltato la pagina del tuo blocco sul quale stavi stenografando, mi pare, la scena 63 e mi hai chiesto con indifferenza: – Di un po', il romanzo che stai scrivendo sarà adatto per una riduzione cinematografica? E l'interprete che tipo di donna è?²²⁷.

La fame di interviste letterarie di «Film» è all'origine di tutte le prose decéspedesiane accolte sulla rivista. In questo terzo intervento metanarrativo, l'autrice parla dell'intervista

²²³ Alba de Céspedes, [Lettere] *A proposito di "Nessuno torna indietro" – Nel limbo dei personaggi*, cit. Si segnala che l'occhietto, solo in questo caso, presenta la voce «a proposito di "Nessuno torna indietro"», mentre nei numeri seguenti torna a chiamarsi «Lettere». Si tratta comunque di un testo scritto nella forma di lettera.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ Ead., *Lettere – Non basta l'abito*, cit.

nell'articolo che immediatamente diventa un monologo: risponde alle domande di Ojetti e a quelle che si pone da sola, finendo per scrivere lei il 'pezzo' che Paola avrebbe dovuto consegnare alla rivista. Nel brano viene presentato ai lettori il nuovo romanzo, il «romanzo cubano» che scriverà insistentemente per tutta la vita senza riuscire a portarlo a termine. In questa prima attestazione dell'opera si concentra sulle due protagoniste, anche loro potrebbero essere trasposte al cinema, ma solo secondo gli stessi termini di incontro totalizzante e immersione nella realtà parallela dell'immaginazione narrativa. Per riuscire a interpretare i ruoli principali

bisognerebbe che un'attrice per qualche tempo dimenticasse di essere qui, a questa latitudine, [...] e m'ascoltasse parlare a lungo delle donne di quell'isola, [...] intuisse alla fine, quasi per istinto, le reazioni, i desideri, i pensieri di una donna di quelle e lasciasse insomma che, per qualche mese, l'anima di una di esse entrasse in lei, come il diavolo nel corpo di certi ossessi²²⁸.

Ancora una volta, l'aderenza tra persona e personaggio dovrebbe essere completa, perché, appunto, non basta l'abito.

La lettera privata che accoglie confessioni, veritiere o meno, indirizzata a persone con cui de Céspedes intrattiene davvero una relazione epistolare si interrompe con il brano dedicato a Luisa Ferida. Pur non conoscendo l'attrice personalmente, dopo aver visto *Gelosia* (Ferdinando Maria Poggioli, 1942) e *La bella addormentata* (Luigi Chiarini, 1942) de Céspedes prova un forte senso di familiarità nei suoi confronti:

io ho la certezza che voi non siate per me una sconosciuta. Ci siamo incontrate innumerevoli volte, in campagna, in istrada, in autobus, in treno, e voi sedevate accanto a me [...] con la vostra naturale espressione²²⁹.

Ferida è quindi una di quelle attrici che è riuscita a nascondere e sovrapporre, come Hepburn, la propria identità a quella dei personaggi che interpreta. Quella che parrebbe una variazione sul tema, introduce invece uno dei grandi temi su cui si è sempre arrovellato il mondo della critica: la rappresentazione del realismo. Grazie a Ferida de Céspedes capisce

che i nostri film veramente belli, afferrano, stringono, avvincono, ci divertono indubbiamente [...] ma raramente ci fanno ridere. Così come il nostro teatro ci ha dato Pirandello e non Shaw. Si esce dal cinema arricchiti di una nuova conoscenza di noi stessi e della nostra gente, come dopo aver fatto un giro in un proprio feudo. E dallo schermo alla strada la differenza è poca. In questo mi pare sia il merito maggiore: nel raccontare così bene storie vere che sarebbero potute accadere ad ognuno di noi [...] perché in ognuna delle nostre case c'è una donna che vi somiglia, cara Luisa Ferida²³⁰.

Il punto di vista è capovolto, a partire da questo breve intervento de Céspedes introduce una prospettiva che sarà maggiormente presente nel suo pensiero cinematografico

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Ead., *Lettere – Cara Luisa Ferida*, cit.

²³⁰ *Ibid.*

del dopoguerra. La tensione pirandelliana è comunque richiamata, ma dal limbo fantasmatico si torna alla realtà: «la gente preferisce vedere una bella fotografia dell'Argentina piuttosto che l'Argentina» ma ora il cinema – seguendo l'evoluzione del suo pensiero – deve «arricchire di una nuova conoscenza» e spostare il suo sguardo sulla «strada». Luisa Ferida si colloca sul versante opposto di Hepburn, ma de Céspedes non intende rimuovere il senso dell'elaborazione della realtà a favore del documentarismo, il percorso 'narrativo' dell'attrice è in ogni caso doppio:

in nome dell'ammirazione che ho per voi, posso pregarvi, cara Luisa Ferida, di non più vestirvi da russa, di non calzare stivaloni, di non impugnare scudisci? Questa così scoperta, crudele e fredda non è la cattiveria che vi conviene. A voi conviene – ve lo dico io – una cattiveria ben più subdola e femminile: quella con la quale sussurate in un tono indimenticabile «come vuole Voscenza». Che è la cattiveria particolare delle donne: tanto più pericolosa in quanto dissimulata²³¹.

L'ultima lettera della serie è di nuovo indirizzata al direttore e si configura come un'ulteriore riflessione sull'elemento attoriale. Tornano le domande di Doletti: «cara de Céspedes: voi vedete i personaggi dei vostri romanzi allo stesso modo di quelli dei vostri film? E perché?»²³². E torna anche il personaggio de Céspedes, rappresentato nelle vesti di una 'diva' facilmente irritabile. Il tono è particolarmente impetuoso, non è certo quello che ci si aspetterebbe da un congedo, dà anzi l'impressione che la rubrica potesse proseguire proprio perché non si è ancora esaurito l'impulso a parlare di cinema partendo dal proprio sé.

La questione del personaggio è un nodo crociale per de Céspedes, anche perché sono in molti a rivolgerle la stessa domanda, un po' tutti vogliono sapere come vede i suoi personaggi:

Sarebbe interessante sapere da Alba de Céspedes fino a qual segno essa ritrovi nelle sette attrici del film le sue sette ragazze del romanzo. Domanda non volgare, né volutamente imbarazzante se intesa a provocare non un giudizio ma la confessione di un'esperienza; esperienza di una scrittrice mitografa, vale a dire di una evocatrice di creature immaginarie, che un giorno si ritrova di fronte, ed è costretta ad accettarle, le copie in carne e sangue dei suoi fantasmi. Copie viventi che un modernissimo processo estetico-meccanico-ottico farà ridiventare ombre labili, tuttavia fermandole per sempre in una forma terrena»²³³.

Retoricamente, quando la scrittrice evoca i suoi personaggi dal limbo in cui risiedono, fa una scoperta inquietante: «i personaggi dei miei racconti non avevano viso. Li

²³¹ *Ibid.*

²³² Ead., *Lettere – Con o senza volto*, cit.

²³³ Roberto Bartolozzi, *Le attrici di Nessuno torna indietro*, in «Tempo», 12 agosto 1943, p. 25. Ma si veda anche Francesco Callari, *Due in uno. Alba de Céspedes parla del suo romanzo e Alessandro Blasetti del suo film*, in «Voce di Bergamo», 30 giugno 1943, s.n.p. E ancora nel dopoguerra Anton Giulio Majano, *Lettera al direttore*, in «Mercurio», nn. 7-8, marzo-aprile 1945, pp. 157-160.

vedevo distintamente, alti o bassi, giovani o vecchi, ma tutti al posto del volto avevano quasi un grande uovo bianco come i manichini di De Chirico. [...] E tutti li distinguevo per il suono della voce»²³⁴. Per un'ultima volta cede alla tentazione di collocarsi nella stessa realtà metaforica in cui colloca le sue figure narrative, si immagina dietro un confessionale ad ascoltare quel che i suoi protagonisti – come già aveva fatto Augusta – hanno da raccontarle. Li ha sempre ascoltati, per questo motivo non li ha mai visti.

La parabola di de Céspedes tra le pagine di «Film» si conclude con questo intervento. I carteggi testimoniano l'ennesimo questionario di Doletti, datato 20 febbraio 1943 (la rubrica veniva pubblicata due volte al mese), ma per un motivo imprecisato non riceverà alcuna risposta²³⁵. Nel momento di massima chiusura degli spazi editoriali per gli interventi della censura di regime, de Céspedes trova ospitalità in quella particolarissima realtà cinematografica romana, fortemente sostenuta dal fascismo («Film» era pubblicata dalla casa editrice Tumminelli, la famiglia Scalera, proprietaria della società con cui stava collaborando per i due film, era in contatto diretto con Mussolini). Un ambiente che pur vicinissimo agli apparati di potere offriva la possibilità di lavorare per e attorno allo schermo anche a personalità ostracizzate, mantenendo un atteggiamento che è stato definito di «tolleranza repressiva»²³⁶. Si tratta di quel «porto franco ideologico e creativo», una delle «contraddizioni tipiche della realtà italiana», che sfugge al controllo diretto del regime e che soprattutto dopo l'inizio del conflitto ha consentito «feconde coabitazioni tra anime del fascismo e dell'antifascismo»²³⁷.

Le prose di «Film» presentano tutte le caratteristiche delle scritture d'occasione, questa particolare commistione di sguardi sul cinema e narrazioni 'meta-autobiografiche' rappresentano un caso unico nell'esperienza letteraria dell'autrice. In questo quadro storiografico il giornalismo cinematografico di de Céspedes assume questa configurazione contaminata dalla forma racconto ed è definito da uno sguardo decisamente soggettivo secondo una formula che continuerà ad agire anche nei quadri successivi. Le considerazioni

²³⁴ Alba de Céspedes, *Lettere – Con o senza volto*, cit.

²³⁵ «[...] Ideale sarebbe che Alba entrasse nell'idea di fare dei ritrattini di attori e di attrici, anche se non li conosce bene è lo stesso, anzi è meglio. Potrebbe parlare di questi attori così come ha parlato della Ferida, allora sì che sarebbe una cosa molto interessante, perché sarebbero questi divi visti da Alba de Céspedes». *Nota telefonica di Alba*, 20 febbraio 1943, FCB, AMD, c. VII/1849.

²³⁶ Un esempio che vale per tutti è Giacomo Debenedetti che scrive tra i dodici e i venti film senza poterli firmare a causa delle leggi razziali. Cfr. Francesco Savio, *Cinecittà anni 30*, cit., p. 56.

²³⁷ Le citazioni sono in Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano, 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 74-75. Brunetta ha più volte riflettuto su questa 'zona grigia': si veda almeno Id., *Intellettuali cinema e propaganda tra le due guerre*, Bologna, Patron, 1972 e Id., *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Ossessione"*, cit.

di Alba Andreini, che pure non cita gli articoli su «Film», sono esplicative di un *modus operandi* che comprende tutta la sua scrittura giornalistica:

Tra i pezzi inviati, gli articoli risultano però quantitativamente inferiori ai brani narrativi, che rappresentano invece il grosso delle collaborazioni, soprattutto se si annettono a essi gli scritti di fisionomia e statuto incerti, a testimonianza di una pratica che, da fronti diversi e paralleli – letterario e giornalistico – si rivolge a una fascia omogenea di pubblico ormai avviatosi a diventare ampio e converge perciò sulla ricerca di un registro medio, con una scrittura tesa in entrambi i casi a conquistarlo. Si palesa sul piano del linguaggio [...] una consonanza tra narrativa e giornalismo che, prima di essere espressiva, è funzionale all'affermazione del diritto a svolgere il mestiere della scrittura, poco accessibile, se non negato, alle donne²³⁸.

Ma a differenza dei racconti e degli articoli apparsi sul «Messaggero», sul «Piccolo» e saltuariamente in altre testate, solo le narrazioni di «Film» accolgono le sue posizioni sul cinema e sottendono quella che potrebbe essere definita ‘poetica decéspediana’. La sua esperienza non è paragonabile, ad esempio, al modello di Serao, non elabora recensioni, non riflette sull’impatto del cinema nella società. Questo insieme di testi è elaborato da una posizione dichiaratamente alternativa a quella di sceneggiatore di mestiere o critico specializzato, i brani sono atipici e irregolari ma è innegabile che dimostrino un’evidente consapevolezza di questioni di natura estetica e narratologica e una forte autocoscienza del proprio ruolo all’interno del mondo culturale italiano, nonché la tensione a inserire nei brani (e nelle sceneggiature), come nella sua narrativa più ‘alta’, istanze sociali quando non dichiaratamente emancipazioniste.

Si impone *in primis* la consapevolezza, forse istintiva ma chiara fin da subito, che cinema e letteratura sono campi diversi con molti linguaggi e oggetti in comune, compresa la valenza etica dell’arricchimento personale che sarà sviluppata nel dopoguerra. Il dialogo con la settima arte assume soprattutto la forma di un incontro con i personaggi cinematografici, solo in parte simili a quelli letterari, per la loro innata necessità di essere interpretati da attori e attrici con delle fattezze specifiche. Entrambi partecipano alla stessa dimensione ‘fantasmatica’ e questa intuizione, non approfondita nei possibili risvolti teorici, la spinge a presentare il personaggio, tanto letterario quanto cinematografico, come simulacro, «con o senza volto».

I suoi ragionamenti mantengono il carattere di spunti, il giornalismo cinematografico della romanziera negli anni Trenta non ha spessore teorico (d’altronde scrive su «Film» e non su «Cinema») ma non è certo estraneo al contesto culturale di quegli anni e alle sue sperimentazioni letterarie: anche in questi brani è attestata la stessa «concezione idealistica dell’immaginazione e della scrittura come entità esterna al

²³⁸ Alba Andreini, *La scrittura giornalistica in Scrittrici e intellettuali del Novecento*, cit., p. 333.

soggetto»²³⁹, presente nei racconti “autobiografici” di questo periodo. Come in *Favole accanto al camino* e in *Fuga*²⁴⁰, seguendo i brani scelti da Carroli, il pretesto autobiografico lascia spazio all’esperienza letteraria che sovrappone i livelli di io-autore, io-protagonista e io-narratore.

Se gli articoli storici che scrive per il «Piccolo» non fanno di lei una storica, allo stesso modo le prose su «Film» non rendono de Céspedes una critica cinematografica. Lontano da mitizzazioni, così come da interessi teorici, il rapporto con il cinema è un esempio di dialogo tra spazio letterario e altri campi di tensione del presente.

3.4 *Un film scomparso: Lettere al sottotenente (1942-45)*

Una seconda fase nel rapporto con il cinema si apre con la sperimentazione della scrittura per la visione propriamente intesa. Allo stato attuale della ricerca è impossibile valutare complessivamente il lavoro su un soggetto con la materia di *Io, suo padre*, di conseguenza il primo testo per lo schermo attestato corrisponde alla prima sceneggiatura di *Nessuno torna indietro*. La complessa vicenda produttiva che investe l’adattamento del suo romanzo inizia nel 1939 e si conclude nel 1945, a guerra finita, nel frattempo de Céspedes ha modo di lavorare a un altro film, *Lettere al sottotenente* (Goffredo Alessandrini, 1943-1945), scritto e realizzato prima dell’armistizio e distribuito solo dopo la fine della guerra.

Se la pellicola di Blasetti è stata presa in considerazione dalla storiografia cinematografica, quella di Alessandrini può dirsi un’opera definitivamente sommersa, raramente ricollegata al nome di Alba de Céspedes. L’autrice infatti non ne ha mai parlato, né ha conservato un fascicolo nel proprio archivio letterario. L’analisi dei documenti storico-cinematografici può essere utile solo parzialmente a causa della scomparsa delle principali fonti: la sceneggiatura e la pellicola risultano assenti nelle principali cineteche, il film non è mai stato trasmesso in televisione, né distribuito in home video. Persino Francesco Savio, che aveva censito tutti i 722 film a soggetto prodotti in Italia tra il 1930 e il 1943, durante la sua intervista a Goffredo Alessandrini ammetterà di non aver visto *Lettere al sottotenente*²⁴¹

²³⁹ Cfr. Piera Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, cit., pp. 15-16.

²⁴⁰ Alba de Céspedes, *Favole accanto al camino*, in «Il Messaggero», 8 novembre 1935, p. 3, poi in Ead., *Concerto*, cit., pp. 235-241.

²⁴¹ Si fa riferimento a una delle famose interviste radiofoniche di Francesco Savio, cfr. Francesco Savio, *Cinecittà anni 30: Parlano 116 protagonisti del secondo italiano 1930-1943* (a cura di Tullio Kezich). Volume I (AB-DEF), Roma, Bulzoni, 1979, p. 51.

e Gian Piero Brunetta sosterrà che è «tratto da un romanzo di Alba de Céspedes che al pari di molti titoli del periodo ci parla soprattutto della fine imminente»²⁴². Il lavoro d'archivio consente comunque di circoscrivere il periodo di lavorazione e di recuperare alcuni dati: il soggetto del film era stato scritto da Alessandrini e acquistato dalla Scamera Film prima del 1942 quando de Céspedes viene chiamata a elaborare una sceneggiatura insieme ad Anton Giulio Majano.

Se si escludono le segnalazioni stringate dei 'notiziari cinematografici' la prima presentazione del film corrisponde a un articolo su «Film» firmato 'P.', particolarmente interessante ai fini di questa ricerca in quanto incentrato sul ruolo di de Céspedes come sceneggiatrice²⁴³. Seguono gli annunci del film in lavorazione che testimoniano una certa confusione nelle fasi di produzione della pellicola: Mario Gromo, ad esempio, attribuisce la regia ad Anton Giulio Majano con la supervisione di Alessandrini²⁴⁴ per poi rettificare la segnalazione²⁴⁵ con diversi mesi di ritardo; «Cinema» e le altre testate presentano il cast ma sono piuttosto indecise nell'attribuire soggetto e sceneggiatura, alternativamente, a de Céspedes, Majano e Alessandrini. Le firme di «Film» aiutano a ricomporre il quadro, come nel caso del reportage di Silvano Castellani che racconta la sua visita al set con dovizia di particolari²⁴⁶ e un'intervista rilasciata da de Céspedes consente di disporre questa scrittura nella giusta collocazione temporale: l'autrice risponde a Francesco Callari che le aveva chiesto se la sceneggiatura di *Nessuno torna indietro* fosse la sua prima partecipazione ad un film: «No, – mi dice – il mio esordio come sceneggiatrice lo devo ad un soggetto che è stato acquistato tempo fa dalla Scamera: *Lettere al sottotenente*; poi ho sceneggiato *Nessuno torna indietro* e giuro che non tenterò la prova una terza volta»²⁴⁷. Non ci saranno altri riferimenti, neanche nelle scritture private, alla collaborazione con Alessandrini e Majano (ritroverà Anton Giulio Majano a Radio Bari e condividerà con lui esperienze ben più significative).

Alessandrini rivendica il soggetto fin da subito: «da pochi giorni ha iniziato questo suo film *Lettere al sottotenente*. Ed egli insiste (e ci tiene) a considerarlo come opera interamente sua, ideata già da lui soggettista e poeticamente concepita per il cinematografo

²⁴² Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Osessione"*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 142.

²⁴³ P., *Alba de Céspedes sceneggiatrice*, in «Film», a. V n. 40, 3 ottobre 1942, p. 2.

²⁴⁴ m. g. [Mario Gromo], *Dietro lo schermo*, in «La Stampa», 24 dicembre 1942, p. 3.

²⁴⁵ m. g. [Mario Gromo], *Dietro lo schermo*, in «La Stampa», 24 giugno 1943, p. 3.

²⁴⁶ Silvano Castellani, *Attori, attrici, registi*, in «Film», a. VI, n. 27, 3 luglio 1943, p. 6. Nella pagina successiva, è presente una foto di scena di Silvana Jachino, protagonista del film; a pagina 15 dello stesso numero c'è una pubblicità della Scamera Film che annuncia i film della stagione 1943-1944, il primo titolo della lista è proprio *Lettere al sottotenente*.

²⁴⁷ Francesco Callari, *Due in uno*, cit.

dall'a alla zeta. Il soggetto è stato sceneggiato da Alba de Céspedes con graziosa e intelligente fedeltà»²⁴⁸. Ma il regista tornerà sulla questione anche negli anni Settanta, sollecitato da Francesco Savio, come se la paternità dell'idea fosse poco chiara.

Dal testo riportato nel visto censura²⁴⁹ e dalla conversazione con Savio, è possibile ricostruire la trama. *Lettere al sottotenente* racconta la storia di una madrina di guerra e di uno scambio di identità: Luisa (Bianca Doria), «bruttina, timida, modesta»²⁵⁰, condivide con la sua amica Giuliana (Silvana Jachino) «bella, disinvolta, moderna»²⁵¹ l'appartamento e il lavoro in uno studio fotografico.

Luisa colpita dalla immagine di un giovane sottotenente [Andrea Checchi] saputo l'indirizzo, intesse con lui una affettuosa relazione epistolare, senonché la prossima venuta del sottotenente – Gianni, per una breve licenza, la fa trovare di fronte ad una situazione falsa, avendogli essa mandato, preoccupata per la sua bruttezza, la fotografia di Giuliana al posto della propria. Si confida allora con l'amica e la prega di sostituirla. Giuliana da prima rifiuta, poi impietosa dallo stato d'animo dell'amica acconsente. Si incontra con Gianni, in breve si intendono, e vivono insieme tutte le ore che egli ha a sua disposizione. Ripartito Gianni le scrive e le esprime tutta la sua [sic] devozione per aver trovato una Luisa tanto diversa da come l'aveva immaginata. Dopo questa lettera Gianni in una azione di guerra muore²⁵²

E quando la ragazza delle lettere gli scrive per confessare la sua mistificazione, questa lettera trova un morto²⁵³.

Luisa insieme a tale notizia viene a sapere che Giuliana è sulla strada di diventar madre di un bimbo di Gianni. Disperata e delusa essa pensa che nel bimbo riavrà il suo Gianni. [...] Giuliana esasperata²⁵⁴

vorrebbe disfarsene, ma l'altra la persuade a fare questo figlio, ché lo sente come un figlio proprio, il risultato di sei mesi di lettere²⁵⁵[...].

A poco a poco sente sbocciare in se il senso della maternità e la povera Luisa dopo aver rinunciato al padre, dovrà rinunciare al piccolo bimbo di lui²⁵⁶.

Il soggetto è certamente attribuibile ad Alessandrini, eppure quello della scrittura epistolare è un tema molto caro all'autrice italo-cubana: senza spingersi fino agli anni Sessanta del *Rimorso*, lo testimoniano i numerosissimi carteggi conservati nel Fondo de Céspedes e le riflessioni sul proprio vissuto riletto proprio a partire dalle parole impresse sulle lettere (più volte interpreterà la relazione con il futuro Franco Bounous tornando sulle lettere che si erano reciprocamente inviati). Senza considerare la rubrica su «Film»²⁵⁷.

²⁴⁸ Silvano Castellani, *Attori, attrici, registi*, cit.

²⁴⁹ Visto 71 del 22-09-1945: <...s://www.italiataglia.it/files/visti21000_wm_pdf/71.pdf>, ultima consultazione 30.1.2023.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Francesco Savio, *Cinecittà anni 30*, cit., p. 51.

²⁵⁴ Visto 71 del 22-09-1945.

²⁵⁵ Francesco Savio, *Cinecittà anni 30*, cit., p. 51.

²⁵⁶ Visto 71 del 22-09-1945.

²⁵⁷ La rubrica «Lettere» inizia il 12 dicembre del 1942 e si chiude il 13 febbraio 1943.

Per quanto il regista definisca il suo film «pirandelliano»²⁵⁸, può bastare la sinossi per identificare alcuni meccanismi testuali che lo inquadrano nella dimensione del prodotto popolare, tra scambi d'identità, complicazioni melodrammatiche e filone militaresco. Vale la pena leggere un estratto dell'articolo che attribuiva a de Céspedes la qualifica di sceneggiatrice:

Alba de Céspedes è, da questo punto di vista, un fenomeno. Se Alba va a pescare un personaggio fino allora chiuso nella sua immaginazione, bisogna che gli faccia combinare miriadi di cose e che a quel personaggio ne leghi altri dieci e a quei dieci faccia succedere le cose più complicate e interessanti. [...] Ecco perché ci siamo sempre stupiti che questa mirabile autrice di "film stampati", questa maestra della narrazione, [...] non avesse fino ad oggi dedicato la maggiore parte della sua attività al cinematografo²⁵⁹.

Sembra proprio che nel cinema de Céspedes non riesca proprio a uscire dal modello del *feuilleton*. Il brano continua: «Alba, così bella, così bionda, così serena, così giovane da parere estranea al mondo che matura nella mente» – potremmo fermarci anche qui – «ha chiuso fra le sue mani strette e lunghe le mani di Giuliana e di Anna, come una loro sorella buona e comprensiva, e [...] le ha difese durante tutto lo svolgersi della loro lunga e appassionata vicenda dal tradimento di chi avrebbe potuto non capirle e giudicare in modo errato»²⁶⁰. Questo il tono dell'articolo.

Il brano contiene però anche dei dati interessanti per quanto contraddicano la versione di Alessandrini

Abbiamo visto il film tratto da *Io suo padre*; abbiamo letto l'annuncio di quelli che saranno tratti da *Nessuno torna indietro*, da *Rosso di sera* e da altre opere, ma non abbiamo mai letto che dal suo cervello fosse nato qualche cosa destinato a essere film prima che libro. Goffredo Alessandrini è stato il primo regista italiano a capire il valore della miniera De [sic] Céspedes e l'ha voluta collaboratrice, coautrice, co-creatrice del soggetto *Lettere al sottotenente*. Letto il soggetto compiuto, Alessandrini ha capito che solo lei avrebbe potuto condurre per mano, dalla prima all'ultima inquadratura, attraverso le commoventi e drammatiche avventure immaginate per le protagoniste, questa trama e gliene ha affidata la sceneggiatura²⁶¹.

Anche in questo caso il rapporto con il cinema emerge in tutte le sue contraddizioni: dopo aver scritto un soggetto sportivo, de Céspedes si trova coinvolta in un film di guerra 'patriottico' interno al sistema del melodramma. Il contesto, però, è decisamente diverso: nel 1942 non è più l'esordiente Carabba, ora è una delle autrici italiane pubblicata da Mondadori, tra le più famose e stimate dalla critica. E allo stesso tempo è una delle più invise al fascismo. È forse troppo facile attribuire la scrittura di *Lettere al sottotenente*, dopo la catastrofe di *Nessuno torna indietro*, a motivi solamente economici o all'impossibilità di lavorare in altro modo. Non è possibile stabilire con certezza le ragioni della sua partecipazione al film.

²⁵⁸ Francesco Savio, *Cinecittà anni 30*, cit. p. 51.

²⁵⁹ P., *Alba de Céspedes sceneggiatrice*, in «Film», a. V, n. 40, 3 ottobre 1942, p. 2.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*

Dopo l'embargo fascista ai danni delle pellicole americane, la Scalera si era specializzata nei generi che avevano reso famosa Hollywood, tra cui il filone militare²⁶². Il cinema bellico italiano, al contrario di quello americano, non prestava troppa attenzione al lato 'action' del genere, preferendo concentrarsi sull'epica di personaggi fuori dall'ordinario: raccontava storie comuni di giovani uomini al fronte e di donne a loro legate, in contesti meno spettacolari. Anton Giulio Majano, il futuro responsabile della «musa» cinematografica di «Mercurio» arrivava dalla scrittura di film di guerra e prima ancora «dalla carriera militare, dall'arma della cavalleria»²⁶³. Durante la Seconda guerra mondiale aveva 'prestato servizio' in Africa settentrionale, col grado di maggiore era stato messo a capo di un comando di Spahis, le truppe coloniali di stanza in Libia, ed era stato decorato da Rommel con la croce di guerra²⁶⁴.

Majano era quindi l'esperto in materia bellica, de Céspedes, invece, seguendo le rassegne stampa, si sarebbe occupata di costruire adeguatamente la controparte femminile (si presume, anche in questo caso, concentrandosi soprattutto sulla componente dialogica).

Al «Blasetti della televisione», come sarà definito negli anni Sessanta per il suo lavoro fondativo sullo sceneggiato televisivo italiano, si deve una delle poche testimonianze che restituisce il clima proprio della lavorazione: «Non parliamo di Augusta, un giorno, mentre lei ed io, Alba, camminavamo per il vialetto della Scalera, durante una pausa di lavorazione? Strani giorni: allucinati, artefatti. Tentavamo di poggiare i piedi almeno nella realtà del nostro lavoro, poiché tutto intorno vacillava, si sfaldava, crollava»²⁶⁵.

Sarebbe stato interessante valutare gli interventi sul soggetto di Alessandrini, la descrizione del rapporto tra le due protagoniste e la declinazione del tema della maternità che tanto rilievo aveva assunto nel romanzo *Nessuno torna indietro*²⁶⁶, ma in assenza di ulteriori dati non si possono fare altro che congetture.

È possibile invece valutare la ricezione del film al momento della sua distribuzione nel 1945:

Le lettere al sottotenente (il film Scalera che si proietta in questi giorni a Roma) han trovato un destinatario dopo alcuni anni di incertezza e di magazzino. Dirette in un primo tempo a un soldato di Russia e poi a un combattente d'Africa, queste poco fortunate lettere d'amore furono buttate in un magazzino dallo scoppio del 25 luglio. Ora con la libertà, i produttori han

²⁶² Tra i titoli più noti *La nave bianca* (Roberto Rossellini, 1941) e *Alfa Tau!* (Francesco De Robertis, 1942).

²⁶³ Enrico Vaime, *È morto Anton Giulio Majano*, in «L'Unità», 13 agosto 1994.

²⁶⁴ Mario Gerosa, *Anton Giulio Majano. Il regista dei due mondi*, Alessandria, Falsopiano, 2016 p. 23.

²⁶⁵ Anton Giulio Majano, *Lettera al direttore*, in «Mercurio», nn. 7-8, cit., pp. 157-160.

²⁶⁶ Cfr. Lucia Cardone, *Pelle e pellicola*, cit., pp. 326-327, ma anche Laura Fortini, «*Nessuno torna indietro*» di Alba de Céspedes, cit., p. 148.

ritrovato quelle lettere e, poiché gli alleati non se ne offendono, le han rimesse in circolazione. Ma queste benedette lettere, non potevano rimanere dove erano?²⁶⁷

Antonio Pietrangeli, futuro sceneggiatore di *Amanti senza amore*, dirà anche peggio della sceneggiatura:

Il soggetto del film, dovuto allo stesso Alessandrini, nasce da uno stento arrovellato e da una più stitica ispirazione e sembra tutto indirizzato verso un fine, totalmente, esaurientemente retorico. Retorica della gioventù e dell'amore, della bruttezza e della bontà, della maternità e della morte. La sceneggiatura frettolosa e trasandata, fitta di errori così evidenti e tipici che potrebbe essere utile catalogarli, non fa che sospingere la vicenda ancora più dentro nel pantano del convenzionale e del romanzesco di lega deteriore²⁶⁸.

Così come il critico che scrive sul quotidiano della Democrazia Cristiana se la prenderà proprio con de Céspedes:

Questa scipita pellicola italiana, iniziata nel '43 e ultimata da poco, è una pratica dimostrazione di come una sciocca sceneggiatura può definitivamente compromettere l'esito di un film il cui soggetto possedeva requisiti da sfruttare su un piano psicologico e poetico. Il soggetto, che è dello stesso regista, è stato trattato, con una insensibilità veramente notevole dalla sceneggiatrice Alba de Céspedes, la quale ci ha dato una versione patetico-domestico-borghese, di una vicenda, che pur contenendo elementi patetici moralmente scabrosi e riprovevoli, presentava i suoi lati interessanti e drammatici. Né la causa del cattivo esito del film è stata solo la sceneggiatrice, la quale inoltre ci ha dato dei dialoghi tutti propri del parlare spicciolo delle impiegate dei grandi magazzini, ma ad essa dobbiamo aggiungere, per dovere di cronaca, gli zelanti interpreti²⁶⁹.

Una vicenda che si ripeterà in maniera speculare con la distribuzione di *Nessuno torna indietro*. *Lettere al sottotenente* è un film di transizione, probabilmente l'ultimo film di propaganda prima della caduta del fascismo²⁷⁰, una storia d'amore e di guerra che sfrutta tematiche care al regime. È un film sulla guerra ed è un film di guerra, portato a termine sotto i bombardamenti e distribuito dopo la fine del conflitto. Nell'immediato dopoguerra quel che restava dell'industria cinematografica italiana cerca di immettere nel mercato i film terminati prima dell'armistizio e rimasti bloccati a causa delle fasi finali del conflitto mondiale. Attraverso leggeri interventi di montaggio o, peggio, in fase di doppiaggio, si cambiava la veste al film nato fascista, cercando di convincere il pubblico di una sostanziale neutralità ideologica con esiti spesso disastrosi. Un'operazione molto delicata, spesso messa in atto senza considerare gli autori delle sceneggiature.

Sembrerebbe che anche *Lettere al sottotenente* abbia subito una sorte del genere. Quel che è certo è che de Céspedes non sarà chiamata a intervenire sui nuovi dialoghi, già durante le riprese si sarà allontanata dal progetto (secondo le testimonianze di «Film», la

²⁶⁷ Sei, *Ombre bianche – Lettere al sottotenente*, in «Star», a. II, n. 39, 20 ottobre 1945, cit., p. 8.

²⁶⁸ A. P. [Antonio Pietrangeli], *Sala di proiezione. Lettere al sottotenente*, in «Star», a. II, n. 39, 20 ottobre 1945, p. 7.

²⁶⁹ Vice, *Lettere al sottotenente*, in «Il Popolo», 10 ottobre 1945, p. 2.

²⁷⁰ Cfr. Gianfranco Casadio, *Il grigio e il nero: Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni 30 (1931-43)*, Ravenna, Longo, 1989, p. 153.

sceneggiatura è stata composta nell'inverno del 1942 mentre il film è stato girato nel luglio del 1943). Come ha raccontato a Sandra Petrigiani era stata convocata un'ultima volta dal Ministero della Cultura Popolare nella persona del ministro Mezzasomma:

Lei è come morta. Non può più scrivere su nessun giornale [...]. Non seppi trattenermi e risposi: «Non importa. Sto scrivendo un romanzo. Io impiego molto tempo a scrivere i miei libri: tre, anche cinque anni. Finirà molto prima il fascismo». E lui sorprendentemente mi rispose, con occhi talmente tristi che non li dimenticherò mai: «Lo credo anch'io». Era il 17 luglio del '43. Il 25 luglio il fascismo cadde²⁷¹.

3.5 *Il melodramma meta-cinematografico: Serata di gala*

C'è ancora un altro testo per lo schermo nato dalle esperienze giovanili di de Céspedes che per le sue caratteristiche sembra più opportuno collocare in questo momento del rapporto tra letteratura e cinema. L'archivio letterario dell'autrice conserva una sceneggiatura, completa ma inedita, di un film intitolato *Serata di gala*, firmato con Paola Ojetti e presente in copia unica dattiloscritta con correzioni manoscritte²⁷².

Il testo non è datato ma l'inventario del fondo propone di collocarlo nel 1944, una cronologia che suscita qualche perplessità. In seguito all'armistizio de Céspedes lascia Roma e si rifugia in Abruzzo, dopo un periodo di clandestinità da lì riesce avventurosamente ad attraversare le linee nemiche e a raggiungere l'Italia liberata; lavora a Radio Bari dove scrive e conduce la rubrica partigiana 'L'Italia combatte' e solo nel giugno del 1944 riuscirà a tornare a casa. I primi mesi del 1944 corrispondono al periodo in cui progetta, realizza e dirige la prima «rivista di politica arte e scienza» dell'immediato dopoguerra, «Mercurio» (1944-1948), un progetto che si fa portavoce delle istanze di rinnovamento culturale, politico e letterario. Nella parte di Italia ancora occupata è considerata una traditrice, il «Segnale Radio» dell'EIAR, l'ex «Radiocorriere», parla di «plotone di esecuzione» anche nei suoi confronti²⁷³.

²⁷¹ Sandra Petrigiani, *Alba de Céspedes. La passionaria*, cit., p. 40.

²⁷² Alba de Céspedes, Paola Ojetti, *Serata di gala*, [1944], dattiloscritto con correzioni manoscritte, 74 cc., FAAM, FAdC, Scritti, sottoserie *Serata di gala*, b. 52, fasc. 3. L'intestazione del dattiloscritto riporta il nome di entrambe le autrici, nell'ultima carta, invece, dopo la conclusione del testo è presente il solo nome di Alba de Céspedes.

²⁷³ Quando uscì il primo numero di «Mercurio», il governo della Repubblica Sociale Italiana aveva trasferito a Torino la sede dell'EIAR, il «Radiocorriere» aveva cambiato nome in «Segnale Radio» e dall'agosto 1944 alla fine della guerra continuavano le attività propagandistiche: «Il sindacato giornalisti ha proceduto ad un'opera di bonifica, radiando dalle sue file 199 professionisti, indegni perché traditori. [...] occorre ritirare da tutto il territorio della repubblica i libri di quanti hanno disonorato la nostra professione, e, la maggior parte sputato

Se si accetta che il testo sia stato composto nel 1944, bisognerebbe prendere in considerazione i mesi che vanno da giugno a dicembre. Anche Paola Ojetti aveva lasciato Roma, ma per seguire Mino Doletti a Verona dove aveva trasferito la sede della sua rivista che diventa la voce ufficiale del Cinevillaggio. Nei numeri di «Film» del 1944 e del 1945, fino all'ultima uscita del 21 aprile 1945, continuano a comparire i suoi articoli. Considerando la separazione tra le due 'Italie' in tempo di guerra, è difficile ipotizzare una collaborazione a distanza tra le due autrici.

Secondo un'analisi intertestuale della sceneggiatura – la presenza di sportivi e donne fatali, la protagonista, attrice del cinematografo – e in base alle scritture cinematografiche finora descritte sembra più probabile che *Serata di gala* sia stato ideato prima dell'8 settembre 1943, nel momento di più vivace collaborazione di de Céspedes con l'amica giornalista e sceneggiatrice, piuttosto che nel fervore dell'impegno politico degli anni di «Mercurio». Inoltre, con una condanna a morte sulle spalle e le esperienze traumatiche della guerra e della Resistenza, sarebbe alquanto curioso che de Céspedes tornasse a pensare al cinema delle dive e scrivesse, nella seconda metà del 1944, una storia di grandi passioni inserita in una cornice moraleggiante.

C'è poi un dettaglio, poco gradevole, a mettere in rapporto questa scrittura al periodo che precede la liberazione dal nazifascismo: «le donne giovani» invitate al ricevimento organizzato nella casa patrizia della protagonista, appartengono a una «società rigida e intransigente», «non sono tutte belle, ma [...] hanno i segni particolari della razza scelta, mani lunghe, caviglie fini, profilo deciso»²⁷⁴. Il riferimento razziale complica ulteriormente le riflessioni sul testo ben oltre il problema di datazione. Naturalmente tutto è possibile, le due autrici potrebbero averlo iniziato in un qualunque momento che precede l'8 settembre del '43 e averlo concluso nel '44, o potrebbe averlo portato a termine la sola Paola Ojetti. La proposta di retrodatare *Serata di gala* rimane tale, ad oggi non è possibile fornire una prova certa: de Céspedes non ne parla nei suoi diari e non ne farà mai menzione nel carteggio con l'amica, che pure continuerà a collaborare ad altre scritture cinematografiche successive.

nel piatto dove si erano largamente satollati. [...] E non dimentichiamo le donne. Questa non è mancanza di cavalleria, che molto alle donne scrittrici possiamo perdonare, magari l'assoluta ignoranza della grammatica, ma, in tempo di guerra, il tradimento merita il plotone di esecuzione. Al rogo dunque i libri di Paola Masino, Alba de Cespedes [*sic*], Sibilla Amerano [*sic*] ed Ester Lombardo. Ma si faccia sul serio. Noi siamo sicuri che le autorità repubblicane agiranno con solerzia e rapidità. Ma invitiamo tutti i camerati delle varie federazioni fasciste ad assicurarsi che la profilassi sia assoluta, radicale... E tanto peggio per gli editori che covassero delle speranziose attendiste!...» Mitra, *Raffiche di... - Campionato dei traditori!*, in «Segnale Radio», n. 12, 12-18 novembre 1944, p. 4. L'ironia della sorte ha voluto che, appena tre mesi dopo, sullo stesso «Segnale Radio», passato ormai in mani antifasciste, venisse pubblicata una pubblicità di «Mercurio».

²⁷⁴ Alba de Céspedes, Paola Ojetti, *Serata di gala*, cit., p. 8.

Vale la pena spendere due parole su Paola Ojetti, una delle numerose figure dimenticate di donne «che hanno contribuito grandemente alla nascita e alla affermazione dell'industria culturale italiana»²⁷⁵ lavorando ai margini della letteratura, del giornalismo e del cinema 'alti', passate poi al silenzio senza aver mai conosciuto la fama²⁷⁶. Anche la segretaria di redazione di «Film» è stata attiva su più fronti: oltre che giornalista negli anni Trenta è stata soprattutto traduttrice di opere letterarie, e di dialoghi teatrali e cinematografici – un ruolo quasi mai attestato nei *credits* –, dopo tanto lavoro nell'ombra il riconoscimento come scrittrice per lo schermo è sancito proprio dalla partecipazione alla sceneggiatura di *Nessuno torna indietro*. Durante il ventennio fascista aveva tradotto tra gli altri Shakespeare e Dumas (ancora una volta *La signora delle camelie*) e a lei si doveva l'edizione italiana del maggiore manuale di scrittura cinematografica degli anni Trenta²⁷⁷. Ojetti era quindi la persona adatta con cui scrivere un film rimanendo lontani dalla 'paura del cinematografo' e dal rischio di perdere la propria 'persona letteraria'.

Dopo una serie di narrazioni cinematografiche, alcune scritture ibride come le prose pubblicate su «Film», e due sceneggiature chiude la rassegna una scrittura per la visione meta-cinematografica. In *Serata di gala*, infatti, de Céspedes e Ojetti oltre ad ambientare la vicenda nel mondo del cinema, affidano il procedimento narrativo dell'analessi all'escamotage del 'film nel film' che mette in scena il passato della protagonista. Il testo, inoltre, sottolinea tutti i passaggi attraverso i due lati dello schermo e gli elementi extradiegetici che accompagnano alcune sequenze. Due esempi:

“SERATA DI GALA”

Dal titolo del film si passa per sovrapposizione a un manifesto bianco affisso su un muro grigio della città. Sul manifesto è stampato:

SERATA DI GALA
al
Cinema Excelsior

La grande scritta al neon: “CINEMA EXCELSIOR”.

La scritta sovrasta l'ingresso di un cinema-teatro, il più elegante della città²⁷⁸.

E poco più avanti, all'interno della stessa scena:

²⁷⁵ Lucia Cardone, *Scritture a perdere. Le donne, il cinema, l'industria culturale e la dimenticanza*, in «Economia della cultura», n. 4, dicembre 2019, p. 601.

²⁷⁶ Si fa riferimento alle categorie esplicitate fin dal titolo del volume in *La fama e il silenzio. Scrittrici dimenticate del primo Novecento* (a cura di Francesco De Nicola e Pier Antonio Zannoni), Venezia, Marsilio, 2002.

²⁷⁷ Seton Margrave, *Successful Film Writing as Illustrated by 'the Ghost Goes West'*, London, Methuen & Co. Ltd., 1936, trad. it. di Paola Ojetti, *Come si scrive un film*, Milano, Bompiani, 1945.

²⁷⁸ Ivi, s.n.p. [p. 2].

A questo punto vediamo lo schermo del cinema-teatro a poco a poco avanzare verso gli spettatori, ingrandirsi, cancellando la sala, i palchi, la platea, conquistando alla fine tutto il nostro schermo. Seguiamo la vicenda quasi fossimo anche noi al cinema Excelsior, alla serata di gala²⁷⁹.

Il testo si apre su un cinema-teatro gremito di spettatori accorsi a vedere l'anteprima del nuovo film interpretato da Gabriella Morris. «Un pubblico elegante, abituato a questi avvenimenti mondani»,²⁸⁰ «vi sono le signore più in vista della città, gli uomini più importanti»²⁸¹, sono tutti venuti a vedere la diva del momento che presenzierà alla prima del film. Tra questi anche un uomo che cerca di non dare nell'occhio, Francesco Cortini, accompagnato da un suo amico. La diva, prevedibilmente, si fa attendere: tutti gli sguardi sono diretti al suo palco vuoto. Gabriella è in taxi – «vestita da sera, con grande eleganza, sulle spalle ha una bianca pelliccia d'ermellino. Ma il viso, sotto i lunghi capelli biondi, è devastato, trepido. Un viso originale, dall'espressione ambigua e intelligente, un piccolo viso tutto nervi e volontà»²⁸² – sta andando verso quella che un tempo è stata casa sua, sperando di riuscire a vedere, anche solo per un momento, sua figlia, molto malata.

L'impianto narrativo di *Serata di gala* ruota attorno alla doppia identità di Gabriella Cortini – in arte Gabriella Morris – e del suo alter ego di celluloidi Stefania Travina. Nell'arco temporale della durata del film autobiografico – non è irrilevante che nei titoli di testa si legga «Soggetto di Gabriella Morris»²⁸³ – sviluppa sia la trama proiettata sullo schermo, sia il dramma fuori dal film: la stessa storia osservata da due prospettive diverse.

Tra il pubblico della sala anche Gabriella «si guarda nello schermo»²⁸⁴, osserva se stessa nei panni di Stefania ripercorrere i momenti salienti della propria vita. Prima di affermarsi come attrice del cinema Gabriella-Stefania era la moglie di un marchese, viveva tra marmi e drappi di velluto rosso in un'«antica casa di famiglia patrizia, dove ogni mobile e ogni quadro hanno la loro storia»²⁸⁵ e frequentava l'aristocrazia romana. Era il tipo di persona che chiedeva alla propria governante di tenere lontana la sua bambina dalla figlia di una modesta attrice che al cinema interpretava sempre la parte della spagnola. Lei al cinema non pensa.

Nella prima parte della sua vita, Stefania era «soggetta ad estri e umori infantili e da questa mescolanza di innocenza e di femminilità, nasce gran parte del suo fascino»²⁸⁶. Durante un grande ricevimento in casa sua, la marchesa Travina non vorrebbe farsi vedere

²⁷⁹ Ivi, pp. 8-9.

²⁸⁰ Ivi, s.n.p. [p. 2].

²⁸¹ Ivi, p. 3.

²⁸² Ivi, p. 5.

²⁸³ Ivi, p. 7.

²⁸⁴ Ivi, p. 8.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*

perché ha saputo che «la Gucci, la sarta, ha fatto un'altra copia del meraviglioso vestito da sera che una cameriera le sta agganciando»²⁸⁷. Invece si comporta da padrona di casa e si ferma a parlare anche con Corrado Mantero, un letterato giovane e snob, finito casualmente tra gli invitati. Mantero riesce a intuire la vera Stefania nascosta dietro i cerimoniali aristocratici, cerca di farla ragionare sulla sua situazione: «– Col viso che ha non ha mai pensato di fare l'attrice?»²⁸⁸, «è rabbioso di vedere [...] fra tanta gente sciocca e convenzionale, una donna che ha tante possibilità»²⁸⁹. Le lusinghe si trasformano in inquietudine: «sotto le sue parole, a poco a poco, tutta la felicità di Stefania, una felicità di donna ricca e tranquilla, legalmente felice, sembra perdere importanza, svanire».²⁹⁰ A pagina 15 è già facilmente intuibile lo sviluppo della trama del film.

Stefania non sarà insidiata dallo scrittore perché «non si è mai saputo che Mantero avesse una amante. È... un tipo così...».²⁹¹ Ma da lui si lascia convincere a frequentare un gruppo di anticonformisti, in buona parte artisti come Mantero, che vive al di fuori delle convenzioni. Insieme a loro «si sente valorizzata, per se stessa, non per il nome che porta e la veste che indossa, proprio per lei, Stefania»²⁹², le sue idee iniziano a cambiare, rilegge la propria condizione ma non riesce a confrontarsi col marito, che pure sembrerebbe disposto ad ascoltarla. Tra i nuovi amici di Stefania «c'è un giovane attore, o meglio, un attor giovane, Renzo Danesi, il quale non la lascia un momento con gli occhi, l'accaparra quando può [...] ha moglie e due bambini: oh, una moglie così piacevole, simpatica, comprensiva. Non vivono mai nella stessa città e quando si incontrano sono buonissimi amici»²⁹³. Gli incontri con il gruppo si alternano ai momenti passati insieme a Renzo²⁹⁴, Stefania sostiene una lotta tra la sua vita di prima, i doveri familiari e le sue aspirazioni per l'avvenire, ormai ha deciso: reciterà anche lei. Il primo tempo si chiude sul momento in cui la donna, dopo essersi allontanata dal marito che non comprende le sue aspirazioni, viene a sapere di non poter più parlare con sua figlia; giusto il tempo di mostrare la sala del teatro entusiasta per la performance di Gabriella e anche il copione di de Céspedes e Ojetti propone una pausa.

²⁸⁷ Ivi, p. 9.

²⁸⁸ Ivi, p. 12.

²⁸⁹ Ivi, p. 13.

²⁹⁰ Ivi, p. 15.

²⁹¹ Ivi, p. 29.

²⁹² Ivi, p. 21.

²⁹³ Ivi, pp. 21-22.

²⁹⁴ Nel testo sono presenti anche alcune indicazioni di regia, se ne riporta un esempio: «Il susseguirsi, l'intensificarsi di questi incontri sarà dato dallo stesso dialogo amoroso, via via più appassionato e decisivo che si svolge tra Renzo e Stefania»; poi, cassato, con un segno di penna: «Ma ogni frase di questo dialogo, la domanda e la risposta, sarà detta in tempi e ambienti diversi. Lui interroga, (p. es) nel portico di una romantica chiesetta, lei risponde presso una fontana, vestiti diversamente. La seguente domanda di lui sarà fatta un giorno di pioggia in una trattoria, la risposta di lei in un museo, tra bianche statue, per mostrare il passare del tempo e delle stagioni». Ivi, p. 31.

Il secondo tempo segue la seconda vita di Stefania, il percorso che la conduce a diventare una grande attrice. La vita con Renzo non è così entusiasmante come aveva immaginato, solo ora si accorge di quanto sia antipatico e di come il rapporto con sua moglie sia meno anticonvenzionale di quanto fosse disposto a mostrare pubblicamente. Stefania «comincia a temere che egli tenga, in fondo, a ciò che più disprezzava in lei: le ore passate dalla sarta e dal parrucchiere»²⁹⁵. Scopre ben presto che anche il mondo dell'arte, come l'ambiente aristocratico da cui lei proveniva, può essere falso e pieno di compromessi. Le sue aspettative su Renzo non sono mai soddisfatte, anche la sua relazione si configura sempre più come una recita. Mentre Stefania elabora la sua seconda ribellione, al nuovo compagno e a ciò che rappresenta, finalmente riesce ad ottenere un provino. Durante la sua prima prova attoriale deve affrontare una scena che ricalca la dinamica in cui si trova con Renzo: Stefania vive il suo personaggio fino in fondo, si lascia andare e riesce a entusiasmare tutti i presenti. Da questo momento l'ascesa è assicurata. Recitare le permette di proiettarsi fuori dal ruolo che ha interpretato per tutta la vita e che non aveva capito quanto fosse opprimente. Ma anche di sopravvivere nella nuova situazione in cui si trova e da cui non può fuggire: dopo aver abbandonato la famiglia, Stefania non può 'tornare indietro'. Dopo le prime difficoltà si afferma come grande attrice, lavora persino con due registi come «Bettoni» e «Armandini», ma il successo non attenua la sofferenza. Renzo si è dimostrato essere solo un uomo in cerca di un'amante attraente, dopo averlo respinto è rimasta davvero sola. Suo marito le impedisce di incontrare la figlia e tramite il suo avvocato le fa sapere che non potrà nemmeno avvicinarsi alla casa perché alla bambina hanno lasciato intendere che lei, Stefania, è morta.

Ecco, va tra la folla che la sospinge, cammina contro corrente senza vedere chi le passa accanto. A poco a poco, lontanissimo, come sorgendo da ricordi dimenticati, comincia a udirsi, sommerso il canto innocente dei chierici, quel giorno di tanto tempo fa, quando Nicoletta fece la prima Comunione. Stefania cammina. E il canto a poco a poco cresce di tono.

È giunta alla cancellata di Villa Pamphili, [...] Bambini giocano presso il lago, trascinando giocattoli, mamme siedono lavorando ai ferri [...] Stefania passa; gli occhi sbarrati, stravolta. Sembra seguire quel canto che è sempre più insistente, e a adesso sembra riempia tutta la limpida aria del giardino [...].

Presso il lago Nicoletta non c'è [...] Il canto è quasi assordante, una insistente preghiera infantile, di voci bianche sgarrate [*così nel testo*].

Stefania si accosta alla balaustra e lascia che il suo sguardo segua i verdi contorni del lago, con gli occhi di lei gli oleandri, le acacie, i pini... La macchina panoramica tra le chiome dei pini come se ella cercasse, tra i rami, assettata il cielo. Il canto è fortissimo.

Di colpo si interrompe con una nota più alta, come un urlo. È silenzio²⁹⁶.

Il 'film nel film' termina con la conclusione che la sceneggiatrice ha previsto per il suo doppio di fantasia, il suicidio. Questa visione scatena una reazione, sul piano della realtà

²⁹⁵ Ivi, p. 36

²⁹⁶ Ivi, pp. 68-69.

filmica di primo livello, nel vero marito dell'attrice. A differenza del suo omologo cinematografico, Francesco Cortini finalmente capisce: «Tutto questo è vero, lei ha sofferto... Non abbiamo capito niente, l'uno dell'altra, lei ha il dovere di recitare»²⁹⁷ e ora teme che quanto ha appena visto nel film stia per ripetersi fuori dallo schermo. Gabriella infatti ha già lasciato il teatro, è venuta a sapere che proprio Francesco ha finanziato questo suo film, è convinta che sia un ultimo gesto di vendetta, non può credere che sia un atto d'amore. Francesco la insegue in strada, senza riuscire a trovarla. Quando il suo autista lo raggiunge con l'automobile, concitatamente Francesco gli chiede di raggiungere Villa Pamphili prima che sia troppo tardi. Non si è accorto che Gabriella è lì, nascosta nei sedili posteriori:

Siedono accanto. Osano appena guardarsi, è come se si trovassero vicini per la prima volta. Poi Gabriella dice all'autista: "Andiamo a casa..."

La macchina si muove: Gabriella prende la mano di Francesco, gli dice, piano come per ritrovarsi: – Era tempo che se ne andasse tutta quella gente, vero, Francesco?

S'incontrano sul filo della frase consueta²⁹⁸.

Il copione dattiloscritta testimonia il *modus operandi* di de Céspedes in queste fasi avanzate della scrittura. Il testo lungo non si presenta come una vera sceneggiatura, sia per la sua forma evidente (non è indicata la suddivisione in scene, manca la separazione tra la colonna dei dialoghi e quella delle descrizioni), sia per le indicazioni registiche discontinue, relative tanto alla messa in scena quanto alla definizione degli stati d'animo dei personaggi. *Serata di gala* ha piuttosto la forma di un trattamento approfondito: vengono indicate diverse soluzioni di messa in scena e particolari elementi della colonna sonora, ma ci sono molti riferimenti ai pensieri dei personaggi che difficilmente potrebbero rientrare nelle indicazioni di messa (ad esempio «Stefania pensa che mostrarsi d'idee contrarie sarebbe di cattivo gusto»²⁹⁹).

La dimensione letteraria è testimoniata dalla modalità enunciativa del testo. Alcune formule stilistiche, tra cui il ricorso al discorso indiretto, soprattutto nel 'primo tempo,' conducono *Serata di gala* in una zona molto prossima a quella del racconto, un racconto molto dialogato come era anche *Io, suo padre*. Tracce ancora più eloquenti sono gli interventi aggiunti a penna sulle pagine. Le autrici tornano sulle carte per fare pochissime aggiunte o rimozioni, il testo che è possibile leggere è già stato fissato, è un'opera pressoché definitiva. Intervengono invece molto sullo stile. Le varianti proposte tra le righe delle pagine (la mano parrebbe quella di de Céspedes) testimoniano l'intenzione di curare la forma letteraria del

²⁹⁷ Ivi, p. 70.

²⁹⁸ Ivi, p. 73.

²⁹⁹ Ivi, p. 22.

trattamento. Ad esempio: la *mise* di Stefania «vestita con volpi» è riscritta con la locuzione «avvolta nel suo visone»; l'amore che «finisce» è sostituito con l'amore che «sfiorisce»; più avanti la formula «posta in ridicolo» è riassunta con il vocabolo «schernita», e così via. La stessa tipologia di intervento agisce anche sulle battute («vi siete annoiata!» diventa «si è annoiata!», ecc): i dialoghi non sono modificati nella loro sostanza, non vengono allungati o accorciati, la mano della revisora sostituisce solo alcune parole con dei sinonimi che paiono più calzanti o che permettono di evitare la ripetizione dello stesso termine. Tutti interventi decisamente secondari ai fini della realizzazione di un film che portano invece la scrittura in una zona connotata da un forte tasso di letterarietà.

De Céspedes compone il primo testo per lo schermo non derivato da una sua narrazione calando la materia all'interno dell'ambiente cinematografico italiano degli anni di regime. Le idee espresse nella rivista di Doletti riecheggiano in vario modo all'interno di questo trattamento: dal gioco pirandelliano sul personaggio in cerca di autore – che in questo caso trova l'autore in se stesso – alla dimensione memoriale-autobiografica, all'importanza del rapporto di immersione-sovrapposizione tra personaggio e attore, metaforicamente concretizzato nell'impianto del film. Lo schermo si configura come una soglia che riflette specularmente un 'dentro' e un 'fuori' contrapposti, è rappresentato metaforicamente come una finestra su un mondo altro. La sala di proiezione, da spazio proprio della fruizione filmica, si costituisce come elemento salvifico per entrambi gli elementi della coppia protagonista. Al centro dei due schermi l'icona magnetica di Gabriella-Stefania avrebbe, nelle intenzioni, indirizzato lo sguardo e la vicenda metacinematografica dei due livelli di spettatori. Difficilmente si potrebbe accostare *Serata di gala* a una riflessione sul realismo: in questo caso 'dallo schermo alla strada', come manifesta persino il *plot*, c'è una distanza abissale.

De Céspedes si cala quindi all'interno della dimensione cinematografica e sperimenta, in maniera lampante e senza sottintesi, le strutture del melodramma, «luogo negoziale dove si incontrano e si riconoscono ipotesi cinematografiche e narrative diverse, che oscillano fra orizzonte autoriale e produzione popolare, fra grande spettacolo e intrecci convenzionali; un luogo attraversato e abitato, in ogni caso, da una emotività potente e fuori misura»³⁰⁰.

L'intreccio è solo parzialmente complicato dalla doppia dimensione filmica e dai rimandi ai due piani della realtà. In verità il primo livello è poco sviluppato, agisce come

³⁰⁰ Lucia Cardone, *Il melodramma*, cit., p. 11.

una cornice che viene enunciata solo ai margini del film nel film: la realtà diegetica di primo grado è mostrata brevemente prima e dopo la proiezione e nella pausa tra i due tempi della pellicola. Le dinamiche interne ai personaggi scorrono in maniera ancora più lineare, come delle funzioni prestabilite, fino al finale moraleggiante che trova un equo compromesso tra le parti, a differenza del melodramma che viene proiettato sullo schermo.

Per la prima volta le esperienze di una figura narrativa, anch'essa accostabile allo statuto della personaggia, sono influenzate dall'immaginario cinematografico più che dal filtro letterario. La formula è facilmente identificabile: una donna rifiuta il ruolo che le è stato assegnato, in questo caso disattende coscientemente anche la propria condizione sociale: trasgredisce le regole morali e insegue un amore romantico che si contrappone a quello coniugale. Dal ruolo di sposa assume quello di amante. Le varianti inserite nella trama testuale di *Serata di gala* consistono nell'allusione alla performatività dei ruoli (una certa teatralità era comunque sottesa alla messinscena di molti film del Ventennio), nella richiesta di indipendenza che la protagonista espone al marito prima della fuga e nella rilettura emancipazionista dell'impulso a seguire le proprie aspirazioni artistiche (Stefania solo all'inizio è avvolta da un'aurea estetizzante, il suo è un talento innato ma sono molti i rimandi al mestiere dell'attrice, al 'lavorio' dell'interprete). Come spesso avviene quando ci si trova di fronte a un modello che «sembra sottrarsi alla rassicurante fissità di una definizione individuata una volta per tutte, consegnandosi invece alla provvisorietà»³⁰¹, il testo può essere letto, da questo punto di vista, attraverso un ventaglio di prospettive diverse. Tuttavia il dispositivo narrativo del *mélo* è a suo modo funzionante: come le eroine meno tragiche del filone melodrammatico, pure Stefania è riammessa nel nucleo familiare da cui era stata allontanata solo dopo aver scontato con grande dolore un peccato passionale. Il cambio di prospettiva, se tale può considerarsi, è nel 'ravvedimento operoso' del marito che prima finanzia il film e poi si ripromette di non ostacolare la carriera di Stefania.

Espressione più verace del gusto popolare e insieme occasione per raffinati ripensamenti d'autore, il *mélo* è stato rubricato variamente sotto la voce della conservazione per la forza dei suoi meccanismi narrativi e per la cornice moraleggiante entro la quale si muovono le sue trame irrealistiche e impossibili. Paradossalmente, per le medesime ragioni, lo si è iscritto nel solco della rottura, finanche traumatica, del realismo convenzionale del racconto classico, quale sintomo rivelatore di contraddizioni indicibili e irrisolte³⁰².

L'orizzonte ideologico non è del tutto accostabile alla grande narrazione del gruppo di giovani donne del Grimaldi: è difficile identificare una reale rivendicazione morale e politica dietro la *fabula* di *Serata di gala*, se non nell'allusione alla libertà di esprimere i propri desideri artistici (e di poter lavorare, naturalmente). La formazione, suggerisce il

³⁰¹ Ivi, p. 8.

³⁰² Ivi, p. 10.

finale, si compie del tutto solo nella ricomposizione di un nucleo familiare. Con uno scarto velocissimo del finale, il ‘ponte’, in questa narrazione, è percorribile in entrambi sensi.

Nel rapporto di de Céspedes con il cinema degli anni Trenta e Quaranta sembra disporsi un ‘pensiero cinematografico’ più o meno cosciente che, prima ancora di manifestarsi nelle forme della scrittura, contamina il film con le sue ‘espressioni’ melodrammatiche. Niente che possa essere paragonabile agli eccessi degli anni del muto o alla grande stagione del *mélo* che si imporrà nella cinematografia italiana degli anni Cinquanta, ma la contaminazione è evidente. In questo quadro storiografico, il film per de Céspedes, oltre a essere sonoro, si delinea come un’emanazione del modello americano e, nel momento della scrittura, risulta fortemente influenzato dai codici dei prodotti più popolari dello spettacolo cinematografico. *Io, suo padre, Lettere al sottotenente, Serata di gala*, le prose cinematografiche – per *Nessuno torna indietro* il discorso è più complesso e solo in parte attribuibile a de Céspedes –, esibiscono la propensione ad avvicinare il cinema al rotocalco, senza tuttavia indugiare nella rappresentazione di «peripezie, agnizioni, inesplicabili misteri»³⁰³. La dimensione emotiva delle protagoniste, che potrebbe esserne la spia più sensibile, non è mai raffigurata nelle sue manifestazioni più estreme, l’elemento tipico dell’«eccesso» è poco significativo. Ciononostante i suoi testi per il cinema riflettono un certo sentire popolare, declinato nelle modalità ‘mitigate’ che il regime consentiva. Molto probabilmente il contesto produttivo, con le sue richieste reali o presunte, ha avuto una ripercussione non indifferente sui caratteri delle scritture cinematografiche di de Céspedes, ma i rimandi interni alle scritture private farebbero supporre che questa dinamica sia qualcosa di più profondo di un semplice far fronte alle richieste di editori e produttori: soprattutto nelle pagine del Diario si delinea come un modello introiettato.

Se il racconto sportivo è associato tanto all’immaginario fascista quanto allo spettacolo filmico nelle loro emanazioni più popolari, le scritture cinematografiche compiono un’operazione simile: utilizzano le convenzioni come strumento comunicativo verso il grande pubblico e come repertorio di situazioni – e immagini – da cui attingere. Non è certo un’adesione totale, quanto piuttosto un lavoro su un ‘registro’³⁰⁴. De Céspedes dichiara spesso di non essere un’assidua della sala, ma persino lei è interna all’‘esperienza

³⁰³ Cfr. *Personaggi, peripezie, agnizioni, inesplicabili misteri* (a cura di Teresa Agovino, Chiara Coppin, Pasquale Marzano), Avellino, Sinestesie, 2019

³⁰⁴ «Uno ‘spirito melodrammatico’ sembra attraversare tutti i generi e anche il cinema d’autore, corrispondendo all’anima più intima del racconto filmico e del suo rapporto col pubblico [...] tutto il cinema ha un cuore melodrammatico. Secondo Jean-Louis Leutrat, il melodramma non sarebbe un genere ma ‘la caratteristica generale che attraversa tutti i generi [...]’. Si dovrebbe dunque parlare di un ‘modo’, un ‘registro’, o meglio [...] una ‘ideologia melodrammatica’». Emiliano Morreale, *Così piangevano*, cit. p. 11.

sociale' del cinema e dal 1935 di *Io, suo padre* al 1942-43 di *Nessuno torna indietro* compie una breve traiettoria in cui il 'lavorio' sul modello di riferimento si accompagna sempre più spesso ai tentativi di portare il discorso, di volta in volta, su un piano più 'alto' (un ragionamento valido soprattutto per le prose, per *Nessuno torna indietro* e, in parte, per *Serata di gala*).

Questo timore di essere fraintesa dal mondo letterario, di 'scendere' ai piani più bassi del sistema culturale, caratterizza interamente l'esperienza di de Céspedes, lo stesso valore attribuito alla lingua può leggersi come contrapposizione al pensiero crociano che supponeva l'assenza di stile in quella che definiva letteratura femminile. Ancora nel 1957, dopo aver pubblicato altri due grandi romanzi come *Dalla parte di lei* e *Quaderno proibito* e la raffinata raccolta di racconti *Invito a pranzo*, scriverà nel diario:

Si dimentica, mi si confina tra le scrittrici popolari, femminili, non una sola rivista seria mi chiede uno scritto, e sono ridotta a «Grazia» e «Arianna» [...]. Ormai per questa vita, il posto che penso mi spetti non potrò più conquistarlo, nulla farà sì che io sia letta col rispetto con cui viene aperto, a priori, un libro della Ginzburg o della Morante [...] considerata alla stregua di una Peverelli nonostante il vigore della mia prosa³⁰⁵.

Il lavoro nelle zone più 'basse' del sistema culturale – cinematografico e letterario, si pensi al libro di lettura per le scuole elementari che contiene istanze politiche molto nette – che permette di raggiungere anche un numero maggiore di lettori e lettrici si accompagna sempre a una tensione che punta alla direzione opposta.

Nella fase dell'esplorazione giovanile il rapporto con il cinema si configura come un compromesso tra istanze contaminate e il vincolo di muoversi all'interno di codici forti e riconoscibili. Mentre letteratura e giornalismo – tranne il giornalismo cinematografico – rimangono su un piano diverso, più colto, dove è possibile elaborare riflessioni di altro tipo, il cinema è lo spazio del compromesso, dell'ibridazione, della compresenza di 'alto' e 'basso'. Ma è anche il campo in cui l'esercizio di scrittura dei generi cinematografici, mentre si costruisce come insieme di tecniche e strategie enunciative che entrano nel campo della ricerca letteraria, è messo alla prova con un immaginario definito e insieme sfuggente, con un'ipotesi di cinema limitata dai vincoli del regime ma che tuttavia trova degli spiragli di autonomia nel proprio laboratorio di scrittura. Un'autonomia che il cinema stesso, prima ancora degli apparati fascisti, è andato accuratamente a disinnescare.

3.6 *Le due sceneggiature censurate di Nessuno torna indietro*

³⁰⁵ Alba de Céspedes, *Diario Capri, aprile 1957 – Roma, febbraio 1958*, FAAM, FAdC, Scritti, Diari, b. 37, fasc. 1.

Considerata l'importanza di *Nessuno torna indietro* – l'opera che segna il pieno riconoscimento da parte della critica italiana e che riscuote un eccezionale successo di pubblico – e il profilo di Alessandro Blasetti – il massimo regista italiano del Ventennio, tra i pochissimi capace di innovare il proprio linguaggio anche nelle fasi successive della storia del cinema – il romanzo del 1938, l'adattamento del 1942 e il film del 1943-45 sono stati studiati diffusamente. Motivo per cui rimando alle fondamentali ricerche di Laura Fortini, Jacqueline Reich, Marina Zancan, Lucia Cardone, Guido Bonsaver e Gloria Monti³⁰⁶, a cui farò ampio riferimento, per concentrarmi su alcuni aspetti meno noti del progetto di adattamento. Anche in questo caso è stato necessario seguire due tipologie di fonti – i documenti istituzionali e le carte private – e 'incrociare' le ricerche in diversi complessi documentali: l'Archivio Centrale dello Stato, l'archivio letterario di de Céspedes, il Fondo Alessandro Blasetti e Mino Doletti, le cineteche di Roma e di Bologna che custodiscono preziose rassegne stampa³⁰⁷ e le annate delle principali testate cinematografiche.

In seguito al successo del primo grande romanzo, una sorta di secondo esordio, de Céspedes entra giovanissima nella scena letteraria italiana e internazionale. Inizia a collaborare come consulente editoriale per Mondadori ed è sempre più presente nel tessuto culturale di fine decennio. Scrive Ojetti: «Alba de Céspedes non è, per chi non la conosce di persona, una donna: è un mito. Direi quasi che il suo nome l'ha sopraffatta: se lo pronuncii a occhi chiusi, invece di vedere un volto vedi una copertina»³⁰⁸. Inizialmente *Nessuno torna indietro* non riscontra particolari opposizioni ideologiche, viene recensito positivamente

³⁰⁶ Cfr. Laura Fortini, "Nessuno torna indietro" di Alba de Céspedes, in Alberto Asor Rosa (diretta da), *Letteratura italiana, Le opere, IV, Il Novecento, II*, Torino, Einaudi, 1996; Jacqueline Reich, *Fear of Filming, Alba de Céspedes and the 1943 Film Adaptation of Nessuno torna indietro*, in *Writing Beyond Fascism*, cit., pp. 132-152; Gloria Monti, *Look Who's Talking: Nessuno torna indietro, From Alba de Céspedes to Alessandro Blasetti*, in Daniela De Pau and Georgina Torello (edited by), *Watching Pages, Reading Pictures. Cinema and Modern Literature in Italy*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 198-218; Lucia Cardone, *Pelle e pellicola. La scrittura femminile e lo sguardo in "Nessuno torna indietro" di Alba de Céspedes e Alessandro Blasetti*, in Saveria Chemotti (a cura di), *Le graphie della cicogna. La scrittura delle donne come ri-velazione*, Padova, Il Poligrafico, 2012, pp. 289-332; Guido Bonsaver, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 141-158; Marina Zancan, *Alessandro Blasetti – Alba de Céspedes. La trasposizione cinematografica di Nessuno torna indietro*, in Azzurra Aiello, Francesca Nemore, Maria Procino (a cura di), *Uomini e donne del Novecento. Fra cronaca e memoria*, Mantova, Universitas Studiorum, 2015, pp. 159-167.

³⁰⁷ Uno strumento privilegiato è la rassegna stampa di Alessandro Blasetti, parziale ma corposa, conservata dalla Cineteca di Bologna: Cfr. "Nessuno torna indietro" (1943) FCB, AAB, serie Rassegna stampa relativa alla filmografia. Il fascicolo con la rassegna è stato digitalizzato dalla cineteca di Bologna e consultabile online: <http://archivi.ibc.regione.emilia-romagna.it/ibc-cms/cms.find?flagfind=customXdamsTree&id=IT-ER-IBC-AS00210-000001&munu_str=0_1_1&numDoc=69&docToggle=113&docStart=1&hierStatus=6,1,8,8,4c,4c,0&docCount=25&perpage=&physDoc=76&comune=#n>, ultima consultazione 30.1.2023.

³⁰⁸ Paola Ojetti, *Il film di "Nessuno torna indietro". Intervista con Alba de Céspedes*, cit., p. 6.

persino sul «Popolo d'Italia»³⁰⁹ di Mussolini, una testata che dedicava pochissimo spazio alle donne, e sulla «Vedetta Fascista»³¹⁰.

«During the 1940s, it seemed a natural choice to bring Alba de Cespedes's *Nessuno torna indietro* to the screen. The novel's recent success would practically guarantee high box-office grosses for the film version»³¹¹. Nel 1939 infatti la società Urbe Film di Aldo Castellani³¹² aveva acquistato i diritti cinematografici del romanzo e aveva affidato la stesura della sceneggiatura a figure del calibro di Umberto Barbaro, Luigi Chiarini e Francesco Pasinetti, tra i più autorevoli teorici e critici del cinema italiano³¹³, con la partecipazione di de Céspedes e di Amleto Palermi che viene incaricato di curare anche la regia. I carteggi privati attestano la presenza di Giulio Cesare Viola, già precedentemente collaboratore di Palermi, con un ruolo non identificabile ma vicino alla produzione³¹⁴.

Il film quindi nasce nel contesto del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, in una dimensione completamente diversa rispetto alle altre esperienze cinematografiche di de Céspedes.

Rotocalchi e quotidiani annunciano l'adattamento con un certo entusiasmo, ma il consenso comincia a non essere più così unanime: con la diffusione capillare del libro, il coro di voci femminili che esprimono il proprio desiderio di libertà e manifestano il senso di angosciosa sospensione alle soglie della guerra, non viene gradito da alcune testate fasciste. Le numerose ristampe e la notizia della trasposizione cinematografica innescano un meccanismo di intimidazioni e di azioni restrittive che limitano progressivamente i consueti spazi editoriali di de Céspedes. Secondo la sua testimonianza nell'agosto del '39 il romanzo, che era stato iscritto al Premio Viareggio³¹⁵, sarebbe risultato vincitore ma la votazione sarebbe stata annullata con un'imposizione dall'alto: «mi venne annunziato al mattino che avevo vinto il premio ex aequo con Cardarelli e poche ore dopo mi fu comunicato che per ordine di Mussolini, un ordine portato a voce da Alfieri, la decisione della giuria era stata annullata, a causa dei miei precedenti politici così come a Cardarelli perché non rinnovava la tessera da quattro anni»³¹⁶. È il momento in cui la polizia politica e il MinCulpop iniziano

³⁰⁹ Giuseppe Villaroel, *Romanzieri e poeti*, in «Popolo d'Italia», 18 marzo 1939.

³¹⁰ Claudio Allori, *Due scrittrici: Pina Ballario e Alba de Céspedes*, in «Vedetta Fascista», 23 maggio 1939, p. 180.

³¹¹ Jacqueline Reich, *Fear of Filming*, cit., p. 132.

³¹² In arte Lucio Maria Dani, attore, regista e proprietario della Urbe Film dagli anni Venti, nel 1939 produce *Dora Nelson*, primo film diretto in solitaria da Mario Soldati.

³¹³ Barbaro, proprio nel '39, aveva pubblicato il seminale *Film: soggetto e sceneggiatura*, per le edizioni Bianco & Nero.

³¹⁴ Cfr. Lettera di Alba de Céspedes a Paola Ojetti, Forte dei Marmi, 14 settembre, 1940, FCB, AMD, c. VII/1844.

³¹⁵ [s.a.], *Il Premio Viareggio – Le opere in discussione*, in «Corriere della Sera», 28 luglio 1939, p. 3.

³¹⁶ Lettera di Alba de Céspedes a Giacomo Debenedetti, 6 febbraio 1963, ora in Marina Zancan, *Introduzione*, cit., p. LXXV.

a controllare più da vicino le sue attività: «Il ministero della cultura mi chiamò 17 volte: volevano sapere perché Zenia [*sic*] aveva un amante, perché Emanuela aveva avuto un figlio senza essere sposata...»;³¹⁷ «mi domandavano sempre “Lei si vergogna di aver scritto questo libro?”, io dicevo: “no”. “Lei perché non lo ritira?”. “Non lo voglio ritirare”. Perché non taglia queste cose?».³¹⁸ Nel gennaio del 1940 il Ministero «condiziona l’autorizzazione alle ulteriori ristampe di *Nessuno torna indietro* al passaggio, nel testo, dal ‘lei’ al ‘voi’: una imposizione tuttavia elusa dall’editore, come risulta dalla collazione tra le edizioni 4a (aprile 1939) e 20a (gennaio 1941), che non ha registrato varianti in tal senso»³¹⁹.

Ma nel 1939, le opinioni negative sulle sue opere non si traducono ancora in una vera operazione censoria, il Direttore generale per la Cinematografia, nonché Prefetto, Vezio Orazi aveva autorizzato Palermi a ridurre il romanzo senza restrizioni di sorta e nel 1940 la produzione del film continua a essere operativa. Le prime fasi di lavorazione sono testimoniate dai documenti ministeriali, da alcune interviste e da una prima rassegna stampa conservata dall’autrice. Fin dal principio la situazione è piuttosto confusa, all’Urbe Film di Castellani si affianca l’Astra Film di Cariddi Barbieri e la stampa di volta in volta indica il nome di attrici che non sembreranno essere realmente ingaggiate dalla produzione. Vale la pena riportare un lungo stralcio dalla prima intervista di de Céspedes, datata 13 gennaio 1940, che riguarda l’adattamento del romanzo:

- So che esci da una seduta dall’Astra Film. Sei contenta che di «Nessuno torna indietro» si tragga un film? - le ho chiesto.
- Sì, contentissima. Sento il grande amore che i dirigenti dell’Astra vi mettono e mi affido a loro. Ho l’impegno di collaborare alla sceneggiatura ma temo di non poter essere d’aiuto. Riconosco che il mio libro è cinematografico al cento per cento, anzi al mille per cento: infatti vi è tanto movimento che adesso occorre scarnirlo nel modo più spietato; e so quindi che invece di dare idee per la realizzazione cinematografica dell’opera, me ne starò zitta zitta a soffrire perché della folla dei miei personaggi non si potrà raccontare tutto, quel tutto che io ho tenuto a mettere nel libro e che doveva rappresentare il caso della «signorina del tempo di oggi».
- Hai già cominciato a lavorare?
- No, ma ho avuto lunghe sedute anche con Palermi che sarà quasi certamente il regista del film. Posso intanto dire che i miei lettori [...] troveranno un nuovo «Nessuno torna indietro»; basti pensare che il personaggio di Emanuela diventerà il centro della vicenda. È la sua vita che viene in primo piano, illuminata dal grande amore che essa ha per la sua creatura. [...] Eccola, la mia Emanuela, - soggiunge Alba de Céspedes [*sic*], porgendomi una busta di fotografie. - Ecco Paola Barbara, vestita come sarà vestita nel nostro film³²⁰.

³¹⁷ Laura Lilli, *La scomparsa di Alba femminista e gentildonna*, in «La Repubblica», 19 novembre 1997, p. 42.

³¹⁸ *Incontro con Alba de Céspedes*, intervista video di Elena Doni e Giancarlo Tomassetti, giugno 1980, parzialmente trascritta in S. a., *La RAI-Radiotelevisione italiana presenta Lea Massari in Quaderno Proibito: dal romanzo di Alba De Céspedes*, Roma, RAI Radiotelevisione italiana Appunti dell’ufficio Stampa, 1980, s.n.p.

³¹⁹ Marina Zancan, *Notizie sui testi. Nessuno torna indietro*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, cit., p. 1617.

³²⁰ Paola Ojetti, *Il film di “Nessuno torna indietro”. Intervista con Alba de Céspedes*, cit., p. 6.

Se ai primi di gennaio de Céspedes dichiara di non aver iniziato a lavorare, le pagine del diario circoscrivono comunque il suo lavoro ai primi mesi del 1940, si fa di nuovo riferimento alla notazione del 3 marzo:

Procede a sbalzi il diario, ma questo è stato un periodo tormentoso, dispersivo, tremendo, di quelli che ricorderò come se lo avessi vissuto nell'inferno. C'è stato il cinema, la tremenda sirena del cinema che non ascolterò più, è certo³²¹.

Poi per alcuni mesi le lettere e le testate non offrono particolari testimonianze, l'organizzazione del film e la campagna pubblicitaria sembrano procedere di pari passo. De Céspedes continua a incontrare Palermi e Barbara sotto gli occhi della stampa³²² e nei carteggi privati di Francesco Pasinetti con il fratello Pier Maria si fa riferimento alla necessità di «rielaborare» la sceneggiatura nel settembre dello stesso anno³²³, quasi sicuramente senza l'apporto della scrittrice che non ne fa mai menzione.

La trama della versione Barbaro-Chiarini-Pasinetti-de Céspedes non è sopravvissuta, ma da altre fonti secondarie è possibile conoscere alcuni dettagli: il testo aveva ridotto la dimensione corale per focalizzarsi sulla figura di Emanuela,³²⁴ le altre sette protagoniste rimanevano sullo sfondo, anche dal punto di vista attoriale: Paola Barbara, piuttosto nota in quegli anni, avrebbe interpretato la protagonista – il suo nome era stato vincolato dalla produzione insieme a quello di Palermi³²⁵ – tutti i rimanenti ruoli sarebbero stati attribuiti attraverso un «concorso cinematografico» bandito da Mondadori e Urbe Film.³²⁶ Le componenti dell'ipotesi erano state quindi alterate, con il consenso dell'autrice, ma non era prevista la rimozione di alcun personaggio.

Gli attacchi della pubblicistica fascista si intensificano in seguito alla pubblicazione della raccolta di racconti *Fuga*, le accuse di immoralità e esterofilia portano non pochi

³²¹ Alba de Céspedes, *Diario 11 sett. 1939 – 30 agosto 1943*, cit.

³²² Si veda, ad esempio, Emmeci, *Paola Barbara. Castellana del Medio Evo per un'ora*, in «Grazia», 9 maggio 1940, p. 5: «[Paola Barbara] si sta preparando a girare una per la regia di Palermi un film con la 'Manenti film' e poi sarà finalmente l'eroina del celebre romanzo di Alba de Céspedes, Nessuno torna indietro, che la scrittrice insieme al regista Palermi sta attualmente sceneggiando».

³²³ «Il Centro sempre lo stesso. Abbiamo finito il trattamento della Beatrice Cenci, adesso si deve rielaborare la scenegg. di *Nessuno torna indietro*». Lettera di Francesco Pasinetti a Pier Maria Pasinetti, Roma, 18 settembre 1940, Archivio «Carte del Contemporaneo» del Centro Interuniversitario di Studi Veneti (CISVe), Fondo Pier Maria Pasinetti», Nicola Scarpelli, *Pier Maria – Francesco Pasinetti. Lettere scelte. 1940-1942*, tesi di dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie, Università degli studi di Padova, [2015], Tutor Emanuele Zinato, consultabile online: <<https://core.ac.uk/download/78395243.pdf>>, ultima consultazione 30.1.2023.

³²⁴ F.P. [Francesco Pasinetti] e G.P. [Gianni Puccini], *Capitolo sul regista, 5a puntata*, in «Cinema», a. VI, n. 156, 25 dicembre 1942, p. 744.

³²⁵ Paola Ojetti aveva provato a suggerirle Laura Adani per il ruolo di Emanuela ma de Céspedes spiega all'amica la sua situazione: «[...] la Barbara era legata al mio contratto e se fosse stata libera lei, lo sarei stata anche io. Lettera di Alba de Céspedes a Paola Ojetti, Forte dei Marmi, 14 settembre, 1940, FCB, AMD, c. VII/1844.

³²⁶ s. a., *Si cercano i protagonisti di "Nessuno torna indietro"*, in «Film», a III, n. 23, 8 giugno 1940, p. 11.

malumori ministeriali e si concretizzano in una vera operazione censoria. In particolare sembra essere stato un articolo di Piero Pellicano³²⁷ ad aver definitivamente convinto il Ministero a intervenire: il 27 gennaio «il Ministero della Cultura Popolare ha scritto alla Casa Mondadori invitandola a non pubblicare altre edizioni del romanzo»³²⁸ e di bloccare le ristampe del romanzo e le trattative in atto per eventuali traduzioni. «Un provvedimento che andava a bloccare nello stesso tempo la riduzione cinematografica dell'opera in quanto annullava automaticamente la cessione dei diritti»³²⁹. Mondadori sarà autorizzato a esaurire la tiratura ancora presente nelle librerie e nei magazzini (e continuerà a stampare il volume segnalando sempre lo stesso numero di edizione), ma il film viene interrotto³³⁰.

Dopo qualche giorno è il Ministro della Cultura Popolare in persona, Alessandro Pavolini, a rivolgersi al Direttore generale per la Cinematografia Orazi chiedendo di affrontare la questione con il suo Capo Gabinetto Luciano Celsio:

Caro Orazi,
ti prego di parlare con Luciano circa il progettato film tratto dal romanzo della de Céspedes. C'è stato, infatti, del nuovo dopo il mio colloquio con Mondadori e le conseguenti direttive a te date. Converrà, mi sembra, di tenere di nuovo in sospenso la cosa; in ogni modo Luciano ti informerà dell'accaduto³³¹.

Non erano stati pochi né brevi gli articoli che avevano annunciato il film³³², le interviste alla scrittrice e a Paola Barbara avevano alimentato l'attesa di lettrici e lettori. Improvvisamente, dopo il grande lancio, cala il silenzio, neanche gli articoli commemorativi per la morte di Amleto Palermi nominano il progetto³³³.

Parallelamente al silenzio della stampa, de Céspedes si trova a dover affrontare una causa con la Urbe Film a seguito della sospensione del progetto; la casa di produzione,

³²⁷ Piero Pellicano, *Nessuno torna indietro?*, in «Vita Italiana», gennaio 1941, pp. 82-85. L'ipotesi è suffragata dalla lunga replica di de Céspedes che giunge al Ministero ed conservata in forma di bozza di stampa, probabilmente per essere pubblicata sulla stessa rivista.

³²⁸ Rapporto Questura di Roma per il Ministero dell'Interno Direzione Generale della Pubblica Sicurezza, Roma, 26 novembre 1941, in *Alba de Céspedes*, ACS, MI, DirGenPubbSic, Divisione affari generali e riservati, Categorie Annuali A1, 1943 (d'ora in avanti DAGR 1943), b. 29.

³²⁹ Marina Zancan, *Alessandro Blasetti – Alba de Céspedes*, cit., p. 161.

³³⁰ In Italia la censura cinematografica nasce quasi contemporaneamente alla diffusione della Settima Arte, precisamente con il Regio Decreto n. 532 del 31 maggio 1914, attraverso cui viene approvato il regolamento per l'esecuzione della Legge Facta, fissando, così, la fisionomia dell'ordinamento censorio nazionale. È uno strumento statale e tale rimarrà anche sotto il fascismo che si limiterà ad emanare circolari che non cambiano nella sostanza la legge del 1914. Cfr. Alfredo Baldi, *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988*, Venezia, Marsilio, Biblioteca di Bianco & Nero, 2002.

³³¹ Nota del Ministro Alessandro Pavolini al Direttore Generale della Cinematografia Vezio Orazi, Roma, 25 gennaio 1941, in fasc. 809 *Alba de Céspedes*, ACS, Ministero della Cultura Popolare (d'ora in avanti MinCulPop), Gabinetto del Ministro 1941-43 (d'ora in avanti GabMin 1941-43), Archivio Generale, Affari generali (d'ora in avanti ArchGenAffGen), b. 134, parzialmente trascritto in Marina Zancan, *Alessandro Blasetti – Alba de Céspedes*, cit., p. 162.

³³² Cfr. *Nessuno torna indietro*, FAAM, FAdC, Ritagli, b.115, fasc.5. Il fascicolo testimonia la risonanza ottenuta da questo primo progetto con Paola Barbara e Miretta Mauri, che in arriva ad occupare le copertine delle testate generaliste.

³³³ s.a., *Amleto Palermi (nota)*, in «Bianco e nero», 5, aprile 1941, pp. 10-12.

infatti, pretende dall'autrice la restituzione della quota che le aveva versato nel '39. Secondo un appunto per il capo della Polizia, pochi giorni dopo l'interruzione la società Artisti Associati presenta un'istanza per ottenere l'autorizzazione a realizzare la riduzione cinematografica³³⁴. Non è dato sapere con precisione cosa sia avvenuto tra gennaio e ottobre: «Alba – evidentemente preoccupata: nessuna proposta di accordo bonario è stata accolta e, come le fanno sapere i legali di Mondadori, la causa, se discussa, è certamente persa – chiede dunque di poter presentare una nuova sceneggiatura»³³⁵. Si rivolge quindi, come già era stata costretta a fare in passato, in prima persona alle istituzioni fasciste per chiedere un intervento che possa sbloccare la situazione. Il 31 ottobre e il 1 novembre scrive due lettere al Ministro Pavolini, senza ottenere risposta, a pochi giorni dall'udienza si rivolge al Capo Gabinetto Celso proponendosi di riscrivere completamente la sceneggiatura in funzione delle direttive gradite al regime. Quest'ultima lettera di de Céspedes risulta particolarmente interessante, permette di comprendere come la scrittrice intendesse riscrivere per la terza volta (per la quarta, se si considera 'il romanzo di Vanna') la stessa materia narrativa e mette in evidenza alcune linee di pensiero proprie della sua idea di cinema. Se ne riporta un lungo estratto:

La sceneggiatura presentata (autori: Luigi Chiarini, Francesco Pasinetti, Umberto Barbaro) venne respinta. Gli sceneggiatori non potendo per problemi di metraggio diffondersi sulle vicende di tutte le otto ragazze del Pensionato, andarono a scegliere proprio le due (Emanuela e Xenia) la storia delle quali appariva più amara e tormentata, lasciando le altre nell'ombra. Essi erano, forse, guidati, secondo la voga del momento, dal desiderio di fare un film di genere 'francese'; e questo desiderio traspariva dal copione³³⁶.

Purtroppo non è possibile valutare il copione dei tre fra i principali critici italiani del Ventennio, ma dalle parole di de Céspedes sembrerebbe che avessero trovato una soluzione ingegnosa, o quantomeno adatta alla riduzione di un romanzo complesso come *Nessuno torna indietro*. È vero che la campagna pubblicitaria metteva in risalto le attrici protagoniste – compare spesso anche il nome di Miretta Mauri che avrebbe interpretato Xenia – ma l'idea di coinvolgere attori non professionisti, l'adattamento 'alla francese' (quindi quasi sicuramente ispirato a Renoir e Carné: sia *La regola del gioco* che *Alba tragica* sono del 1939), la storia tormentata, probabilmente aderente a un modello 'realista', sono tutti elementi che suscitano, con il senno di poi, il rammarico per non poter vedere questa versione del film. L'autrice, invece, si trova nella posizione di dover prendere le distanze dalla sceneggiatura: «aggiungo che personalmente detta sceneggiatura non mi convinse mai

³³⁴ Appunto del Ministro della Cultura Popolare Gaetano Polverelli per il Capo della Polizia Lorenzo Chierici, Roma 26 giugno 1943, in *Alba de Céspedes*, ACS, MI, DGSP, DAGR 1943, b. 29.

³³⁵ Marina Zancan, *Notizie sui testi. Nessuno torna indietro*, cit. p. 1619.

³³⁶ Lettera di Alba de Céspedes al Capo del Gabinetto del Ministero della Cultura Popolare Celso Luciano, Roma, 17 novembre 1941, in *Alba de Céspedes*, ACS, MinCulPop, GabMin 1941-43, ArchGenAffGen, b. 134, parzialmente trascritta in Marina Zancan, *Alessandro Blasetti – Alba de Céspedes*, cit., p. 162.

neppure dal lato artistico»³³⁷. Non si può escludere che fosse davvero scontenta di questa prima sceneggiatura, d'altronde anche dopo la fine della guerra de Céspedes sarà una 'blasettiana' convinta.

Ora io vorrei pregarVi, Eccellenza, di voler consentire che venga presentata una nuova sceneggiatura basata sui seguenti punti:

1° Nella nuova sceneggiatura saranno eliminati i personaggi deboli e vinti e saranno messi in luce, invece, quelli che sono piuttosto esempio di vita laboriosa e felice. Si potrebbe escludere il personaggio di Xenia, rielaborare e dare lieto fine alla storia di Emanuela, narrare più estesamente le vicende di Anna (la quale terminati gli studi, si dedica alla vita familiare e riattiva con il marito un podere abbandonato), di Silvia (che si dedica all'insegnamento), di Augusta (che insegue un vano sogno letterario) e di Vinca (la ragazza spagnola fidanzata al falangista).

2° La trama verrebbe imperniata in un ambiente collettivo goliardico italiano, sereno e ottimista, e il film riuscirebbe non più come appariva dalla prima sceneggiatura di carattere "francese", ma schiettamente nostro.

3° A detto film verrebbe cambiato il titolo, adottando, per esempio, uno di quelli che il romanzo ha preso all'estero: "L'ALTRA SPONDA" (Germania), "RAGAZZE" (Ungheria), "GIOVENTÙ IN TUMULTO (OLANDA), oppure "PENSIONATO GRIMALDI", o ancora altro da approvarsi presso la Direzione Generale della cinematografia.

Ben poco così rimarrebbe della primitiva sceneggiatura³³⁸.

Il problema secondo de Céspedes è legato principalmente al finale del romanzo che in seguito a interventi appropriati potrebbe orientare in modo radicalmente diverso la lettura delle vicende scandalose. Ma si spinge oltre, è disposta a 'fascistizzare' un ipotesto che era emblema di istanze quantomeno contraddittorie.

Si tratterebbe, insomma, di aiutarmi a trovare un mezzo perché, con un nuovo soggetto a sfondo goliardico femminile, che conservi i nomi e alcune vicende del primo, io possa soddisfare le legittime richieste dell'Urbe Film. [...] Ritengo di poter scrivere, basandomi sugli accennati punti, un copione che incontrerà parere favorevole³³⁹.

Come attesta la nota manoscritta, non firmata, apposta in calce allo stesso documento, il riesame viene accolto, la prima sceneggiatura di *Nessuno torna indietro* viene accantonata e 'con il superiore assenso' si rimette in moto la macchina produttiva³⁴⁰.

Al Centro Sperimentale non sembrano essere sopravvissute copie di questa scrittura cinematografica e l'archivio letterario di de Céspedes non conserva documenti relativi alla collaborazione con i tre critici. Però una labile traccia del lavoro di scrittura durato più di un anno è sopravvissuta. A dicembre del 1942 Pasinetti pubblica su «Cinema», all'interno di un articolo sulle tecniche di scritture per lo schermo, un breve stralcio del trattamento e fornisce le coordinate del testo: «un seguito di scene tolte da un trattamento per un film (poi

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Ibid.*, trascritta in Marina Zancan, *Alessandro Blasetti – Alba de Céspedes*, cit., pp. 162-163.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ Si è fatto più volte riferimento alla relazione extraconiugale del ministro Pavolini con Doris Duranti, che nel film interpreterà proprio la protagonista Emanuela, come uno dei motivi principali che avrebbe portato il Ministero a cambiare atteggiamento nei confronti del film. I fascicoli ministeriali conservano varie denunce anonime contro Pavolini e la sua amante, ma osservando tutti i documenti nel loro complesso si ha l'impressione che questo legame sia stato poco determinante alla riuscita del film.

non realizzato), [...] quasi una sceneggiatura priva di indicazioni tecniche». ³⁴¹ Le scene trascritte corrispondono alle sequenze in cui Emanuela viene a sapere che il fidanzato aviatore è morto in seguito a un incidente aereo e consentono di valutare, seppur parzialmente, la natura dell'adattamento.

Si presenta quindi integralmente il breve estratto, un documento che sembra poco o niente considerato dagli studi decéspediani:

5. Il telefono è nel corridoio di ingresso, vicino all'attaccapanni dove è appeso il cappotto di Stefano, coi gradi di comandante.

– Pronto? L'aeroporto? Vorrei parlare col comandante Mirovich, Stefano Mirovich, sono la signorina Andori.

Attesa.

6. Aeroporto. Un giovane ufficiale all'apparecchio: risponde con incertezza.

7. Emanuela ascolta al telefono, poi:

– In volo a quest'ora? Ma dove? Non sapete? È accaduta una disgrazia? Ditemi.

Appare agitata. Riattacca il ricevitore, va verso la stanza.

8. Entra nella stanza. Mette il cappello, prende i guanti, esce dopo aver rivolto un'occhiata alla camera. In una fotografia, sorride Stefano. Il silenzio è rotto dalle note di un pianoforte stonato.

9. I fanali sono accesi. Le strade viscide di pioggia.

Un tassì passa velocemente.

10. Sul volto di Emanuela nel tassì passano le luci dei fanali. È pallida e ansiosa. Sempre più forte, come da lei evocato, il rombo del motore di un apparecchio.

11. Il rombo del motore di un apparecchio in volo, che si vede oltre la finestra dell'ufficio, nell'aeroporto. Davanti a un ufficiale è Emanuela. È disfatta, il suo viso addolorato acquista una maggiore intensità. Chiede con un filo di voce:

– Dov'è caduto?

– Vicino Bologna.

– E dove sta?

– All'ospedale di...

12. I binari lucidi: un treno viene, e passa nella notte, con un fischio lungo come un ululato lamentoso.

13. Sotto la fioca luce della lampada azzurra viaggia nello scompartimento Emanuela, come impietrita, il volto allucinato. Accanto a lei è un grosso commesso viaggiatore, mezzo addormentato; di fronte è una donna che tiene fra le braccia una bambina addormentata cui asciuga continuamente il sudore.

14. Il paesetto si sveglia alle prime luci dell'alba. Si profila all'orizzonte, da una delle finestre dell'ospedale. All'infermiere di turno si rivolge Emanuela, con la voce rotta dall'emozione:

– Sono venuta per vedere il comandante Mirovich.

L'infermiere risponde con indifferenza:

– Non si può fino a quando non l'hanno incassato.

Emanuela è come impietrita. Trova la forza per soggiungere:

– Vorrei almeno vederlo, lo stesso. Avrei voluto essere io a chiudergli gli occhi per sempre.

L'infermiere risponde con una certa dolcezza:

– Oh, gli occhi, figlia mia, non ci sono più gli occhi... ³⁴².

Subito dopo l'estratto, si specifica che «l'esempio sopra citato, riferendosi ad un trattamento sul quale poi non è stato basato un film, non è possibile confrontarlo con la

³⁴¹ F.P. [Francesco Pasinetti] e G.P. [Gianni Puccini], *Capitolo sul regista*, cit., p. 744.

³⁴² *Ibid.*

successiva sceneggiatura»³⁴³, e viene quindi presentato un campione da *Via delle cinque lune* (Luigi Chiarini, 1942).

Il brano è molto significativo. Se si confronta con *Serata di gala* salta subito agli occhi quanto la scrittura cinematografica di de Céspedes e Ojetti fosse ancora in una zona di ‘pre-sceneggiatura’. Se invece si misura il livello di riscrittura di *Nessuno torna indietro*, si può facilmente notare come la corrispondenza col romanzo sia pressappoco letterale:

Pronto... l'aeroporto?

– Sì

– Vorrei parlare al comandante Mirovich.

– A chi?

– Al comandante Mirovich,

– Al comandante Mirovich? ... – Non si udì più nulla, eppure certo l'aviere era rimasto lì, al microfono; Emanuela insisté: – Pronto, pronto... – Infine dall'altra parte la voce rispose: – Attenda.

[...]

– Chi parla?

Per la prima volta ella disse, sperando di ottenere qualche cosa di più: – La sua fidanzata.

Ma anche l'ufficiale come l'aviere tacque; disse dopo un momento: – Il comandante è fuori, in volo. – In volo? A quest'ora?

– Ma dove?

– Non sappiamo; è in volo.

– È accaduta una disgrazia? Mi dica!

[...]

E infine un tassì vuoto passò, ella disse: –Al campo d'aviazione, presto, più presto che può, – l'autista borbottò: – Si slitta... – e partì lentamente. Passavano avanti agli occhi di Emanuela case sempre più rare, lampioni, distributori di benzina, pioveva, pioveva: il tassì s'arrestò a un cancello. È qui.

[...]

– Come se non avesse parlato affatto, come se le sue parole di prima non fossero state udite, l'ufficiale rispose piano: – Vicino Bologna.

Serena, quasi senza soffrire, ella domandò:

– È grave.

– Dove sta?

– All'ospedale di...

[...]

Entrando chiese con voce dimessa: – Sono venuta per vedere il comandante Mirovich.

– Non si può, fino a quando l'avranno incassato – rispose l'infermiere.

[...]

Disse: –Vorrei vederlo subito, chiudergli gli occhi... – Oh, gli occhi... figlia mia, non ci sono più gli occhi... Disse questo con crudele dolcezza³⁴⁴.

Le varianti testuali sono davvero trascurabili, ciò che cambia è la dimensione temporale, contratta a favore dei dialoghi secchi che sono stati conservati, consoni alla recitazione cinematografica e a rivelare, con pochissime parole, lo stato d'animo della protagonista. Sotto un'apparente naturalezza costruita ad arte, la scrittura nasconde un andamento spettacolare che si manifesta in modo efficace nella ricerca degli effetti

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., pp. 109-112.

drammatici, come è palese nella chiusura della scena. Non stupisce che questa scena così intensa e, a suo modo disturbante, sia stata rimossa dalla seconda sceneggiatura. È interessante notare invece, che originariamente sia stata ideata per il romanzo di Vanna: «Occhi? Non ci sono più occhi».³⁴⁵

Si rimette in moto la macchina produttiva ma non diminuisce la pressione del regime sulle attività di de Céspedes. La Urbe Film rinuncia a produrre la pellicola, e presumibilmente anche l'Astra film si tirerà fuori dal progetto dal momento che non sarà più menzionata. Attraverso la mediazione di Mondadori e della Montedoro³⁴⁶, la società cinematografica di suo figlio Alberto, l'autrice riesce a stipulare un secondo contratto con Artisti Associati e Quarta Film. La ripresa del film viene subito annunciata, inizialmente in trafiletti brevi in cui non viene indicato il nome di chi si occuperà della regia; sulle stesse riviste l'attività di Blasetti è seguita con molto interesse e fino alla seconda metà del 1942 non viene associato a *Nessuno torna indietro*.

Molto probabilmente l'approvazione definitiva del progetto si deve proprio al coinvolgimento di una figura autorevole come Blasetti. Il regista era in una fase di ricollocazione autoriale rispetto alla produzione precedente, aveva già avuto problemi con *La corona di Ferro* (1941) per lo spirito antimilitarista che ispirava il film, ma rimaneva il nome maggiormente gradito dal regime, sarà lui infatti a seguire i rapporti con il MinCulpop e a stilare delle minuziose relazioni in cui rende conto delle sue operazioni di riscrittura. Secondo le sue dichiarazioni, aveva rifiutato di girare un film di guerra preferendo il romanzo 'scomodo'³⁴⁷ di una giovane autrice che diventerà una sua grande amica ma che per ora percepisce come «une femme qui contestait le régime fasciste»³⁴⁸. Il connubio è piuttosto atipico, Mondadori³⁴⁹ era riuscito a ottenere l'impensabile, Blasetti e de Céspedes venivano percepiti in questo modo: «The Odd Couple: de Céspedes, The Antifascist and

³⁴⁵ Alba de Céspedes, *Diario e Appunti vari, 1936*, cit., notazione senza data; si confronti questi brano con Ead, *Nessuno torna indietro*, cit., pp. 66-68.

³⁴⁶ Cfr. Giancarlo Ferretti, *Alla sinistra del padre*, in Alberto Mondadori, *Lettere di una vita, vita 1922-1975*, (a cura di Giancarlo Ferretti), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori-Arnoldo Mondadori Editore, 1996, pp. XXI-XXIX e Enrico Decleva, *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 1993, p. 254.

³⁴⁷ A fronte di una bibliografia numerosa si rimanda a Adriano Aprà, *Blasetti regista italiano* in Alessandro Blasetti, *Scritti sul cinema* (a cura di Adriano Aprà), Venezia, Marsilio, 1982, pp. 7-86.

³⁴⁸ Jean A. Gilli, *Entretien avec Alessandro Blasetti*, in «Positif», n. 349, Paris, mars 1990, p. 60.

³⁴⁹ Blasetti sembra essere stato coinvolto da Arnoldo Mondadori. Senza voler attribuire ulteriori ruoli alla casa editrice Mondadori, si deve ricordare che anche Alberto Mondadori operava come critico cinematografico sul settimanale da lui diretto, «Tempo», e che aveva firmato la regia di un lungometraggio, *I ragazzi di via Pál*, insieme a un giovane Mario Monicelli e a Cesare Civita (direttore della Walt Disney Italia), vincendo il Premio alla Mostra del Cinema di Venezia del 1935 nel concorso per passoridottisti.

Blasetti, *The Most Fascist*»³⁵⁰. Il film trova quindi il suo regista ed esplode di nuovo una grande campagna promozionale attorno a *Nessuno torna indietro*: il resto è storia nota.

Per concludere la rassegna è importante considerare ancora due ultimi documenti, il primo dei quali piuttosto noto, che inquadrano definitivamente i termini della seconda sceneggiatura. Secondo la relazione definitiva di Blasetti per il MinCulpop:

Seguendo direttive ricevute, in pieno accordo con l'autrice, le conclusioni della sceneggiatura di *Nessuno torna indietro*, sul piano morale, sono state adeguate agli scopi educativi del cinema. Omessi o mutati personaggi e fatti che avrebbero potuto comunque sollevare eccezioni di carattere religioso, impresso un tono più ottimista e decisamente più fiducioso al conchiudersi delle singole storie delle ragazze, conservate soltanto quelle vene d'amarezza che valgono a conferire ai racconti forza di ammonimento ed efficacia preventiva contro l'errore, il contenuto del film sarà il seguente: prima di compiere il male occorre riflettere che, dopo, non si potrà dimenticare o cancellare quello che si è fatto, non si potrà tornare indietro. Sì ci si potrà redimere; ma si dovrà espiare. (E, dunque, anche: sì, si dovrà espiare; ma ci si potrà redimere)³⁵¹.

Così l'istituto Grimaldi ora «è privo di qualsiasi legame con le organizzazioni ecclesiastiche», e «i caratteri delle istitutrici sono stati convenientemente ammorbiditi»; il personaggio di Augusta «l'unico refrattario ad una traduzione cinematografica» viene soppresso, tutte le ragazze concluderanno il proprio percorso di formazione con forti speranze per il futuro, tranne «Milly e Valentina che non hanno storia o per lo meno le loro storie sono, come tali, irrilevanti»³⁵². Quindi, come è riportato in un appunto del ministro Polverelli al Capo della polizia Chierici,

Nel marzo del 1942, dopo un accurato esame della sceneggiatura, venne concesso il nulla osta a condizione che la pellicola avesse un titolo diverso dal romanzo. La casa editrice scelse il titolo "Istituto Grimaldi" ed allo scopo di evitare qualsiasi lagnanza da parte degli Enti cattolici, ambientò il film in una pensione privata anziché in un collegio religioso. [...] Pertanto, date le modifiche apportate al soggetto per quanto concerne gli aspetti morali, e in considerazione delle esposte questioni di natura finanziaria, non si ritiene opportuno revocare il nulla osta preventivo, mentre si assicura che questo Ministero procederà ad una accurata revisione di tutto il materiale "girato", prima del definitivo montaggio³⁵³.

Il film viene autorizzato con questo nome, poi molto probabilmente per motivi 'commerciali', la produzione riesce a tornare al titolo originale. Il frontespizio del copione di scena, però, riporta ancora la doppia dicitura: «Nessuno torna indietro o Istituto Grimaldi»³⁵⁴.

³⁵⁰ Gloria Monti, *Look Who's Talking*, cit., p. 198.

³⁵¹ Alessandro Blasetti, *Relazione per il Ministero della Cultura Popolare*, 1943, Fascicolo «Nessuno torna indietro», ora in *Nessuno torna indietro. Testimonianze e documenti*, cit., p. 6.

³⁵² Ivi, pp. 6-10.

³⁵³ Appunto del Ministro della Cultura Popolare Gaetano Polverelli per il Capo della Polizia Lorenzo Chierici, Roma 26 giugno 1943, in *Alba de Céspedes*, ACS, MI, DirGenPubbSic, DAGR 1943, b. 29.

³⁵⁴ *Nessuno torna indietro*, sceneggiatura di Alessandro Blasetti, Diego Calcagno, Alba de Céspedes, Vittorio Nino Novarese, Paola Ojetti, 1943, dattiloscritto, FCB, AAB, CP 10, fasc. 0042.

Nella stesura Blasetti-de Céspedes, il senso del romanzo viene quindi stravolto. Come spiega Blasetti al Minculpop: «Sì, ci si può redimere; ma si dovrà espiare», in altri termini, tutte potranno tornare indietro. Augusta, «figura estrema e irredimibile», la cui «eccedente radicalità [...] il suo essere un grumo opaco e non riconducibile ai modelli femminili consueti, la rende invisibile allo sguardo, non figurabile»³⁵⁵, è rimossa dal copione con grande insoddisfazione di de Céspedes e *Istituto Grimaldi*, questo il titolo di lavorazione, privato della dimensione problematica del romanzo e delle ambiguità proprie delle figure narrative più complesse (oltre ad Augusta, Suor Lorenza e Donna Inez), diventa la storia corale di sette ragazze che troveranno il proprio posto nel mondo, aderendo ai ruoli sociali previsti per loro. Un 'lieto fine' che turba profondamente l'autrice: è questo il momento in cui l'autrice comprende che la scrittura letteraria e quella cinematografica appartengono a due universi lontani, contrapposti, e l'attrazione per lo schermo si trasforma in «paura del cinematografo».

Il Fondo Alessandro Blasetti conserva molti materiali relativi alle diverse fasi di lavorazione, tra cui i noti pareri di lettura che il regista aveva chiesto ai suoi collaboratori e ad alcuni colleghi stimati (Zavattini, ad esempio)³⁵⁶. Blasetti ha conservato anche due bozze di sceneggiatura³⁵⁷ che precedono il testo definitivo, cosa che rende *Nessuno torna indietro* uno dei rari casi in cui è possibile ricostruire filologicamente l'evoluzione del testo in rapporto alla censura e ai soggetti coinvolti. Entrambe le bozze riportano sul frontespizio indicazioni che permettono di ricostruire l'operazione di Blasetti e de Céspedes:

Alba de Céspedes

NESSUNO TORNA INDIETRO

La presente stesura è stata preparata dal regista al solo scopo di consentire alla direzione di produzione di dedurre le esatte note degli attori, degli ambienti, degli abiti, il rilievo degli interni e degli esterni, lo studio del programma di lavorazione.

Le sequenze delle scene è completa [*sic*] e le modifiche che potrà apportarvi la sceneggiatura definitiva non avranno alcuna importanza industriale.

MA NON SI BADI ALLA FORMA LETTERARIA, AI PASSAGGI E SOPRATTUTTO AL DIALOGO SIA PERCHÉ QUESTO È IL LAVORO CHE RIMANE DA FARE, SIA PERCHÉ IL REGISTA A SCOPO DI BREVITÀ HA RIASSUNTO IL TESTO DELL'AUTRICE³⁵⁸.

³⁵⁵ Lucia Cardone, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, cit., p. 83.

³⁵⁶ Cfr. *Relazioni*, fascicolo conservato presso la Cineteca di Bologna, Archivio Alessandro Blasetti, (d'ora in avanti AAB), serie "Copioni", sottoserie "Regie Cinematografiche" (d'ora in avanti Rc), b. CP 10, fasc. 0044. Molti di questi documenti sono stati trascritti in *Nessuno torna indietro. Testimonianze e documenti*, libretto allegato al dvd, RHV, 2008.

³⁵⁷ *Prima bozza di sceneggiatura*, AAB, Rc b. CP 10, fasc. 0045; *Seconda bozza di sceneggiatura*, AAB Rc b. CP 10, fasc. 0043".

³⁵⁸ *Seconda bozza di sceneggiatura*, cit.

Il testo era quindi stato riscritto, seguendo i nuovi criteri che de Céspedes aveva proposto al Capo Gabinetto del MinCulpop, ma in assenza di una firma sui documenti non è possibile attribuire con certezza questa scrittura a de Céspedes. La sceneggiatura che viene presentata come «riassunto» di Blasetti accoglie le correzioni e le aggiunte che erano state segnate a penna sulla prima bozza da una mano con un tratto molto simile a quello presente nelle carte di *Serata di gala*. Queste due stesure, piuttosto omogenee tra loro, contengono alcune varianti significative rispetto al copione di scena: si rimanda ad altra sede la collazione tra il romanzo, le bozze, il copione e il film (ed eventualmente il romanzo di Vanna), riletti anche alla luce di questi pareri tecnici³⁵⁹, ma sembra che pure in questa fase le preoccupazioni stilistiche siano superflue (potrebbero far pensare al giudizio di de Céspedes). Qui si vuole solo segnalare la presenza di dialoghi – il copione è composto quasi esclusivamente da dialoghi – e situazioni evidentemente considerate ancora troppo aspre e quindi poi smussate nel testo filmico, soprattutto rispetto alle due bozze di sceneggiatura. Ancora una volta una testimonianza dell'autrice aiuta a fare chiarezza sull'esistenza delle due stesure:

Vi ho lavorato cinque mesi di fila dall'ottobre scorso, concedendomi poche ore di riposo nel giorno e nella notte. Durante questo massacrante lavoro ho avuto a preziosa ed affettuosa collaboratrice Paola Ojetti. Con Blasetti, dei cui stivali la mia casa risuonava fin dalle otto del mattino, discutevo fino all'una del pomeriggio; poi egli tornava l'indomani e voleva trovar sviluppato e scritto quanto avevamo approvato nella mattinata precedente. A sceneggiatura ultimata Blasetti s'è messo a rielaborare tutto con Nino Novarese. Ora io aspetto di vedere il film quando sarà ultimato³⁶⁰.

Quindi de Céspedes e Ojetti, come per *Serata di gala*, hanno lavorato insieme a un testo che, almeno in questo caso, corrisponde a una vera sceneggiatura. Questa è stata poi consegnata al regista che è a sua volta intervenuto sulla trama testuale. Nel carteggio de Céspedes-Blasetti si fa più volte il riferimento alle lunghe sedute di scrittura notturne che testimoniano come le fasi di scrittura non si siano svolte separatamente. La versione definitiva, quindi, è un testo firmato da de Céspedes, Ojetti e Blasetti con la collaborazione di Diego Calcagno e Vittorio Nino Novarese secondo un metodo di lavoro collettivo che il regista manterrà inalterato nel tempo³⁶¹.

³⁵⁹ Si segnala brevemente, nella rosa di pareri, l'intervento molto preciso di Paola Ojetti che entra nel dettaglio delle sequenze e dei dialoghi del testo. Se ne riporta un esempio in cui l'autrice propone un confronto con la prima stesura: «Trovo inoltre assai vuota e fragile la scena finale tra Maurizio e Xenia nel salotto dell'albergo romano. Sarebbe assai bello, ad esempio, secondo me, adoperare una battuta della primissima stesura fatta dall'autrice: Maurizio – A un solo patto si torna indietro nella vita: amando». Lettera di Paola Ojetti a Alessandro Blasetti, 23 febbraio 1943, ora in *Nessuno torna indietro. Testimonianze e documenti*, cit., p. 18

³⁶⁰ Francesco Callari, *Due in uno*, cit.

³⁶¹ «Nei titoli di testa di certi film di Blasetti i nomi degli sceneggiatori erano di più degli attori, erano elenchi lunghi come elenchi telefonici. Blasetti aveva questo sistema di lavoro di chiamare tutti, un po' per sentire il parere di tutti e un po' per arruffianarsi la gente [...]. Ma tutti conoscevano Blasetti, la sua irruenza. Nessuno gli ha detto di no. [...] C'erano scrittori, giornalisti, le persone più strane. [...]. Blasetti a tutti diceva: ti sono

L'impegno per de Céspedes è di nuovo enorme, persino la 'signorina' che la pedinava non riesce più a incontrarla³⁶². *Nessuno torna indietro* sarà concluso nell'estate del 1943³⁶³ e neanche il testo filmico riesce a trovare una forma stabile. La sceneggiatura non corrisponde del tutto all'edizione cinematografica, sia per probabili necessità di regia, sia per i tagli imposti dalla Artisti Associati: l'insolita lunghezza del film rendeva difficile la sua programmazione³⁶⁴. Inoltre, anche la commissione censura istituita dopo la liberazione di Roma chiede ulteriori interventi³⁶⁵ e sollecita la produzione a modificare alcune battute «con intonazione favorevole al generale Franco» e alla Guerra di Spagna³⁶⁶. L'esistenza di copie con metraggi diversi è comprovata dalle recensioni che seguono le proiezioni stampa³⁶⁷ e dal confronto con le schede tecniche: secondo la segnalazione di Roberto Chiti³⁶⁸, nel cast risultavano anche Riccardo Fellini e Ori Monteverdi che poi non compaiono in nessuna scena del film. Da un confronto con Enrico Di Addario che si occupa del patrimonio audiovisivo della Cineteca Nazionale di Roma, è emerso che la pellicola conservata dalla cineteca corrisponde alle copie presenti negli altri luoghi di conservazione ma il metraggio non coincide con la lunghezza dichiarata nei documenti ministeriali³⁶⁹.

Si insiste sulla questione perché ogni passaggio elencato consiste in una ulteriore manipolazione/rilettura della scrittura cinematografica – già di per sé elaborata in un contesto di lavoro collettivo in cui è impossibile isolare i singoli interventi dell'autrice – che finisce per allontanarsi sempre più dall'ipotesto. Il best seller d'autore ridotto per lo schermo – in questo caso il termine sembra adeguato – perde in complessità e rinuncia a qualunque

grato». Suso Cecchi d'Amico, *Scrivere il cinema* (a cura di Orio Caldiron e Matilde Hochkofler), Bari, Dedalo, 1988, p. 48.

³⁶² «Roma, 10 gennaio 1942 Non mi è stato più possibile vedere la nota persona perché molto occupata per la sceneggiatura di un film per la Scalerà». ACS, MI, DirGenPubbSic, DivPolFascPer, b. 395.

³⁶³ Nella prima pagina della sceneggiatura conservata dal Fondo Alessandro Blasetti, si leggono tre righe segnate a matita: «cominciato il 26 maggio / finito il 21 luglio 43 / primo montaggio il 30 luglio». *Nessuno torna indietro o Istituto Grimaldi*, AAB, Rc, b. CP 10, fasc. 0042.

³⁶⁴ «3.700 e più metri rubano un'abbondante [sic] spettacolo giornaliero e se siamo riusciti a convincere gli esercenti della prima e seconda visione avvalendoci del valore indiscusso e non discusso dagli esercenti stessi del film, difficilmente potremo evitare nelle programmazioni ulteriori e soprattutto nella provincia, dove viene a mancare il nostro controllo, la riduzione del metraggio ad opera dell'esercente stesso». Lettera di Artisti Associati ad Alessandro Blasetti, Roma, 4 gennaio 1945, dattiloscritto, FCB, AAB, CRS 09, fasc. 0460.

³⁶⁵ «Il 3 novembre 1944 il P.W.B. Film Section autorizza la circolazione del film. Il 14 maggio 1947 viene concesso il nulla osta dalla Commissione italiana, dopo la risoluzione della questione pregiudiziale della partecipazione di Doris Duranti, Elisa Cegani e Mino Doro, con delle modifiche» <<http://cinecensura.com/nesso/nessuno-torna-indietro-2/>>, ultima consultazione 30.1.2023.

³⁶⁶ *Appunto per S.E. Il sottosegretario di Stato*, dattiloscritto inedito, s.d. [1945], Direzione Generale per il Cinema reso disponibile <<http://cinecensura.com/wp-content/uploads/1943/05/Nessuno-torna-indietro-Fascicolo.pdf>>, ultima consultazione 30.1.2023.

³⁶⁷ Maschera, *Nessuno torna indietro*, in «Voci Radio Roma», 16 dicembre 1944.

³⁶⁸ Roberto Chiti, Enrico Lancia, *Dizionario del cinema italiano. I film. vol. 1 Tutti i film italiani dal 1930 al 1944* (Nuova edizione riveduta e aggiornata a cura di Enrico Lancia) Roma, Gremese, 2005, p. 236.

³⁶⁹ Vorrei ringraziare Maria Assunta Pimpinelli e Enrico Di Addario (Ufficio preservazione cineteca nazionale) per avermi permesso di visionare i film e le informazioni del catalogo della Cineteca Nazionale, la grande disponibilità e il loro sostegno scientifico sono stati davvero fondamentali ai fini della ricerca.

forma di sperimentalismo presente nel romanzo. Nella versione oggi visionabile l'adattamento consiste in grandi omissioni e piccole aggiunte. I temi sovversivi del romanzo vengono sistematicamente depotenziati, ma in alcuni casi riescono a sopravvivere, non tutte le modifiche coincidono con la proposta che de Céspedes aveva fatto al ministero (si ricorda, ad esempio, che de Céspedes pensava di escludere Xenia e non Augusta). L'entrata in scena di Blasetti sposta di nuovo gli equilibri del film, rende *Nessuno torna indietro* un suo testo.

Può essere utile tornare alla doppia intervista di Francesco Callari – a cui de Céspedes proporrà, circa un anno dopo, di unirsi all'avventura di «Mercurio» – che riepiloga le vicende relative al primo progetto del 1940 e offre un breve approfondimento sui principali cambiamenti della nuova riscrittura, attraverso i punti di vista dell'autrice e del regista. Callari durante una visita sul set chiede a Blasetti i motivi per cui ha accettato di dirigere il film:

– I motivi sono due, [...] uno d'ordine polemico ed uno di ordine artistico. Con l'Istituto Grimaldi intendo di mostrare, ai soliti turibolatori [*così nel testo*] dei film stranieri in genere e nordamericani in ispecie, che anche in Italia può essere realizzato un film come *The Women*; qui sono messe assieme Norma Shearer, Joan Crawford, Joan Fontaine, Rosalind Russel, Paulette Goddard, Mary Boland, ed io ho radunato un altro nutrito gruppo d'attrici come Doris Duranti, Mariella Lotti, Maria Denis, Elisa Cegani, Dina Sassoli, Maria Mercader e altri nomi illustri ancora. In secondo luogo intendo di realizzare un film di caratteri femminili, senza divismo, senza che una parte abbia preminenza sull'altra³⁷⁰.

Dal modello francese si torna a guardare al cinema hollywoodiano (dopo aver scartato il film collegiale, goliardico e «schiettamente nostro») e a improntare un cambio di registro. Con le dovute differenze, è un processo simile allo spostamento di *Io, suo padre* sul piano della commedia. Secondo Reich, il *Nessuno torna indietro* di Blasetti viene ridotto ai canoni linguistici del cinema fascista, mentre secondo Cardone:

riflettendo sulla struttura complessiva del film, e confrontandola puntualmente con il romanzo, è infatti emersa una netta determinazione, attuata attraverso molteplici e reiterati accorgimenti, di condurre il racconto ideato da de Céspedes negli stretti e consueti parametri del melodramma. [...] Il ricorso alla cornice *mélo* rimand[a] ad una strategia di adattamento che tende a rendere familiare e rappresentabile il desiderio femminile, così enigmatico e inenarrabile per lo sguardo maschile, eppure tanto vivo e centrale nella grafia di Alba de Céspedes³⁷¹.

L'intervista di Callari accoglie uno degli ultimi interventi pubblici di de Céspedes, cui segue un lungo periodo di silenzio. È un'anomalia rispetto al resto della rassegna stampa: qui de Céspedes esprime il suo giudizio sul film ancora in moviola, quindi si riferisce al copione definitivo e alla sua esperienza sul set, senza troppe riserve. L'autrice si pronuncia *in primis* sulla scelta di cambiare il titolo dell'adattamento in *Istituto Grimaldi*.

³⁷⁰ Francesco Callari, *Due in uno*, cit.

³⁷¹ Lucia Cardone, *Pelle e pellicola*, cit., pp. 330-331.

Non ha permesso la censura di mantenerlo, dato che il romanzo, al pari del titolo è a sfondo pessimistico. Almeno dicono [...]. Del resto anch'io mi sono opposta al mantenimento del titolo, che alcuni volevano conservare perché servisse da richiamo pubblicitario; a che sarebbe valso, infatti, mantenerlo se il film dimostrerà il contrario [...]. Essendo, quindi, attenuata o smorzata o cancellata la dolorosa certezza di non poter ricominciare e rifare la propria vita [...] e rimanendo, al converso, integro un altro elemento centrale del racconto, quel pensionato "Grimaldi" dove le otto studentesse universitarie, protagoniste del romanzo, trascorrono la loro vita e da dove partono ciascuna per consumare la propria avventura, mi sembra giudizievole aver chiamato il film *Istituto Grimaldi*³⁷².

Il dialogo con Callari prosegue con una sorta di compendio delle riflessioni sul ruolo dell'attore nel film che l'autrice aveva già espresso nella rubrica 'Lettere'. Al contrario del personaggio cinematografico le sue figure narrative non hanno bisogno di un volto:

– Tutti hanno quasi un grande uovo bianco come i manichini di de Chirico, ma di tutti distingo e preciso la statura, i capelli, gli occhi; li riconosco dal suono della voce; essi mi parlano. [...] Sulla scelta di taluni attori non ero d'accordo, ma dopo aver visto quanto è stato girato finora mi sono ricreduta; per esempio su Dina Sassoli ch'è Milly: [...] mi sembrava troppo attaccata alla terra, invece sullo schermo m'è apparsa trasfigurata, spiritualizzata come dev'essere; [...] non immaginavo inoltre che Maria Mercader, cioè Vinca, di consueto placida bionda e sentimentale, potesse apparire esasperatamente sensuale [...]; a fuoco è anche la Cegani nella parte di Silvia, ma non mi sembra più fuori dell'ordinario ch'ella s'innamori del prof. Belluzzi [...] apparendo quest'ultimo non un uomo sessantenne, come nel romanzo, bensì quarantacinquenne³⁷³.

Sono gli stessi termini che risuonano in tutti gli altri interventi finora citati, questa parrebbe essere l'idea che de Céspedes ha del cinema nel 1943.

Il film è terminato letteralmente sotto i bombardamenti³⁷⁴, ma viene distribuito nelle sale solo nel 1945, insieme a *Lettere al sottotenente*. Chi aveva avuto la possibilità di assistere alle proiezioni prima della fine della guerra aveva dimostrato per entrambe le pellicole un certo entusiasmo, che nel caso di *Nessuno torna indietro* si avvicina alla celebrazione. Al contrario nel clima culturale della 'nuova Italia', entrambi i film sono criticati aspramente come esempi di cinema complice della cultura fascista e ormai anacronistico. Si prenda ad esempio la stroncatura di Antonioni

È infatti un film che ci riporta indietro di qualche anno in quella atmosfera di gaudiosa incoscienza dalla quale sono scaturiti tutti i nostri guai presenti. E in quell'atmosfera, quel mondo, sono accettati senza discriminazione, con una buona fede che in Blasetti rasenta l'ingenuità. Non conosciamo il romanzo della De Céspedes e non possiamo dire quanta parte abbia l'autrice e sceneggiatrice nella colpa del regista; ma è certo che dal canto suo questi ha guardato il libro con occhio benevolo e lo ha interpretato rimanendo nella sua falsariga morale. Anzi, immorale³⁷⁵.

³⁷² Francesco Callari, *Due in uno*, cit.

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ Castellani Silvano, *Avventura fra gli allarmi. L'incubo di «Nessuno torna indietro»* in «Film», a. VI, n. 34, 28 agosto 1943, p. 3.

³⁷⁵ Michelangelo Antonioni, *Nessuno torna indietro*, in «L'Italia libera», 2 marzo 1945, ora in Id., *Sul cinema* (a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi), Venezia, Marsilio, 2004, p. 44.

In un modo o nell'altro de Céspedes tende comunque ad essere percepita come una scrittrice immorale. L'impeto ideologico del dopoguerra si scaglia contro le opere filmiche figlie di quella politica di disimpegno, leggerezza e ambiguità promossa dagli apparati statali di regime, di cui queste tarde pellicole del biennio '42-43 tendono ad essere una sorta di compendio: le stesse motivazioni che erano alle origini dei pareri favorevoli portano ora a valutazioni radicalmente negative. Questa forte animosità in alcuni casi avrà un ruolo influente sulla scomparsa dei film, volutamente dimenticati: è il caso di *Lettere al sottotenente*.

In conclusione, il dialogo col cinema di de Céspedes prende forma negli anni giovanili all'interno dell'industria culturale fascista. Si manifesta in modo esplicito secondo una molteplicità di prospettive differenti e in una contaminazione continua di 'alto' e 'basso', di istanze letterarie e allo stesso tempo di strategie messe in atto per rispondere agli interessi commerciali di quell'industria che l'aveva accolta. Il cinema entra nel suo laboratorio di scrittura e la sua immaginazione narrativa viene trasferita nei suoi testi cinematografici, secondo un intreccio che solo in questa fase si presenta così inscindibile.

Il suo è un caso significativo delle dinamiche proprie della produzione cinematografica sotto il fascismo, ma è altrettanto indicativo di un processo di mediazione di più lunga durata che riguarda la presenza dei letterati al cinema: fortemente richiesti dal 'mondo del cinematografo' come creatori di storie e allo stesso tempo imbrigliati dalle necessità produttive. L'esperienza di de Céspedes nel cinema di fine regime è rappresentativa di fenomeni di breve durata (il confronto con determinati filoni) e di lunga durata (il costante tentativo di portare le proprie opere al cinema e la contaminazione di alcune sue narrazioni con il linguaggio del film). Riflette l'atteggiamento di un'autrice di testi letterari che pensa *al* cinema, che scrive *per* il cinema e che produce riflessioni *sul* cinema, spesso proprio nel momento in cui sta scrivendo un testo cinematografico. Già negli anni Trenta de Céspedes, con tutta la 'paura' del caso, è molto più di una letterata 'prestata al cinema'.

4. L'IMPEGNO E IL NUOVO CINEMA DELL'INDUSTRIA CULTURALE

I traumi causati da vent'anni di dittatura, l'esperienza della guerra e, in molti casi, della Resistenza si riflettono, come è ampiamente noto, nell'attività intellettuale delle letterate e dei letterati italiani. Nel caso di Alba de Céspedes gli eventi storici e le vicende personali segnano una cesura netta nella sua biografia, un cambio radicale di prospettive su tutti i fronti. «La maturazione di una coscienza politica antifascista e la volontà di connotare di un valore etico la scrittura accompagnano l'intenso desiderio, ricco di passione civile, di raccontare, nell'esercizio letterario, il presente, cioè l'esperienza collettiva resistenziale consapevolmente vissuta come costruzione di una storia, la storia dell'Italia»¹.

Già negli ultimi momenti di vita del fascismo, quella che negli anni Trenta era sembrata una posizione ideologica non definita, assumeva le forme più nette dell'opposizione al regime. Lo stesso adattamento di *Nessuno torna indietro*, mortificato e riscritto per venire incontro ai dettami del MinCulpop, conteneva degli elementi sovversivi inalienabili dalla materia narrata. Come si è visto in precedenza, dal 1940 de Céspedes inizia a essere considerata apertamente una scrittrice antifascista, si impone ai giornali di non farle pubblicità, le sue opere e le traduzioni erano state bloccate dalla censura. La maggiore consapevolezza politica e la spinta morale non si traducono in una critica radicale, né in una presa alle armi: non si può certo affermare che prima della fuga da Roma si opponesse apertamente al regime, ma il cambiamento ideologico, e soprattutto morale, era certamente in atto. Il 6 agosto del 1943 annota sul diario una riflessione che evidenzia il processo di maturazione e corrisponde al punto di contatto tra il 'prima' e il 'dopo':

Vorrei fare qualcosa per l'Italia, [...] Forse solo un modo d'essere, un modo di sentire, scrollarmi dalle spalle la convinzione che il fascismo ci ha dato che far qualche cosa per il proprio Paese vorrebbe dire assumere un atteggiamento pletorico e baritonale. Non andare a porgere soccorso ai sinistrati, neppure offrire denaro, neppure curare le piaghe dei feriti. [...] Tuttavia mi sembra che qualcosa per la battaglia e per le armi, non possiamo fare ma qualcosa per la nuova coscienza dell'italiano, sì².

Pochi giorni prima della caduta di Mussolini, si era vista revocare la tessera del partito e di conseguenza la possibilità di lavorare in un contesto già molto ostile nei suoi

¹ Laura Di Nicola, *Raccontare la resistenza. Alba de Céspedes*, in Ead., *Intellettuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*, Pisa, Pacini, 2012, p. 33.

² Alba de Céspedes, *Diario viaggio 1939, 6 agosto 1943*, FAAM, FAdC, Scritti, Diari, b. 37, fasc. 1. Questo brano è ora in Marina Zancan, *Cronologia*, in Alba de Céspedes, *Romanzi* (a cura di Marina Zancan), Milano, Mondadori, 2011, pp. LXXX-LXXXI.

confronti: non erano pochi infatti i dossier a suo carico aperti dal Minculpop e dalla polizia politica³ e il futuro marito Franco Bounous, in quanto diplomatico, sarebbe stato costretto a collaborare con i nazisti. La fuga da Roma sembra l'unica opportunità di sopravvivenza. Insieme lasciano la capitale – e la biblioteca⁴ – e si rifugiano in Abruzzo, dove sono convinti di dover rimanere giusto qualche giorno. Riusciranno a tornare a casa solo nove mesi più tardi: quest'anno vissuto pericolosamente lascia segni indelebili. In Abruzzo infatti, de Céspedes, Bounous e un piccolo gruppo di amici e familiari non trovano la protezione che avevano immaginato: assistono a rappresaglie e eccidi, per evitare le retate dei nazisti sono costretti a spostarsi di paese in paese e infine a rifugiarsi in una macchia degli Appennini. Rimangono nascosti nel bosco della Defensa per trentasette giorni prima di riuscire ad attraversare le linee nemiche e raggiungere fortunatamente l'Italia liberata (con loro anche Diego Calcagno, uno degli sceneggiatori di *Nessuno torna indietro*).

Si stabiliscono a Bari dove un gruppo di antifascisti legati alla libreria Laterza si era appropriata delle apparecchiature dell'EIAR, che i tedeschi in ritirata non erano riusciti a distruggere. Con l'autorizzazione degli Alleati, la stazione radio di Bari diventa un vero e proprio centro di diffusione di contenuti politici con un ampio programma di informazione quotidiana che riesce a raggiungere anche il Nord occupato. Nel giro di pochi mesi la città diventa il rifugio di un consistente numero di intellettuali riusciti a fuggire dalle città occupate, buona parte dei quali con esperienze di giornalismo. L'Ufficio Stampa del Comando supremo li assume, consentendogli di lavorare alle trasmissioni radiofoniche. Questi non si limitano a produrre semplici notiziari ispirati all'attività di Radio Londra, costruiscono invece un progetto radiofonico articolato in una serie di trasmissioni diverse che sostengono la guerra di liberazione nazionale, anche trasmettendo messaggi in codice e fornendo «istruzioni per il sabotaggio». I “cento di Bari”, tutti sotto pseudonimo, attraverso il lavoro radiofonico assumono un ruolo di guida e coordinamento non indifferente

³ Si riassume la situazione dei dossier conservati dall'Archivio centrale dello Stato: fascicolo *De Céspedes Alba (scrittrice)*, ACS, MI, DirGenPubbSic, DivPolFascPer, b. 395; fascicolo *Alba de Céspedes*, ACS, MI, DirGenPubbSic, DivAffGenRisA1, 1935, b. 19; fascicolo *Alba de Céspedes*, ACS, MI, DirGenPubbSic, DivAffGenRisA1, 1943, b. 29; fascicolo *De Céspedes*, ACS, MinCulPop, GabMin 1941-43, ArchGenAffGen, b. 134, fasc. 809; fascicolo *Nessuno torna indietro*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Divisione Cinema, 1935-49, fasc. 139. E per quel che riguarda l'immediato dopoguerra fascicolo *De Céspedes Alba (1943-1945)*, ACS, MI, Gabinetto, Archivio generale 1944-1946 (d'ora in avanti GabArchGen 1944-1946), b. 108; Ringrazio Serena Gherardini, Nubia Scroccarello e Cristina De Carolis per aver fornito preziosissime indicazioni sui fondi dell'Archivio e per l'insostituibile sostegno nella ricerca.

⁴ Per uno studio della biblioteca di de Céspedes si rimanda a Elisa Merlo, *La biblioteca di Alba de Céspedes* in «La fabbrica del libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia», a. X, n. 2, 2004: 2004, 2004, <<https://www.fondazionemondadori.it/wp-content/uploads/2018/merlo-DEF.pdf>>, ultima consultazione 30.1.2023. Sull'importanza che la biblioteca esercitava nelle attività intellettuali dell'autrice si veda Monica Cristina Storini, *Notizie sui testi. Con grande amore*, in *Alba de Céspedes, Romanzi* (a cura di Marina Zancan), Milano, Mondadori, 2011, pp. 1689-1709.

all'interno delle 'Resistenze' antifasciste⁵. Una delle voci più importanti è proprio de Céspedes che dal primo dicembre del 1943 inizia a lavorare per l'Ufficio Stampa del Regno del Sud⁶.

A Radio Bari la scrittrice ritrova alcune vecchie conoscenze come Anton Giulio Majano e Diego Calcagno e collabora con Agostino degli Espinosa, una figura importante sia sul piano biografico che professionale. Le viene affidata la direzione della rubrica *Italia combatte*: con il nome di battaglia di Clorinda, de Céspedes scrive e legge al microfono i testi dei suoi interventi e dirige in piena autonomia la diffusione dei contenuti.

L'antifascismo di Clorinda è frutto, oltre che dei disagi provocati dalla guerra, di un disagio interiore, della difficoltà a riconoscersi nello stile di vita dominante: dall'odio verso la menzogna assume consistenza la sua condanna ai totalitarismi, che è morale prima ancora che politica⁷.

Ritornando ai lunghi momenti di paura e difficoltà materiali vissuti in Abruzzo, de Céspedes racconta alla radio il suo «diario pubblico»⁸, così simile a quello dei suoi ascoltatori. Non riesce a dedicarsi ad altri impegni letterari ma inizia a ragionare su un nuovo romanzo: *Il bosco* (una nuova immagine di soglia), metafora del passaggio esistenziale alla nuova fase dell'impegno e della partecipazione diretta contro i totalitarismi.

Le veline di Clorinda e l'attività politica per Radio Bari sono state ampiamente ricostruite⁹, anche in contesti meno accademici: la 'voce' di Clorinda è la manifestazione di de Céspedes più nota nella cultura generalista contemporanea, soprattutto nelle trasmissioni televisive e sul web. In questa sede ci si limiterà a considerare brevemente che il lavoro per il mezzo radiofonico, un campo prossimo a quello cinematografico, presenta caratteristiche completamente diverse rispetto alle esperienze audio-visive. Se nelle veline radiofoniche ci fossero anche, come sostiene De Crescenzo, delle tracce cinematografiche – un effetto *rebound* su un sistema già transmediale¹⁰ –, non sembra possibile nel complesso accostare le due attività.

⁵ Per una ricostruzione delle vicende di Radio Bari e una storia della radiofonia dell'Italia libera si rimanda a Lucia Schinzano e Vito Antonio Leuzzi, *Radio Bari nella Resistenza italiana*, Bari, Edizioni dal Sud, 2005 e al più recente Piero Cavallari, Antonella Fischetti, *L'Italia Combatte. La voce della Resistenza da Radio Bari*, Roma, Odradek, 2020.

⁶ Che de Céspedes fosse assunta come parte dell'Ufficio Stampa del Governo è testimoniato da un ulteriore fascicolo conservato presso l'Archivio di Stato che ricostruisce gli aspetti economici del suo rapporto. Cfr. *De Céspedes Alba (1943-1945)*, ACS, MI, GabArchGen 1944-1946, b. 108.

⁷ Patrizia Gabrielli «*Italia Combatte*». *La voce di Clorinda*, in *Alba de Céspedes. Approfondimenti*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore, 2005, p. 290.

⁸ Laura Di Nicola, «*Mercurio*». *Storia di una rivista 1944-1948*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore, 2012, p. 19.

⁹ Oltre che ai saggi di Gabrielli e Di Nicola, si rimanda alla monografia Lucia De Crescenzo, *La necessità della scrittura. Alba de Céspedes tra Radio Bari e «Mercurio» (1943-1948)*, Bari, Stilo Editrice, 2015.

¹⁰ Le veline di Clorinda dopo la messa in onda vengono pubblicate nel «Bollettino di informazione», una testata gestita dagli alleati di stanza a Bari. Per l'analisi di una selezione di questi testi si rimanda al lavoro di De Crescenzo.

Un espediente mutuato dal linguaggio cinematografico, a tal proposito, è certamente l'accurata resa degli ambienti. L'immaginaria descrizione dei salotti piccolo-borghesi dove le donne attendono i loro cari, ad esempio è un topos ricorrente nei suoi discorsi di Clorinda [...] La resa dettagliata degli spazi e il progressivo ingrandimento sul focolare domestico, con un effetto realistico non dissimile da quello creato dalla macchina da presa, aiuta l'autrice a carpire l'attenzione del pubblico¹¹.

Le tecniche di scrittura 'visualizzanti' applicate a un sistema che si basa sull'ascolto potrebbero davvero essere interne alle riflessioni di de Céspedes sulla rappresentazione della realtà mediante la scrittura, ma come si è detto fin dal principio, la cautela nei confronti della 'competenza intertestuale' impone di osservare da vicino solo le scritture esplicitamente cinematografiche, pertanto in questa sede non saranno osservati i *corpora* editi e inediti dei testi per l'ascolto.

Inoltre non si può trascurare la traiettoria politico-ideologica: «l'8 settembre segna la memoria di un prima e di un dopo, rappresenta uno spartiacque sul piano della coscienza della politica, avvia forme diverse di partecipazione e di adesione alla storia»¹². In questo preciso momento la radio per de Céspedes rappresenta l'impegno, il 'dopo', mentre il cinema è ancorato a una dimensione da cui ha preso le distanze con forza.

Non si può prescindere, ormai, mi sembra dal tempo presente, dalla tremenda avventura che abbiamo vissuto. Io sono molto cambiata. La mia esperienza del passaggio delle linee, la vita dura, i disagi, tutto quello che visto [*sic*] nel Sud, il nostro paese distrutto, la nostra gente senza tetto, affamata mi ha profondamente mutato¹³.

Si suppone che, nell'immaginario di Alba de Céspedes, l'«arma più forte» di mussoliniana memoria avesse bisogno di più tempo, rispetto alla radio, per liberarsi dalle caratteristiche di «dominanza» cui faceva riferimento Gabrielli. Tra le forme di partecipazione civile, almeno per il momento, il cinema – inteso come campo e non come insieme di luoghi di produzione e fruizione, al momento praticamente inaccessibile – è un mezzo che l'autrice non prende in considerazione.

In termini più generali, non è possibile rinvenire un rapporto con il linguaggio filmico tanto articolato come negli anni del fascismo. Il periodo che si apre con il 1944 e prosegue fino alla prima metà degli anni Sessanta e il successivo, inaugurato con il trasferimento a Parigi, non presentano un 'sistema' di scritture cinematografiche correlate tra loro. Il dialogo con la settima arte è comunque rintracciabile nelle scritture private, soprattutto in rapporto ai carteggi con Blasetti, Ojetti e con i collaboratori degli anni

¹¹ Lucia De Crescenzo, *La necessità della scrittura*. cit., p. 130.

¹² Laura Di Nicola, «Mercurio», cit., p. 18.

¹³ Lettera di Alba de Céspedes ad Arnoldo Mondadori, Roma, 14 dicembre 1944, FAAM, Archivio storico Arnoldo Mondadori editore (d'ora in avanti ArchAME), Fondo Arnoldo Mondadori, materiali provenienti dal fascicolo "Alba de Céspedes" (d'ora in avanti FAR AdC), ora in Laura Di Nicola, *Raccontare la resistenza*, cit., p. 58.

successivi (Masino, Cassiès, Strouvé). Le pagine del *Diario* restituiscono, ancora più che in passato, una fitta rete di relazioni intellettuali e frequentazioni amichevoli con il nuovo ambiente cinematografico del dopoguerra. Il numero complessivo di sceneggiature prodotte rimane numericamente invariato, tuttavia la sperimentazione letteraria passa per altri percorsi che solo marginalmente guardano al cinema. Se si esclude l'unico grande esperimento di *Sans autre lieu que la nuit / Nel buio della notte*, non ci saranno esperienze paragonabili all'intreccio di progettualità creative nate tra le pagine del diario e della rubrica su «Film».

Negli anni della ricostruzione de Céspedes non si occuperà di cinema se non saltuariamente e nel periodo successivo si avvicinerà alla scrittura cinematografica con due intenti ben precisi: portare sullo schermo le proprie creazioni narrative e usare il film come «mezzo che serve»¹⁴, come strumento attraverso cui esprimere il proprio impegno politico, morale, culturale, letterario.

Le scritture cinematografiche assumono ancor più esplicitamente la doppia forma della scrittura autonoma di testi per lo schermo, che rimarranno inediti, e del lavoro su alcuni aspetti specifici del film (dialoghi, monologhi, commenti) per progetti già avviati in cui si richiede la sua collaborazione. Anche questa seconda tipologia d'intervento non presenta mai le caratteristiche della scrittura su commissione, al contrario de Céspedes riesce a infondere le proprie istanze politiche e culturali nei film, talvolta in aperto conflitto con le personalità coinvolte. I pochi dati che attestano una dinamica diversa da questa – come nel caso di un lavoro che avrebbe accettato solo perché aveva bisogno di denaro – tendono a essere incompleti e diventa impossibile stabilire cosa sia realmente avvenuto.

La stagione dell'impegno si riflette anche nelle scritture cinematografiche, pur continuando a manifestarsi nella forma di un confronto problematico con le forme più popolari dello spettacolo filmico e solo di rado con le sue diramazioni più colte e ideologizzate. Qualcosa di analogo avviene in un altro campo in cui de Céspedes si impegna in maniera davvero estemporanea: la scrittura, tra il 1946 e il 1948, di un libro di letture per le scuole elementari con Maria Bellonci¹⁵. *La compagnia dei sette* è in qualche modo collegato alle sue relazioni con il mondo del cinema del ventennio, il libro è infatti stampato dalla casa editrice Faro, un progetto editoriale che la famiglia Scalera gestiva parallelamente alla più nota casa di produzione cinematografica (*Io, suo padre, Lettere al sottotenente e Nessuno torna indietro* erano stati coprodotti dalla Scalera Film e realizzati nei loro stabilimenti romani). I contenuti del testo scolastico si scontrano apertamente con le richieste

¹⁴ Cr. Federica Villa, *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, Torino, Kaplan, 2010.

¹⁵ Maria Bellonci e Alba de Céspedes, *La compagnia dei sette*, Roma, Faro, [1948], 2 voll.

dell'editore e del direttore della collana¹⁶, come è possibile leggere nelle lettere conservate da Maria Bellonci¹⁷. Il risultato della battaglia pedagogica, e prima ancora politica, si riflette nelle sezioni eterogenee del volume: le autrici escono parzialmente sconfitte dallo scontro con il sistema editoriale. Un conflitto simile sarà anche una delle principali cause della chiusura di «Mercurio»:

Il finanziatore della rivista, che, tenuto conto prima della particolare situazione bellica e poi della svolta di Salerno, mi aveva lasciato le briglie lente sul collo, d'un tratto mi proponeva di sterzare verso posizioni di ortodosso atlantismo. Scoprivo come il potere mercantile sia permissivo agli inizi e come si serva di un titolo di giornale allorché un congruo numero di lettori si è abituato a seguirlo. Rifiutai¹⁸.

Il rapporto con l'industria del film presenta delle caratteristiche molto simili: de Céspedes vede «(anche)» nel cinema – e poi nella televisione – uno strumento in grado di incidere sulle più ampie strutture culturali del presente storico e, quindi, tende ad esprimere «(anche)» nelle scritture cinematografiche quella stessa «convergenza di un ideale umano nel punto di connessione tra etica politica e etica poetica»¹⁹. Questa tensione emerge dalle sue riflessioni private, dalla politica di «Mercurio» e dai testi pubblicati su «Epoca», dalle caratteristiche attribuite a Irene, la protagonista 'autobiografica' di *Prima e dopo* (Mondadori, 1955) – che, tra le varie attività, scrive anche per il cinema – e si ritrova nell'elaborazione delle nuove sceneggiature dei primi anni Cinquanta: *Gli ultimi dieci minuti* e *Le amiche*. Tuttavia il cinema, proprio come l'editoria, si presenta di nuovo come un territorio del conflitto. E de Céspedes sarà meno attratta dalla possibilità di lavorare per l'industria cinematografica, anche editoriale, dell'immediato dopoguerra e degli anni Cinquanta.

Lo scenario che si profila è quindi eterogeneo, composto da una serie di casi a sé stanti. Le scritture cinematografiche comprese tra i decenni Quaranta e Sessanta certamente rispecchiano il più ampio progetto culturale dell'autrice: sono un'emanazione di quello stesso desiderio di partecipazione attiva nella società italiana, che rimarrà una costante della

¹⁶ Il testo di Bellonci e de Céspedes è vagliato da Nazareno Padellaro: filosofo e teorico della Scuola di Mistica Fascista, autore del Testo unico di Stato e direttore del Centro didattico nazionale per intervento del ministro Bottai, nel dopoguerra Padellaro era stato reintegrato come Presidente della Commissione centrale per la scuola popolare contro l'analfabetismo e poi Direttore generale del Ministero della Pubblica Istruzione, tra lo sgomento di non pochi intellettuali e pedagogisti, tra tutti Lucio Lombardo Radice. Mi permetto di rimandare al mio intervento *La compagnia dei sette Educazione e impegno in un libro di lettura d'autrice*, in «Oblio», a. XI, n. 44, inverno 2021 pp. 106-116.

¹⁷ Cfr. *Appendice Lettere datate a Maria Bellonci A.1939-1983; II 1945-1954*; BNCR, Fondo Carteggio Bellonci, A.R.C.31. Ringrazio l'Ufficio Archivi e Biblioteche letterarie contemporanee della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e Eleonora Cardinale per il prezioso supporto durante la ricerca nel Fondo.

¹⁸ *Prefazione* inedita per l'edizione di *Dalla parte di lei* del 1994, ora in Laura Di Nicola, «Mercurio», cit., 119.

¹⁹ Laura Di Nicola, *Il primo "gesto civile". Il nuovo sguardo politico della letteratura*, in *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane* (a cura di Laura Di Nicola), Roma, Carocci, 2021, p. 12.

sua attività fino all'ultimo articolo del 1994. Ma il legame con le attività principali di narratrice e giornalista è meno forte rispetto a prima e il suo intervento non è sistematico né lineare, de Céspedes tende anzi a combinare gli esiti delle nuove ricerche letterarie e ideologiche con le posizioni assunte nel periodo precedente. Soprattutto in questa seconda stagione l'elemento cinematografico si presenta come parte di un sincretismo di linguaggi e discorsività eclettico e irregolare (gli anni parigini presentano una configurazione ancora diversa che dipende dalla specificità dell'ambiente culturale francese e non sarà valutata).

Di conseguenza, considerando l'insieme di testi e documenti identificati, si propone di trattare le scritture cinematografiche di questi anni come singoli casi studio.

4.1 *Il cinema mancato del dopoguerra*

Se si legge la critica decéspediana si ha l'impressione che tra la collaborazione con Blasetti del '42-43 e quella del '55 con Antonioni ci sia un allontanamento dal cinema lungo dodici anni. In parte è così, soprattutto per l'immediato dopoguerra, a meno di non voler considerare *Serata di gala* un'opera nata in questa stagione intellettuale. Eppure il dialogo con il cinema non viene mai del tutto interrotto.

Mentre continua a lavorare alla radio, de Céspedes costruisce le basi di quella grande avventura intellettuale che sarà «Mercurio», riportando Clorinda nel dominio dell'editoria stampata. «Mercurio. Mensile di politica, arte e scienze», la rivista da lei ideata e diretta dal 1944 al 1949, si configura come una delle prime esperienze politico-culturali del dopoguerra, nata con l'obiettivo di rompere la tradizione disimpegnata delle riviste degli anni di regime. A trentatré anni de Céspedes assume la fisionomia di una vera e propria promotrice culturale superando definitivamente l'immagine di giovane caso letterario. La rivista raccoglie alcuni tra i migliori interventi letterari e politici del dopoguerra, non solo italiani, interviene nei principali dibattiti e riflette l'evoluzione del suo «Direttore»²⁰. Dopo l'esperienza di Radio Bari, il lavoro per «Mercurio» assorbe la maggior parte delle sue energie ma non è l'unica attività di questi anni: tornata a Roma de Céspedes riprende il lavoro di consulente editoriale per Mondadori, aderisce al *Manifesto degli intellettuali per la difesa della cultura*, scrive il testo scolastico con Bellonci, interviene sempre più spesso

²⁰ Cfr. Laura Di Nicola «Mercurio». *Storia di una rivista 1944-1948*, cit.

alla radio²¹, la casa di Via Eleonora Duse diventa un vero e proprio salotto letterario²². Sono gli anni della faticosa elaborazione di progetti letterari che non riesce a portare a termine (*Il romanzo cubano*, *La sposa*, *Il bosco*), del lungo lavoro di *Dalla parte di lei* (1949), poi del soggiorno americano (1948-1952) e di *Quaderno proibito* (1952), *Invito a pranzo* (1955) e *Prima e dopo* (1955), ma anche del testo teatrale *Gli affetti di famiglia* (1952) e della rubrica 'Dalla parte di lei' (1952-1958) su «Epoca». Sarebbero anche gli anni dei suoi 'vecchi' film: tra il '45 e il '46 *Nessuno torna indietro* e *Lettere al sottotenente* vengono distribuiti nelle sale, ma de Céspedes non sembra curarsene²³. Sulle pagine della sua rivista solo Majano dedicherà qualche parola, non troppo lusinghiera, al film di Blasetti, raccontando per la prima volta in termini schietti i problemi con la censura (e finendo, quindi, per assolvere scrittrice e regista).

Xenia e le sue compagne: creature vive, ma fragili, nate per un breve viaggio e un rapido approdo. Ma anch'esse, passando dalla cristallina atmosfera della pagina scritta alla pomposa esteriorità dello schermo, hanno subito il corrompimento di una viltà; per lo meno di un compromesso. Qual'era [sic] il loro più grande fascino, se non quello dell'umana deriva che le trascinava verso il sereno, o vischioso, o doloroso approdo? E che cosa è rimasto di quel fascino nel film?

Ciò che ritmava le pagine del suo libro, Alba, era la stanca e solenne musica del tempo; [...] Questa musica io non l'ho ritrovata nel film. Vi ho trovato, invece, un ritmo meccanico e febbrile, e una fastidiosa malcelata preoccupazione di tutto dire e tutto giustificare²⁴.

In questa seconda stagione che nasce all'insegna della Resistenza e si sviluppa attraverso il grande lavoro editoriale per «Mercurio», il cinema rimane in secondo piano ma sarebbe sbagliato pensare che sia del tutto assente.

Intanto, si può partire proprio da «Mercurio»: anche la «Musa» cinematografica trova il suo spazio all'interno dell'articolata struttura della rivista²⁵. Per la sezione 'Cinema' valgono le norme generali che regolano tutta la testata: un'alternanza di punti di vista svincolati da posizioni prestabilite e la precisa volontà di raggiungere tutti i tipi di lettore.

Se la politica viene affrontata soprattutto a partire dalla situazione italiana, è nella sezione delle 'Muse' che si tende a guardare più spesso oltre i confini nazionali. Scrive de Céspedes nella prima nota redazionale: «cercheremo di metterci al corrente e mettere al

²¹ Il 28 gennaio 1948 è protagonista di un'intera puntata della trasmissione 'Scrittori al microfono', fonte «Radiocorriere», 4, 25 gennaio 1948, p. 16, e partecipa a 'Il salotto di buonincontro' con Sibilla Aleramo. Non è stata identificata alcuna registrazione di queste ultime trasmissioni né la data di messa in onda, gli incontri sono però documentati da due articoli e da una serie di fotografie su «Radiocorriere», 25, 20 giugno 1948, pp. 14-5 e «Radiocorriere», 40, 3 ottobre 1948, p. 13.

²² Paolo Monelli, *Salotti romani*, in «La Stampa», 15 dicembre 1946, p. 3.

²³ Si limiterà a dire a Mondadori: «Tra pochi giorni sarà in visione il film [...] è mediocre ma piacerà»; Lettera di Alba de Céspedes a Arnoldo Mondadori, Roma, 14 dicembre 1944, ora parzialmente trascritta in Marina Zancan, *Notizie sui testi. Nessuno torna indietro*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, cit., p. 1620.

²⁴ Anton Giulio Majano, *Lettera al direttore*, in «Mercurio», nn. 7-8, marzo-aprile 1945, p. 157-158.

²⁵ «Le Muse» era il nome della sezione che comprendeva cinque diverse rubriche: 'Lettere', 'Musica', 'Arte', 'Teatro' e 'Cinema' che di solito occupava le ultime pagine della rivista. La rubrica 'Cinema' è composta da 19 testi distribuiti su 29 fascicoli.

corrente il lettore di quanto è stato prodotto oltre frontiera in questi anni di ‘contingentamento dell’intelligenza’»²⁶. La rubrica è emblematica dei dibattiti interni al cinema, osservati dal punto di vista dei letterati, affrontati senza i compromessi imposti dalla censura fascista. La rubrica non rappresenta necessariamente le posizioni di de Céspedes, che senza troppe preoccupazioni teoriche²⁷ sembra aver già risolto non poche delle questioni critiche sollevate nella rubrica e che tende a interessarsi marginalmente alle questioni produttive. Il Direttore non si esprime mai direttamente sul cinema, tuttavia pur avendo incaricato dei responsabili per ogni sezione della rivista, legge e seleziona i brani dei suoi collaboratori²⁸. Come ricorda Di Nicola, la rubrica

è fra tutte la più discontinua e anche la più esigua e a differenza delle altre si basa sulla collaborazione di figure diverse. Affidata prima ad Anton Giulio Majano (che in realtà scrive solo cinque interventi) e in seguito a Emilio Cecchi ma anche a Vladimiro Cajoli, Francesco Callari, Silvano Castellani, Alberto Moravia, tutti nomi che svolgono un ruolo importante nei dibattiti sul cinema affrontati nelle numerose riviste dell’epoca [...]. Si tratta di una sezione che de Céspedes fatica a mantenere, come spiega nel dicembre 1945 a Della Volpe, del quale rifiuta un articolo: «da qualche tempo e finché non avremo di nuovo una nostra rubrica fissa, intendiamo non occuparci dei problemi del cinematografo»²⁹.

Da un punto di vista documentario, la decima ‘Musa’ testimonia come la rete di relazioni intellettuali legate all’ambiente cinematografico corrisponda in buona parte agli antifascisti che coabitavano con gli apparati cinematografici del regime e che de Céspedes aveva incontrato nel contesto dei tre film Scalera.

Questo piccolo gruppo di critici era tornato a collaborare con le riviste di cinema – neonate, rilanciate, redivive – e riesce a portare di nuovo la firma di Alba de Céspedes sulle pagine di un rotocalco di «Cinema e varietà». Nel 1946 la scrittrice pubblica quindi per la seconda volta un suo racconto su una rivista cinematografica: si tratta di *Domenica*³⁰ che appare sul primo numero di «Fotogrammi»³¹ (insieme a una poesia di Blasetti). Non mi sembra che finora – ancora una volta la cautela è d’obbligo – la pubblicazione sia stata presa

²⁶ Nota redazionale [Alba de Céspedes], *Le Muse*, in «Mercurio», a. I, n. 1, settembre 1944, p. 117.

²⁷ A riguardo della posizione critica dell’autrice nei confronti delle griglie interpretative si veda, ad esempio, l’intervista di Carroli. Alla domanda «quale metodologia critica ritiene più adatta ad analizzare i suoi testi narrativi?» Risponde «Tutte. Penso che tutto sia possibile, purché sia serio, non c’è un metodo, se cominciamo col metodo siamo perduti, non c’è più arte se si comincia col metodo», Piera Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes. Parigi, 19-29 marzo 1990*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 185-186.

²⁸ Diverse sono le testimonianze che non tutti i brani sottoposti a de Céspedes, ovviamente, fossero accettati. Ai fini del nostro discorso è degno di nota che de Céspedes propone il racconto *Festa da Ballo* di Vitaliano Brancati, che non riteneva essere adatto per «Mercurio», alla rivista «Star», indice di una ripresa dei contatti anche con i rotocalchi cinematografici del passato. Cfr. Laura Di Nicola, *Mercurio*, cit., p. 62.

²⁹ Ivi, pp. 267-268. Per un approfondimento si rimanda all’analisi della sezione ‘Cinema’, in Ivi, pp. 266-271.

³⁰ Alba de Céspedes, *Domenica*, in «Fotogrammi. Cinema e varietà», a. I, n. 1, 10 luglio 1946, p. 4.

³¹ Direttore responsabile Ermanno Contini, Redattore Capo Alberto Albani-Barbieri, tra i collaboratori è presente anche Diego Calcagno.

in considerazione dagli studi decéspediani e dalle bibliografie³². Come non poche riviste dell'immediato dopoguerra anche «Fotogrammi» è sopravvissuta in pochissime copie, spesso fuori dal Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale³³.

È singolare che de Céspedes torni a pubblicare proprio sulla rivista 'disimpegnata' – come più avanti farà Paola Masino³⁴ – diretta da Ermanno Contini che pure era stato il critico più duro nei confronti del mezzo cinematografico sulle pagine di «Mercurio»³⁵. Sarebbe facile lasciarsi suggestionare dall'idea che Clorinda non sarebbe scesa a compromessi con le proposte disimpegnate del nuovo cinema popolare, che fosse consapevole dei cambiamenti epocali nel cinema italiano di fine decennio (anche solo grazie ai dibattiti aperti su «Mercurio») e che dopo la terribile esperienza con la commissione censura del Minculpop non volesse più avere a che fare con gli apparati di controllo statale, troppo simili al passato. Tuttavia la sua presenza su una rivista come «Fotogrammi»³⁶, probabilmente legata ai nomi di Contini, Calcagno e Blasetti, inizia a problematizzare il suo profilo: il Direttore di «Mercurio» non pubblica una delle numerose prose sull'esperienza resistenziale all'interno di una rivista che univa cinema e impegno, torna invece in un contesto di stampa specializzata in rotocalco, tra una copertina hollywoodiana e la rubrica di corrispondenza con i divi italiani.

Neanche in questa occasione compone un testo inedito: come nel caso di *Concerto a Massenzio*, anche *Domenica* non era un racconto inedito³⁷. Il brano, inoltre, non presenta particolari riferimenti alle tecniche di scrittura e montaggio cinematografici: in questo caso la scelta di ripubblicare proprio questo testo su «Fotogrammi» pare svincolata dal dialogo con il cinema. Il racconto mette in scena, nell'accezione letteraria della locuzione, una delle

³² Devo la segnalazione a Lorenzo Pellizzari che ha trascritto il sommario della rivista in *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 102.

³³ Ho potuto consultare il primo numero di «Fotogrammi» grazie a Silvia Ruffini, responsabile della Biblioteca delle Arti, a Elisabetta Bianchi e a Francesca Migliori Sezione Spettacolo “Lino Micciché”, Università di Roma Tre, che hanno condiviso le scansioni del fascicolo in fase di restauro. Le ringrazio di cuore per la disponibilità davvero rara.

³⁴ Paola Masino, *Anche la Cegani ha freddo come la Duse*, in «Fotogrammi», a. II, n. 15, 19 luglio 1947, p. 13

³⁵ «Traverso alla pedantesca precisione del fotogramma, la vita quotidiana perde quella velata genericità che le è necessaria per assumere un valore universale ed eterno, diventa gretta, particolare, tipica e si banalizza. [...] È l'essenza stessa dell'opera che il cinema tradisce dimostrando l'incapacità di trarre dalle immagini la vibrazione profonda che si può trarre dalle parole e abbia una minore capacità del teatro di accogliere in sé il tempo e lo spazio, che è quanto dire una minore capacità evocativa e poetica». Cfr. Ermanno Contini, *Teatro e cinema* in «Mercurio», n. 11, luglio 1945, pp. 154-157.

³⁶ «Basta leggersi il sommario del primo numero [...] per avere conferma sia della formula sia dell'intercambiabilità dei nomi sia dell'intreccio fra alto e basso non solo per ciò che riguarda il cinema». Lorenzo Pellizzari, *Critica alla critica*, p. 102.

³⁷ *Domenica* è uno dei testi di de Céspedes con la vita editoriale più articolata: scritto nel 1939, è uno degli ultimi racconti pubblicati prima dell'armistizio in «Tempo», 18 febbraio 1943, pp. 36-37. Era stato poi ripreso, con il titolo *Celeste*, dal «Giornale dell'Emilia», 9 novembre 1945; sarà accolto da altre due testate tra gli anni Quaranta e Cinquanta, prima di essere accolto in *Invito a pranzo*, Milano, Mondadori, 1955, pp. 77-84 e ristampato su «Amica», 2 luglio 1980, pp. 131-132.

tante domeniche di solitudine che una vedova trascorre nell'inattività, limitandosi ad aspettare che la sua giovane domestica torni a casa dalla giornata di riposo e riprenda le consuetudini del loro rapporto lavorativo. La relazione tra le due donne di età e condizione sociale diversa è al centro di una dinamica che capovolge, sul piano affettivo, la posizione dei ruoli: l'anziana borghese non riesce a rimproverare alla ragazza i ritardi e le mancanze proprio per il legame che ha stabilito con lei. Nel nuovo contesto culturale, *Domenica* – riproposto nella stessa stesura del '43 – poteva forse essere riletto attraverso una nuova prospettiva, ma a differenza di *Rosso di sera*, per fare un esempio, è piuttosto distante dalle ricerche attorno alle nuove forme di realismo che caratterizzano il cinema del dopoguerra.

Non è stato possibile effettuare uno spoglio sistematico di «Fotogrammi», ma, considerando il campione delle uscite conservate dal Centro Sperimentale, si può affermare con un discreto grado di sicurezza che la partecipazione di de Céspedes alla rivista si sia limitata al numero inaugurale.

C'è un ulteriore segnale che mette in discussione la rigida divisione tra un prima e un dopo nel campo del cinema. Concluse le esperienze di Radio Bari e «Mercurio», de Céspedes lavora intensamente all'elaborazione di *Dalla parte di lei* (Mondadori, 1949), il romanzo che la conferma scrittrice di successo e autrice impegnata. Il romanzo, come si è anticipato, ha davvero pochi punti di contatto con l'universo cinematografico, sia a livello di moduli enunciativi che in relazione all'immaginario su cui si fonda. La presenza del cinema tra le pagine di *Dalla parte di lei* è davvero poco rilevante se si paragona ad altri elementi (ancora una volta si pensi alla valenza che assume la musica ai fini dell'intera vicenda). Corrisponde alla stessa funzione connotativa già riscontrata nei racconti giovanili e in *Nessuno torna indietro*. Si offre qualche esempio delle ricorrenze più significative.

La piccola Fulvia, assidua lettrice dei «giornaletti cinematografici», si presenta ad Alessandra, nel primo incontro infantile, come una diva del cinema in miniatura:

Fulvia era in camera sua, seminuda in un lungo vestito di velo della madre. Aveva i capelli rialzati, le labbra dipinte. «Sono Gloria Swanson» mi disse e, poiché io non capivo, m'iniziosi al giuoco: «vieni» disse sciogliendomi le trecce: «ti vestirò come Lillian Gish»³⁸.

Alessandra ripete in più occasioni – anche in questo è vicina a de Céspedes – di non frequentare gli spettacoli cinematografici; secondo il padre lei, come anche sua madre, non sono come «le altre donne alle quali piace andare al cinematografo, sedersi al caffè, e quando

³⁸ Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, Milano, Mondadori, 1949, p. 25. Anche in questo caso si è scelto di prendere a riferimento la prima edizione del romanzo, che contiene il testo originale prima dei successivi interventi dell'autrice.

sono in casa cuciono, lavorano, rassettano la casa»³⁹; anche Francesco, l'eroe partigiano, le chiede perché, quando si sente sola, non va al cinematografo con Fulvia («—Al cinematografo?! — esclamai sul punto di adirarmi: —E tu credi che sarebbe lo stesso andare al cinematografo o trascorrere un pomeriggio con te?—») ⁴⁰. Il cinema nel romanzo è infatti associato alla figura di Fulvia, è uno degli elementi che contribuisce a definirla, anche nella fase adulta: nella terza sezione del romanzo le due amiche trascorrono per la prima volta una serata tra di loro e, prevedibilmente, andranno al cinema (in tutto il romanzo non viene mai fatto il nome di un film). Durante la proiezione, Alessandra torna con la memoria all'infanzia, un'altra spia significativa dei discorsi già affrontati: «andavamo al cinematografo accompagnate da Sista; nel buio, mentre la pellicola ci proponeva apertamente problemi ai quali noi ardivamo appena accennare, ci sembrava di essere altre»⁴¹. Tracce interessanti, se osservate dalla prospettiva della sociologia della spettatorialità, ma dal punto di vista delle scritture cinematografiche non possono essere paragonate alla stagione precedente.

Ciononostante «lo schermo continua a essere presente, evidentemente, nei pensieri della scrittrice, tanto che [...] comincia a immaginar[e] una versione filmica [di *Dalla parte di lei*]. Lo confida a Blasetti in una ampia e bellissima lettera, spedita da L'Avana il 15 gennaio 1950»⁴². In quel momento l'autrice era nel mezzo di un lungo soggiorno negli Stati Uniti insieme al marito. Era torna in Italia nel marzo del 1949 e rimarrà fino a giugno per seguire le ultime fasi di lavorazione che seguono la consegna del manoscritto e l'insistito lavoro sulle bozze⁴³. In questo periodo Agostino degli Espinosa (l'ultimo redattore capo di «Mercurio») e la fidata Paola Ojetti (che nel frattempo aveva «definitivamente (spero) rotto i ponti con Doletti»⁴⁴) stanno lavorando a una riduzione per lo schermo⁴⁵ del romanzo di Alessandra. Purtroppo l'adattamento non è sopravvissuto: de Céspedes non ha conservato bozze o documenti di lavoro, probabilmente per la lontananza da Roma e anche nella corrispondenza del '49 i segni sono quasi invisibili (ma sembra di poter affermare che un testo sia stato composto⁴⁶). Il Fondo Agostino degli Espinosa non conserva tracce di questo

³⁹ Ivi, p. 57.

⁴⁰ Ivi, p. 430.

⁴¹ Ivi, p. 399.

⁴² Lucia Cardone, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, in *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo* (a cura di Lucia Cardone e Sara Filippelli), Iacobelli Editore, Pavona di Albano Laziale, 2011, p. 75.

⁴³ Cfr. Laura Di Nicola, *Notizie sui testi. Dalla parte di lei*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, cit., pp. 1629-1647.

⁴⁴ Lettera di Paola Ojetti a Alba de Céspedes, Roma, 11 dicembre 1948, FAAM, FAdC, serie Corrispondenza (d'ora in avanti Corr), sottoserie Scrittori (d'ora in avanti Scr), b. 28, fasc. 14.

⁴⁵ Marina Zancan, *Cronologia*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, cit., p. XCVI.

⁴⁶ Cfr. FAAM, FAdC, Corr, sottoserie Relazioni intellettuali (d'ora in avanti Intel), b. 31, fasc. 2 *Anni Quaranta*. In particolare si fa riferimento al lavoro di Agostino degli Espinosa nel carteggio con Maria Bellonci. Ma si veda anche la corrispondenza con gli scrittori b. 28, fasc. 15.

testo cinematografico, né di scritture private che possano aiutare a fare luce sulla faccenda⁴⁷; per quel che riguarda Ojetti, il Gabinetto Vieusseux di Firenze non ha accolto documenti di questo tipo mentre la corrispondenza presente nella Cineteca di Bologna si interrompe con la fine della guerra.

Quel che rimane è la lettera che de Céspedes invia a Blasetti in risposta al suo messaggio entusiasta per la buona riuscita del romanzo.

Per quello che mi riguarda, e premesso che non dò [sic] alcun valore al mio giudizio letterario profondamente incompetente, [...] voglio convalidare [...] la sincerità umana del mio entusiasmo per la tua opera. [...]. Leggendoti ti ho amata; ho rimpianto di non averti amata prima, di non aver parlato mai – nelle nostre lunghe notti di lavoratori a cottimo – di questo amore, che è stata la più alta fra tutte le aspirazioni della nostra adolescenza e la più “neo-realistica” di tutte le nostre delusioni. [...] Hai scritto un grosso libro, Alba cara; un grande libro, le cui proporzioni e il cui peso deploro di non poter giudicare con autentica valutazione critica; ma che il mio intuito – senza veli di amicizia – mi fa sentire come un grido di femminile ribellione e, ad un tempo, di insopprimibile speranza poetica che susciterà echi fin dove e fin quando ci sono e ci saranno creature umane che si rifiutino di considerare l’Amore come una secrezione ghiandolare in funzione procreativa⁴⁸.

La scrittrice non tarda a rispondere al caro amico (entrambi i fondi testimoniano una lunga corrispondenza). Dopo averlo ringraziato – secondo de Céspedes Blasetti è tra i pochi ad aver compreso l’essenza più profonda della sua opera – gli parla del film che si dovrebbe trarre *Dalla parte di lei*. Forse, indirettamente, l’autrice sta cercando di capire se il regista di *Nessuno torna indietro* fosse interessato a mettersi di nuovo alla prova con un suo romanzo. Si riportano brevi stralci della lettera presentata, per la prima volta da Lucia Cardone:

So che ti farà piacere sapere che “Dalla parte di lei” uscirà in ottobre negli Stati Uniti”. Alfred Knopf, il più sofisticato degli editori americani, lo ha comperato con un entusiasmo che non ti descrivo per non peccare d’immodestia. Coloro che, nella casa Knopf, lo hanno letto e giudicato, la traduttrice – che è la migliore, quella che ha tradotto il libro di Levi [?] – tutti mi hanno accolto con modi commoventi addirittura. Si preparano a farne un lancio eccezionale e in primavera l’editore stesso si recherà a Hollywood per trattarne il film⁴⁹.

⁴⁷ Come ricorda Di Nicola: «Dell’ampia corrispondenza fra Agostino degli Espinosa e Alba de Céspedes è conservata solo la parte ricevuta da Alba de Céspedes. Le lettere di Alba de Céspedes ad Agostino degli Espinosa, viceversa sono andate distrutte». Cfr. Laura Di Nicola, «Mercurio», cit., p. 115. Il Fondo degli Espinosa, durante il periodo che ha coinciso con questo dottorato di ricerca non è stato consultabile a causa del lavoro di riordinamento. Devo alla cortesia e al sostegno scientifico di Alberto Corteggiani, responsabile dell’area Conservazione e valorizzazione degli archivi di famiglie e di persone dell’Archivio Centrale di Stato, la possibilità di aver svolto una prima ricerca sul catalogo e sull’elenco di consistenza che mi porta a supporre la rimozione della presenza di de Céspedes tra le carte dell’intellettuale economista.

⁴⁸ Si fa qui riferimento alla lettera di Alessandro Blasetti a Alba de Céspedes, Roma, 29 dicembre 1949, dattiloscritto con aggiunte manoscritte, FAAM, FAdC, Corr, Intel, b. 31, fasc. 2, ma si segnala che Blasetti ha custodito la minuta nel suo carteggio con la scrittrice.

⁴⁹ Lettera di Alba de Céspedes indirizzata ad Alessandro Blasetti, L’Avana 15 gennaio 1950, manoscritto, FCB, AAB, serie Corrispondenza, Corrispondenza con personalità del cinema e della cultura (d’ora in avanti CorrCC), fascicolo *Corrispondenza Personalità 1932-1960*, b. CRS 12, fasc. 471, parzialmente trascritta in Lucia Cardone, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, p. 76.

Probabilmente il film corrisponde al testo a cui stavano lavorando Ojetti e degli Espinosa: la prassi più comune in questi anni consiste ancora all'intervento diretto dell'autrice e dei suoi più fidati collaboratori. De Céspedes sta pensando al film in occasione del lancio pubblicitario del romanzo, sarà una consuetudine anche per i romanzi successivi, da questo punto di vista mostra una chiara consapevolezza delle dinamiche industriali del nuovo decennio che durante il viaggio americano si fa ancora più forte. Il 29 ottobre 1949, infatti, aveva scritto a Mondadori da Washington, rispondendo alla sua richiesta di posticipare il più possibile il rapporto con giornalisti ed editori americani, in relazione alla collocazione editoriale di *Dalla parte di lei*.

ho seguito il tuo desiderio circa la pubblicità. Ma volevo precisarti il mio punto di vista. Il tuo e il mio sono quelli di coloro che vivono uno di qua l'altro di là dell'Oceano. Qui la pubblicità è l'aria che si respira. [...] Qui, specie dopo la guerra gli aiuti il piano Marshall, si ha la sensazione che noi si viva alle spalle dell'America, sfruttando le vestigia del passato, come si sfrutta un titolo nobiliare. Non bisogna più parlare di Dante o Machiavelli [...] bisogna mostrare ciò che facciamo ora, per meritare di essere nel consorzio umano, nelle democrazie operanti, per avere diritto alla vita e alla parola. Rossellini è stato il nostro grande avvocato: sembra incredibile. Al Dipartimento mi chiedono sempre documentari sugli italiani che lavorano⁵⁰.

È in questo contesto di attenzione molto vigile verso le evoluzioni dell'industria culturale statunitense che de Céspedes sta impostando un film di produzione (finalmente) hollywoodiana. Può sembrare una contraddizione: nel 1949, in pieno neorealismo e con una storia che dedica buona parte della sua materia alla Resistenza, pensa a Hollywood. Riconosce in Roberto Rossellini l'«avvocato» della nuova cultura, ma è altrettanto consapevole che la cifra narrativa del suo romanzo, interno certamente al clima culturale del neorealismo, aderisce solo in parte a quello che si sta costituendo come un 'modello', soprattutto in relazione al cinema.

È consapevole di quanto Rossellini – e De Sica – rappresentino l'immagine dell'Italia all'estero, ma lei propone, tra le righe, di girare il film a Blasetti. Non ci sono riferimenti specifici a riguardo, eppure dalle scritture private sembra che si senta più vicina al realismo blasettiano di *Quattro passi tra le nuvole* (1942) e poi di *Fabiola* (1949) che a *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945). Inoltre la sperimentazione di forme, linguaggi e generi letterari diversi, accolti nello stesso romanzo confessione di Alessandra, avrebbero chiesto una sensibilità che lei, come molti altri della sua generazione, in questa fase continuavano ad attribuire al cinema hollywoodiano.

Tu sai quanto sia difficile farne un film. Bisognerà cominciare dal processo e narrare la storia a ritroso. Bisognerà, a mio parere, dimenticare il libro e riscrivere ex novo un soggetto, ad esso ispirato. Mi piacerebbe conoscere il tuo parere al riguardo. È certo che il film dovrebbe essere girato

⁵⁰ Lettera di Alba de Céspedes a Arnoldo Mondadori, Washington 29 ottobre 1949, ora in Marina Zancan, *Cronologia*, cit., p. XCVIII.

in Italia. I Knopf ne hanno parlato con Jennifer Jones e con Olivia de Havilland. Pare che da un brano letto Ethel Barrymore si sia innamorata della parte della Nonna, ma ciò sposterebbe tutto il film. Io sono decisa ad occuparmene pochissimo, limitandomi a mettere una firma dietro l'assegno col quale verrà compensato il soggetto⁵¹.

Dopo le esperienze complesse dei primi tre film, l'autrice è perfettamente conscia del processo produttivo cinematografico, che immagina essere ancora più complesso nello scenario industriale americano. Talmente consapevole da volersene tirar fuori. Che non si tratti di 'paura' del cinema, però, è testimoniato dal seguito della lettera: la scrittrice propone al regista, questa volta esplicitamente, di fare un altro film, ideato su misura per la moglie dell'editore Knopf, Luise Rainer, sua grande estimatrice,

Amato vorrebbe fare un film con lei, è andato a trovarla per questo. Lei ha in mente un soggetto che sarebbe adattissimo per il regista di Quattro passi. Se la «combinazione» in principio ti interessa, io posso scrivere a Luise, mettervi in contatto. Credi che è veramente una persona fuori dal comune⁵².

Nessuno dei due progetti andrà in porto, non si possono avanzare ipotesi di alcun tipo, ma ci sono due elementi da tenere presenti. Anche se in maniera concisa, de Céspedes fornisce al regista una soluzione narrativa da applicare alla versione filmica del suo romanzo: «bisognerà dimenticare il libro e riscrivere ex novo un soggetto»; «è certo che il film dovrebbe essere girato in Italia». Ancora una volta vorrebbe tenersi lontana dal cinema, ma finisce per intervenire in prima persona sulla riscrittura, in questo caso solo immaginata.

È forse ancora più interessante valutare come la lettera del 15 gennaio 1950 si inserisca in un contesto più ampio di diffusione del cinema blasettiano negli Stati Uniti e in Europa, come testimonia il carteggio col regista⁵³. De Céspedes organizza proiezioni, coinvolge intellettuali e ambasciatori, propone al regista di intervenire a eventi pubblici e serate in suo onore. L'affinità col noto regista romano si colloca in una dimensione che supera il rapporto personale: de Céspedes, riconosciuta come figura intellettuale, si fa promotrice tanto della letteratura italiana (mondadoriana), quanto del cinema di Alessandro Blasetti.

Un'ultima piccola traccia, davvero flebile, collega de Céspedes a Silvana Mangano: secondo il *Diario* nell'estate del 1954 la scrittrice avrebbe dovuto scrivere le porzioni di testo extra-diegetico per il personaggio di Giovanna Masetti nel film *Mambo* (Robert Rossen, 1954), una coproduzione italo-americana di Ponti-De Laurentis che riproponeva la

⁵¹ Lettera di Alba de Céspedes indirizzata ad Alessandro Blasetti, L'Avana 15 gennaio 1950, cit.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Si vedano, in particolare, le lettere di Alba de Céspedes ad Alessandro Blasetti, Washington, 4 dicembre 1948 e Washington, 2 maggio 1951, entrambe in FCB, AAB, serie Corrispondenza 1946-1959, b. CRS 04, fasc. 0442.

coppia Mangano-Gassman:

15 agosto 1954, ore 10

[...] Ora dovrei fare questa sceneggiatura per la Mangano, una “voce intima” nel film *Mambo*. Lo faccio solo per il denaro di cui ho tanto bisogno e ne provo ribellione e nausea. [...] Ora lavorerò per «La Stampa» e sposterò a domani il lavoro per il cinema. Non ce la faccio. Voglio scrivere per me, per me.

16 agosto ore 22

Ieri non ho resistito e invece di iniziare il lavoro cinematografico anche la notte ho lavorato al racconto dei due ragazzi per «La Stampa» [...] Ma stasera bisogna che lavori per il cinema, non mi va e debbo farlo per il denaro. Non mi sento neppure bene, so che sono stanca e so che di tanta stanchezza solo una parte minima va per il mio lavoro.

17 agosto 1954 ore 2

[...] sono abbastanza contenta perché iersera ho buttato giù gran parte della sceneggiatura e penso di cavarmela presto⁵⁴.

Il film di Rossen⁵⁵ è del tutto interno alla grande ondata *mélo* degli anni Cinquanta, tutto costruito sulle emozioni forti generate dall'intrigo tortuoso messo in atto da Gassman (ancora una volta il ‘cattivo’ della storia), dalle coreografie di Mangano (dal *boogie-woogie* al mambo) e sulla storia d'amore davvero poco credibile. Alla sua uscita è stato considerato un emblema del ‘film medio internazionale’ e il risultato dell'esigenza di un certo cinema, non solo italiano, di «standardizzarsi e produrre in serie pellicole capaci di soddisfare il gusto dei pubblici di ogni paese, scendendo dall'arte al mestiere e accettando quei compromessi che sono caratteristici della produzione media internazionale. *Mambo* va considerato, dunque, come uno dei primi esperimenti di questo genere»⁵⁶. Anche l'elemento dialogico è a dir poco esasperato e la recensione negativa di Chiarini – che pure parla di «un gruppo di validi sceneggiatori, tra i quali spicca il nome di Guido Piovene» – può rendere l'idea della sua ricezione da parte della critica italiana: «mai storia banale è stata raccontata in modo più banale: raramente si sono sentiti dialoghi più *stolti*, per usare una parola che gli sceneggiatori han messo in bocca a Gassman»⁵⁷.

Da quanto è possibile leggere, sembrerebbe aver elaborato una sceneggiatura, ma allo stato delle attuali conoscenze non ci sono documenti che permettano di sciogliere il dubbio circa la sua partecipazione. La sceneggiatura è attribuita a Ennio De Concini, Guido Piovene e Ivo Perilli (lo stesso di *Io, suo padre*), la presenza di de Céspedes non viene

⁵⁴ Alba de Céspedes, *Diario. 9 agosto 1952 - 11 dicembre 1956*, FAAM, FAdC, Scritti, Diari, b. 37, fasc. 1.

⁵⁵ «Mario, fidanzato di Giovanna, incoraggia il conte Enrico a corteggiarla. Costui non si fa pregare, ma la ragazza dopo una breve relazione, abbandona tutti e due e intraprende la carriera di ballerina. Diventata celebre, Giovanna incontra di nuovo i due. Enrico la vuole sposare e Mario, che è a conoscenza di un male incurabile che porterà il conte in breve tempo alla tomba, caldeggi ancora una volta l'unione dei due, mirando a una consistente eredità. Giovanna ed Enrico si sposano e lei scopre di amarlo sinceramente. Quando il conte muore, Giovanna ritorna alla danza, rifiutandosi a Mario». Roberto, *Dizionario del cinema italiano. I film vol. 2. Tutti i film italiani dal 1945 al 1959* (Nuova edizione riveduta e aggiornata), Roma, Gremese, 2007, p. 219.

⁵⁶ Luigi Chiarini, *La formula di Mambo*, in «Il Contemporaneo», 27 novembre 1954, p. 9.

⁵⁷ *Ibid.*

segnalata nei crediti del film e non è mai stata riportata nelle numerose testimonianze sul lavoro di Silvana Mangano. Non è possibile dire di più, ma il collegamento con questa tipologia di film è ancora una volta significativo.

Di ritorno dal soggiorno americano de Céspedes inizia a esprimersi anche a proposito della televisione. Le sue opinioni nei confronti del piccolo schermo sono piuttosto esplicite e permettono di chiarire anche la sua attitudine nei confronti del cinema. A metà anni cinquanta aveva descritto l'esperienza dello studio televisivo tornando ad utilizzare un lessico e delle immagini fantasiose:

sei in uno studio vasto, alto, attorno vedi uomini vestiti di tute bianche che portano cuffie di ascolto per seguire un loro misterioso colloquio e, simili ad abitanti di altri pianeti, cavalcano macchine che si spostano silenziosamente su carrelli di gomma, che si alzano, si abbassano, ti si avvicinano col muso teso come mostruosi animali dagli occhi rossi. D'un tratto forti lampade s'accendono, odi una voce imporre. «Silenzio!», e il silenzio che subito succede è di una qualità nuova, animato dalla presenza di quelli che le luci abbaglianti rendono ormai invisibili e di quelli che sembrano essere nell'aria che ti circonda. Ti pare che essi non debbano percepire sol-tanto la tua voce che parla o il tuo cuore che pulsa, ma perfino il battito delle tue ciglia, il fluire dei tuoi pensieri: e questo rapporto tra te e loro, tra te e il mondo, è di una singolare intensità⁵⁸.

Tuttavia questa dimensione «sovrumana», quasi astorica, in cui spazio e tempo sembrano sospesi, si ricollega non più al rapporto individuale con le creature immaginarie dello schermo, quanto alla necessità di comunicare con il pubblico:

quando sei di fronte alla macchina da presa, senti che tutto ciò che dici è sempre inadeguato al rapporto che ti lega, a chi guarda e ascolta e, soprattutto, a quello che stringi con lo spazio che raccoglie, assorbe e proietta la tua immagine come qualcosa che non è estraneo ad esso, ma ne fa parte. Perciò, ogni volta, nulla di ciò che si svolge attorno mi colpisce quanto lo sforzo che l'uomo compie per stabilire una ulteriore intesa con i suoi simili⁵⁹.

Chiarirà ancora meglio la sua posizione, qualche anno più tardi, a Luigi Silori in una puntata della trasmissione «L'approdo», parlandone proprio davanti a una macchina da presa televisiva:

Dirò che io non ho la televisione, ma la considero molto utile come mezzo di diffusione della cultura, dell'informazione. Della cultura soprattutto in quegli strati che non possono avvicinarsi ad essa in modo più diretto e consapevole. Rimpiango soltanto che troppe opere di grande importanza, autori del passato e contemporanei anche, siano esclusi per motivi cosiddetti morali, che io non approvo⁶⁰.

Il modulo discorsivo è sempre lo stesso: de Céspedes esibisce la propria estraneità alla televisione e allo stesso tempo ribadisce l'importanza dell'intervento culturale sui mezzi

⁵⁸ Ead., *Alba de Céspedes: io alla tv*, in «Radiocorriere», n. 46, 13 novembre 1955, p. 18.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ L'intervista di Luigi Silori è in «L'approdo settimanale di lettere e arti», 1964, «Rai TECHE», ora in *Italiani – Alba de Céspedes. "vivere per scrivere"* (di Simona Fasulo, regia Nicoletta Nesler, 2017).

di comunicazione di massa, nonostante il senso di inadeguatezza e la presenza della censura. Metaforicamente, si affaccia di nuovo l'immagine dell' 'incontro', declinata in questo caso nel rapporto con gli spettatori. Nonostante la sua posizione non sembra impegnarsi in particolari progetti televisivi e si limita a rilasciare interviste e a intervenire in pochi programmi italiani (sarà più presente nella televisione francese nel decennio successivo).

La sua era una presenza audiovisiva già familiare agli spettatori, de Céspedes era già stata immortalata da non pochi cinegiornali nel «mondo delle lettere»⁶¹, proponendo una versione dell'autrice a metà strada tra la letterata 'pasionaria' e la star del cinematografo. Le macchine da presa dell'Istituto Luce erano persino scese sulla pista di volo di Ciampino per filmare la consegna della prima copia di *Dalla parte di lei* e presentare alla platea la sua collaborazione alla «Settimana Incom Illustrata»⁶². De Céspedes dimostra una grande consapevolezza del mezzo audiovisivo, si mostra all'obiettivo 'muto' del cinegiornale – nel lavoro per la radio e nelle interviste Rai, come abbiamo visto, la sua attitudine sarà completamente diversa – come un 'personaggio cinematografico', con grande ironia e intelligenza. L'immagine che offre di se stessa è quella di una scrittrice alle prese con i gesti iconici della professione: la firma delle copie della prima edizione 'libera' di *Nessuno torna indietro*, le discussioni accese al Premio Viareggio, l'entusiasmo davanti al romanzo di Alessandra sono rappresentazioni di maniera, organizzate in una maniera simile a come si sarebbe fatto su set cinematografico. Il dominio della gestualità, l'attenzione alla *mise* e allo stesso tempo la naturalezza nella maniera di porsi alla macchina da presa non possono dipendere solo dall'abilità dell'operatore (soprattutto se si confrontano con altre scrittrici e scrittori).

De Céspedes viene filmata in un particolare cortometraggio su Piazza di Spagna⁶³, uno dei luoghi ricorrenti nelle sue scritture letterarie e private, all'interno della sala da the Babingtons. Una serie di carrellate mostra il pittore Renato Guttuso e Bruno Barilli, «l'angolo degli scrittori liberali» e dal lato opposto «il tavolo dei comunisti», infine Alba de Céspedes, in un vestito floreale, con due sue amiche. Anche lei sembra essere immortalata dal vivo durante una discussione, come avviene con gli altri tavoli. Poi però la scrittrice simula, 'nei panni di se stessa' («ma è proprio Alba de Céspedes!» dice il *voice over*), il momento del congedo delle amiche: un campo medio mostra de Céspedes, 'nei panni di se

⁶¹ Si sta facendo riferimento a una rubrica omonima della «Settimana Incom» degli anni Quaranta, Cfr. «La settimana Incom», n. 00027 del 10 ottobre 1946 e n. 00072 del 22 agosto 1947. Lo studio della presenza di de Céspedes nei documenti audiovisivi è un cantiere ancora aperto, in questo paragrafo si segnalano brevemente i primi esiti della ricerca.

⁶² «La settimana Incom», n. 00304 del 17 giugno 1949.

⁶³ *Appuntamento a Piazza di Spagna* (Romolo Marcellini, 1954), commento scritto da Ennio Flaiano.

stessa', che sorride alle donne, queste si alzano in piedi, la salutano stringendole la mano ed escono dall'inquadratura: la scrittrice può tornare a sorseggiare il suo the; segue un controcampo che mostra la porta di entrata di Babintons, le due donne si voltano a salutare di nuovo la loro amica, che a sua volta, in un'altra inquadratura, risponde al loro gesto sorridendo. Poi il film prosegue a raccontare la sua storia.

È molto probabile che de Céspedes non sia tornata a cimentarsi con il testo per lo schermo prima del 1954, tuttavia è evidente che la distanza dal cinema non era poi così abissale.

4.2 *Gli ultimi dieci minuti*, un kammerspiel resistenziale

La sua ricomparsa a un tavolo di sceneggiatura si colloca quindi dopo la parentesi americana (1948-1952) e il terzo romanzo di successo (*Quaderno proibito*, Mondadori, 1952), in una fase che coincide con il momento di massima presenza sui nuovi rotocalchi nazionali («Epoca» e «La Settimana Incom»). La sua fisionomia nel 1954 corrisponde a quella di una scrittrice impegnata, affermata anche all'estero, che non disdegna le forme di comunicazione di massa, compreso il cinema. Un cinema che durante la ricostruzione cambia fisionomia, scopre i paesaggi spesso distrutti delle città italiane, mostra ambienti sociali prima relegati allo sfondo, racconta storie non sempre diverse rispetto al periodo precedente ma con uno sguardo rinnovato.

Dal film d'autore alla produzione di genere, dal melodramma alla commedia, al film in costume, le immagini delle protagoniste emergono con forza nel quadro della rinascita produzione italiana. Se è possibile rinvenire nel cinema precedente i segni della pulsione verso la realtà deflagrata nella "Scuola italiana della Liberazione", per citare la felice formula di Bazin, attraverso una analoga ricerca di continuità si possono rintracciare, nelle pellicole realizzate al principio del decennio, gli indizi del vistoso protagonismo femminile destinato a fiammeggiare sugli schermi del dopoguerra. [...] Figure che differentemente e con intensità variabili eccedono la norma, sconvolgono le scelte e gli schemi consolidati, o che, pur rimanendovi invischiati, ne mettono in scena, sul proprio corpo, le contraddizioni, le taciute e indicibili debolezze⁶⁴.

È infatti coinvolta in due progetti molto diversi tra loro che si susseguono rapidamente e per qualche anno continuerà a lavorare, in maniera discontinua, attorno al cinema.

La prima collaborazione la vede coinvolta nella stesura di un testo drammatico che tratta una vicenda resistenziale: *Gli ultimi dieci minuti*, un segmento del film a episodi Cines

⁶⁴ Lucia Cardone, *Pelle e pellicola*, cit., pp. 290-291.

Cento anni d'amore (Lionello De Felice, 1954), che racconta, appunto, gli ultimi istanti di vita di un partigiano prima della fucilazione. A distanza di pochi mesi segue invece l'adattamento dei dialoghi per *Le amiche* (Michelangelo Antonioni, 1955). Considerate le dovute proporzioni, *Gli ultimi dieci minuti* sta al *Bosco*, a *Dalla parte di lei* e a «Mercurio» come *Le amiche* sta a *Quaderno proibito* e alla rubrica su «Epoca».

È stata fatta non poca confusione sulla presenza di de Céspedes in questo film, le schede bibliografiche e i moderni collettori di informazioni inseriscono la scrittrice nel calderone degli sceneggiatori, ben ventuno nomi tra autori delle novelle e responsabili degli adattamenti⁶⁵. Alcuni le attribuiscono il soggetto dell'episodio, altri riportano la dicitura «da un racconto di Alba de Céspedes rimaneggiato da Lionello De Felice»⁶⁶.

Ancora una volta è stato necessario ricorrere all'archivio come strumento di indagine per recuperare almeno i dati principali, che nel corso degli anni sono stati corrotti o dispersi. Non esiste, che io sappia, una narrazione di de Céspedes aderente al *plot* dell'episodio e nell'archivio letterario non sembrano esserci documenti che facciano pensare a un racconto – o a una velina, dato il contenuto – poi confluito in questo segmento. Non esistono, anzi, documenti di alcun tipo connessi alla scrittura degli *Ultimi dieci minuti* nel Fondo de Céspedes. La collaborazione con De Felice⁶⁷ coincide con uno dei periodi in cui l'autrice abbandona la scrittura diaristica (il diario è interrotto dal 31 agosto 1952 al 19 marzo 1954; *Cento anni d'amore* viene proiettato per la prima volta il 25 febbraio 1954) e al momento non sono emersi carteggi che possano fornire informazioni di alcun tipo. L'assenza della seconda fonte cinematografica principale dopo il film, la sceneggiatura, non permette di esprimersi definitivamente sulla natura del suo lavoro, ma le caratteristiche specifiche del segmento rispetto al resto del film, la tematica resistenziale, la preponderanza del dialogo come unico elemento portatore di significato e la forma stessa dell'episodio farebbero però

⁶⁵ Segue la versione dei credits più comunemente riportata: «Sceneggiatura di Giorgio Prosperi e Lionello De Felice, con Leonardo Benvenuti, Oreste Biancoli, Franco Brusati, Alba de Céspedes, Giuseppe Marotta, Vittorio Nino Novarese, Guido Rocca, Fabrizio Sarazani, Vincenzo Talarico, Gino Visentini; R[oberto] Redi – Serge Veber – F[abio] Rinaudo».

⁶⁶ Roberto Poppi, *Dizionario del cinema italiano. I film vol. 2. Dal 1945 al 1959*, Roma, Gremese, 1991, p. 92.

⁶⁷ De Felice è stato un regista attivo tra il 1951 e il 1961, decennio in cui gira ben otto film per essere poi quasi dimenticato. Aveva lavorato come aiuto di Alessandro Blasetti negli anni prima della caduta del regime, curiosamente non prede parte solo a *Nessuno torna indietro*. Dopo un periodo di apprendistato come sceneggiatore, esordisce alla regia con *Senza bandiera* (1951), il film che, recensito negativamente da Elsa Morante, causa la sospensione della sua trasmissione radiofonica. Prima di *Cento anni d'amore* De Felice aveva diretto anche *Il romanzo della mia vita* (1952), biografia romanzata del cantante Luciano Tajoli, e una commedia drammatica di produzione italo-francese, *L'età dell'amore* (1953), tre film dall'impianto programmaticamente commerciale. Dopo *Cento anni d'amore* realizzerà *I tre ladri* con Totò e Gino Bramieri e farà delle incursioni nel cosiddetto cinema di genere.

pensare a un intervento che vada oltre il mero contributo estemporaneo per motivi 'alimentari'.

Come spesso capita per produzioni di questo tipo, sono sopravvissuti pochi documenti che attestano le fasi del processo creativo. Considerato lo scenario confuso e l'assenza di letteratura scientifica su questo caso di studio, si propone una ricostruzione delle fonti cinematografiche e solo marginalmente l'analisi del testo filmico.

La scarsità di documenti privati è parzialmente compensata dai documenti ministeriali depositati presso l'Archivio centrale dello Stato⁶⁸ e da una corposa rassegna stampa della Cines conservata dalla biblioteca Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma⁶⁹. Entrambe le tipologie documentali permettono di ricostruire una vicenda altrimenti poco chiara e, ovviamente, consentono un confronto con la trasposizione filmica. Prima di guardare ai documenti sono necessarie due precisazioni sul ruolo della censura preventiva e sulla fisionomia del 'film a episodi' degli anni Cinquanta.

Con i provvedimenti messi in atto dalla legge Andreotti del 1949 in Italia si rinnova la pratica della censura preventiva cinematografica che di fatto opera nello stesso modo di sempre, con il vantaggio di non risultare platealmente repressiva. Le case di produzione erano caldamente invitate a sottoporre alla Direzione Generale dello Spettacolo una descrizione approfondita del soggetto e un commento ai contenuti veicolati dal film prima dell'inizio delle riprese. In questo modo i funzionari preposti avrebbero indicato le eventuali modifiche necessarie ad evitare un blocco in fase di censura definitiva che avrebbe causato polemiche e perdite di denaro. L'Archivio di Stato con le sue migliaia di documenti su ogni singolo film realizzato in Italia (o quasi) presenta una singolare storia amministrativa del cinema italiano. La maggior parte dei fascicoli si apre, cronologicamente, con l'*Istanza per il riconoscimento della nazionalità italiana*, necessaria per l'iscrizione nel Pubblico Registro Cinematografico, e termina con la *Richiesta del Nulla Osta* per la proiezione nelle sale, inoltrata a film ultimato. Tra questi due documenti, all'interno dei fascicoli si possono trovare soggetti, sceneggiature o altre carte di varia natura che descrivono la lavorazione del film e la sua evoluzione, informazioni sul cast artistico e tecnico, piani di lavorazione denunce di inizio e delle riprese, calendari, piani finanziari e così via.

A partire dal 1952 l'Italia è invasa da una serie di pellicole a episodi che presentano caratteristiche comuni: trame brevi e ironiche costruite su intrecci semplici, molto spesso

⁶⁸ Fascicolo *Cento anni d'amore*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero del Turismo e dello spettacolo, Direzione generale dello spettacolo, Archivio Cinema, Lungometraggi 1953-1959, b. 89.

⁶⁹ *Materiale documentario Rassegna stampa 1953-1954* (Cines), BLC, Inv. 114794 Coll. 2 11 011 06 01; Inv. 114783 Coll. 2 11 011 06 02.

adattate da racconti di noti scrittori italiani del presente e del passato più prossimo; il cast composto da una numerosi attori famosi impegnati in brevi scene autoconclusive; la presenza di uno o più registi che scelgono una messa in scena lineare e mai sopra le righe; una struttura narrativa tenue in cui i segmenti sono tenuti insieme da una cornice o da un argomento specifico, ma talvolta possono essere scollegati tra loro, accostabili solo per l'atmosfera generale del film. Il capostipite era stato *Altri tempi - Zibaldone n. 1* di Alessandro Blasetti (1952)⁷⁰ che ancora una volta era riuscito a rinnovarsi e a cogliere lo spirito del tempo. Da quel momento vengono realizzati titoli derivativi a ritmo sostenuto raggiungendo la media di dieci prodotti l'anno.

La commedia episodica non è stata certo un'invenzione italiana, già negli anni Trenta si realizzavano commedie brillanti a episodi in Francia e negli Stati Uniti. Tuttavia negli anni Cinquanta il filone raggiunge in Italia proporzioni tali da assumere la forma di genere codificato, distinto dal comune film a episodi, sia nella sua veste più letteraria, sia nella variante musicale, sia nella forma delle 'storielle' costruite sul modello della barzelletta. Stavano partecipando allo sviluppo del genere anche narratori poco inclini al comico come Bassani, Flaiano, Pratolini e Moravia, ma a ben guardare è proprio de Céspedes una delle poche che prende parte a un film a episodi senza cimentarsi con gli stilemi del genere.

Le carte relative alla censura preventiva del fascicolo *Cento anni d'amore* sono state digitalizzate, insieme a molte altre, dal progetto di Mostra virtuale permanente «Cinecensura» promosso dalla Direzione Generale per il Cinema del MIC in collaborazione con la Cineteca Nazionale⁷¹. Questo insieme di documenti è inaugurato da una lettera in cui si evince che il 14 marzo 1953 la casa di produzione Cines aveva informato la Direzione Generale di aver avviato «la preparazione necessaria per realizzare il film “Cento anni d'amore”. [...] Con questo film ci proponiamo di rappresentare storie d'amore che hanno avuto sempre felice accoglienza presso il pubblico, sfruttando la varietà e molteplicità degli ambienti, delle regioni, delle epoche»⁷².

Alcuni episodi erano già stati definiti, rimanevano «ancora da scegliere: una storia ambientata nella “Resistenza” italiana nel periodo 1943-45 o una novella da ambientare nei

⁷⁰ Il 14 agosto 1952 de Céspedes registra nel suo diario una visione privata del film di Blasetti in compagnia delle attrici Elisa Cegani e Dina Sassoli e dell'attore Giovanni Grasso Jr. Cfr. Alba de Céspedes, *Diario. 9 agosto 1952 - 11 dicembre 1956*, cit.

⁷¹ Le carte relative al rapporto con la censura presenti nel fascicolo *Cento anni d'amore* sono consultabili al seguente link: <<http://cinecensura.com/lungometraggi/cento-anni-damore>>, ultima consultazione 30.1.2023.

⁷² Cines a On.le Presidenza del Consiglio dei Ministri. Direzione Generale dello Spettacolo, Roma, 2 luglio 1953, in *Cento anni d'amore*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero del Turismo e dello spettacolo, Direzione generale dello spettacolo, Archivio Cinema, Lungometraggi 1953-1959, b. 89.

nostri giorni»⁷³. La Cines allega i primi trattamenti elaborati e si riserva di «far pervenire a codesto Ministero gli elementi relativi alle storie da scegliere»⁷⁴. Il primo documento del fascicolo testimonia l'assenza di de Céspedes nella prima fase di lavorazione ed esplicita la chiave di lettura del progetto: un film a episodi dichiaratamente popolare, una carrellata di novelle d'amore già accolte positivamente dal grande pubblico. Non interessa ai fini di questa ricostruzione: si segnala brevemente che gli episodi identificati in questa prima fase non sempre corrispondono alla 'scaletta' definitiva che sarà poi effettivamente filmata.

Anche *Cento anni d'amore* è quindi articolato in una serie di segmenti dalla struttura narrativa lineare al servizio di interpreti famosi. Nel film di De Felice sono inoltre presenti altre due caratteristiche, piuttosto comuni ma non fondamentali alla definizione del genere, evidenti fin dal titolo: la tematica amorosa e la presenza della Storia. Una Storia che, considerato il portato di alcuni dei momenti selezionati, va oltre lo statuto di ambientazione e diventa se non il motore principale dell'azione, un elemento fortemente correlato alla fabula. Ciononostante *Cento anni d'amore* non è un film storico.

È proprio considerando le peculiarità di questo filone e degli altri episodi che compongono *Cento anni d'amore*, che si comprende la portata degli interventi dell'episodio scritto da de Céspedes. Nel primo segmento, *Garibaldina* (ambientato nel 1867), tratto da un racconto di Guido Gozzano, due camicie rosse che attendono l'inizio della battaglia di Monterotondo occupano la casa del parroco del paese (Aldo Fabrizi) per qualche giorno; tra sua nipote e il garibaldino più giovane (Franco Interlenghi), bisognoso di cure, nasce una tenera intesa che irrita gli altri due personaggi. Le disavventure dei due ragazzi porteranno sia il garibaldino che il prete a smorzare le ostilità e a sperare in un futuro unitario meno violento (e nemmeno anticlericale).

Il secondo episodio è tratto da una novella di Gabriele D'Annunzio. *Pendolin* (1895) è il nome di un portiere che, per eccesso di zelo, e senza rendersene conto, smaschera il rapporto extraconiugale tra un dongiovanni (Vittorio De Sica) e la moglie di un duca. La commedia degli equivoci ruota attorno alla scomparsa di un biglietto della lotteria e si conclude con il duca che concede sua moglie al rivale preferendogli i servizi di Pendolin.

In *Purificazione* (1917), da un atto unico di Gino Rocca, un soldato in licenza (Eduardo De Filippo) ha il compito di consegnare l'ultima lettera d'amore scritta dal suo superiore prima di essere ucciso in battaglia. Il soldato raggiunge l'abitazione della fidanzata del tenente ma non trova la ragazza, viene accolto da sua zia (Titina De Filippo); nell'attesa parla anche con la vicina di casa (Giulietta Masino). Infine riesce a incontrare la giovane ma

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

capisce che questa ha bruciato tutte le altre lettere del tenente e si fa mantenere da un uomo ricco. Deciderà di riprendere la via del fronte senza consegnarle la lettera d'amore che, secondo lui, non merita.

In *Nozze d'oro* (1938), da una novella di Marino Moretti, una coppia di italiani emigrati in Svizzera decide di festeggiare i cinquant'anni di matrimonio a Milano, dove avevano trascorso viaggio di nozze. Ma nel 1938 la città è regolata da norme fasciste che i due non riescono a comprendere: hanno un diverbio con un gruppo di giovani in camicia nera e vengono arrestati da un gerarca. In questura sono rimessi in libertà grazie all'intervento di un bonario commissario di polizia e quando, a notte inoltrata, finalmente raggiungono l'albergo della loro luna di miele, si rendono conto che il palazzo è stato demolito: se ne torneranno a casa con la coda tra le gambe.

Amore 1954 è l'ultimo episodio del film, tratto da una commedia di Oreste Biancoli. Il padre (Maurice Chevalier) di una giovane donna che vuol divorziare escogita un modo ingegnoso per dissuaderla: organizza una festa di separazione e fa in modo che gli invitati si riprendano tutti i regali di nozze; tra di loro ci sono anche gli amanti di entrambi i coniugi che non devono farsi scoprire. Prima dell'alba, moglie e marito capiranno di volersi ancora bene.

Con il pretesto di rappresentare l'evoluzione sociale del rapporto amoroso, il film accosta una serie di novelle cinematografiche leggere in cui la regia e i dialoghi sono al servizio di performance attoriali brillanti. Solo l'episodio *Gli ultimi dieci minuti* è un frammento tragico, destabilizzante in un contesto di evasione e di ottimismo consolatorio, che si configura come momento di confronto con gli schemi neorealisti.

Tornando ai documenti, il fascicolo è chiuso da un *Appunto* della Direzione Generale dello Spettacolo per la Cines, datato 1° ottobre 1953 che contiene le descrizioni di tutti gli episodi e i commenti della produzione, seguiti da varie indicazioni censorie. In questa carta de Céspedes figura nell'elenco degli autori. L'episodio resistenziale, intitolato *Addio '44*, fa la sua prima apparizione:

“Addio '44” – È un episodio della “resistenza” (anno 1944). Un condannato a morte (non si capisce, volutamente, se sia un “resistente” o un fascista) saluta per l'ultima volta, in una scura sala di convegno, sua moglie. Essi rievocano il passato, il loro grande amore. La moglie crede però che il suo intervento presso il “capitano” sia riuscito a salvare il marito... Il “capitano” aveva giurato di salvarlo e Lisa si era data, come prezzo, a lui! Carlo (il marito) comprende che sua moglie si è sacrificata al capitano. Insieme, ora, capiscono che tutto è stato vano. Ma Carlo non può accettare questo “sacrificio” della moglie, sia pure per la sua salvezza. E si mette a gridare contro di lei... Gli sgherri lo portano via, verso la morte. Ma allontanandosi, Carlo si volta indietro e proclama il suo amore, eterno, immutabile, malgrado tutto, verso Lisa, sua moglie...

Episodio tremendo, drammaticissimo nella sua estrema, tacitiana concisione. Episodio bellissimo che merita una interpretazione ed una realizzazione altrettanto incisiva e folgorante. L'episodio è ispirato ad una delle "Lettere dei condannati a morte"⁷⁵.

La vicenda presenta profonde differenze con le fasi successive del testo. È evidente una certa ambiguità di fondo: il condannato potrebbe essere un fascista, si suggerisce di conseguenza che il capitano disonesto possa essere un partigiano o un alleato, in ogni caso un antifascista. Il riferimento alla nota raccolta di lettere dei condannati⁷⁶ sembra in contraddizione con l'oscillazione ideologica presente in questa prima stesura. Bisogna anche considerare che già in questa fase progettuale il segmento è posizionato dopo l'episodio ambientato nel 1938 con la città di Milano in mano a balilla, ragazzi del GUF e gerarchi gallonati. La satira all'acqua di rose di un regime severo, ma tutto sommato innocuo, viene descritta in questi termini: «C'è della evidente esagerazione in tutto ciò ma questa rievocazione dei tempi "duri", fatta in chiave grottesca, non la si può respingere. Tale rappresentazione potrà... turbare l'ordine pubblico e suscitare la reazione dei "nostalgici"? Non crediamo. Tutti ci rideranno sopra in una malinconica risata generale!»⁷⁷.

Intanto il film era stato annunciato alla stampa: il titolo compare nelle colonne che annunciano i film in lavorazione. Queste poche righe restituiscono informazioni preziose: si può leggere, ad esempio, che *Cento anni d'amore* «sarà tratto da otto racconti italiani, scelti fra la nostra narrativa degli ultimi cento anni; provvedono alla scelta dei testi Giorgio Prospero e Pietro Paolo Trompeo»⁷⁸, entrambi nomi noti della «Fiera Letteraria» (Prospero aveva anche scritto di cinema su «Mercurio»). La rassegna stampa della Cines, integrata con ulteriori articoli identificati negli archivi storici digitalizzati di alcuni quotidiani nazionali, permette di collocare temporalmente la scrittura di de Céspedes. A luglio del 1953 «gli scrittori Prospero, Cecchi d'Amico e Novarese hanno terminato la sceneggiatura di *Cento anni d'amore*»⁷⁹, il primo ciak è previsto per il 19 settembre⁸⁰. Fin qui il titolo dell'episodio resistenziale è ancora indicato col titolo *Addio '44*.

⁷⁵ Presidenza del Consiglio dei Ministri. Direzione Generale dello Spettacolo, Revisione cinematografica preventiva, *Appunto*, Roma 1° ottobre 1953.

⁷⁶ *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana (8 settembre 1943-25 aprile 1945)* a cura di Piero Malvezzi e Giovanni Pirelli, Torino, Einaudi, 1952.

⁷⁷ Presidenza del Consiglio dei Ministri. Direzione Generale dello Spettacolo, Revisione cinematografica preventiva, *Appunto*, Roma 1° ottobre 1953.

⁷⁸ m. g. [Mario Gromo], *Dietro lo schermo – Verso un "pool" del cinema?*, in «La Stampa», 14 maggio 1953, p. 3.

⁷⁹ *Cines*, in «Cinecorriere», luglio-agosto 1953, s.n.p.

⁸⁰ «*Gli ultimi dieci minuti*» di Lionello De Felice, in «*Cento anni d'amore*». *Pressbook*, Roma, Cines, 1954, s.n.p.

Con l'inizio delle riprese si assiste a un vero e proprio martellamento sulla stampa (e sulla radio) che supera i duecento articoli⁸¹. Va segnalato che in questa fase il nome di de Céspedes, presente nei documenti ufficiali, non appare negli articoli di giornale; compare invece De Felice che in ogni occasione sottolinea di aver scritto un soggetto sulla Resistenza, l'unico soggetto originale, su misura per Lea Padovani⁸² (il ruolo sarà poi interpretato da Myriam Bru).

Tuttavia questa versione dell'episodio (si ricorda che è la versione approvata dalla censura preventiva) non coincide con il testo stampato nel *Pressbook* della Cines:

Un paese del Nord Italia: 1944

Una giovane donna arriva di notte dinanzi a un edificio. Assieme alla donna scendono due militari. Nell'interno – è una scuola con i suoi banchi accatastati e ormai un'altra tra la prigione e l'accampamento – un uomo è seduto su una panca, pensoso, con i vestiti in disordine: un prigioniero. Il cappellano annunzia l'arrivo della moglie che è riuscita ad ottenere un colloquio. Il cappellano sa che l'uomo è stato condannato a morte ma lascia la donna nella illusione che sia prossima la liberazione del marito. E questi si fa forza per non far comprendere alla moglie che quello è il loro ultimo incontro. Si abbracciano: lui con la disperata sicurezza di averla fra le braccia per l'ultima volta e con la coscienza pura di non aver mai fatto del male, lei con il dolore del marito ritrovato prigioniero e la dolce illusione di riaverlo con sé fra non molto. L'esplosione delle bombe che un aereo lancia vicine, punteggia il colloquio. Una scarica di fucileria, assai prossima, paralizza Carlo, poi lo fa esplodere con furia contro i suoi nemici. È quanto basta perché la donna si renda conto dell'orribile verità. Non è facile staccarla dal marito; ci riuscirà il cappellano sulla cui spalla disperatamente si abbatte come a cercare un conforto a uno strazio senza limiti, mentre l'uomo, tra due militari, viene portato via⁸³.

Il contesto e la vicenda restano gli stessi della prima versione, Carlo e Lisa sono diventati più genericamente un uomo e una donna, il subdolo capitano è stato sostituito dalla figura dolente del cappellano. Il *pressbook* è datato 1954 senza che sia indicato il mese di stampa, ma è certamente collocabile in questo periodo, come si evince dagli articoli di giornale che ne riprendono passi molto estesi. Considerando l'insistenza con cui il soggetto, talvolta chiamato racconto, viene attribuito al regista, è davvero probabile che anche questa stesura sia estranea a de Céspedes.

Ricapitolando: dalle carte ministeriali si apprende che a luglio 1953 gli autori decidono di inserire un episodio resistenziale; a settembre si può leggere il testo *Addio '44*; la variante «*Gli ultimi dieci minuti*» di Lionello De Felice presente nel materiale promozionale è datata 1954.

⁸¹ La produzione fa pubblicare l'annuncio di inizio riprese di ogni singolo episodio, spesso collegandolo a circostanze create *ad hoc*: mentre si filma scena in cui il gruppo di camice nere attende l'arrivo del gerarca nazista, alcuni operai aggrediscono le comparse credendole dei nostalgici fascisti; scoppia una polemica sul titolo del film che un musicista ritiene essere stato rubato da una sua canzone; la Cines inventa una Coppa «Cento Anni d'Amore» per la coppia più romantica d'Italia e organizza un cocktail per Maurice Chevalier pubblicizzato come un grande evento mondano.

⁸² Renato Giani, *Diritto di cittadinanza alla "fantasia"*, in «La Libertà», 19 dicembre 1953.

⁸³ «*Cento anni d'amore*». *Pressbook*, Roma, Cines, [1953].

Ad un vaglio approfondito delle fonti, la versione della storia così come sarà poi girata appare per la prima volta il 30 dicembre 1953 sull'«Araldo dello Spettacolo»:

Siamo in piena guerra civile. Un partigiano, condannato a morte, ha un ultimo colloquio con sua moglie. Lei non capisce il suo sacrificio, non capisce perché sacrifichi lei, la famiglia, l'amore, per non voler fare qualche nome. I 10 minuti scadono, la fermezza di lui ha aperto uno squarcio nella coscienza di lei: ora finalmente anche lei si rende conto del valore del suo sacrificio. Anche quello è amore⁸⁴.

Tenendo presente che a dicembre il film è già in fase di montaggio, questo breve testo non può che essere la rielaborazione di un brano promozionale inviato ai giornalisti. Poche righe, sintomatiche dei cambiamenti: l'uomo ora è un partigiano e la vera protagonista del segmento è sua moglie. Non è possibile fare affidamento sulle date degli articoli perché le ultime due varianti della storia continuano a circolare persino dopo le prime proiezioni in sala, ma chi stampa questa versione della storia la associa al nome di Alba de Céspedes.

Terminate le riprese, la Cines inoltra la *Domanda di revisione*⁸⁵ in cui si legge una nuova descrizione del progetto che ora corrisponde alla versione filmata. Sono state accuratamente rimosse parole come «fascismo», «Resistenza», «partigiano»: *Gli ultimi dieci minuti* viene descritto come la storia di «un prigioniero che – alla vigilia dell'esecuzione – incontra in carcere la propria moglie». La produzione riceve il nulla osta per la proiezione e i visti censura con la menzione di «Film nazionale ammesso alla programmazione obbligatoria».

Fuori dai documenti della censura consultabili online, nel fascicolo del Ministero sono presenti i trattamenti degli episodi in una versione piuttosto avanzata – nel caso di *Nozze d'oro* sono presenti anche alcuni dialoghi e si segnala la didascalia iniziale –, unici assenti il segmento resistenziale e il più moderno *Amore 1954*. È quindi impossibile fare ulteriori valutazioni.

A complicare ulteriormente la vicenda, quando il film è ormai nelle sale, le prime recensioni inseriscono tra gli autori del segmento anche Franco Brusati⁸⁶, nome presente in tutti i documenti senza che abbia una chiara collocazione⁸⁷.

Per concludere si propone di guardare al film. La schermata che introduce ogni episodio indica la provenienza del soggetto: se *Pendolin* è tratto «da una novella di Gabriele

⁸⁴ L. M. [Lucio Mandara], *Il film di cui si parla – 100 anni d'amore*, in «L'Araldo dello Spettacolo», 28 dicembre 1953, s.n.p.

⁸⁵ Domanda di revisione 15937 del 1° febbraio 1954.

⁸⁶ Brusati si occupava di teatro, cinema e spettacolo per «L'Europeo»; aveva lavorato come aiuto regia e sceneggiatore per De Felice, Rossellini, Emmer e Lattuada. Il suo lavoro per *Cento anni d'amore* non è documentato, neanche dall'archivio d'autore digitale a lui dedicato. In assenza di fonti specifiche sarà considerato coautore a tutti gli effetti anche della sceneggiatura del segmento *Gli ultimi dieci minuti*, nell'analisi testuale si terrà presente che i singoli fili delle scritture sono inestricabili.

⁸⁷ LAN [Arturo Lanocita], *Rassegna cinematografica – Cento anni d'amore*, in «Corriere della Sera», 5 marzo 1954, p. 4.

D'Annunzio», per *Gli ultimi dieci minuti* si legge «da un soggetto di Lionello De Felice»⁸⁸. Ci sono prove a sufficienza per considerare che de Céspedes sia intervenuta solo in fase di sceneggiatura.

Gli ultimi dieci minuti è un corpo estraneo al resto del film. Introdotto dal dipinto *Los fusilamientos del tres de mayo* di Francisco Goya, turba l'equilibrio della pellicola sia per il cambio di registro che per la messa in scena affidata all'ibridazione di vari stilemi del linguaggio filmico. E proprio per questo attira l'attenzione.

Negli altri episodi, tutti nella media dei prodotti di questo tipo, gli sceneggiatori peccano forse troppo di ingenuità e inseriscono forzatamente messaggi moralisti⁸⁹. Tesi concilianti –non ci può essere unità nazionale senza papa – si alternano a posizioni decisamente più reazionarie – il divorzio va scongiurato in ogni modo e i duchi possono barattare la propria moglie con un usciere – e la ferita ancora aperta di vent'anni di fascismo è trattata in modo equivoco: nell'episodio ambientato nel 1938 la satira si finge polemica ma si insinua che se l'anziana coppia di sposi non avesse vissuto 'fuori dal mondo' tutto sarebbe andato diversamente: la violenza del regime è edulcorata, le camicie nere sono ridotte a macchietta.

Gli ultimi dieci minuti è un segmento dissonante nella partitura allegra del film. Sia dal punto di vista dei contenuti che del linguaggio filmico. Dopo la serie di farse, scherzi e melodrammi innocui, quando non mistificatori, il tema della Resistenza sembra esigere un registro diverso. Già nella prima stesura del progetto, De Felice lo aveva previsto come intermezzo drammatico che preparasse il rilascio della tensione per la comica finale.

L'episodio si apre con tre paia di gambe in un corridoio: i carcerieri accompagnano Carlo in una cella dove sua moglie (Anna, non più Lisa) lo sta aspettando. Anna corre dal marito, lo abbraccia. I due iniziano a parlare, da questo momento tutto il segmento si costruisce attraverso il dialogo fitto tra i due personaggi. In assenza della sceneggiatura si presenta la trascrizione dei dialoghi, non integrale ma significativa:

CARLO: Anna...

ANNA: Carlo! Le tue mani che t'hanno fatto?

CARLO: Niente. Ora sei qui, ti sento. Ti vedo. Sapessi che incubi la notte. Mi domandavo: "Che cosa farà adesso? Dorme? Vive? Parla? Oppure, oppure Anna non è mai esistita ed è stato il mio cuore a inventarla. ANNA: Carlo, perché ti hanno torturato? Volevano sapere qualcosa da te?

CARLO: Non ha importanza, ora è passato. E il bambino come sta?

ANNA: Bene

CARLO: È già tornato a scuola?

⁸⁸ Faccio riferimento all'edizione DVD Ripley Home Video, 2007.

⁸⁹ Non a caso il film è stato preso ad esempio da testate cattoliche e movimenti antidivorzisti. Cfr. Edward P. Locascio, *Instituiti premi vistosissimi per i coniugi del buon esempio*, in «Il Mattino d'Italia», 20 marzo 1954.

ANNA: No. Preferisco tenerlo a casa in questi giorni.

CARLO: Hai ragione. E dimmi, com'è? È allegro? Gioca? Chiede di me?

ANNA: Certo! Ti aspetta.

CARLO: Digli, digli che tornerò presto.

ANNA: Quando? Fra un giorno? Due?

CARLO: Non lo so, bisogna avere pazienza.

ANNA: Pazienza? Voi vi imprigionate, vi torturate, vi massacrate e poi chiedete a noi donne di avere pazienza. Sono stanca di aspettare! Si potrebbe mettere insieme un'altra vita con tutti i minuti persi aspettando.

CARLO: Questa volta non durerà a lungo, cara. Te lo prometto. Sarò libero presto. Ti manderanno a chiamare e tu stessa verrai a prendermi. "Vieni subito Anna. Vieni a prendermi subito"

ANNA: Certo, come puoi dubitarne? Vedi appena il tenente mi ha mandato a chiamare...

CARLO: Ti ha mandato a chiamare?

ANNA: Sì, mi ha concesso questi pochi minuti. E mi ha promesso anche di riesaminare il tuo caso, ti lasceranno uscire vedrai. Tu non hai fatto nulla, erano i tuoi amici, quelli che ti venivano a prendere e ti portavano con loro. Come si chiama quello?

[...]

CARLO: Perché mi fai queste domande?

ANNA: Perché voglio cercare di vederli, chiedere che ti aiutino. Dopotutto sono stati loro a trascinarci in questa storia. Tu sei innocente.

CARLO: No amore. Da quando è scoppiata la guerra non sono rimasti che colpevoli. Per ammazzarsi l'un l'altro. Ci tengo io, alla mia colpa.

ANNA: E a me non tieni? E a nostro figlio? E a te stesso? Se tu avessi pensato soltanto a noi, ora saresti tranquillo.

CARLO: Io sono già tranquillo, Anna. Ricordi il primo giorno che siamo usciti insieme? Siamo andati al lago passando per la via degli orti. Adesso dalla mia cella io posso vedere il lago, gli orti, sino alle prime case della periferia. È come contemplare la vita a rovescio. Sapessi che sollievo, amor mio, dire a sé stessi "è finita. Ora potrai dormire".

ANNA: Che cosa dici?

CARLO: Ah è un momento sai. Un'esitazione, una vigliaccheria. Poi penso subito che tu sei là ad aspettarmi, che io ti rivedrò, che torneremo insieme. Nella nostra casa, nella nostra stanza. Non l'ho mai lasciata, sai? Sono lì quando dormi, quando ti svegli. Mi senti vicino a te? Mi senti? Mi vedi?

ANNA: A me non bastano i sogni, io voglio te!

CARLO: Eppure devi vedermi, devi abituarti a vedermi anche così!

ANNA: No Carlo!

CARLO: Anna ti supplico, ti supplico, non chiudermi fuori.

ANNA: Dipende solo da te.

CARLO: Da me?

ANNA: Sì, dì il nome dei tuoi compagni e ti lasceranno andare.

[...]

ANNA: Non è questa l'età per dirsi addio!

CARLO: Cara, non è un uomo vergognoso, umiliato, che tu puoi riportare a nostro figlio.

ANNA: Gianni ha bisogno di un padre, non di una medaglia,

CARLO: E tu che uomo vorresti accanto a te?

ANNA: Quello che ho scelto sposandoti, un uomo che amasse me, prima di tutto.

CARLO: Cerca di capirmi.

ANNA: Ah sì. E ci riesco anche. Tu non mi ami questa è la verità. Non mi hai mai amata. Sei sempre stato un ambizioso. La moglie, il figlio, la scuola, non ti bastavano, ci voleva una lapide sul muro di casa. Le medaglie, la gloria. "Tuo padre era un eroe!" Vuoi che si dica tuo figlio?

CARLO: Non posso tradire, Anna.

ANNA: Tradire? Ma che significato ha? È una parola così confusa oggi. Tradite sono le donne! Non hanno più mariti, più casa, restano solo macerie, fame, figli! Dirò a tuo figlio: "Tuo padre è un uomo che non ci amava!". Questo gli dirò, prima che mi lasci anche lui.

CARLO: Anna, sono gli ultimi istanti.

ANNA: Per te! Ma per me comincia ora, non lo capisci? E se devo ancora vivere dovrò strapparti dalla memoria, dal sangue. Cancellare persino il segno del tuo passaggio dal mio cuore.

[...]

CARLO: Anna, non sono forte come credi, ho paura. Paura soprattutto di non rimanere nel tuo ricordo. ANNA: Io non avrò ricordi. Sarà come se non ci fossimo mai conosciuti. Non hai altro da dirmi, neppure adesso?⁹⁰.

I due sono interrotti dall'arrivo dei militari che tornano a prendere il prigioniero. Anna cede alle emozioni: rinuncia a convincere Carlo, si getta tra le sue braccia in lacrime, ora sembra comprendere il marito. La macchina da presa stringe sul primo piano delle loro mani intrecciate che lentamente si separano.

Finalmente le donne della Resistenza descritte da de Céspedes nelle veline di Radio Bari, nella materia del *Bosco* che fatica a gestire, nei racconti che confluiranno in *Invito a pranzo* e, soprattutto, in *Dalla parte di lei*, trovano una corrispondenza cinematografica. Senza dubbio ci sono evidenti differenze tra Anna, Alessandra, Irene e le altre protagoniste dei suoi racconti, eppure si distinguono chiaramente alcune caratteristiche che resistono alla presenza degli altri soggetti autoriali e alle condizioni dettate dal genere utilizzato. La piccola 'questione privata', intima, tra Anna e Carlo sullo sfondo della Storia, è posta come esempio di una condizione. Per quanto l'episodio non sia espressamente raccontato 'dalla parte di lei' – la realtà che presenta è scandagliata dai punti di vista divergenti dei due personaggi – è Anna la vera protagonista. Le sue argomentazioni sono il nucleo del discorso. Carlo è una figura meno sfaccettata, al limite dello stereotipo; certo non incarna il tipico eroe, né il martire, ma non si allontana molto dal *cliché* cinematografico dell'antifascista onesto e semplice. Al contrario Anna, pur non avendo la capacità di intervenire sul reale, affronta l'umiliazione (solo suggerita: non è più rappresentato l'incontro con i soldati), 'performa' la simulazione nel confronto serrato col marito. Poi si lascia andare alla rabbia e giunge infine alla dolorosa comprensione che le motivazioni di Carlo vanno oltre la loro storia privata. Non è certo un personaggio passivo. Rispetto alle donne degli altri episodi entra in conflitto col marito, non è configurata come un suo riflesso.

Un intervento di de Céspedes in cui chiarisce il suo punto di vista sulle protagoniste delle proprie opere potrebbe essere una chiave di lettura anche per questa scrittura:

Le mie protagoniste sono sempre, in fondo, la stessa donna che impersona, a sua volta, i problemi di una generazione, di un mondo e di un'età. Ma mentre Alessandra di *Dalla parte di lei* si riduce a uccidere per non rinunciare alla felicità e Valeria deve distruggere il "quaderno proibito", cioè la lucidità della coscienza, per tentare di trovarla, Irene comprende che la

⁹⁰ Trascrizione del dialogo: 01:21:00 - 01:32:02.

felicità si può trovare solo *accettando la disperazione che assilla ogni creatura umana consapevole* [corsivo mio]⁹¹.

Si ha la tentazione di aggiungere all'elenco anche il nome Anna. Una figura che si avvicina ad Irene e Alessandra, come lei fa di tutto «per non rinunciare alla felicità» e come lei rimarrà sola («Esser sempre sole» e «Siamo sempre sole») sono i primi titoli che de Céspedes aveva pensato per *Dalla parte di lei*. Anna non ha scelta, è costretta a lasciar andare Carlo e ad «accettare la disperazione che assilla ogni creatura umana consapevole», acquisendo una maggiore consapevolezza della realtà.

L'assenza di documenti impedisce di valutare il livello di fedeltà del testo filmico al corrispettivo testo sceneggiato. Malgrado ciò si ha l'impressione che questi dialoghi siano connessi al sistema letterario di de Céspedes. Si è preferito presentare il *corpus* di documenti ancora pressoché inediti, piuttosto che affrontare una comparazione tra i dialoghi degli *Ultimi dieci minuti* e la produzione letteraria dell'autrice, ma non si può fare a meno di segnalare brevemente quanto *Dalla parte di lei* 'risuoni' negli *Ultimi dieci minuti*. La caratterizzazione di Anna e ancor più di Carlo rimanda per molti versi a Francesco e Alessandra: anche la loro è una storia segnata dall'incomunicabilità; alcune battute sono talmente vicine al romanzo da sembrare riproduzioni delle stesse idee affidate all'elemento dialogico; la finestra – uno dei simboli chiave del testo – si manifesta per tutta la durata dell'episodio. Rimandi suggestivi che non trovano una coincidenza letterale ma che stabiliscono una corrispondenza fortissima.

Anche senza il riscontro testuale dettagliato, è evidente come *Gli ultimi dieci minuti* nasca dalle stesse motivazioni e dalla stessa spinta etico-morale propria degli altri interventi dell'autrice, si inserisce nello stesso disegno dell'attivismo politico-culturale e fa il paio con i dialoghi che scriverà pochi mesi dopo per Antonioni. La scrittura cinematografica, come qualunque altra forma di scrittura, diventa uno strumento per rivendicare l'emancipazione degli individui, prima che uno dei tanti interessi di un'intellettuale eclettica. De Céspedes è consapevole del processo che nel 1954 aveva reso il cinema italiano del dopoguerra, agli occhi delle numerose platee di spettatrici e spettatori, «un luogo di elaborazione, forse inconscia, complice il buio accogliente e discreto della sala, di modi diversi di stare nel mondo, di gesti e pensieri nuovi e addirittura eversivi rispetto ai tradizionali ruoli delle

⁹¹ Alba de Céspedes, *Perché ho scritto Prima e dopo*, in «Bollettino Mondadori», marzo 1956, s.n.p. Vorrei di nuovo ringraziare Tiziano Chiesa, Arianna Gorletta e Marco Magagnin per aver risolto il 'mistero' legato a questa pubblicazione. Questo brano è stato spesso citato facendo riferimento alla stesura dattiloscritta, mentre in altri casi si indicava il «Bollettino Mondadori», una pubblicazione che a oggi sembra dispersa, non conservata persino dalla Fondazione Mondadori. Il documento indicato con il nome *Perché ho scritto Prima e dopo* corrisponde a una pagina stampata, non numerata, su cui l'autrice ha scritto a mano il nome della testata e la data di pubblicazione.

donne, che sembrano vacillare e tremare fino quasi a sgretolarsi»⁹². Le scritture cinematografiche di de Céspedes degli anni Cinquanta manifestano – per la prima volta negli *Ultimi dieci minuti* (su *Mambo* non è possibile esprimersi) – la stessa volontà di partecipare, attraverso un’operazione intellettuale, alla rimodulazione delle norme e dei compiti assegnati alle donne (e quindi anche agli uomini). Un processo che caratterizza tutta la sua opera a partire da *Nessuno torna indietro* e che assume il valore di un intervento politico. Qui e nelle successive sceneggiature di questi anni – *Le amiche* (1955) e gli inediti *Elles* (1958) e *Nicodemo* (1957-1958) – de Céspedes propone nuovi modelli di soggettività femminili radicalmente anticonvenzionali. Rimanendo su questo caso: Anna, pur nei suoi tratti distintivi eclettici di eroina neorealista e insieme melodrammatica, mette in discussione, proprio come Alessandra, persino l’attività di resistenza al nazifascismo di fronte a una dinamica interpersonale (e sociale) che, per dirla con le parole di de Céspedes, con «il suo contegno indifferente, con la incomprendimento dei sentimenti, degli stati d’animo, delle aspirazioni [...] la uccideva giorno dopo giorno, uccidendo in lei le più care speranze, i più elevati»⁹³. Attraverso il carattere ‘popolare’ espresso dal *pathos* ‘sentimentale’ – accomunabile certo alle forme del melodramma ma che nei testi per il cinema di de Céspedes, ha sempre i connotati del «sogno d’amore» (tensione all’origine e alla fusionalità fra il maschile e il femminile⁹⁴) infranto – questo breve segmento di poco più di dieci minuti partecipa quindi alla «complessa riformulazione dei modelli “di femminilità” che nasce nella sfera del simbolico, nelle donne di carta e di celluloidi dei romanzi e dei film, per poi migrare nelle esperienze delle lettrici e delle spettatrici, trasformandole, mutandone e spostandone i confini»⁹⁵.

Allo stesso tempo però, la tensione tra soggettività, esasperata anche dallo stile della messa in scena (lo stile della scrittura della lettera, come si vedrà a breve), e l’oggettività del piano storico inserisce *Gli ultimi dieci minuti* nell’insieme di riflessioni⁹⁶ «conness[e] agli interrogativi più generali sul senso dell’arte e della scrittura e alla percezione dell’inadeguatezza espressiva di rappresentare la storia»⁹⁷.

⁹² Lucia Cardone, *Pelle e pellicola*, cit., p. 292.

⁹³ Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei. Risponde Alba de Céspedes*, in «Epoca», a. III, n. 113, 6 dicembre 1952, p. 9. In questo numero di «Epoca» de Céspedes rispondeva a due lettere che collegavano il suo romanzo al processo di Yvonne Chevallier.

⁹⁴ Cfr. Lea Melandri, *Come nasce il sogno d’amore*, Milano, Rizzoli, 1988.

⁹⁵ Lucia Cardone, *Pelle e pellicola*, cit., p. 292.

⁹⁶ In questo periodo de Céspedes sta continuando a ragionare sulla tragedia della guerra e sui valori della Resistenza. Il 1955 è l’anno del romanzo breve *Prima e dopo*: la materia autobiografica che tematizza la cesura tra le due fasi poetiche ed esistenziali di cui si è già detto in apertura di capitolo. Lo stesso anno esce anche la raccolta *Invito a pranzo* in cui confluiscono altri racconti che fanno i conti col passato, si pensi soprattutto alla narrazione omonima, *Invito a pranzo* (già pubblicato col titolo *Pranzo col capitano Smith*) del 1945 (pp. 123-132) e a *Odore di fumo* del 1952 (pp. 141-147).

⁹⁷ Laura Di Nicola, *Raccontare la resistenza*, cit., p. 37.

Data la peculiarità del segmento, ai fini del nostro ragionamento è importante affrontare brevemente anche la dimensione filmica dell'episodio. Rispetto all'ispirazione indicata da De Felice, l'episodio mette in scena quindi non una delle tante lettere di un condannato a morte ma il momento che precede la scrittura: l'ultimo incontro (ancora un incontro!) del condannato a morte, il congedo, che quando è stato concesso, molto spesso veniva rivissuto nella scrittura dell'ultimo messaggio. Nella versione de Céspedes-De Felice-Brusati l'intreccio e i personaggi sono stati ridotti rispetto alle prime stesure, ciò che viene messo in scena è proprio uno di quegli ultimi incontri raccontati nel volume delle lettere.

Eliminato il tema del sacrificio-tradimento della moglie, così come la retorica dell'amore eterno gridato un attimo prima di morire «malgrado tutto», a favore di una dimensione in cui l'intimità tra i due personaggi non è dissipata dalla situazione fuori dall'ordinario.

Data la tematica, è inevitabile pensare a *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) e alla sua influenza sul cinema italiano del dopoguerra. Vale la pena ricordarlo brevemente: il neorealismo aveva fornito nuove coordinate e principi formali originali, ma dopo la prima ondata di film che miravano alla rappresentazione della realtà al grado zero, il cinema italiano stava sperimenta elaborazioni formali fuor di paradigma. Anche molti film che si pongono come prodotti di consumo assorbono dal modello neorealista ambienti, vicende e immaginario privandoli del portato teorico.

Qualche anno prima anche de Céspedes aveva contaminato le forme del romanzo neorealista con modalità narrative più tradizionali sotto il punto di vista formale – un'operazione completamente differente, però, un intervento colto sugli statuti del romanzesco – aveva cioè messo in crisi le forme del romanzo forzandole dall'interno. Anche *Gli ultimi dieci minuti* è frutto di un oculato lavoro sul linguaggio. Usando i termini di Bazin, la messa in scena è decisamente 'visibile'. Si allontana dallo stile di regia piano, dal montaggio lineare, dalla direzione degli attori classica che caratterizza il resto del film. Il regista ambienta la vicenda in uno spazio visibilmente artefatto, simile ad una quinta teatrale, e fa muovere i personaggi come su un palcoscenico. Dei carcerieri non mostra che scarpe, guanti, uniformi; sono il simulacro del regime e non hanno bisogno di altre connotazioni: vengono spersonalizzati al massimo grado e al contempo estetizzati nei loro vestiti e nei gesti autoritari. De Felice limita all'essenziale i tagli di montaggio, accumula una serie di *long take* che dilatano la percezione del tempo diegetico, sincronizza brevi movimenti della macchina da presa con quelli dei protagonisti che si avvicinano e si allontanano tra di loro,

passando dal buio alla luce. Solo in questo episodio pare voler sottolineare il linguaggio di cui si sta servendo.

L'ambiente, uno degli elementi più 'sensibili' della poetica neorealista, è concepito come una cella delimitata da grate che proiettano nella stanza ombre ingigantite, una finestra mostra un 'fuori' indefinito, grigio quanto le pareti, la penombra aleggia nella stanza: è chiaramente uno spazio non determinato.

I personaggi non sono mai completamente illuminati e spesso si fermano nell'oscurità. I loro movimenti sono associati allo slancio con cui pronunciano le battute: si separano, si affacciano alla finestra, tornano vicini, si siedono su una panca, si rialzano, entrano ed escono dalle inquadrature. La macchina da presa segue i loro spostamenti e il risultato è quasi una coreografia dello sguardo fatta di movimenti e contro-movimenti. La mobilità dei personaggi e dell'occhio che li osserva, oltre a rendere dinamico un ambiente che non può godere di attrattive scenografiche, si configura anche come corrispettivo diegetico del montaggio: sistematicamente ma non in ogni occasione, il regista non ricorre al linguaggio classico dall'alternanza di campi e controcampi, sono gli attori a muoversi nello spazio per il tempo necessario a raggiungere una data posizione, in funzione della disposizione della macchina da presa. I tagli di montaggio e l'uso della profondità di campo diventano risorse drammatiche usate con parsimonia e apportano un ulteriore grado di informazione: evidenziano la distanza o la vicinanza della coppia, l'esplosione della disperazione sui volti dei personaggi o le manifestazioni d'affetto.

Anche il tempo è sfruttato in maniera non convenzionale. La costruzione di un'unica scena autoconclusiva si basa sulla restituzione del tempo interiore dei personaggi contrapposto alla percezione spettatoriale: da una parte si suggerisce che per Carlo e Anna i minuti stiano volando, dall'altra i *long take* trasmettono una percezione dilatata del momento mostrato. Tutto questo mentre il tempo diegetico corrisponde all'effettiva durata del segmento: dal momento in cui i personaggi si abbracciano all'istante in cui vengono separati passano poco più di dieci minuti.

L'ultimo elemento di questa messa in scena 'visibile' è il dialogo, l'elemento che inizia a costituirsi come *fil rouge* che collega le esperienze cinematografiche di de Céspedes. Negli *Ultimi dieci minuti* è proprio questo elemento strutturale a veicolare la totalità dei contenuti e a incalzare lo sviluppo della pur breve storia: non si hanno informazioni su Anna e Carlo, i due sono chiusi in cella e parlano, non succede altro. Ogni azione passa attraverso ciò che si dicono. Il dialogo di Carlo e Anna, come la recitazione nel suo complesso, si avvale di forme ibride tra il naturalismo proprio delle forme del parlato, l'eccesso passionale del melodramma e la ricerca dell'enfasi teatrale.

Nonostante gli elementi cinematografici, infatti, la scena, si direbbe il *set*, rimanda al palcoscenico. La posizione degli attori tende ad essere poco naturale (spesso parlano dandosi le spalle), la traiettoria dei loro movimenti è anomala, le battute tendono a diventare monologhi. Sono condizioni che rimandano a forme di messa in scena teatrale. La struttura drammaturgica compatta, segnata dall'unità di tempo, di spazio e di azione, la presenza minacciosa del fato, la storia che si presenta come un dramma ineluttabile e i modelli di comportamento immediatamente riconoscibili, farebbero pensare anche al *Kammerspiel*.

Non è forse un caso in questi anni de Céspedes stava anche lavorando sulle potenzialità espressive del testo teatrale. Già nel 1947 il progetto di un centro culturale legato a «Mercurio» attribuiva molto spazio alle iniziative teatrali che avrebbero dovuto riunirsi sotto il nome *Teatro di Mercurio*⁹⁸; nel 1952 l'interesse per questa ulteriore forma di scrittura-rappresentazione, da *divertissement* privato si trasforma in sperimentazione letteraria con *Gli effetti di famiglia*⁹⁹, un testo drammaturgico scritto con Agostino degli Espinosa e rappresentato al Teatro delle Arti di Roma il 24 maggio per la regia di Ottavio Spadaro. Tiberia De Matteis, tra le prime ad occuparsi dei testi teatrali di de Céspedes, ha dimostrato che questi non possono essere esaminati come mero esercizio letterario in quanto strutturati secondo un'adeguata conoscenza della pratica drammaturgica e suscettibili di un'adeguata realizzazione scenica¹⁰⁰. Un discorso che potrebbe essere applicato anche alle esperienze cinematografiche, ma che sembra trovare maggiore riscontro proprio negli *Ultimi dieci minuti*.

Non si vuole certo attribuire a de Céspedes il merito delle scelte registiche, soprattutto in assenza della sceneggiatura, ma va registrato che l'episodio ha una fisionomia piuttosto atipica rispetto al resto del film. La peculiarità riguarda anche la scrittura, d'altronde l'ipotesto offriva degli spunti non indifferenti. Dal un punto di vista di un 'purismo neorealista' poteva generare un piccolo paradosso (forse ormai superato nel 1954): la materia resistenziale incontrava un narratore che, trattandosi di scrittura epistolare, era tutt'altro che impersonale. L'impronta estremamente soggettiva della lettera era amplificata ancora di più dalla consapevolezza del poco tempo a disposizione, un tempo, come lo ha definito Enzo Enriques Agnoletti, «breve eppure spaventosamente lungo, in cui si toglie all'uomo il suo più intimo bene»¹⁰¹. Non è dimostrabile ma non si può escludere che già in

⁹⁸ Laura Di Nicola, *Mercurio*, cit., p. 103.

⁹⁹ Alba de Céspedes, Agostino Degli Espinosa, *Gli affetti di famiglia: commedia in tre atti* in «Sipario: rassegna mensile dello spettacolo», n. 75, luglio 1952, pp. 37-56. De Céspedes e degli Espinosa rileggono insieme anche *Quaderno proibito* con l'intenzione di adattarlo per il palcoscenico ma a dicembre quest'ultimo si suicida e il progetto rimane fermo fino al 1961.

¹⁰⁰ Cfr. Tiberia De Matteis, *Banti e de Céspedes: due narratrici prestate al teatro*, in Franca Angelini (a cura di), *Il puro e l'impuro*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 129.

¹⁰¹ Enzo Enriques Agnoletti, *Prefazione*, in *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana*, cit., p. XI.

fase di scrittura si sia pensato ad un testo ‘a orologeria’, scandito dal ritmo dei dialoghi, e si sia prevista una messa in scena non convenzionale che restituisse il tempo interiore dei personaggi.

Gli ultimi dieci minuti risulta eclettico e irregolare per la compresenza di codici e tecniche diverse (tematica resistenziale e superamento del linguaggio neorealista, vicinanza con i moduli teatrali e contaminazione con la narrativa, e così via). Pluralità di codici e sincretismo di linguaggi sembrano essere la cifra ricorrente delle narrazioni di de Céspedes, soprattutto a partire dal dopoguerra, qualunque sia la destinazione della sua scrittura.

Cento anni d'amore è un film quasi dimenticato. L'episodio che scrive de Céspedes è stato quasi del tutto rimosso dalle storiografie cinematografiche e letterarie, nemmeno l'autrice fa mai riferimento a questa esperienza. La pellicola nel suo insieme e l'episodio resistenziale non sono stati particolarmente apprezzati nel 1954. Chi ha scritto degli *Ultimi dieci minuti* ha giudicato negativamente proprio l'elemento teatrale: «l'episodio è intriso di melodramma; sembrava di dover udire da un momento all'altro la romanza della «Tosca» o della «Fanciulla del West [...] clima retorico, gonfiato soltanto di paroloni»¹⁰². Più in generale suscita perplessità la scelta di aver trattato un argomento così doloroso e ancora scottante in una pellicola commerciale con un impianto visivo anti-realistico: «su di un piano intellettualistico e letterario, basterebbe leggersi le “Lettere dei condannati a morte della Resistenza”, per rendersi conto quanto sia falsata l'atmosfera del condannato in questo episodio»¹⁰³; secondo Luigi Tupini «non avrebbe dovuto trovar posto in questo film. È una bella pagina di cruda realtà scritta da Alba de Céspedes [...] ma anche una ingenerosa e spietata inquadratura cinematografica di dubbio gusto [...] una sublimazione corrosiva che non trova giustificazione neppure negli istinti commerciali del cinema»¹⁰⁴. Scorrendo la rassegna stampa si ha l'impressione che l'amalgama di melodramma e stilizzazione neorealista (la cella evidentemente rimanda alla prigione di *Roma città aperta*), abbia disturbato non pochi critici. Tuttavia c'è anche chi è convinto che «il regista De Felice sappia trovare gli accenti più caldi e il tono più sincero»¹⁰⁵ e che sia «l'episodio più potente»¹⁰⁶.

A misura di distanza, *Gli ultimi dieci minuti* restituisce il senso del lavoro sul linguaggio che caratterizza la scrittura di de Céspedes. È un chiaro esempio di come potrebbe essere la trasposizione cinematografica di una sua opera narrativa: un adattamento che lavori

¹⁰² F.M.P., *Cento anni di amore da Garibaldi a Chevalier*, in «Corriere Lombardo», 5 marzo 1954.

¹⁰³ Ciak, *Cento anni d'amore*, in «La voce di Como. Casa del Popolo», 19 marzo 1954.

¹⁰⁴ Luigi Tupini, *Il cinema narra vicende d'amore di cento anni*, in «Momento Sera», 27 febbraio 1954.

¹⁰⁵ [s.a.], *Cento anni d'amore*, in «L'Avanti!», 6 marzo 1954.

¹⁰⁶ Otez, *Note del cinema, Cento anni d'amore*, in «L'Unità», 7 marzo 1954.

non solo sul *plot* ma anche, e soprattutto, sulla struttura e sullo stile. Che ragioni sulla forma migliore da adottare per mettere in scena la materia narrata. Pochissimi all'epoca hanno prestato attenzione a questi 'dieci minuti' interni ad un film per il resto forse non troppo interessante. Lo hanno fatto oggi i distributori del DVD che come strategia di marketing hanno reso disponibile online, gratuitamente, proprio questo episodio del film¹⁰⁷.

4.3 *Le amiche* secondo Pavese, secondo de Céspedes e secondo Antonioni

Sono ancora tutte da studiare le dinamiche che hanno portato de Céspedes a lavorare per il cinema dopo anni di silenzio e il tentativo mancato di *Dalla parte di lei*. L'archivio letterario non offre testimonianze in merito, è quindi necessario cercare altrove. È possibile rinvenire una leggera traccia nell'Archivio Antonioni, forse non determinante, ma certamente utile a definire meglio il dialogo con il cinema dei primi anni Cinquanta. Secondo il diario personale di Michelangelo Antonioni, nel febbraio del 1953 Giuseppe Driussi, sceneggiatore e responsabile della Mander Film, avrebbe espresso l'interesse a produrre la versione cinematografica di *Quaderno proibito* (1952), che continuava a ottenere un enorme successo, ed è convinto che il regista della *Signora senza camelie* (distribuito nelle sale italiane proprio nel febbraio del 1953) sia la persona adatta per dirigere il film. Dalle parole di Antonioni si evince che il produttore fosse intenzionato a mettere in contatto regista e scrittrice, già prima della collaborazione di quest'ultima con De Felice e della presunta scrittura dei monologhi di *Mambo*.

11 febbraio

[...] Le cose con Driussi sono andate così. Mi telefona invitandomi ad andarlo a trovare. Ci vado mi dà in lettura "Quaderno proibito" di Alba De Cespedes [*sic*]. Mi prega gentilissimamente di vedere se c'è la possibilità di ricavarne un film. Secondo lui il tema del libro è di grande attualità. Ma aggiunge subito che posso anche proporgli qualcos'altro, a mia scelta.

13 febbraio

Vado da Driussi col soggetto ["Odia il prossimo tuo (Con il tuo perfido cuore)"] ed avendo letto il "Quaderno proibito". Anche qui il personaggio centrale è una madre, il tema i suoi rapporti con i figli. Sono un personaggio ed un tema che non sento, mi dispiace. E gli do in lettura il soggetto [...].

16 febbraio

[...]

ritorno da Driussi. Le cose vanno male. Vorrebbe fare un film con me, ma ritiene il mio soggetto troppo rischioso. [...] Dopo lunga discussione, durante la quale ha di nuovo insistito

¹⁰⁷ <<https://www.youtube.com/watch?v=rqtPi1AAMnA>>, ultima consultazione 30.1.2023.

sulla paginetta datami in lettura e che io ho, per ora, respinto pur riconoscendone certe qualità. Mi dice subito che le ha scritte lui, e che mi darebbe come collaboratrice la De Cespedes [*sic*], si comincerebbe subito la sceneggiatura, gli rispondo subito che se potessi cambiare idea così facilmente la mia vita sarebbe molto più facile, ma perderei ogni stima per me stesso. Riconosce che è giusto. Ci lasciamo così: lui si tiene il soggetto per farne altri tentativi. Entro la fine del mese dovrò fargli sapere se accetto l'altro film o no.¹⁰⁸

Antonioni rifiuta quindi di adattare *Quaderno proibito* e la Mander Film non finanzierà il suo progetto (che rimarrà del tutto inedito). Ma pochi mesi più tardi verrà approvata l'idea di un film pavesiano e i dialoghi saranno affidati proprio a de Céspedes.

A differenza di *Cento anni d'amore*, il film di Antonioni continua a essere oggetto di studio ininterrotto, ma al contrario di *Nessuno torna indietro* di Blasetti che esibiva il nome dell'autrice del romanzo, nel caso delle *Amiche* si è sempre prestata poca attenzione al lavoro di de Céspedes. Ancora oggi, all'interno di una bibliografia smisurata (per quanto le *Amiche* sia il film di Antonioni meno studiato), se si escludono le ricerche di Lucia Re¹⁰⁹, Valerie Ann Mirshak¹¹⁰ e, più recentemente, di Andrea Malaguti¹¹¹, la presenza della scrittrice tra le maglie del film è piuttosto dimenticata.

Tuttavia anche le ricerche citate, per quanto rigorose, non sembrano tenere conto dei documenti conservati presso l'Archivio Antonioni che, almeno in alcuni casi, tendono a mettere in discussione alcune delle interpretazioni proposte. I documenti del Fondo de Céspedes e i copioni accolti dalle cineteche richiedono di essere integrati con non poche fonti. Circoscrivendo il discorso alle sole scritture cinematografiche (e tralasciando quindi le scritture private, i documenti ministeriali, le interviste e le memorie) sarebbe possibile compiere un'analisi comparata tra il romanzo di Pavese¹¹², un soggetto non firmato ma molto probabilmente attribuibile ad Antonioni¹¹³, i dialoghi elaborati da de Céspedes¹¹⁴, la

¹⁰⁸ Michelangelo Antonioni, *1953-1954. Diario*, manoscritto 1953-1954, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara, Fondo Michelangelo Antonioni (d'ora in avanti FMA), b. 8C/3, fasc. 25. Ringrazio Brigitta Loconte per avermi segnalato questo documento e per aver confrontato le nostre ricerche.

¹⁰⁹ Lucia Re, *Amorous Distances: Calvino, Antonioni and Pavese's Tra donne sole*, in *Women in Italian Cinema: la donna nel cinema italiano* (a cura di Tonia Caterina Riviello), Roma, Libreria Croce, 1999, pp. 91-115.

¹¹⁰ Valerie Ann Mirshak, *Engendering Fidelity: The Film Adaptation of Pavese's Tra donne sole*, in Daniela De Pau, Georgina Torello (edited by), *Watching Pages, Reading Pictures. Cinema and Modern Literature in Italy*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2008, pp. 184-197.

¹¹¹ Andrea Malaguti, *Cose di questo mondo: Le amiche, 1955*, in Id., *Straniere a se stesse. Identità femminili e stilistica visuale nel cinema di Michelangelo Antonioni degli anni cinquanta*, Giulianova, Galaad, 2018, pp. 165-257.

¹¹² Cesare Pavese, *Tra donne sole*, in *La bella estate*, Torino, Einaudi, 1949.

¹¹³ *Le amiche. Soggetto*, [1954], dattiloscritto con correzioni autografe, 32 cc., FMA, b. 8A/6, fasc. 16. Questo documento definito soggetto è più vicino alle forme espressive del trattamento: come è noto, nel caso di Antonioni le categorie testuali cinematografiche possono applicarsi a fatica. Da questo testo si evince che la quasi totalità delle modifiche applicate al romanzo di Pavese erano già presenti in questa fase.

¹¹⁴ Alba de Céspedes, *Originale mio dialogo Le amiche*, [1955], dattiloscritto, FAdC, FAAM, Scritti, b. 56, fasc. 1, sf. 3. Il fascicolo contiene diverse stesure di alcune scene del film tenute insieme da grappette e più di 40 fogli sparsi. Allo stato attuale delle ricerche non è possibile supporre alcun ordine di scrittura.

sceneggiatura Antonioni-D'Amico-de Céspedes¹¹⁵, il copione di scena con le riscritture del regista elaborate sul set¹¹⁶, l'edizione cinematografica successiva ai tagli di montaggio e alla fase di doppiaggio¹¹⁷ e la pubblicazione in volume con il testo ancora ritoccato, lievemente, da Antonioni¹¹⁸. Di conseguenza anche in questa ricerca ci si limiterà a fornire uno sguardo d'insieme, l'analisi dei testi è rimandata per motivazioni paradossalmente antitetice agli altri casi studio: la mole di documenti disseminata in luoghi di conservazione diversi e la regolamentazione sul diritto d'autore (che limita o vieta la scansione di documenti inediti), rende molto difficile ricostruire la storia testuale delle *Amiche*.

Più di un elemento farebbe supporre una certa vicinanza tra Antonioni e de Céspedes. Sia la scrittrice che il regista credevano profondamente nella sovrapposizione tra la prospettiva esistenziale e la propria espressione creativa, convinti che la vita coincidesse con il proprio mestiere¹¹⁹. Entrambi sono stati grandi osservatori del presente: la memoria decéspedesiana si esprime sempre in un 'tempo' che è vicinissimo o coincide con il tempo della scrittura e in molte occasioni è «vincolata al tempo continuo, e sempre presente, della coscienza»¹²⁰. Anche Antonioni esprime qualcosa di molto simile:

Penso che gli uomini di cinema debbano sempre essere legati, come ispirazione, al loro tempo, non tanto per esprimerlo e interpretarlo nei suoi eventi più crudi e più tragici (possiamo anche riderne, perché no? [...]), quanto per raccoglierne le risonanze dentro di noi, per essere noi registi sinceri e coerenti con noi stessi, onesti e coraggiosi con gli altri. È l'unico modo, mi sembra, di essere vivi¹²¹.

Eppure, come è facile intuire a posteriori, tra de Céspedes e Antonioni non nasce quel senso di aderenza poetica che accomuna la scrittrice a Blasetti: la lavorazione delle *Amiche* è l'ennesima vicenda ingarbugliata che si ripercuote sulla scrittura cinematografica di de Céspedes, mortificandola. Anche in questo caso il cinema sarà uno scenario del conflitto.

La storia della sceneggiatura delle *Amiche* è il risultato delle posizioni teoriche del regista sulla scrittura per la visione (nel caso di una figura intellettuale come Antonioni non si può non tenerne conto):

¹¹⁵ *Le amiche. Sceneggiatura di Suso Cecchi d'Amico, Michelangelo Antonioni con la collaborazione di Alba De Céspedes*, BLC, Inv. 66092, Coll. SCENEG 00 10652.

¹¹⁶ *Le amiche. Sceneggiatura completa*, FMA b. 8A/7, fasc. 17.

¹¹⁷ Si prende a riferimento l'edizione Blu-ray Eureka! del 2011.

¹¹⁸ Michelangelo Antonioni, *Sei Film. Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 3-103.

¹¹⁹ Vera e propria dichiarazione di poetica che dà il nome a un famoso intervento su «Cinema» e alla raccolta di scritti teorici del regista. Cfr. Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, in «Cinema nuovo», n. 138, marzo aprile 1959, ora in Id., *Fare un film è per me vivere*, Venezia, Marsilio Editore, 1994, pp. 13-16.

¹²⁰ Marina Zancan, *Introduzione*, cit., p. XXII.

¹²¹ Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 15.

Ecco il limite delle sceneggiature: dare parole a eventi che le rifiutano.

Sceneggiare è un lavoro veramente faticoso, appunto perché si tratta di descrivere con parole provvisorie, che poi non serviranno più, delle immagini, e già questo è innaturale. La descrizione non può essere che generica o falsa addirittura perché riguarda immagini prive molto spesso di riferimenti concreti. [...] La sceneggiatura è una fase intermedia, necessaria ma transitoria.

[...] Sbaglia chi sostiene che la sceneggiatura ha un valore letterario. Si potrà obiettare che queste non l'hanno, altre potrebbero averlo. Può darsi. Ma allora sono romanzi veri e propri, autonomi.

Un film non impresso sulla pellicola non esiste. I copioni presuppongono il film, non hanno autonomia, sono pagine morte¹²².

Suso Cecchi D'Amico, l'altra sceneggiatrice che firma il copione del film, era d'accordo con il regista, anche la sua posizione è inequivocabile: «lo sceneggiatore non è uno scrittore; è un cineasta, e come tale, non deve rincorrere le parole, bensì le immagini. Deve scrivere con gli occhi»¹²³. Una prospettiva che de Céspedes, abituata a ritoccare persino il lessico dei suoi copioni, non poteva accettare senza riserve.

Nonostante alcuni punti di contatto, le figure intellettuali che lavorano all'adattamento del romanzo di Pavese hanno una considerazione molto diversa della scrittura cinematografica e del proprio lavoro. Per quanto sia l'unico incontro professionale con due figure che avevano iniziato a segnare la storia del cinema italiano, la scrittrice già conosceva sia Cecchi D'Amico che Antonioni¹²⁴ e continuerà a mantenere dei rapporti cordiali almeno con lui¹²⁵.

L'autore ferrarese era stato una promessa del Centro Sperimentale di Roma e per un periodo si era avvicinato all'ambiente Scalerà, aveva poi imparato il mestiere di critico scrivendo su «Film» e «Cinema», anche lui era stato costretto a nascondersi in Abruzzo durante l'occupazione tedesca di Roma e negli ultimi anni si stava affermando come esponente della nuova generazione di registi colti.

La sceneggiatrice più nota del cinema italiano condivideva con de Céspedes parecchie amicizie dell'ambiente romano, era la figlia di Emilio Cecchi (che tra le numerose attività era stato anche il responsabile della rivista cinematografica di «Mercurio» per un breve periodo) e le carte private attestano che, pur mantenendo una certa distanza, non erano delle estranee: per Suso Cecchi D'Amico, prima che una scrittrice, Alba de Céspedes era la

¹²² Michelangelo Antonioni, *Prefazione a Sei film*, cit., pp. IX-XVIII, ora in Id., *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 65.

¹²³ Suso Cecchi D'Amico, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita D'Amico*, Milano, Garzanti, 1996, p. 141.

¹²⁴ Da una serie di riferimenti presenti nelle rubriche su «Epoca» si apprende che de Céspedes aveva incontrato più di una volta sia il regista che la sceneggiatrice.

¹²⁵ Nell'Archivio Antonioni sono conservati i volumi dei romanzi che de Céspedes inviava regolarmente al regista con le sue dediche affettuose. Si veda anche la lunga lettera che l'autrice scrive ad Antonioni dopo aver visto *L'avventura*, una vera e propria recensione che si traduce nell'invito, anche in questo caso velato, a tentare una nuova collaborazione. Lettera di Alba de Céspedes a Michelangelo Antonioni, Parigi, 4 ottobre 1960, FMA, b. 9B/1, fasc. 44.

bella signora mondana che organizzava ambiti ricevimenti e feste di capodanno nella casa di via Eleonora Duse¹²⁶.

De Céspedes, invece, nel 1954 dirige la sua rubrica su «Epoca», ‘Dalla parte di lei’, già da due anni, è all’apice della consacrazione letteraria: è uno dei nomi più noti della scuderia Mondadori, come autrice, giornalista e consulente editoriale. Il successo di *Quaderno proibito* è significativo dell’interesse del grande pubblico nei suoi confronti, è spesso invitata in tv e alla radio a parlare di letteratura e società¹²⁷, proprio in quegli anni è stata più volte invitata ad esprimersi in relazione al processo di Reims del 1952 che si era risolto con l’assoluzione di Yvonne Chevallier, la donna che aveva ucciso il marito fedifrago con cinque colpi di pistola¹²⁸. Ed è molto nota anche all’estero attraverso le numerose traduzioni dei suoi romanzi. Quando inizia la lavorazione del film di Antonioni, è lei la personalità più celebre.

Anche la sceneggiatura delle *Amiche* ha almeno due vite. Si proverà a riassumere la vicenda produttiva che si intreccia all’intervento di de Céspedes.

Antonioni, dopo la pausa incerta del cortometraggio-inchiesta *Tentato suicidio*, che anticipava il tema pavesiano, per il film collettivo *L’amore in città* (1953)¹²⁹, con *Le amiche* torna sulla scia delle opere precedenti e riprende l’osservazione della borghesia italiana con

¹²⁶ *Suso a Lele. Lettere (Dicembre 1945 – Marzo 1947)* (a cura di Suso Cecchi D’amico, Silvia e Masolino D’Amico), Milano, Bompiani, 2016. Il 2 gennaio 1946 Suso scrive al marito del capodanno passato con amici, uno di questi era attratto «dalla grande festa che ci fu dalla de Céspedes [sic] (in cui tutti dovevano andare vestiti e impersonificando il personaggio di un libro). [...] Venne anche lui e penso che passasse la serata col cuore ulcerato e teso verso la bella Alba che scivolava per i suoi saloni vestita da Manon Lescaut» cit., p. 58; nella lettera del 12 gennaio 1946 si legge che nell’ufficio di Flaiano che, commissionando articoli e trafiletti, sta cercando di aiutare chi può da quando ha la direzione, anonima, di una nuova rivista cinematografica «Cinelandia», tutti parlano «dei ricevimenti di [Guido] Piovene - [Flora] Volpini, del ballo della de Céspedes [sic]» cit., p. 68; l’11 aprile insieme a Vitaliano Brancati entra in una trattoria a Piazza Navona, qui era stato indetto un incontro in onore della «Fiera Letteraria», in una tavolata sono stipati tutti gli intellettuali che contano e che lei schernisce, tra questi nota Alba de Céspedes, cit., p. 141; infine a giugno del 1946 dice al marito che aveva «promesso di andare dopo cena dalla de Céspedes [sic]» e a capodanno dell’anno successivo fa riferimento alla nota festa in Via Eleonora Duse: «Dario e mamma andarono dalla de Céspedes [sic]. Pare fosse divertentissimo (fanno sempre delle specie di spettacoli). Quest’altr’anno andiamo lì?» cit., p. 463.

¹²⁷ Tra il 1951 e il 1955 partecipa spesso alla trasmissione «Convegno a tre» insieme a Anna Garofalo e a Maria Bellonci, di almeno un incontro esistono delle testimonianze fotografiche. Fonte Archivio Teche RAI, Fototeca.

¹²⁸ A distanza di mezzo secolo, de Céspedes si trova in una situazione simile all’Annie Vivanti di *Circe*. Il caso Chevallier aveva diviso l’opinione pubblica, è un caso mediatico che riapre il dibattito su *Dalla parte di lei*: Alba de Céspedes è la scrittrice che è più volte chiamata a esprimersi pubblicamente. Il 13 novembre 1954 Radio Roma organizza il *Convegno dei cinque*, lei, unica scrittrice ma soprattutto unica donna invitata tra penalisti e psicologi, ripete le sue parole che tanto stavano creando indignazione: pur stigmatizzando il gesto di Chevallier, si dichiara vicina alla donna oltraggiata e offesa «I giudici di Reims, hanno però, finalmente riconosciuto che non soltanto l’adulterio commesso da una donna può provocare reazioni giustificate, ma anche quello commesso da un uomo». Trascrizione in p.a.p., *Pro e contro il verdetto di Reims*, in «Stampa Sera» 14 novembre 1952, p. 1. Ma si veda anche Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei. Risponde Alba de Céspedes*, cit., pp. 9-10.

¹²⁹ *L’amore in città* è un film a episodi ideato da Zavattini secondo la sua idea di cinema-realtà. Gli altri registi erano Carlo Lizzani, Dino Risi, Federico Fellini, Francesco Maselli e Alberto Lattuada.

i suoi drammi. Aprendosi a contenuti ancora poco battuti dal cinema italiano del dopoguerra, stava allargando lo spettro del rappresentabile alle porzioni di realtà escluse dalle sceneggiature neorealiste. Insieme ai temi stava aggiornando le modalità narrative attraverso un linguaggio filmico che prendeva le distanze dalla presa diretta della realtà a favore di una dimensione squisitamente cinematografica e talvolta letteraria. In antitesi ai canovacci neorealisti e al cinema spontaneo degli attori presi dalla strada, Antonioni vede la sceneggiatura e gli attori come elementi fondamentali alla realizzazione del film, elementi su cui può intervenire a suo piacimento in qualunque momento¹³⁰, gli sceneggiatori con cui aveva collaborato sono professionisti selezionati anche in base alle caratteristiche della loro scrittura. Aveva già lavorato con Bassani alla sceneggiatura de *I vinti*, ma è proprio *Le amiche* il suo film più 'letterario', presentato fin dal principio come l'adattamento di un libro che aveva vinto il Premio Strega e adattato insieme a una narratrice affermata.

Le amiche viene presentato dalla stampa a fine novembre del 1954, insieme ad un gruppo di «film per signore»¹³¹: evidentemente la presenza di Pavese e Antonioni non bastava ad evitare la declinazione in rosa. Qualche giorno più tardi i quotidiani nazionali dedicano ampio spazio alla notizia e si potranno leggere i nomi di alcuni attori inizialmente coinvolti che non prenderanno poi parte al film (tra cui Giulietta Masina).

Tra novembre e dicembre del 1954 il nome di de Céspedes non compare in nessun articolo della rassegna stampa: è molto probabile che non sia stata coinvolta in questa fase della lavorazione (si esclude che sia stato omissso il suo nome, sfruttabile da un punto di vista commerciale). Antonioni, intervistato, introduce il tema film: «si tratta, sotto un certo aspetto, di una dettagliata panoramica sul mondo della donna che cerca d'inquadrarsi nei settori diversi della vita sociale moderna», l'ambientazione torinese gli sembra «particolarmente adatta a fornire lo sfondo, ottocentesco e romantico, ad una vicenda e ad un problema modernissimi: la vita delle donne del nostro tempo, delle donne che lavorano, che si assumono responsabilità, che raggiungono posizioni di comando»¹³². Per il momento, nessuno nota che per parlare delle «donne del nostro tempo» il regista sceglie proprio una delle opere considerate tra le più 'misogine' di Pavese¹³³.

¹³⁰ «Qualche volta arrivo sul set senza sapere che cosa si girerà. È il sistema che preferisco: arrivare alle riprese senza essermi preparato, vergine. Chiedo spesso di rimanere lì, da solo, per un quarto d'ora, per mezz'ora e lascio che i pensieri vaghino liberamente. [...] Capita anche che provando una scena cambi improvvisamente idea, oppure che la variazione si faccia progressivamente, a mano a mano che il tecnico dispone le luci; credo che solo guardando gli attori muoversi, parlare illuminati dalle luci si possa aver e una visione completa della scena e quindi correggerla». Michelangelo Antonioni, *All'origine del cinema c'è una scelta*, in «Cahier du cinéma», n. 112, ottobre 1960, ora in Id., *Fare un film è per me vivere*, p. 126.

¹³¹ I. p. [Leo Pestelli], «L'ombra» – *Film per signore*, in «Stampa Sera», 20 novembre 1954, p. 6.

¹³² b.f., *Antonioni si ispira a un racconto di Pavese*, in «Stampa Sera», 27 novembre 1954, p. 6.

¹³³ De Céspedes non è di questo parere: in un articolo che segue il film, risponde a una giovane lettrice secondo la quale solo nelle opere di Pavese le donne trovavano una esplicita forma di rispetto per la loro personalità.

Le riprese sarebbero dovute iniziare a novembre del 1954, ma a marzo dell'anno successivo Antonioni non ha girato nemmeno un metro di pellicola¹³⁴. Ad agosto del '55 un lungo articolo su «La Stampa» fornisce i dati necessari a inquadrare il processo di riscrittura che segna l'adattamento del romanzo:

Fra tutte le opere di Cesare Pavese, Antonioni ha scelto la più statica, la meno ricca di fatti, la più complessa. *Tra donne sole* è un racconto. Ancor più che un racconto è poetica costruzione di stati d'animo, di contrasti interiori. [...] Antonioni si era illuso di poterne trarre una vicenda cinematografica che si articolasse attraverso cinque distinti ritratti di donne, ciascuna delle quali a un dato momento si trova a dover assumere un qualunque impegno rispetto alla vita e alla società¹³⁵.

Bocconetti offre una delle prime analisi sulle difficoltà di adattamento del romanzo di Pavese – qualche mese più tardi Calvino dirà che tra tutti i romanzi di Pavese *Tra donne sole* gli sembrava «fosse il meno cinematografabile»¹³⁶ –, il suo brano prosegue con la ricostruzione della vicenda:

[...] Non è stato facile al giovane regista tradurre poi in fatti (lui, che al racconto dei fatti, alle sue conseguenze estreme, ha legato il suo stile narrativo) ciò che nel racconto era semplicemente alluso. Bisognava, oltre a tutto, alleggerire quel tanto di morboso, di passionale, di spietato che l'opera letteraria giustificava e che al cinema non avrebbe mai potuto; dialoghi aspri e crudi, violenti. Si è dovuto toglierne alcuni, ed altri aggiungerne più tipicamente femminili, perché la solitudine, la stanchezza morale di queste donne avessero una loro attuale validità¹³⁷.

Quindi a una prima sceneggiatura, di cui non si sa nulla, segue una seconda scrittura in cui è stato necessario «togliere» i dialoghi più «aspri e crudi, violenti» e aggiungerne altri «più tipicamente femminili». Per quanto il nome di de Céspedes non compaia in questo brano, se si osservano le date, sembrerebbe che la scrittrice sia già stata assunta con questo incarico: «femminilizzare» i dialoghi crudi di Pavese e, si presume, di Antonioni e Cecchi D'Amico. L'articolo prosegue:

Interrotta la lavorazione a marzo, per ragioni misteriose, Antonioni per un momento aveva visto sfuggirsi la possibilità di realizzare l'opera sua di maggior impegno. C'è voluto il coraggio di Adessi, un produttore cioè dal quale era meno da aspettarselo. E il gesto è doppiamente significativo, che, per sue ragioni personali, Adessi la sua produzione ha

La scrittrice riconduce questo elemento non alle posizioni progressiste di Cesare Pavese quanto a una sua prospettiva classista e romantica. Non è d'accordo, però, neanche con una lettura femminista di *Tra donne sole*. Cfr. Alba de Céspedes, *Diario di una scrittrice – Le donne giudicano gli scrittori*, in «Epoca», 6 settembre 1959, p. 70.

¹³⁴ m.g. [Mario Gromo], *Dietro lo schermo – Registi e narratori*, in «La Nuova Stampa», 3 marzo 1955, p. 6. Nel caso delle *Amiche* si deve registrare l'assenza di documentazione relativa alla censura preventiva, le carte del fascicolo ministeriale non aiutano molto a comprendere perché il film si sia interrotto. Cfr. *Le amiche*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero del Turismo e dello spettacolo, Direzione generale dello spettacolo, Archivio Cinema, Lungometraggi 1953-1959, b. 125.

¹³⁵ G. [Giuseppe] Bocconetti, *La Torino di Pavese in un film di Antonioni*, in «Stampa Sera», 1 agosto 1955, p. 6.

¹³⁶ Italo Calvino, *Le «Amiche» e Pavese (lettera aperta a Michelangelo Antonioni)*, in «Notiziario Einaudi», n. 11-12, novembre-dicembre 1955, p. 12, ora Id., *Saggi. 1945-1985* (a cura di Mario Barenghi), Milano, Mondadori, pp. 1909-1911.

¹³⁷ G. [Giuseppe] Bocconetti, *La Torino di Pavese in un film di Antonioni*, cit.

orientato in senso prevalentemente commerciale. [...] Il suo è stato un gesto di «sfida» e verso la censura e verso quanti han sempre dubitato della validità dei film d'arte. Naturalmente il film ha dovuto obbedire a talune esigenze che tuttavia non hanno limitato per nulla la libertà del regista¹³⁸.

Le «ragioni misteriose» sono state svelate da Steve della Casa: «[il film] fu interrotto per il fallimento del produttore, avventuratosi nell'adattamento da Cesare Pavese senza avere i fondi necessari e costringendo così l'aiuto regista a restare per due mesi praticamente ostaggio del grande albergo che ospitava la troupe e che non era stato pagato»¹³⁹. Tornando a Bocconetti, ciò che non era stato esplicitato a proposito delle battute ammorbidite, viene espresso in termini più generali: anche in quello che poteva sembrare un film colto *tout court*, de Céspedes si trova a dover fare i conti con delle dinamiche produttive che ormai conosce molto bene e con un modello di riferimento «orientato in senso prevalentemente commerciale» che sembra essere, per lei, l'unico sperimentabile al cinema. Ciononostante *Le amiche* rimane un gesto di sfida verso la censura¹⁴⁰.

L'elemento che rende difficile inquadrare il lavoro di de Céspedes è introdotto nel seguito dell'intervista:

Quando Addressi ha «rilevato» il film, esso era girato per tre quarti. Mi dice Antonioni che non ha voluto nemmeno visionare ciò che egli sin là aveva potuto girare. Bisogna dirlo, poiché è merito da molto in un momento in cui l'autolesionismo dei nostri produttori rischia di danneggiare la nostra arte cinematografica assai più della censura.¹⁴¹

Se non si fraintendono le parole di Antonioni, il percorso del film sembra essere il seguente: in una prima fase era stata elaborata una sceneggiatura, in un secondo momento si era reso necessario intervenire sui dialoghi, quindi, con le riprese in corso d'opera, il film era ancorato per questioni produttive, poi con l'intervento del nuovo produttore «naturalmente il film ha dovuto obbedire a talune esigenze», il che farebbe supporre ulteriori interventi. I passaggi a cui fa riferimento questa intervista non sono rintracciabili con precisione nei documenti conservati da Antonioni.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Steve Della Casa, *Splendor: Storia (inconsueta) del cinema italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 58. Antonioni non era uno sprovveduto, aveva accettato di far partire la produzione del film perché stava uscendo da una situazione difficile: nel 1954 ogni produttore aveva rifiutato tutti i suoi soggetti, vecchi e nuovi, i progetti che avrebbe voluto realizzare gli erano stati tolti di mano ed affidati ad altri registi, in questo stesso periodo si separa dalla prima moglie dopo quattordici anni di matrimonio. Quando l'amico Franco Cancellieri si offre di produrre un suo film, si lancia a capofitto nell'impresa. Il motivo per cui le riprese si interrompono bruscamente dopo poche settimane di lavorazione è la mancanza di fondi, Cancellieri aveva calcolato approssimativamente il budget del film.

¹⁴⁰ Il precedente lungometraggio di Antonioni, il film a episodi *I vinti* (1953), era stato snaturato dalla censura. Il regista era stato costretto a modificare drasticamente l'episodio italiano in Italia, mentre in Francia aveva avuto grosse difficoltà con il segmento, appunto, francese. Il film sarà distribuito nel 'Paese dei Lumi' solo dieci anni più tardi.

¹⁴¹ *Ibid.*

Tornando alla sceneggiatura, il regista non specificherà mai cosa intendesse con il processo di ‘femminilizzazione’ dei dialoghi, limitandosi a chiarire l’impostazione del lavoro di scrittura:

Nella preparazione della sceneggiatura, ho fatto lavorare la D’Amico e la De Cespedes [sic] separatamente, perché ritenevo che, dati i diversissimi temperamenti, avrebbero reso di più. Entrambe svolgevano il loro lavoro, e me lo consegnavano. Da questo materiale, corretto, tagliato, rielaborato da me, fu tratta la sceneggiatura¹⁴².

Questo spiega l’esistenza di diversi materiali, fortunatamente conservati. La sua è una direzione dei lavori a 360°, Antonioni si pone come sorta di regista-sceneggiatore-editore che seleziona accuratamente i frammenti di testi, li rielabora e infine li monta sul tessuto della sceneggiatura. Quanto al lavoro delle sue collaboratrici altrove è stato ben più esplicito:

I wouldn’t say that D’Amico wrote the script. The script came out of a cooperation between me and two women: Suso Cecchi D’Amico and Alba de Céspedes. D’Amico is not a great writer but she’s a good writer. She knows the feminine mentality very well. But they hate each other, Suso and Alba, so they never talked together. I picked up some material from one and some more material from the other, and then I did the script. Maybe the script was not as good as it might have been¹⁴³.

È nota la ritrosia di Antonioni a parlare dei suoi film, de Céspedes non farà mai menzione del suo lavoro in veste di dialoghista e anche Cecchi D’Amico parlerà pochissimo delle *Amiche*. Nell’intervista raccolta il 5 marzo del 1995, incalzata dalle domande della nipote, ricostruisce la sua lunga carriera non lesinando in dettagli ma dopo tre pagine dedicate alle altre collaborazioni col regista ferrarese, a proposito delle *Amiche* si limita a dire: «Fu l’ultimo film al quale lavorai con Antonioni. Non ci fu nessun motivo speciale per l’interruzione della nostra collaborazione»¹⁴⁴. Quello che potrebbe sembrare un pettegolezzo, potrebbe invece contestualizzare meglio uno dei pochi chiarimenti della sceneggiatrice:

Antonioni scelse il racconto di Pavese perché gli consentiva di poter ritrarre delle figure di donne, cosa che poi ha sempre fatto. La sceneggiatura cambia dal racconto. Molto bella è la scena della passeggiata in riva al mare. La De Cespedes [sic] viveva vicino Torino e subentrò a sceneggiatura fatta, intervenendo sulla caratterizzazione delle donne¹⁴⁵.

Si può quindi considerare accertata la forma che assume il lavoro di scrittura collettiva.

¹⁴² Aldo Bernardini, *Michelangelo Antonioni: da «Gente del Po» a «Blow Up»*, Milano, Edav, 1967, p. 119; la dichiarazione è ripresa anche in Franca Faldini, Goffredo Fofi, *L’avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai loro protagonisti. 1939 – 1959*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 323.

¹⁴³ Seymour Chatman, *Antonioni in 1980: An Interview*, in «Film Quarterly (Archive)», Berkeley Vol. 51, fasc. 1, Fall 1997, p. 4.

¹⁴⁴ Suso Cecchi D’Amico, *Storie di cinema (e d’altro)*, cit., p. 144

¹⁴⁵ *Scrivere con gli occhi. Lo sceneggiatore come cineasta - Il cinema di Suso Cecchi D’Amico* (a cura di Fabio Francione), Alessandria, Falsopiano, 2002, p. 21.

Per concludere la ricostruzione: *Le amiche* è terminato durante l'estate del 1955 e il 6 settembre la pellicola viene proiettata alla XVI Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia¹⁴⁶. Antonioni vince il Leone d'Argento (il premio speciale per la regia) *ex-aequo* con altri quattro film. Subito dopo la Trionfalcine di Addessi inoltra la *Domanda di revisione* per il visto censura¹⁴⁷ che viene concesso con il «vietato ai minori di anni 16» senza che il film subisca alcun tipo di intervento censorio: la manipolazione dei dialoghi è quindi responsabilità del solo Antonioni¹⁴⁸ o può essere dipesa dal non ben specificato 'orientamento commerciale'.

Il film viene distribuito dalla Titanus e pubblicizzato come «il film più atteso dell'anno»¹⁴⁹. Nel giro di pochi mesi il l'opera, il regista e una delle protagoniste, Valentina Cortese, riceveranno altri premi prestigiosi (tre Nastri d'argento e la Grolla d'oro per il miglior lungometraggio), segno che la critica iniziava ad apprezzare lo stile e i temi di Antonioni. La sua consacrazione come massimo esponente del cinema moderno inizia proprio con questo film.

Provando a tirare le fila del discorso: de Céspedes aveva scritto il suo racconto giovanile come un soggetto per il cinematografo lavorando soprattutto sull'elemento dialogico; la stesura sopravvissuta di *Nessuno torna indietro* è un testo quasi interamente fatto di dialoghi (avrebbe poi pensato Blasetti a impostare l'impianto visivo del film); la rassegna stampa di *Lettere al sottotenente* fa più volte riferimento alle battute elaborate dalla scrittrice e *Gli ultimi dieci minuti* è un breve film che si costruisce tutto sullo scambio di battute. Il documento conservato dall'archivio letterario della scrittrice sotto il nome *Originale mio dialogo Le amiche*, descritto come «Dattiloscritto dei dialoghi della sceneggiatura del film Le amiche»¹⁵⁰, conferma che ancora una volta la scrittura per lo

¹⁴⁶ «Le amiche di Antonioni registrano una tale affluenza di pubblico che si è costretti a impedire a molti l'ingresso alla sala del Palazzo. Anche ad Antonioni.», [s.a.], 6 settembre – *Orgoglio della Spagna*, in «Cinema nuovo», n. 67, settembre 1955, p. 204. La copertina di questo numero è dedicata proprio a *Le amiche*.

¹⁴⁷ *Domanda di revisione* inviata alla Presidenza del Consiglio dei Ministri (Servizi dello Spettacolo), 14 settembre 1955, ora link: <http://www.italiataglia.it/files/visti21000_wm_pdf/19780.pdf>, ultima consultazione 30.1.2023.

¹⁴⁸ Secondo i dati della Banca dati della Revisione Cinematografica il 4 febbraio 1978 la Titanus inoltra una seconda *Domanda di revisione* per ottenere il nulla osta alla trasmissione televisiva. In questa occasione il film sarà tagliato (da 2900 a 2700 metri) per poter essere trasmesso in pubblico senza limitazioni di età. Due scene solo eliminate del tutto (Scena di Mariella e Cesare che si rotolano sulla sabbia; Scena nella quale Rosetta e Clelia salgono in treno); Due scene vengono rimontate (Incontro di Lorenzo e Rosetta sull'argine del Po; Lite tra Clelia e Momina nella sartoria), ben nove scene sono ridotte. Questa la versione che per anni si è vista in TV, è singolare che siano state modificate proprio le scene in cui il dialogo di de Céspedes era stato maggiormente accolto dal regista: <http://www.italiataglia.it/files/visti21000_wm_pdf/71460.pdf>, ultima consultazione 30.1.2023.

¹⁴⁹ [s.a.], *Il film più atteso dell'anno*, «La Nuova Stampa», 12 novembre 1955, p. 5.

¹⁵⁰ Alba de Céspedes, *Originale mio dialogo Le amiche*, cit.

schermo di de Céspedes si configura come un lavoro (letterario) d'autrice sull'elemento dialogico.

Secondo l'intervista di Antonioni e il *Diario* di de Céspedes, è molto probabile che la prima stesura del copione sia stata chiusa entro novembre del 1954 e che de Céspedes inizi la revisione dei dialoghi a dicembre dello stesso anno¹⁵¹. Gennaio 1955 è la data apportata sul dattiloscritto della sceneggiatura definitiva che accoglie, solo parzialmente, il suo intervento. Una lavorazione piuttosto veloce, quindi.

Il suo lavoro si colloca tra un ciclo di fortunate conferenze in Italia e la fine della revisione dei racconti di *Invito a pranzo*. La sceneggiatura corrisponde a ciò che effettivamente sarà stato girato (considerando le varianti congenite al lavoro sul set e la propensione di Antonioni a intervenire sul copione, qui meno che in altri film), al contrario i dialoghi di de Céspedes sono stati accolti solo parzialmente e in alcuni casi riscritti, come ha dimostrato Mirshak¹⁵².

Prima si faceva riferimento alle date: a questo proposito è davvero interessante il meccanismo intertestuale che caratterizza il racconto *Due amanti* (pubblicato per la prima volta il 21 aprile 1954)¹⁵³. In questa breve storia Velia è l'amante di un «ricco agricoltore che vive di rendita»; come la sua quasi omonima Clelia «da pochi mesi aveva messo su un laboratorio di maglieria fine, al quale si dedicava con passione e buon successo», deve badare alle clienti, alle ordinazioni, alle «lavoranti». Nonostante sia attratta dall'uomo, in sua compagnia prova sensazioni sgradevoli, l'odio che prova nei suoi confronti

era dovuto al modo che egli aveva di umiliarla perché voleva possedere, lavorando, un po' di quel benessere che lui possedeva largamente senza far nulla. Con un sorriso, mostrava di stimarlo perfetto per lei, per la classe alla quale apparteneva. E colpevole, quindi, non privarsene per amor suo ma, anzi, conquistarlo con le ore che gli portava via¹⁵⁴.

Anche Velia riesce a migliorare le proprie condizioni di vita attraverso il lavoro ma non fa la vita mondana delle sue colleghe torinesi. Sarcasticamente proporre al ricco amante di essere pagata per il tempo che passa insieme a lui, perché

il mio tempo è prezioso. È la sola cosa che io abbia, per vivere. [...] Per me le ore sono quello che per voi sono le case, i titoli di borsa, i terreni. Solo che il mio capitale, al contrario del tuo,

¹⁵¹ Si riporta l'unica notazione in cui si fa riferimento al lavoro per *Le amiche*: «12 dicembre [19]54 [...]. Sto lavorando alla sceneggiatura del racconto di Pavese *Tra donne sole*, con Suso Cecchi d'Amico, il regista è Antonioni, taciturno, ma con molte cose da esprimere». Alba de Céspedes, *Diario. 9 agosto 1952 - 11 dicembre 1956*, cit.

¹⁵² Valerie Ann Mirshak, *Engendering Fidelity*, cit.

¹⁵³ Alba de Céspedes, *Due amanti*, in «La Stampa», Torino, 21 aprile 1954, p. 3; poi in Ead., *Invito a pranzo*, cit., pp. 149-155; successivamente in «Amica», 2 luglio 1980, pp. 133-134. Tutte le citazioni fanno riferimento alla prima attestazione del racconto sul quotidiano «La Stampa».

¹⁵⁴ *Ibid.*

impiegandolo si consuma. Posso regalartene un poco, come tu mi regali un profumo, una borsetta. Il resto appartiene alle clienti, che lo pagano [...] Se mi vuoi [...] devi pagarmi¹⁵⁵.

La proposta di Velia è uno scherzo, ma il suo discorso è estremamente serio. L'uomo non comprende le motivazioni della sua amante, è davvero disposto a pagare una moneta di cui dispone in abbondanza. Di fronte a questo atteggiamento Velia capisce: l'uomo si sente in diritto di possederla perché la considera priva di valore, come i regali che le porta durante i loro incontri, e in fondo disonesta, come tutte le persone della sua classe. Si libererà di lui come di un qualunque cliente della maglieria.

In *Due amanti* la totale libertà di espressione di de Céspedes non è vincolata al lavoro su commissione per Antonioni, esibisce una differente prospettiva sulla personaggio e sulla sua capacità di reagire, facoltà che non hanno né le donne sole di Pavese, né le amiche torinesi di Antonioni. De Céspedes nel suo breve racconto esprime una tesi che sembra dialogare con la materia di Pavese e forse di Antonioni – ulteriori informazioni avrebbero aiutato a comprendere l'ordine dei testi e quindi la loro relazione –: non basta saper guidare l'automobile e passare le notti fuori casa, quell'emancipazione, esibita continuamente in pubblico, è falsa.

Questo nesso tra le narrazioni sarebbe solo una suggestione che nasce dall'eco di certi temi e da piccoli dettagli intertestuali, dettagli che de Céspedes, come di consueto, si impegna a nascondere sotto la sua prosa. Una suggestione che però è stata confermata durante la visita all'Archivio Antonioni: il primo documento che apre il fascicolo delle *Amiche* corrisponde a un ritaglio di giornale della «Stampa» che riproduce proprio il racconto di de Céspedes¹⁵⁶.

Nel caso di *Due amanti* si assiste di nuovo – e per l'ultima volta – a un rapporto di reciproco interscambio tra la materia del film (legata all'ipotesto di Pavese) e la narrazione breve decéspedesiana. Si ripresenta ancora una volta la consueta dinamica circolare: non è possibile stabilire l'ordine di composizione dei testi ma è evidente che Velia partecipi alla stessa riflessione di de Céspedes sul lavoro femminile – uno dei temi più ricorrenti nella rubrica su «Epoca» – e si ponga come 'correzione' ideologica della figura narrativa della Clelia pavesiana. *Due amanti* è una risposta letteraria a un sistema di valori, non è possibile dire se si rivolga al solo Pavese o anche a Antonioni.

Il lavoro di scrittura di de Céspedes può quindi essere considerato separatamente, i suoi dialoghi sono conservati nel fondo d'autrice all'interno di una cartellina che contiene

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Si segnala che l'inventario dell'Archivio Antonioni riporta erroneamente il titolo *Due amiche* (un altro segnale?).

dieci gruppi di fogli tenuti insieme da graffe e numerose carte sfuse. Allo stato attuale delle ricerche non è possibile definire con certezza l'ordine delle carte, soprattutto quelle sciolte, che sembrano avere un ordine confuso e non consequenziale. Valerie Ann Mirshak ha collazionato i dialoghi con la sceneggiatura e ha indicato come il passaggio dalle 'donne sole' alle 'amiche' sia un caso di «“gendered” adaptation».

Given that the storytelling first shifts from male author to female author, the script for Antonioni's *Le amiche* as conceived by the female novelist Alba de Céspedes provides an ideal starting point for a case study of *Le amiche* as an illustration of gendered film adaptation. In turn, an exploration of Antonioni's final film product as it relates to the original screenplay drafts proves revealing as the narrative changes hands yet again, going from a female storyteller back to a male one. By analyzing the ways in which men and women tell and retell the same story, some of the defining issues of feminist literary theory are brought to light, such as the possibility that sexual difference leaves a discernable imprint on translated and adapted texts, as well as the implications this difference may hold for the fidelity discourse so loved and hated by theorists of filmic adaptation¹⁵⁷.

Nel processo di adattamento da Pavese a de Céspedes, il punto di vista del racconto cambia di genere. Pur rimanendo valide le considerazioni di Mirshak¹⁵⁸, la questione è forse ancora più complessa. Nello spazio che segna il passaggio tra Pavese e de Céspedes si colloca il soggetto-trattamento di Antonioni, un dattiloscritto con annotazioni manoscritte di 32 carte che già definisce buona parte degli interventi sull'ipotesto: la ri-scrittura del romanzo è già lì.

Senza addentrarsi nella comparazione dei testi è però necessario fornire qualche informazione necessaria ai fini del discorso. L'ultima parte del trittico *La bella estate* è una storia amara ambientata nella Torino bene del dopoguerra: Clelia torna nel capoluogo piemontese, sua città natale, dopo essere riuscita ad affermarsi come modista a Roma. La ditta per cui lavora le ha affidato la gestione dei lavori per l'apertura di un nuovo salone di moda al centro di Torino. Appena arrivata in città, Clelia si ferma in un hotel; la prima notte una ragazza che aveva la stanza sul suo stesso piano, Rosetta, tenta il suicidio. Qualche giorno dopo a una festa mondana conosce il gruppo di amici di Rosetta, è introdotta nel suo stesso ambiente. Clelia che era nata nel mondo operaio-contadino di cui aveva assorbito idee e valori, è ora una donna matura che appartiene ad una classe sociale di rango più elevato: è riuscita ad emanciparsi attraverso il suo lavoro ma anche il suo carattere ha subito una brusca sterzata verso il disincanto. Eppure si sente diversa dal gruppo di snob annoiati, giovani e meno giovani, che vive senza entusiasmi, senza riferimenti di alcun tipo (moralì, ideologici, esistenziali). Persino la sofferenza che ha spinto Rosetta a tentare il suicidio è un argomento di discussione come qualunque altro, una delle tante distrazioni per vincere la noia. Clelia è

¹⁵⁷ Valerie Ann Mirshak, *Engendering Fidelity*, cit. pp. 185-186.

¹⁵⁸ La maggior parte degli studi fanno riferimento alla tesi di dottorato di Mirshak, non avendo potuto leggere quello studio, in questa sede si farà riferimento esclusivamente al suo saggio *Engendering Fidelity*.

orgogliosa delle sue origini, continua a frequentare il gruppo di amici anche se li disprezza (forse perché da bambina provava per il loro ambiente un forte senso di invidia), si sottrae al rapporto con il ‘proletario’ Beccuccio, rapporto che potrebbe anche essere positivo, per non rinunciare alla propria libertà. Ma anche lei è ormai contaminata dall’indolenza che la circonda, non riuscirà a costruirsi un futuro che sia sereno oltre che gratificante sotto il profilo lavorativo. Né ad impedire il suicidio di Rosetta.

Il testo pavesiano era narrato in prima persona e costruito su un continuo andirivieni di personaggi, luoghi e situazioni spesso appena abbozzati, come intuiva Calvino, non aveva una vera e propria struttura trasferibile nel linguaggio del cinema classico. Antonioni invece interviene sull’intreccio: costruisce nel suo soggetto una linearità narrativa, mantenendo i temi principali della materia: l’ambiente borghese con il suo vuoto morale e il clima di profonda solitudine.

È il titolo il primo segnale della direzione presa da Antonioni, il necessario passaggio dalla prima alla terza persona fa sì che al centro della storia non ci sia Clelia, testimone e narratrice degli eventi, ma un gruppo di donne, non più sole. Il termine «amiche» che compare già in questo testo, potrebbe avere un’accezione sarcastica ma esprime la volontà di analizzare le ‘nuove’ forme dell’amicizia, le dinamiche sociali nell’ambiente borghese del dopoguerra.

Il *plot* è già costruito in questo testo, la sequenza delle scene corrisponde quasi del tutto al film (è già piuttosto dettagliata la scena di gruppo in spiaggia, il confronto tra Nene e Rosetta). Così come è già stata definita la maggior parte dei rapporti tra i personaggi, di conseguenza la costruzione delle relazioni tra le amiche, che spesso è stata attribuita a de Céspedes, andrebbe ulteriormente vagliata in seguito alla collazione tra i documenti. Evitando l’espedito della voce fuori campo, il soggetto presenta già le dinamiche che saranno poi approfondite nelle scritture successive: i personaggi sono presentati a coppie: Momina-Cesare, Clelia-Carlo (Beccuccio nel romanzo), Nene/Rosetta-Lorenzo (Loris nel romanzo). A questo proposito Antonioni è piuttosto esplicito:

In un film, soprattutto se corale, bisogna dare un maggior peso ai rapporti, se no non è realistico. Io ho sviluppato le relazioni che erano adombrate nel romanzo. E, siccome nel film l’uomo ha un peso maggiore, non c’era più ragione di intitolarlo “Tra donne sole”. Debbo dire che cambiando il titolo è cambiata anche un po’ la tematica¹⁵⁹.

L’intervento del regista è profondo e allo stesso tempo poco evidente, il soggetto riesce a rimanere fedele al romanzo, pur prendendo le distanze dall’ipotesto¹⁶⁰. È già tutto

¹⁵⁹ Aldo Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni: un poeta della visione*, Roma, Gremese, 2002, p. 82.

¹⁶⁰ Per una dettagliata analisi del rapporto tra ipotesto letterario e film si rimanda a Gian Piero Brunetta, *Le amiche: Pavese e Antonioni dal romanzo al film*, in Id., *Forma e parola nel cinema. Il film muto, Pasolini, Antonioni*, Padova, Liviana, 1970, pp. 123-158 e al più recente Vittoria Foti, *Contributo critico alla ricezione*

nel soggetto-trattamento, sono davvero pochi i cambiamenti strutturali apportati nelle fasi successive. Quel che cambia, d'accordo con Mirshak è la posizione dello sguardo e la caratterizzazione delle 'amiche'.

Clelia era un personaggio difficilmente definibile come positivo, la forza del suo sguardo interiore e la lucidità di riflessione non escludono un forte cinismo (rielabora per se stessa un aforisma di Pavese: «Non si può amare un altro più di se stessi. Chi non si salva da sé non lo salva nessuno»). Provando a semplificare una questione decisamente complessa: Clelia assume la disillusione dell'autore, non crede alla possibilità di un incontro reale e profondo tra esseri umani. De Céspedes, invece, non mette mai in discussione la sincerità delle sue protagoniste, né la valenza dei loro sentimenti, è questo l'equilibrio che tende a ristabilire nei suoi dialoghi.

All of these scenes place their focus on the importance of cultivating meaningful connections and relationships among women. [...] In her screenplay adaptation of the work, however, Alba de Céspedes effectively shifts the story's focus from a generalization of human struggle to the depiction of a specifically female experience¹⁶¹.

Le stesse connessioni che aveva sviluppato Antonioni sono rilette 'dalla parte di lei'. La prima operazione nel processo di riscrittura di de Céspedes, sulla riscrittura di Antonioni-Cecchi D'Amico, consiste nel circoscrivere la crisi universale di Pavese all'esperienza «specificamente femminile». La scrittrice si concentra soprattutto sui dialoghi di Clelia, Momina e Nene, tre diverse soggettività femminili piuttosto articolate, secondo una gestione della coralità che fa pensare, suggestivamente come hanno fatto notare sia Re che Malaguti, al lavoro su *Nessuno torna indietro*. Nel caso di Clelia de Céspedes costruisce un vero e proprio percorso di presa di coscienza: in Pavese la modista era un personaggio energico ma cinico, esempio di un'emancipazione complessa. Le parole che de Céspedes vorrebbe far pronunciare (e in alcuni casi ci riuscirà) alla 'sua' Clelia si avvicinano ai discorsi che qualche anno più tardi caratterizzeranno Francesca e Gerardo del *Rimorso* (Mondadori, 1962) nel momento in cui saranno riusciti a trovare la realizzazione personale e una sincera intesa dopo aver abbandonato lo stile di vita borghese. La Clelia decéspedesiana rimane sicura e volitiva, ma perde la ruvidezza, rinuncia ai bronci, alle «frecciate» spietate, alle «risate in faccia» che nel libro riserva a chiunque. È un personaggio positivo, che cerca di partecipare al miglioramento del contesto in cui si trova. Sviluppa quindi, a modo suo, alcune

di *Tra donne sole di Pavese e Le amiche di Michelangelo Antonioni. Una nuova proposta di analisi*, in *Cesare Pavese: un classico del XX secolo (1908-2008)*, «Cuadernos de Filología Italiana», n. 2011, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 155-176, <<https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/37507/36303>>, ultima consultazione 30.1.2023. Brunetta e Foti non considerano le fasi intermedie di scrittura e de Céspedes non è nominata in nessuno dei due studi.

¹⁶¹ Valerie Ann Mirshak, *Engendering Fidelity*, cit. p. 186.

intuizioni di Antonioni che rimarranno nel film: Nene da ragazza maleducata diventa una donna tormentata, ragionevole e fin troppo tollerante; Momina acquista spessore, è la più disinvolta e cinica del gruppo, riassume con distacco la filosofia di vita del gruppo ma anche lei ha i suoi cedimenti emotivi. Mariella funziona da contrappeso adolescenziale, è la ragazza egoista che pensa solo a divertirsi. La tormentata Rosetta è il personaggio più fraintendibile, è distrutta non solo dalla vacuità dell'esistenza borghese ma anche dall'amore non corrisposto per Lorenzo, il marito di Nene: «non si toglie la vita per deliberazione fredda e razionale, ma piuttosto per una delusione d'amore. È più umano, anche non giustificabile»¹⁶².

Nella riscrittura di Antonioni-Cecchi D'Amico-de Céspedes dopo il suicidio di Rosetta, Clelia si scaglia contro la cinica Momina davanti alla clientela del negozio di abbigliamento. Nel soggetto le padrone della sartoria (in questa fase sono due) sono convinte che lei sia corresponsabile, non possono credere alla sua ingenuità, l'origine tutt'altro che signorile di Clelia viene fuori d'un sol colpo. La decisione della 'corte' è un allontanamento da Torino ma non il licenziamento, Clelia quindi incontra Carlo per un ultimo saluto.

Nella versione di de Céspedes il rimprovero della sua superiore si configura in maniera decisamente diversa. Madame comprende la sua reazione e parla della necessità per le donne di unirsi, di sviluppare un senso di gruppo, per sopravvivere nella sfera pubblica. Scrive de Céspedes «Le donne quando aiutano un'altra donna è segno che vogliono aiutare anche se stesse, difendere le proprie ragioni»¹⁶³. È il loro modo di occuparsi di politica»¹⁶⁴. Così come Madame è trasformata in un particolare tipo di mentore femminile, in un'altra scena de Céspedes aveva creato una relazione simile tra la modista e una ragazzina di tredici anni che lavora al negozio di abbigliamento. Gli scambi di battute in queste scene, già presentati da Mirshak, sono gli interventi più significativi del processo di 'spostamento' di senso che non sarà accolto da Antonioni. La ragazzina stava provando i vestiti del negozio, senza accorgersi che Clelia la stava osservando:

RAGAZZINA No, quelle i vestiti debbono lasciarli a negozio. Io voglio averli a casa per fare rabbia alle mie amiche del cortile. Sono cattiva, io, mio padre dice che sono tremenda.
CLELIA No, tutti i padri dicono così e ben poche donne avrebbero fatto strada se non avessero dovuto fare rabbia a qualcuno...¹⁶⁵.

Secondo Mirshak è questo il senso più profondo dell'operazione decéspedesiana:

¹⁶² g. Bocconetti, *La Torino di Pavese in un film di Antonioni*, in «Stampa Sera», 1 agosto 1955, p. 6.

¹⁶³ Alba de Céspedes, *Originale mio dialogo Le amiche*, ora in Valerie Ann Mirshak, *Engendering Fidelity*, cit. p. 189.

¹⁶⁴ Quest'ultima frase, assente nel saggio di Mirshak, è in Lucia Cardone, *Alba de Céspedes*, cit., p. 77.

¹⁶⁵ Alba de Céspedes, *Originale mio dialogo Le amiche*, ora in Valerie Ann Mirshak, *Engendering Fidelity*, cit. p. 189.

As these scenes demonstrate, the screenplay emphasizes cooperation and interconnectedness between women as paramount to the female experience, in contrast to the profound sense of loneliness prevalent in the male-authored novel¹⁶⁶

e l'intervento del regista riporterebbe la scrittura cinematografica all'ordine patriarcale. Secondo Malaguti invece Antonioni

riconosce l'ordine patriarcale e lo descrive, ma non lo approva necessariamente; e nemmeno lo denuncia, cioè non fa moralismi [...] ma ne esplora le condizioni dall'interno senza mai darle per scontate. Per fare ciò, prende appunto le mosse dalle donne, considerate un filtro senza dubbio più sensibile rispetto agli uomini¹⁶⁷.

Eppure le differenze non sono irrilevanti, le protagoniste portate sullo schermo, indipendentemente dalle letture critiche del film, tendono a perdere buona parte delle caratteristiche decéspediane. L'impegno ideologico presente nella sua scrittura, la tensione morale nella presentazione di soggettività resistenti alla norma viene nuovamente depotenziato, nel bene o nel male, da un regista con un'autorità per statuto superiore. *Le amiche* non è un film decéspediano come *Gli ultimi dieci minuti* è una delle tappe del percorso artistico di Antonioni. Con le dovute differenze anche *Le amiche* «si rivela in questo senso paradigmatico delle trasformazioni, dei compromessi e del continuo processo di mediazione cui la scrittura e l'immaginario delle donne sono sottoposti (e si sottopongono) per guadagnare uno spazio di visibilità sullo schermo cinematografico»¹⁶⁸.

Tornando brevemente al film, è impossibile fornire un resoconto dettagliato della lunga ricezione delle *Amiche*, la bibliografia sarebbe davvero lunga. Vale la pena segnalare brevemente che il punto di vista soggettivo femminile è colto, non sempre positivamente, da non pochi spettatori illustri. Jacques Doniol-Valcroze, uno dei fondatori dei «Cahier du cinéma» valuta positivamente il film nel suo insieme ma sottolinea che «Antonioni rinunciando alla prima persona per il «c'era una volta una donna che» si trova in un'avventura impossibile, è costretto a inventare un'altra storia»¹⁶⁹. In Italia Guido Aristarco, che gli dedica la copertina del numero 67 di «Cinema nuovo», apprezza il film ma è deluso dai personaggi maschili, «visti soggettivamente, con occhi di donna, di quel particolare tipo di donna. Questo livellamento, oltre ad alcune soluzioni sentimentali (Alba de Céspedes prende il posto di Pavese), determina alla fine in Clelia un diverso e meno convincente modo di comportarsi»¹⁷⁰.

¹⁶⁶ Valerie Ann Mirshak, *Engendering Fidelity*, cit. p. 190.

¹⁶⁷ Andrea Malaguti, *Straniere a se stesse*, cit. p. 210.

¹⁶⁸ Lucia Cardone, *Pelle e pellicola*, cit. p. 332.

¹⁶⁹ Traduzione mia, Jacques Doniol-Valcroze, *Une robe de tulle bleu ciel (Le amiche)*, in «Cahier du cinéma», n. 75, octobre 1957, pp. 53-55, ora trad. eng. by Craig Keller *A dress of sky-blue tulle*, in *Le amiche*, The Masters of Cinema [libretto del blu-ray Eureka!].

¹⁷⁰ Guido Aristarco, *Il lungo coltello*, in «Cinema nuovo», n. 67, settembre 1955, p. 208.

Evidentemente, nonostante la limitazione di Antonioni, la funzione dell'autrice aveva avuto delle conseguenze sul risultato finale. Tra le tante voci che si accavallano affrontando più o meno gli stessi argomenti, si distingue ancora una volta Italo Calvino. Lo scrittore riprende il suo discorso su Pavese sulle colonne del «Notiziario Einaudi» pubblicando una lettera aperta ad Antonioni che vale la pena leggere con attenzione. A differenza di Anna Banti, come si è visto nel precedente capitolo, che trovava irrispettosa la riscrittura di Pavese, Calvino ringrazia il regista proprio per aver realizzato un buon film che rispetta lo spirito del romanzo.

siamo anche molto lieti di aver ritrovato nel suo film quel nocciolo morale che fu proprio di Pavese e al quale particolarmente ci piace dichiararci fedeli. [...] Le dirò che quando seppi che lei s'accingeva a fare un film da *Tra donne sole*, ho provato qualche apprensione: mi pareva che di tutti i romanzi di Pavese quello fosse il meno cinematografabile, centrato com'è su un fitto contrappunto di dialoghi e di sensazioni a mezz'aria, e su situazioni troppo tese e scabre per essere portate sullo schermo senza travisamenti. Il suo film smentisce ampiamente le mie apprensioni; l'abile sceneggiatura utilizza e sviluppa gli spunti del romanzo in un racconto cinematografico compiuto, che ha una sua logica autonoma, e che pure conserva un suo sapore "pavesiano".

[...] È la prima volta al cinema che vediamo la vita delle comitive cittadine medio-borghesi di amici e amiche, le isterie e le acredini che fermentano sotto lo scherzo: tutto un mondo che ha già una sua tradizione letteraria, ma che il cinema non era finora arrivato a toccare. Il merito del film è aver visto questo mondo con uno sguardo sensibile e pur senza indulgenza (senza l'increspatura nostalgico-crepuscolare de *I vitelloni* di Fellini) mettendo spietatamente in luce la crudeltà spicciola, la sensualità superficiale, la continua viltà di fronte alle situazioni morali più tese; e soprattutto di non essersi limitato a quest'operazione descrittiva di costume, ma d'aver contrapposto ad essa la presenza d'un altro ritmo di vita, d'un'altra ragione e legame, quella del lavoro, qualsiasi esso sia, dirigere sartorie di lusso o maneggiare calce e mattoni, pur che si tratti di realizzarsi in cose compiute¹⁷¹.

Non si tratta di una totale approvazione, Calvino considera intelligenti i cambiamenti apportati alla storia e alla caratterizzazione dei personaggi ma è deluso soprattutto da Clelia, il personaggio autobiografico, la «chiave di volta del romanzo» di Pavese.

La sceneggiatura ha voluto farla più giovane, meno disillusa e saggia, accentuando quella sua tentazione continua di partecipazione al mondo delle "amiche" che si mescola alla sua continua ripulsa; e la partecipazione diventa commossa solidarietà giovanile, che la diversità di esperienza e di morale agita fino allo sdegno e alla polemica aperta. [...] [il personaggio] vorrebbe essere problematico (con la sua esitazione fino all'ultimo tra i diversi modi di vita che le si propongono e la sua scelta "storica" di realizzarsi nel lavoro), resta confuso¹⁷².

A Clelia preferisce la resa di Nene nell'interpretazione di Valentina Cortese: «pur in un personaggio che è stato quasi creato dalla sceneggiatura, la maschera e la recitazione della Cortese sono le più "pavesiane" del film, e se si fosse potuto tener tutto su quel tono

¹⁷¹ Italo Calvino, *Le «Amiche» e Pavese (lettera aperta a Michelangelo Antonioni)*, in «Notiziario Einaudi», n. 11-12, novembre-dicembre 1955, p. 12, ora Id., *Saggi. 1945-1985* (a cura di Mario Barenghi), Milano, Mondadori, pp. 1909-1911.

¹⁷² *Ibid.*

sarebbe stata la perfezione»¹⁷³. Ciò che non approva Calvino è proprio quel che resta degli interventi di de Céspedes.

4.4 *Sceneggiature nell'ombra: Nicodemo e Elles.*

Il lavoro per *Le amiche* rimaneva pur sempre l'adattamento di una materia narrativa che de Céspedes non sentiva sua. L'aspirazione della scrittrice era ovvia: portare anche al cinema – un pubblico decisamente più ampio dei suoi pur numerosi lettori – le proprie storie e i propri personaggi, adattati nel modo che reputava opportuno. Nel 1957 si cimenta quindi, per la seconda volta, nella stesura di un soggetto originale. Anche in questa occasione si avvarrà di collaboratori fidati: Paola Masino, con cui negli ultimi anni aveva rafforzato un'amicizia che era nata negli anni Quaranta, e il nuovo compagno Giuseppe Colizzi¹⁷⁴.

La ricerca attorno a *Nicodemo* è un cantiere ancora aperto. La distribuzione dei documenti negli archivi letterari di Alba de Céspedes¹⁷⁵ e Paola Masino¹⁷⁶, la presenza di tracce nell'Archivio Alessandro Blasetti¹⁷⁷, il ruolo poco trasparente di Federico Fellini, la conformazione delle carte e una vicenda giudiziaria interrotta sul nascere, necessitano un ulteriore approfondimento che non è stato possibile portare a termine. Si ritiene opportuno perciò limitarsi alla presentazione dei dati materiali.

Nicodemo è attestato in diverse stesure con vistose varianti sia da Paola Masino (quattro diverse scritture: due dattiloscritte di 61 cc., due insiemi di fogli sciolti di 11 e 142 cc.) sia da Alba de Céspedes (altre quattro stesure di 60, 17, 59 e 52 cc.). La maggior parte dei testi corrisponde alla forma del trattamento, solo un documento corrisponde al soggetto del film di cui parla de Céspedes. Nessuna scrittura cinematografica è datata mentre le altre testimonianze presentano notevoli discordanze: il 30 dicembre 1957 de Céspedes annota nel suo diario «stamani ho pressoché concluso, e potrei già dire concluso, *Nicodemo* il soggetto che ho scritto con Paola Masino e con Giuseppe e di cui dovrei fare la sceneggiatura con

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Colizzi negli anni successivi si affermerà come regista di film western, soprattutto legati alla coppia Bud Spencer-Terence Hill. In questo momento si muoveva tra cinema e letteratura. Nipote di Luigi Zampa, tra il 1949 e il 1955 aveva lavorato con lui come aiuto regia e come assistente di produzione, negli anni che coincidono con la relazione con de Céspedes segue la produzione di alcuni film "d'autore", tra cui il *Bidone* (Federico Fellini, 1955): molto probabilmente si deve a lui la vicinanza al regista riminese. Cfr. Francesco Carrà, *Terence Hill Bud Spencer la vera storia di Giuseppe Colizzi. L'uomo che inventò la coppia*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010.

¹⁷⁵ Cfr. *Nicodemo*, FAAM, FAdC, Scritti, *Nicodemo*, b. 56, fasc. 2. Si segnala anche la presenza di una cartellina di ritagli stampa che contiene un solo articolo danneggiato proprio nel punto in cui è stampata la firma dell'autore: Michel Borh [?], *Giulietta Masina va jouer "Nicomède" signé Alba de Cespédès*, 8 mai, 1958. Cfr. *Nicodemo*, FAAM, FAdC, Ritagli, b. 117, fasc. 3.

¹⁷⁶ *Nicodemo* [1957-1964], APM, Scritti, Paf, 92.

¹⁷⁷ Cfr. FCB, AAB, CorrCC, fasc. *Corrispondenza Personalità 1932-1960*, b. CRS 12, fasc. 471.

loro (interpreti Giulietta Masina e regista Blasetti)»¹⁷⁸. L'archivio Paola Masino conserva invece una ricevuta della SIAE in cui la data del deposito del soggetto corrisponde al 29 ottobre 1957, due mesi prima della sua ipotetica conclusione. Un'ulteriore ricevuta di deposito (si presume un rinnovo), presente tra le carte di de Céspedes, è datata 29 ottobre 1962.

Nello stesso periodo in cui sta scrivendo *Nicodemo* si presenta la vera grande occasione di realizzare un 'suo' film con un altro grande regista. Nel dicembre del 1956 la casa editrice Seuil aveva pubblicato la traduzione francese di *Dalla parte di lei: Elles* raggiunge in un anno le 50 mila copie e de Céspedes diventa la seconda scrittrice 'straniera' più venduta in Francia¹⁷⁹. Anche Henri-George Clouzot legge il romanzo e nel novembre del 1957 si propone di acquistare i diritti di sfruttamento per una trasposizione cinematografica di produzione francese¹⁸⁰. L'accordo si conclude verso la fine di dicembre e prevede che l'autrice del romanzo sia coinvolta nel lavoro di adattamento: al contrario di quanto aveva scritto a Blasetti sette anni prima, ora de Céspedes è piuttosto entusiasta all'idea di collaborare con uno dei maggiori registi francesi e di vedere finalmente sullo schermo il personaggio a cui è più legata¹⁸¹. Purtroppo nel giro di pochi mesi *Elles* si rivelerà come la più grande occasione cinematografica mancata.

Può sembrare singolare che a interessarsi del romanzo più 'femminista' di de Céspedes sia stato un regista specializzato in noir crudi e violenti. La distanza temporale ha permesso alla critica cinematografica di riconoscere in Clouzot un abile narratore anticonformista, in grado di fondere l'eredità del naturalismo con una messa in scena nitida, al servizio della narrazione, ma nel 1957 l'associazione Clouzot-de Céspedes poteva destare qualche sorpresa. Visto in prospettiva, forse il 'poeta dell'angoscia' avrebbe potuto essere davvero uno dei pochi autori in grado di restituire la radicalità del romanzo di de Céspedes. Probabilmente più di Alessandro Blasetti.

Purtroppo non sono rimasti documenti di alcun tipo che attestino la scrittura della sceneggiatura: de Céspedes non ha conservato bozze, appunti o frammenti di copione¹⁸²,

¹⁷⁸ Alba de Céspedes, *Diario Capri, aprile 1957 – Roma, febbraio 1958*, FAAM, FAdC, Scritti, Diari, b. 37, fasc. 1.

¹⁷⁹ G.S., *La Sagan sempre in testa nel mercato librario francese*, in «Corriere della Sera», 31 gennaio 1958, p. 3.

¹⁸⁰ «18 novembre 1957 [...] Oggi, una buona notizia: Clouzot mi ha fatto sapere che vuol comperare *Elles* per la riduzione cinematografica. Debbo partire il 26 per raggiungere lui e sua moglie – che sarà Alessandra – a Saint Paul de Vence». Alba de Céspedes, *Diario Capri, aprile 1957 – Roma, febbraio 1958*, cit.

¹⁸¹ «30 dicembre 1957 [...] ho concluso con Clouzot, e dovrò raggiungerlo a giorni a Saint Paul de Vence per cominciare una sceneggiatura che durerà oltre due mesi, [...] potrei già dire concluso, *Nicodemo* [...] si parla di ridurre per lo schermo *Quaderno proibito* con la Morgan, diretto da David Lean». *Ibid.*

¹⁸² Ha però raccolto un insieme di ritagli di giornale, in buona parte francesi, in cui si parla del lavoro con Clouzot: Cfr. FAAM, FAdC, Ritagli, b. 116, fasc. 3.

molto probabilmente perché il lavoro è stato svolto nello studio di Clouzot e, allo stato attuale della ricerca, non mi sembra esistere un luogo di conservazione che abbia accolto le carte del regista francese. Gli strumenti digitali possono aiutare a definire meglio i termini del discorso.

La collaborazione tra scrittrice e regista, infatti, per un certo periodo è stata seguita con molto interesse dalla stampa italiana e francese, de Céspedes stessa descrive una seduta di lavoro con Clouzot e sua moglie Véra Gibson Amado¹⁸³. A partire da gennaio 1958, come anche de Céspedes annota nel *Diario*, regista, scrittrice e attrice protagonista avrebbero iniziato a lavorare insieme nell'*atelier* di Clouzot a Saint Paul de Vence sulla Costa Azzurra, sotto l'occhio vigile del «Corriere d'Informazione».

George Clouzot sta lavorando su una sceneggiatura che, con 7 mila metri di pellicola, narrerà la storia di una donna sospettata di aver ucciso il marito: corte d'assise, rievocazione degli anni che precedettero il delitto, colpo di scena e finale come al solito segretissimo, secondo l'abitudine dell'autore dei «Diabolici»¹⁸⁴.

A febbraio il lavoro viene interrotto temporaneamente per essere ripreso nei mesi successivi; a maggio la sceneggiatura (che potrebbe però essere anche un soggetto o un trattamento) sembra a buon punto. De Céspedes è a Mosca presso la residenza diplomatica di Franco Bounous¹⁸⁵, il regista la invita a tornare in Francia a terminare il lavoro: le riprese del film sono annunciate per ottobre¹⁸⁶. Poi Clouzot si trasferisce a Capri dove la scrittrice avrebbe dovuto raggiungerlo e ritoccare il copione ormai pronto, ma de Céspedes torna a Mosca dal marito (come ricorda Bounous in una lettera del 19 agosto 1959), rinunciando contestualmente al contratto col regista¹⁸⁷.

Il progetto sembrerebbe definitivamente annullato nel mese di giugno, anche il «Corriere della Sera» riporta la notizia con un laconico «Alba De Céspedes [*sic*] è tornata da Parigi»¹⁸⁸. Ma un articolo di settembre farebbe invece supporre che non si tratti di un'interruzione definitiva: Sofia Loren dichiara di passare le sue vacanze leggendo il copione di *Elles*, un «soggetto di Alba De Céspedes [*sic*] che da tempo H.G. Clouzot medita di portare sullo schermo e per il quale vorrebbe la interpretazione di Sophia»¹⁸⁹. Poi le informazioni si sovrappongono, Sofia Loren viene traghettata in un nuovo progetto, *Le notti*

¹⁸³ Alba de Céspedes, *Si vous avez l'audace de travailler avec votre mari*, in «Elle», 20 ottobre 1958, pp. 79-81 e 173.

¹⁸⁴ L. B., *Oggi a Parigi – Il diabolico Clouzot*, in «Corriere d'Informazione», 13 marzo 1958, p. 2.

¹⁸⁵ Marina Zancan, *Cronologia*, cit., p. CXIII.

¹⁸⁶ L.B., *Oggi a Parigi – Alba per Clouzot*, in «Corriere d'Informazione», 7 aprile 1958, p. 2.

¹⁸⁷ Marina Zancan, *Cronologia*, cit., p. CXIII.

¹⁸⁸ A. Ge., *Oggi a Roma*, in «Corriere d'Informazione», 26 agosto 1959, p. 2.

¹⁸⁹ Maria Rossi, *Belinda Lee per qualche giorno ancora accanto al principe Orsini*, in «La Stampa», 8 settembre 1958, p. 3.

calde, «sul drammatico conflitto passionale di una giovane di Capri figlia di pescatori e di un contrabbandiere americano di passaggio»¹⁹⁰.

Quel che è certo è che si tratta di una lavorazione piuttosto complicata: la depressione di Vera Clouzot, che rendeva difficile lavorare con lei, i suoi ripetuti soggiorni in clinica e le continue discussioni con il regista esasperano la scrittrice. Le pagine del *Diario* proseguono negli anni a restituire la vita interiore di de Céspedes, solo raramente l'autrice si sofferma a descrivere le sue collaborazioni professionali: basti pensare che «Mercurio» è a malapena citato, che Alessandrini e De Felice non vengono mai nominati e che persino di Antonioni parla in una sola occasione), di conseguenza ogni ricorrenza è piuttosto significativa. Il 22 settembre 1958 annota: «Debbo correggere l'articolo sui Clouzot [...]. Mi dà perfino fastidio rileggerlo. Vorrei non sentire mai più parlare dei Clouzot per tutta la vita»¹⁹¹.

L'articolo per «Elle» descrive le loro discussioni creative in un'ottica piuttosto positiva, ma esce in un momento in cui i rapporti si erano già incrinati. Purtroppo non è possibile comprendere cosa realmente sia successo, in alcuni articoli del '59 su «Epoca» de Céspedes farà di nuovo riferimento al lavoro con il regista, ma non svelerà le cause della loro rottura. Secondo la stampa francese Clouzot tra aprile e maggio si starebbe dedicando alla riduzione della *pièce L'équipage au complet* «et pendant ce temps, Clouzot est reparti pour Saint-Paul-de Vence, où il commence à penser à l'adaptation de la pièce. Sans toutefois oublier le film qu'il fera tourner a sa femme Vera, actuellement souffrante, *Elle*, d'après un roman d'Alba de Céspedes»¹⁹².

La causa della fine dei lavori sembrerebbe essere la malattia di Vera Clouzot, che di fatto non lavorerà più ad alcun film. Esiste però un'intervista, riportata nella bibliografia di Laura Di Nicola, che potrebbe chiarire meglio la faccenda: *Alba de Céspedes: l'histoire de mon «divorce» avec Clouzot*¹⁹³, ma allo stato attuale della ricerca non sembra essere conservata tra le carte della scrittrice e non è stato possibile consultarla.

Il lavoro su *Elles* e *Nicodemo*, quindi si sovrappongono, anche nell'immaginario di della scrittrice che nell'articolo sui coniugi Clouzot finisce per parlare di Giulietta Masino e

¹⁹⁰ L.B., *Oggi a Parigi – Arrivi e partenze*, in «Corriere d'Informazione», 8 ottobre 1958, p. 3; ma si veda anche *Cinemondo – Clouzot-Loren*, in «Avanti!», 14 ottobre 1958, p. 5.

¹⁹¹ Alba de Céspedes, *Diario Parigi, 21 sett. 1958 – 4 febbraio 1959*, FAAM, FAdC, Scritti, Diari, b. 37, fasc. 1.

¹⁹² *CLOUZOT espère tourner “L'Équipage au complet”*, in «Le Comtois», 15 mai, 1958.

¹⁹³ Geneviève Gennari, *Alba de Céspedes: l'histoire de mon «divorce» avec Clouzot*, in «Arts», 11 novembre 1958.

ad associare le due attrici ai personaggi che interpretano (uno schema che attivo anche a ridosso degli anni Sessanta)¹⁹⁴. Qualcosa di simile avviene in un altro suo articolo, pubblicato in Italia su «Arianna», in cui presenta ai lettori della testata Giulietta Masina e con l'occasione annuncia la collaborazione con la moglie di Fellini¹⁹⁵.

Dalle carte private di Masino risulta che la scrittrice e Colizzi nel gennaio del 1958 avevano raggiunto Alba de Céspedes a Saint Paul de Vence. Una lettera di Masino alla madre descrive molto bene il contesto:

16 gennaio 1958

Mamma cara, sono in camera ad aspettare che Alba e Giuseppe si sveglino. [...] Da quando sono arrivata non mi sono mossa dalla stanza di Giuseppe se non per fare i tre passi di viale che ci separano dal corpo centrale dell'albergo [...] e andare a mangiare con Alba e Clouzot. Alba è sempre alle prese con Clouzot la cui moglie qualche giorno fa ha tentato di uccidersi e l'hanno portata in una clinica psichiatrica in Svizzera. Giuseppe e io tentiamo invano di portare avanti Nicodemo. Giuseppe è irrequieto per Alba che non ha mai tempo di lavorare con noi. Lei non trova tempo neppure per fare la rubrica di «Epoca» e così passiamo le notti a discutere senza concludere niente. [...] Vedo che il tempo passa e i due colombi non si svegliano. Così andrò a finire che, appena mangiato, Alba andrà a lavorare con Clouzot e io a lavorare. On Giuseppe il quale, per non distrarsi, appena rientriamo in casa, chiude tutte le finestre e tira le tende. Così lavoriamo in una oscurità eterna, come sepolti vivi e a me prende un sonno opaco che non permette di avere nessuna idea¹⁹⁶.

Maria Vittoria Vittori ha ricostruito la genesi di *Nicodemo* attraverso le parole di Alvisè Memmo in una nota a margine del volume biografico dedicato a Masino.

Nel 1957 Fellini aveva terminato di girare *Le notti di Cabiria* ed era alla ricerca di un nuovo soggetto di tipo «spiritico»; Giulietta Masina, che aveva conosciuto la de Céspedes e Colizzi, commissionò loro un soggetto per film, il cui personaggio principale avrebbe dovuto essere un folletto di nome Nicodemo (il ruolo della Masina). Alba e Giuseppe associarono Paola al progetto. Ci furono numerose sedute notturne nella casa romana di Alba alle quali parteciparono Fellini, la Masina, Colizzi, Paola, la chiromante Gina – che allora godeva di ottima fama presso il regista – e in qualche occasione il nipote di Paola, Alvisè Memmo, che ci ha permesso di ricostruire questa storia. Il soggetto fu poi terminato, depositato alla SIAE, ma non fu mai realizzato¹⁹⁷.

Tuttavia nel diario e nelle lettere di de Céspedes si indica che il regista avrebbe dovuto essere Blasetti. Colizzi, de Céspedes e Masino inviano al regista romano una cartolina, non datata, dalla Costa Azzurra:

Carissimo Sandro, la spettrale malinconia di questo luogo ci permette di lavorare alacremente a Nicodemo. Ci manchi molto, ma speriamo che tu sia soddisfatto delle nuove idee che mi sembrano proprio buone. Dunque sii tranquillo anche se, per giungere a un risultato definitivo,

¹⁹⁴ È di poco precedente un articolo pubblicato su «Epoca» in cui de Céspedes descrive l'incontro con l'attore Laurence Olivier, secondo le ormai usuali modalità narrative. Cfr. Alba de Céspedes, *Incontro con Olivier*, in «Epoca», a. IV, n. 145, 12 luglio 1953, pp. 48-49 e 56.

¹⁹⁵ Ead., *Una grande scrittrice vi parla di una grande attrice – Giulietta Masina*, in «Arianna», a. II, n. 13, aprile 1958, pp. 18-22; 25.

¹⁹⁶ La lettera è ora in *Paola Masino, Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo* (a cura di Maria Vittoria Vittori), Milano, Rusconi, 1995, pp. 160-162.

¹⁹⁷ Ivi, pp. 161-162 [n].

Paola e Giuseppe ritarderanno di due o tre giorni il loro ritorno. anch'io [sic] per lavorare tutti insieme¹⁹⁸.

La sceneggiatura di *Nicodemo* sarà conclusa – anche se al momento è difficile stabile quale tra i documenti corrisponda alla versione definitiva – ma il film non sarà realizzato né da Fellini né da Blasetti. Secondo il parere delle due autrici, il nucleo centrale della vicenda sarebbe stato riutilizzato senza il loro consenso da Federico Fellini in *Giulietta degli spiriti* (1965). Tentano entrambe di rivolgersi a un avvocato e raccolgono in un fascicolo una piccola rassegna stampa di recensioni al film di Fellini in cui sarebbe possibile valutare quanti segmenti di *Nicodemo* siano stati inseriti nel film del 1965. Ma per il momento non è possibile venire a capo dei molti nodi irrisolti legati a questa vic.

4.5 *Questo mondo proibito*, il ‘mondo movies’ dei letterati

Mentre i suoi progetti cinematografici non andavano in porto e cresceva il suo disagio nei confronti dello scenario politico e sociale italiano, anche la parabola della ricezione di de Céspedes stava iniziando a mutare direzione: si incrinano i rapporti con la Mondadori¹⁹⁹ e l'autrice tende sempre più spesso a cercare fuori dall'Italia il riconoscimento che nel suo Paese non le viene concesso: anche grazie al successo di critica ottenuto dalle traduzioni pubblicate da Seuil a partire dai primi anni Sessanta sarà sempre più interna al clima intellettuale francese. Tuttavia nel corso del decennio precedente è ancora molto presente negli spazi editoriali italiani.

Su «Epoca» la rubrica di corrispondenza settimanale che prendeva il nome dal romanzo di Alessandra viene sostituita con un nuovo spazio di incontro con i lettori: ‘Diario di una scrittrice’ (1958-1960). Nella nuova rubrica le modalità enunciative proprie della lettera che avevano caratterizzato ‘Dalla parte di lei’ (e che come abbiamo visto, costituivano la forma delle ‘Lettere’ su «Film») vengono rimodulate in funzione della scrittura diaristica

¹⁹⁸ Cartolina di Alba [de Céspedes], Paola [Masino], Giuseppe [Colizzi] ad Alessandro Blasetti, s.d., FCB, AAB, CorrCC, fasc. *Corrispondenza personalità 1932 – 1960*, b. CRS 12, f. 471. La lettera è scritta da de Céspedes e firmata da Masino e Colizzi.

¹⁹⁹ «Il fatto è che, da qualche tempo, io non ho più l'impressione di avere un editore ma di stampare alla Mondadori. Salvo i miei rari incontri con il Presidente, il quale si informa del mio lavoro e della mia vita con affettuosa premura, Le confesso che mi sento straniata dalla Casa, e mi par che del mio lavoro, dei miei romanzi, non importa granché a nessuno». Lettera di Alba de Céspedes a Mario Cimadori, datata 20 luglio 1962, ora in Alberto Cadioli, «*In nome della comune passione*». *Il lavoro con Mondadori*, in *Scrittrici e intellettuali del Novecento*, cit., p. 369.

(è ormai evidente che il 'diario' sia un termine-concetto-immagine chiave dell'universo decéspediano) al servizio di riflessioni di più ampio respiro sull'Italia della ripresa economica. Non si tratta più, come nelle veline di Radio Bari, di un vero e proprio diario pubblico, ma è evidente fin dal titolo che la rubrica restituisce lo sguardo di Alba de Céspedes, il punto di vista di un'autrice che rivendica l'appartenenza agli statuti della narrativa, non del giornalismo.

In 'Diario di una scrittrice' de Céspedes esprime la propria «acuta osservazione della realtà storica, sociale e politica dell'Italia repubblicana» e tende a esprimere attraverso la stessa drammatica disillusione – anticipando talvolta la «riflessione a tratti 'apocalittica'» degli anni Settanta – propria del *Rimorso* «un mondo in disfacimento – i personaggi del *Rimorso* si muovono come “in attesa di una esplosione del mondo e delle sue più o meno care abitudini”»²⁰⁰. Naturalmente nelle formule concesse a un rotocalco come «Epoca».

La rubrica segna anche un ulteriore approfondimento nei confronti del cinema e del film, trattati in maniera più continuativa che in passato. Il cinema è ancora uno strumento, come in 'Dalla parte di lei', è la spia dell'ingerenza della censura e dell'introiezione di un certo moralismo nella cultura italiana. Verso fine del decennio assume la forma di una lente attraverso cui guardare la società dei consumi, messa spesso a confronto con la realtà americana, francese e cubana. Così in *Per l'amore non c'è perdono*²⁰¹ la frase «Viva Sophia Loren e Carlo Ponti» scritta sul muro di una parrocchia è il pretesto per parlare di divorzio, ancora vietato in Italia. Una delle coppie d'oro del cinema italiano era al centro di un grande scandalo da quando Carlo Ponti aveva deciso di divorziare, in Messico, per poter sposare l'attrice. Il produttore non era più tornato in Italia così da evitare l'accusa di bigamia, ma Sofia Loren era stata denunciata alla magistratura italiana «da cittadini troppo facilmente scandalizzabili». La scritta sui muri è una risposta ai manifesti che erano stati affissi sulle chiese di Venezia, durante le giornate del Festival del cinema, in cui si invitavano gli italiani a ignorare i due «pubblici peccatori». L'esempio appena riportato mostra il *modus operandi* più ricorrente: nella seconda metà degli anni Cinquanta, il cinema per de Céspedes è principalmente un prodotto culturale della società di massa e lei stessa si serve delle sue emanazioni come pretesto per introdurre il vero argomento di discussione. Spesso la frivolezza del gossip, caratteristico dell'ambiente delle star, è un'esca allettante che dirotta i lettori verso temi più delicati, trattati con il consueto rigore morale.

²⁰⁰ Tutte le citazioni sono prese da Sabina Ciminari, *Alba de Céspedes a Parigi. Fra isolamento, scrittura ed engagement*, in «Bollettino di italianistica», a. II, n. 2, p. 36.

²⁰¹ Alba de Céspedes, *Diario di una scrittrice – Per l'amore non c'è perdono*, in «Epoca», n. 471, 11 ottobre 1959, pp. 92-93.

Una variante di questa struttura è visibile in *Prigione senza sbarre per la bella Soraya*²⁰². In più di un'occasione de Céspedes si interessa all'ex imperatrice²⁰³ contrapponendosi all'atteggiamento cinico di certa stampa italiana che sfruttava la sua triste vicenda a livello mediatico. I rotocalchi italiani descrivono Soraya come una star del cinema²⁰⁴, de Céspedes invece definisce la sua vita a Roma una «prigione senza sbarre» e l'accanimento mediatico come una pena aggiuntiva: «deve subire insomma, dopo la crudeltà di leggi primitive e inumane, quella dell'interesse pubblico che non si placa neppure di fronte alla innocenza e alla normalità delle sue malinconiche giornate»²⁰⁵. Il divismo femminile in relazione ai modelli normativi attribuiti alle donne è ancora uno dei temi principali nell'orizzonte di Alba de Céspedes, in questa nuova fase è esposto attraverso discorsi più esplicitamente politici: in questo e altri articoli²⁰⁶ chiede che venga rispettata la dignità di chi è esposto alla riproduzione della propria immagine. In almeno un'occasione lo sguardo dell'autrice si sofferma anche sul mondo maschile: nel brano *L'uomo avanza cavalcando una tigre*²⁰⁷, la vita della star è descritta nei termini di una limitazione alle principali libertà personali della società borghese: l'attore famoso è sempre spiato, maliziosamente, è «come se cavalcasse una tigre temendo sempre di essere buttato a terra, ma dalla quale, se osasse scendere volontariamente, sarebbe azzannato, travolto»²⁰⁸. Nonostante questa dinamica sia universalmente riconosciuta, la maggior parte degli italiani aspira a diventare una star. In questi interventi risuonano le parole di Cialente e Viganò di dieci anni prima, declinate nelle formule comunicative di una rivista ben più 'popolare' di «Noi donne».

In questo biennio si concentrano anche le maggiori riflessioni sull'adattamento cinematografico²⁰⁹ e quelli che prima erano brevi commenti sui film visti in varie occasioni

²⁰² Alba de Céspedes, *Diario di una scrittrice – Prigione senza sbarre per la bella Soraya*, in «Epoca», n. 473, 25 ottobre 1959, pp. 106-107.

²⁰³ Si ricorda brevemente che Soraya era stata per un breve periodo regina dell'Iran. Dopo aver sposato lo Scia di Persia, era stata ripudiata in quanto sterile. Dopo questo drammatico avvenimento la principessa dell'Iran si era trasferita in Francia e poi in Italia per intraprendere la carriera cinematografica.

²⁰⁴ Sarà proprio Antonioni, ne *Il provino* episodio del film *I tre volti* (1965), a narrare con taglio meta-cinematografico un suo provino romano, organizzato in gran segreto.

²⁰⁵ Alba de Céspedes, *Diario di una scrittrice – Prigione senza sbarre per la bella Soraya*, cit.

²⁰⁶ Si veda anche Ead., *Diario di una scrittrice – Marilyn Monroe non è più un idolo*, in «Epoca», n. 476, 15 novembre 1959, pp. 98-99 e *Diario di una scrittrice – Beverly Aarland, l'amore dell'età matura*, in «Epoca» 474, 1 novembre 1959, pp. 100-101.

²⁰⁷ Alba de Céspedes, *Diario di una scrittrice - L'uomo avanza cavalcando una tigre*, in «Epoca», n. 483, 3 gennaio 1960, p. 75.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Come quando assiste alla commedia *L'Année du bac* di Lecour, una risposta teatrale al film *Les tricheurs* di Marcel Carné: «tuttavia questi *tricheurs*, questi bari, nonostante la maestria con cui il regista li ha rappresentati e l'eccezionale bravura degli interpreti, scoprono tanto il loro gioco da non riuscire a trarci in inganno. [...] il film si dilunga – e si rovina – per precisare allo spettatore che questi giovani in realtà non vogliono altro che amore, lavoro onesto, maternità, matrimonio. Fingono, ma di chi è la colpa della loro finzione? Questa è la risposta che attendevamo dal film e che non ci è stata data. La commedia del Lecour risponde: «Dei padri». Perché? «Perché vanno a letto con la domestica.» E, così, distruggono le illusioni che i

mondane, assumono finalmente la forma della recensione cinematografica: il caso più evidente è quando affronterà per tre volte il confronto con la visione di *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959)²¹⁰.

Tuttavia in questi testi de Céspedes non lascia emergere compiutamente un pensiero cinematografico come aveva fatto negli anni Trenta e nel successivo periodo parigino. Se si esclude Irene di *Prima e dopo*, impegnata nella scrittura di un documentario «da cui sperav[a] un discreto guadagno»²¹¹, anche nella sua narrativa il film e il cinema rimangono sullo sfondo e continuano ad agire come in passato²¹².

Rispetto ai pochi interventi su «Film», la scadenza settimanale di «Epoca» rende il percorso attraverso gli scritti attorno al cinema molto più complesso. Piuttosto che offrirne una retrospettiva dettagliata è più interessante indicare la correlazione tra l'esperienza giornalistica di questi anni, con uno sguardo rivolto alla Francia, e l'ultima scrittura cinematografica italiana di de Céspedes. *Questo mondo proibito* (Fabrizio Gabella, 1963) deriva infatti dal suo percorso nel giornalismo degli anni Cinquanta e dall'avvicinamento all'area culturale parigina.

Questo titolo, scomparso dall'orizzonte italiano da più di trent'anni (sia il film che la sceneggiatura sono dispersi), è un documentario diretto da Fabrizio Gabella e ispirato dallo scrittore francese Roger Vailland. Ancora una volta è stato necessario ricorrere a una ricerca incrociata tra diversi luoghi di conservazione: de Céspedes ha raccolto in una delle sue cartelline una sparuta rassegna dell'«Eco della Stampa», la Cineteca di Bologna ha salvato dall'oblio una bobina con il trailer italiano del film – l'unica traccia italiana ad oggi sopravvissuta – e il Ministero ha custodito due diversi fascicoli alquanto caotici e di difficile interpretazione senza il supporto di uno spoglio accurato di giornali e riviste.

figli hanno su di loro». Ead., *Diario di una scrittrice – È proprio colpa dei padri?*, in «Epoca», n. 432, 11 gennaio 1959, p. 66.

²¹⁰ Alba de Céspedes, *Diario di una scrittrice – Gli amanti di Hiroshima*, in «Epoca», n. 457, 5 luglio 1959, pp. 74-75; Ead., *Diario di una scrittrice – Hiroshima, mio amore*, in «Epoca», n. 460, 26 luglio 1959, pp. 68-69; Ead., «*Ultime notizie Globe*» – *Per la terza volta vede "Hiroshima mon amour"* in «Globe Films International», agosto 1960, pp. 1-3.

²¹¹ Alba de Céspedes, *Prima e dopo*, cit., p. 36.

²¹² Gli esempi più evidenti sono, in *Quaderno proibito*, le figure di Clara – «che dopo la separazione [...] s'è messa a fare sceneggiature per il cinematografo [e] frequenta gente che noi non conosciamo» – e del marito di Valeria, la protagonista, che osservando il modello di Clara aspira a lavorare nel cinema come sceneggiatore e scrive copioni dall'atmosfera morbosa. Ead., *Quaderno proibito*, in Ead., *Romanzi*, cit., p. 865. Nel romanzo è presente una scena significativa in cui il cinema – americano – propone dei modelli sociali che mettono in discussione il pensiero normativo dell'Italia degli anni Cinquanta: «Sere or sono siamo andati al cinematografo, c'era una pellicola americana; a un certo punto si vedeva il marito che aiutava la moglie a lavare i piatti. Tutti ridevano, e anch'io, confesso, ho avuto voglia di ridere. Poi si vedeva la moglie lavorare in un ufficio, seria, con gli occhiali, dare ordini ad alcuni impiegati, e non rideva nessuno. Io ho detto che evidentemente si suppongono le donne capaci di saper fare più cose degli uomini e Michele s'è arrabbiato». Ivi, p. 898.

Dall'insieme dei documenti consultati, sembra che de Céspedes sia entrata in contatto con Gabella nel 1960 perché questo era interessato a pubblicare una nuova recensione di *Hiroshima mon amour* sul bollettino informativo della «Globe Films International»²¹³ di Enrico (in arte Henry) Lombroso che stava distribuendo il film in Italia. Tre anni dopo Gabella annuncia alla stampa un film a episodi in cui una serie di scrittori attivi tra Francia e Italia denunciavano i problemi della società contemporanea attraverso brevi commenti d'autore. Il nome di Salvatore Quasimodo e di Alba de Céspedes avrebbero garantito la letterarietà della sceneggiatura che avrebbe guardato alle società di tutto il mondo.

In realtà i documenti ministeriali attestano che Gabella e Lombroso nel 1962 avevano chiesto la concessione del *Certificato di nazionalità italiana* per un film intitolato *Mondo proibito*²¹⁴ che presenta le stesse caratteristiche del suo omologo dell'anno successivo²¹⁵, esclusa la presenza degli scrittori. La confusione dei documenti non permette di comprendere perché il film non sia stato realizzato (probabilmente la necessità di girare pochissime sequenze in Italia rendeva difficile ottenere il *Certificato*), ma confrontando i due fascicoli è evidente la mancata corrispondenza tra le dichiarazioni di Fabrizio Gabella e le descrizioni che la Globe invia al Ministero: il progetto fin dall'inizio era stato pensato come uno dei tanti 'mondo movies', sarebbe stato girato in diversi Paesi e uno speaker avrebbe letto i testi degli otto autori con un taglio sensazionalista.

Per comprendere meglio l'ultima tappa del rapporto di de Céspedes con il cinema italiano è necessario mettere a fuoco la tipologia di prodotto culturale di massa che corrisponde al fenomeno dei 'mondo movies'. Anche in questo caso è necessaria una precisazione: scrivono Bruschini e Tentori, autori dell'unica monografia sull'argomento:

Per *mondo movies* intendiamo quei documentari-shock (chiamati infatti anche *shockumentary*) che colpirono e scandalizzarono l'Italia (ma anche l'America e l'Europa) a partire dagli anni Sessanta, mostrando realtà del tutto separate da quelle occidentali attraverso una serie di immagini dure e sconvolgenti: esotismo misterioso e riti violenti, magie ancestrali e nudità integrali, nature selvagge e cerimonie tribali costituiscono il fulcro dei mondo movies, che puntano all'esplorazione dei tabù tramite la visualizzazione e la testimonianza di ciò che di più sconcertante può avvenire in lontani continenti. D'altro canto è la stessa natura a dettare le sue ferree leggi: la lotta per la sopravvivenza, i combattimenti mortali, gli accoppiamenti,

²¹³ Ead., «Ultime notizie Globe» – Per la terza volta vede "Hiroshima mon amour" in «Globe Films International», agosto 1960, pp. 1-3.

²¹⁴ Fascicolo *Mondo proibito*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero del Turismo e dello spettacolo, Direzione generale dello spettacolo, Archivio Cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera 1946-1965, CF 4032, b. 335.

²¹⁵ Fascicolo *Questo mondo proibito*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero del Turismo e dello spettacolo, Direzione generale dello spettacolo, Archivio Cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera 1946-1965, CF 4117, b. 372.

ma in una dimensione del tutto innocente e del tutto pura rispetto alla crudeltà consapevole e gratuita dell'uomo²¹⁶.

È un fenomeno prettamente italiano che nasce, ancora una volta, da un'idea di Alessandro Blasetti. Il regista di *Nessuno torna indietro* con il titolo che getta le basi di tutto il filone, *Europa di notte* (1959), allestisce un film elegante che è diretta filiazione del mondo editoriale di cui anche de Céspedes faceva parte. Le presunte inchieste sui passatempi notturni della borghesia europea hanno più di un punto in comune con le tendenze scandalistiche propria dei nuovi rotocalchi di massa: la macchina da presa di Blasetti fissa su pellicola immagini in movimento non troppo diverse dai servizi fotografici di «Epoca» e testate rivali. Con questo film il vecchio regista del Ventennio, sopravvissuto a una lunga serie di cambiamenti radicali nel mondo del cinema, riesce a inventare ancora una nuova forma espressiva in grado di coinvolgere il grande pubblico: il reportage cine-giornalistico a tematica scandalosa.

Partendo dall'immaginario e dal linguaggio dei cinegiornali italiani degli anni Cinquanta, Blasetti ne amplia alcune caratteristiche sostanziali come la ricerca del sensazionalismo e l'insistenza dell'immagine fuori dal comune. L'elemento principale che definisce il suo esperimento e lo distingue dagli altri documentari è il particolare uso del commento e del relativo *voice over*: un narratore onnipresente accompagna e commenta ironicamente la carrellata di immagini anomale filmate in tutta Europa. La struttura di *Europa di notte* e dei suoi epigoni è semplice: lo spettatore assiste a una serie di spettacoli brevi e veloci, secondo un'impostazione che sembra riportare il cinema alla sua dimensione originaria di attrazione: dagli show di magia alle esibizioni di Domenico Modugno, dagli spogliarelli alle esibizioni dei gruppi di ballo, tutti piuttosto casti anche per l'epoca. Puro e semplice spettacolo, esibizione apparentemente presa dal vero (in realtà messa in scena) dei passatempi borghesi, presentati attraverso la 'visione' del regista che esibisce se stesso attraverso un commento colorito e già politicamente scorretto.

Più che per la regia di Blasetti e l'intervento alla sceneggiatura di Ennio De Concini – futuro premio Oscar per *Divorzio all'italiana* (Pietro Germi, 1961) – la formalizzazione del genere si costituisce proprio nel commento, firmato da Gualtiero Jacopetti. Jacopetti, l'esperto di scandali, è il vero padre putativo del genere²¹⁷. Giornalista anticonformista e

²¹⁶ Antonio Bruschini, Antonio Tentori, *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Bologna, PuntoZero, 2000, Versione aggiornata in Id., *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Milano, Bloodbuster, 2013.

²¹⁷ Jacopetti è stato un personaggio controverso ma a suo modo innovatore. Volontario all'inizio della Seconda guerra mondiale tra le fila fasciste, partigiano dopo l'8 settembre, ufficiale di collegamento dell'esercito, monarchico nel '48 e parte del servizio segreto americano. Per anni si vociferava che fosse stato lui a scattare le foto che mostrano Mussolini e Claretta Petacci a Piazzale Loreto. Anni dopo dichiarò che si limitò a convincere i soldati americani a restituire il rullino che avevano sequestrato al fotografo. Nei primi anni

senza troppi scrupoli, dopo essere stato redattore capo de «La Settimana Incom»²¹⁸, fondatore del famigerato «Cronache»²¹⁹ e collaboratore di Rizzoli, per cui dirigeva alcuni cinegiornali tra cui il noto «Ieri, Oggi e Domani», all'apice della carriera come autore di articoli di costume e attualità, sviluppa a partire da queste esperienze legate alla carta stampata un linguaggio originale che applicato allo schermo produce una formula inconfondibile.

Europa di notte era costato davvero poco e aveva ottenuto un successo sproporzionato: nel giro di pochi mesi spuntano i primi epigoni di Blasetti, in un paio di casi con il commento firmato sempre da Jacopetti, che si limitano a replicare la formula del regista. Si moltiplicano le panoramiche di locali notturni e spettacolini vari raccolti, però, anche in altri continenti: nei titoli di queste pellicole inizia a spuntare la parola 'mondo'. Come era prevedibile, Blasetti aveva abbandonato immediatamente il campo per dedicarsi ai progetti dell'ultima fase della sua carriera, Jacopetti, al contrario, sfrutta questi banchi di prova per mettere a punto una formula che avrà ancora più successo: nella sua personale idea di documentario sul mondo l'elemento pruriginoso sposa lo shock visivo. Dopo quasi due anni di riprese avventurose in giro per il mondo insieme a Franco Prosperi e Paolo Cavara, vede la luce *Mondo cane* (1961). Il suo sguardo cinico e disincantato mostra immagini mai viste prima, non arretra neanche di fronte alla violenza e alla morte, mentre la voce fuori campo ricorda costantemente allo spettatore che 'così è la vita'.

Tutte le scene che vedrete in questo film sono vere e sempre riprese dal vero. Se spesso saranno scene amare è perché molte cose sono amare su questa terra. D'altronde il dovere del cronista non è quello di addolcire la verità, ma di riferirla obbiettivamente²²⁰.

Il film è un prodotto di intrattenimento atto a soddisfare la ricerca di immagini proibite e shockanti, ma ha l'innegabile merito (se si sospende il giudizio morale) di innovare il linguaggio del documentario cinematografico. Se Blasetti aveva realizzato un prototipo, *Mondo cane* definisce le caratteristiche di un canone e sposta il limite del rappresentabile verso zone mai raggiunte prima, riuscendo a eludere la censura. L'aura di maledettismo non impedisce al film di ricevere una nomination all'Oscar per la colonna sonora, il David di Donatello per la miglior produzione e il medesimo premio al Festival di Cannes: esplose la

Sessanta era uno dei nomi noti del giornalismo scandalistico italiano e parte attiva della società mondana italiana.

²¹⁸ La collaborazione con Blasetti e la direzione della «Settimana Incom», una delle testate per cui lavorava de Céspedes, non autorizzano a supporre una conoscenza diretta (comunque probabile), ma è certo che condividevano spazi editoriali comuni.

²¹⁹ Una delle riviste italiane che conta più sequestri, «Cronache» proponeva ai lettori italiani una lettura della politica e della società volutamente disinibita e eccessiva.

²²⁰ Trascrizione del cartello di apertura del film di *Mondo cane* (1961).

moda voyeuristica dei ‘mondo movies’²²¹. Questo è il modello di riferimento del film a cui prende parte de Céspedes, più o meno consapevolmente.

Davvero arduo trovare notizie su Fabrizio Gabella: giornalista cinematografico e pubblicitario spericolato, già negli anni Cinquanta era il responsabile di alcuni uffici stampa e marketing tra mondo del giornalismo e del cinema. Verso la fine del decennio fonda la Globe Film International, «che realizza una decina di film anche in coproduzione con la Francia»²²², prima di essere chiamato ad assumere il ruolo di capo ufficio stampa e direttore marketing dell’Istituto Luce-Italnoleggio Cinematografico, il braccio produttivo e distributivo dell’Ente Cinema. Nel 1963, prima degli incarichi istituzionali²²³, il profilo di Gabella non è poi molto distante da quello di Jacopetti.

Le uniche informazioni identificate sulla Globe Film International la descrivono in questi termini:

Nella sua breve vita (1959-1963), questa piccola e intelligente casa di distribuzione, inaugurò una politica della qualità che fu la sua fortuna, e che aveva come presupposto la comprensione del processo di differenziazione della domanda di cinema che proprio in questo periodo cominciava a manifestarsi. Con lo slogan «Per un cinema migliore», la Globe distribuì e pubblicizzò con successo film di qualità della più varia provenienza, anche asiatica, accompagnandoli con pressbook, quaderni informativi, fotografie, capaci di interessare la fascia di pubblico cui la casa si indirizzava.²²⁴

Tuttavia nel 1962 Gabella e Lombardo decidono di realizzare un ‘mondo’ letterario con l’intenzione di rappresentare i mali della società moderna, che dalle parole di Gabella corrispondono alla pubblicità, alla mercificazione del corpo femminile nei mezzi di comunicazione di massa e soprattutto ai ‘vizi sessuali della borghesia’. Se *Mondo cane* rappresentava il prototipo del ‘mondo’ di destra, il suo progetto aspirava a diventare la controparte orientata a sinistra.

Assunti i presupposti del filone – l’esposizione di immagini estreme e pruriginose, la critica al moralismo e la ricostruzione di momenti fuori dall’ordinario spacciati per veri – , Gabella cerca supporto ideologico in una serie di intellettuali italiani e francesi. Chiama a raccolta Giorgio Bontempi, Alba de Céspedes e Salvatore Quasimodo per l’Italia; per la

²²¹ In realtà la definizione di mondo movies è stata coniata diversi anni dopo, le testate degli anni sessanta inseguono l’evoluzione della nomenclatura: dai “film di notte” ai “film sexy”, ai “film proibiti”.

²²² Roberto Poppi, *Dizionario del cinema italiano. I registi: dal 1930 ai giorni nostri*, Roma, Gremese 2002, cit., p. 190.

²²³ Nel 1989 pubblicherà una compilazione di tutti i film che hanno ottenuto premi istituzionali nel ventennio 1968-1988 presentandolo durante la Mostra del Cinema di Venezia. Fabrizio Gabella, *Cinema di qualità*, Roma, Presidenza del Consiglio dei ministri Dipartimento per l’informazione e l’editoria, 1989. Cfr. “*Cinema di qualità, di Gabella. Un libro su vent’anni di film*”, in «La Repubblica» 13 settembre 1989, p. 28.

²²⁴ Giorgio de Vincenti, *La pubblicità* in Id., *Storia del Cinema Italiano. Vol. 10 (1960-1964)*, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero Marsilio, 2001, cit., p. 322.

parte francese si avvale dell'apporto di Roger Vailland e Christiane Rochefort (in una prima fase si parla anche di Piovene e Moravia che prenderanno presto le distanze dal progetto). A loro chiede di scrivere dei brevi commenti progressisti sulla libertà sessuale, sulla censura e sulla schiavitù dell'uomo moderno.

Che le intenzioni fossero altre è dimostrato, oltre che dai fascicoli ministeriali, anche dalle ricostruzioni di Poppi e degli studiosi di censura Curti e Di Rocco²²⁵, i quali sostengono che sempre nel 1963 Fabrizio Gabella avesse diretto, con lo pseudonimo Franco Macchi, il 'mondo' *Sexy che scotta*, prodotto sempre dalla sua Globe Film²²⁶. Gabella poi, da pubblicitario esperto, non era nuovo all'uso di formule anticonvenzionali, aveva già sfruttato l'elemento il meccanismo che regola *Questo mondo proibito* nell'ambito della distribuzione, esperimento che gli era costato una condanna e qualche mese di carcere²²⁷.

È difficile valutare se Gabella volesse realmente compiere una battaglia a favore della libertà sessuale o piuttosto offrire una versione politicizzata del fenomeno 'mondo sexy'²²⁸. In ogni caso, già nel 1963 la scelta delle parole 'mondo' e 'proibito'²²⁹ era «squalificante [...] applicat[a] a film che partivano con maggiori ambizioni»²³⁰.

Secondo i dati in mio possesso, sembra che nessuno dei principali quotidiani abbia parlato del film prima della fine delle riprese, di conseguenza non è possibile circoscrivere

²²⁵ Cfr. Roberto Curti, Alessio Di Rocco, *Visioni proibite: I film vietati dalla censura italiana (1947-1968)* (con una prefazione di Carlo Lizzani), Torino, Lindau, 2004.

²²⁶ Anche questo film ha problemi con la censura che richiede di ridurre il metraggio da 2403 a 2064 m prima di ottenere l'approvazione della commissione.

²²⁷ Nel 1960 aveva fatto realizzare un manifesto italiano per il film gotico inglese che stava distribuendo, *Il sangue del vampiro*, piuttosto esplicito. «I cartelloni rappresentavano, in primo piano, la figura di una giovane donna con le vesti scomposte e lacerate, le braccia sollevate in alto, i polsi avvinti da catene ed il volto reclinato all'indietro. [...] La Procura della Repubblica fece sequestrare i manifesti ordinando il rinvio a giudizio del Gabella che venne poi condannato dalla IV sezione del tribunale a due mesi di reclusione e seimila lire di multa.» La tesi del tribunale era che «Lo stampato rivela nel responsabile non già un atteggiamento psichico di distacco indifferente, ma una sorte di compiacente adesione, che perfeziona l'elemento del reato». Gabella sarà poi assolto in appello perché il manifesto può «incutere terrore, ma non turba certo il sentimento morale che si identifica con il sentimento di onestà e di pudore». g. g., *Ammessa l'affissione di manifesti terrificanti*, in «La Stampa», 1 aprile 1960, p. 7.

²²⁸ Non bisogna sottovalutare che Gabella è stato tra i primi, se non il primo, a coinvolgere autori letterari di prestigio nella scrittura del commento di un film di questo tipo. L'escamotage per qualche anno godrà di una certa credibilità e sarà utilizzato in più di un'occasione per giustificare immagini bizzarre e raccapriccianti. Come ricorda Franco Proserpi, il braccio destro di Jacopetti, «Dopo l'ultimo film che feci con Jacopetti, ne feci altri tre; ma pensa che Lombardo, della Titanus, mi chiese di non metterci il mio nome, perché ormai ero stato marchiato come un "fascista. [...] E decidemmo di farcelo firmare da Moravia. Andammo a casa sua, e Moravia ci chiese cinque milioni. L'assistente di Lombardo glieli diede e Moravia firmò il commento». Tim Small, *Ricordi di un mondo cane. Intervista a Franco Proserpi*, in Antonio Bruschini, Antonio Tentori, *Nudi e crudeli*, cit., p. 174.

²²⁹ Quella che segue è una selezione dei titoli più noti che precedono il film di Gabella: *Il mondo di notte* (1960), *Il mondo di notte numero 2* (1961), *Il mondo di notte numero 3* (1963), *Mondo sexy di notte* (1962), *Mondo caldo di notte* (1962), *Il mondo sulle spiagge* (1962), *Superspettacoli nel mondo* (1962), *Il paradiso dell'uomo – Giappone proibito* (1962), *Sexy proibito* (1963), *Universo proibito* (1963), *I malamondo* (1963), *Mondo matto al neon* (1963), *Mondo nudo* (1963), *Un mondo si rivela – Le città proibite* (1963), *La donna nel mondo* (1963).

²³⁰ Callisto Cosulich, *I sexy in Storia del Cinema Italiano. Vol. 10 (1960-1964)* (a cura di Giorgio de Vincenti), Venezia, Edizioni di Bianco & Nero Marsilio, 2001, p. 322.

il momento in cui è stata scritta la sceneggiatura²³¹. I documenti del fascicolo ministeriale raccontano la doppia vita del film in una maniera così confusionaria, e scollegata dalla presenza di de Céspedes, che si ritiene opportuno non tenerne conto, se non come termine di paragone che smentisce la campagna a mezzo stampa allestita da Gabella. «La Stampa» è il giornale che dedica maggiore spazio a *Questo mondo proibito* (vale la pena ricordare che il 1963 è l'anno di 'Cronache delle donne', la rubrica che de Céspedes tiene sul quotidiano torinese da marzo a novembre). Nel maggio del 1963 esce un primo articolo che descrive il progetto in termini significativi: «un giornalista cerca le immagini delle storture della vita moderna» e «il film si dividerà in articoli sceneggiati e firmati da Christiane Rochefort, Alba de Céspedes, Roger Vailland e altri – Salvatore Quasimodo ha scritto l'introduzione»²³².

Si tratta, come è noto, di un singolare film-inchiesta che malgrado il titolo non ha niente in comune con i vari «mondi di notte». Impostato sulla falsariga di un rotocalco, con «articoli» firmati, esso intende dimostrare le proibizioni psicologiche, i «tabù», ed i più esasperati complessi dell'uomo moderno.

Il titolo dell'articolo di Christiane Rochefort è «La pubblicità, oppio dei popoli» e tratta la pubblicità come fatto metafisico che sovrasta e domina la vita. Alba de Céspedes ha curato la stesura di un articolo su «la tortura della vita moderna», rappresentata dai rumori, dalla radio, dalla televisione, dai citofoni, dal telefono, ecc. Roger Vailland ha trattato il «sadismo» nelle sue varie forme della vita contemporanea²³³.

Come i prototipi di Blasetti e di Jacopetti, cui il film guarda pur dichiarando il contrario – ma nelle carte ministeriali si fa esplicitamente il nome di *Mondo cane* –, anche *Questo mondo proibito* è diretta emanazione del mondo della carta stampata. Presentato in questo modo il testo di de Céspedes sulla «tortura della vita moderna», rientrerebbe in quel clima disincantato della sua rubrica 'Diario di una scrittrice».

Dall'articolo della «Stampa» si comprende come l'operazione sia stata interamente gestita da Fabrizio Gabella che ha ideato, prodotto, scritto-fatto scrivere i brani e girato il film tra Roma, Parigi, Londra e Amburgo. E ora sta avviando il *battage* promozionale. Come nella classica tradizione del film *exploitation* statunitense si dichiara un concetto per affermare il suo contrario:

questo film è un invito a ritornare ad essere semplici. E non si può esserlo se non si parla con chiarezza, se non si indicano quali sono i nostri punti deboli che vengono sfruttati costantemente dagli altri per ragioni di interesse e speculazione commerciale, come avviene ad esempio attraverso la pubblicità e l'erotismo. [...] ora, dopo tanti secoli di lavoro sottile fatto da uomini per assoggettare altri uomini, basta guardarci in giro per renderci conto che, nonostante le apparenze non viviamo affatto in un mondo libero.
[...] In altre sequenze viene sottolineata la crudeltà non necessaria degli uomini e quella invece

²³¹ Secondo le schede tecniche la sceneggiatura è stata firmata da Salvatore Quasimodo, Giovanni Bontempi, Fabio De Agostini, Alba de Céspedes, Fabrizio Gabella, Renato Mainardi, Christiane Rochefort, Roger Vailland.

²³² g. b., *Un giornalista cerca le immagini delle storture della vita moderna*, in «Stampa sera», 6 maggio 1963, p. 10.

²³³ *Ibid.*

indispensabile per gli animali. E che dire del sadismo automobilistico, fenomeno impressionante dei nostri giorni?²³⁴.

Oltre che di «sadismo automobilistico», l'articolo parla di «seducenti cover girl» e aggressività animale: erotismo e violenza le due caratteristiche principali del filone. Il film è quindi preceduto da una serie di dichiarazioni a mezzo stampa contro la pubblicità, contro l'erotismo, contro la crudeltà dell'uomo utilizzate per lasciar intendere cosa sarà possibile vedere nel film: il falso moralismo avrebbe mostrato proprio gli oggetti che intendeva criticare, ottenendo in questo modo l'attenzione del pubblico smaliziato.

Fabrizio Gabella [...] è riuscito a ricavare 14 capitoli collegati tra loro da una associazione logica di idee, scientifica, spettacolare e discorsiva.

Capitoli il cui fondo tematico comune [...] è il sesso. Basta aprire bene gli occhi, dice sempre Gabella, per constatare come tutto o quasi tutto della nostra vita venga stimolato e condizionato dall'esterno da giochi di parole o di figure erotico-sessuali²³⁵.

Fin dalla sua prima attestazione è evidente lo spazio in cui Gabella sta collocando il suo film, non serve continuare ad esporre una rassegna stampa che ripete con insistenza le stesse tesi.

Spietata critica sociale o mera operazione commerciale, in ogni caso su questo 'mondo' si è scritto davvero poco, perché in pochi sono riusciti a vederlo. La pubblicità pensata da Gabella non convince la censura. Secondo la banca dati della revisione cinematografica la Globe Film International il 23 settembre 1963 inoltra la domanda per ottenere il nulla osta della censura, il 28 settembre la Commissione di Revisione Cinematografica vede *Questo mondo proibito* e

rileva che il film, camuffato da psicanalitica indagine scientifica, appare un complesso di scene e sequenze eminentemente pornografiche e talune orripilanti, tali da ipotizzare addirittura i reati previsti nel codice penale; rileva altresì che il film, del tipo sexy nel quadro delle produzioni del genere, rappresenta il vertice della oscenità e della amoralità, rese più pericolose da una abile presentazione illustrativa, diretta a creare nel pubblico il convincimento che proposito del film sia quello di denunciare le ragioni per cui il pubblico accorre alla televisione del film erotico sessuale. Pertanto ad unanimità esprime parere contrario per la programmazione in pubblico del film in questione²³⁶.

La produzione ricorre in appello e il 16 ottobre la Commissione di secondo grado riesamina il film e concede il visto censura n. 41311; il film è distribuito in una versione leggermente ridotta (da 2550 a 2458 metri) con il «Vietato ai minori di anni 18» e con la «Riserva dell'ammissione alla programmazione obbligatoria»²³⁷.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ p.z., *Un esordiente regista afferma che "girare" è un'esperienza noiosa*, in «Stampa Sera», 1 luglio 1963, p. 25.

²³⁶ <http://www.italiataglia.it/files/visti21000_wm_pdf/41311.pdf>, ultima consultazione 30.1.2023>.

²³⁷ *Ibid.*

Ciononostante *Questo mondo proibito* continua a essere presentato come il film dei letterati: «da un'idea di Roger Vailland (Premio Gouncourt), con la partecipazione alla sceneggiatura di Alba de Céspedes (la più nota scrittrice italiana in Francia) e di Christiane Rochefort (l'autrice di *Le repos du guerrier*) e una introduzione di Salvatore Quasimodo (Premio Nobel)»²³⁸.

La pellicola è distribuita sul suolo italiano e rimane nelle sale circa una settimana: al primo giorno di programmazione in Sicilia viene sequestrato in seguito a un'ordinanza del Sostituto Procuratore della Repubblica di Palermo che lo ha giudicato «immorale, lascivo ed erotico»²³⁹. Viene ordinato il sequestro di tutte le copie e Gabella finisce di nuovo in tribunale con l'imputazione di offesa alla morale pubblica. Immediata la solidarietà di alcune testate: «Cinema nuovo» pubblica l'introduzione di Salvatore Quasimodo²⁴⁰ e una sua intervista di Luciano Sarti²⁴¹. L'«Avanti!» dedica mezza pagina al caso che «intendeva essere la prima indagine seria su un mondo – quello dell'erotismo nella civiltà contemporanea – dove attingono a piene mani e senza scrupoli gli infiniti farcitori di antologie «sexy».

Questa volta la censura non aveva creato troppe difficoltà. Ovvero, dopo un «no» era venuto un «sì», specificando che la materia era espressa in modo «tollerabile» (e i censori, si badi, erano dei magistrati). [...] Il film sosteneva, in poche parole, che l'erotismo è una merce e una scienza, che con l'erotismo si muovono le masse, si influisce sulle vendite dei beni di consumo, che è stata messa a punto una vera e propria tecnica dell'erotismo sia nel cinema che nella letteratura, ecc, ecc.

Se l'argomento era delicato, l'indagine era seria: ne fanno fede i nomi dei collaboratori citati²⁴².

Come alle origini del cinema il nome dei letterati, tra cui un premio Nobel, è esposto come legittimazione dell'operazione artistica. Naturalmente anche «La Stampa» torna a parlare del caso con un lungo articolo dedicato a Gabella. Fin dall'occhiello il regista prende ancora una volta le distanze *dai mondo movies* e si difende dietro i nomi degli autori coinvolti: «Non è un sexy (sostiene l'autore) anzi è un'inchiesta contro le pellicole “notturne”. Alla sceneggiatura hanno lavorato celebri scrittori»²⁴³.

L'aspetto più sorprendente di questa vicenda è che nessuno aveva visto il film. Dietro la battaglia condivisibile contro i meccanismi della censura, né i giornalisti né Quasimodo, e molto probabilmente neanche de Céspedes (che però non spende una parola

²³⁸ *No dei francesi al film dei letterati*, in «Corriere della Sera», 3 luglio 1964, p. 13.

²³⁹ *Sequestrato il film*, in «Corriere della Sera», 30 novembre 1963, p. 10.

²⁴⁰ Salvatore Quasimodo, *Questo mondo proibito*, in «Cinema nuovo», n. 166, novembre-dicembre 1963, p. 409.

²⁴¹ Luciano Sarti, *Lettere al direttore – Quasimodo e la censura*, in «Cinema nuovo», n. 167, gennaio-febbraio 1964, p. 5. Luciano Sarti era il direttore della testata «La Lotta», settimanale comunista di Bologna.

²⁴² Corrado Terzi, *È severamente proibito far ragionare i censori*, in «Avanti!», 7 marzo 1964, p. 6.

²⁴³ p.z., *Un regista difende il suo film che i giudici hanno condannato*, in «La Stampa», 6 marzo 1964, p. 8.

sul caso)²⁴⁴, sapevano cosa stavano difendendo. L'operazione di Gabella era in parte riuscita: tutti stavano parlando di *Questo mondo proibito*. Ma il film era rimasto bloccato, non restava che sperare nel ricorso in appello.

In qualche modo il film riesce invece ad essere distribuito in Francia, e i giornali schierati contro la censura continuano a prendere le parti del regista. *Ce monde interdit* (Visa de contrôle n° 43.948) è «vietato ai minori di diciotto anni, programmato in due cinematografi specializzati in film scabrosi» e anche in Francia suscita «la risentita disapprovazione degli ambienti letterari parigini»: per la stampa parigina è quel tipo di pellicola «che, col pretesto di denunciare le turpitudini del genere umano, ce ne presentano per ottanta minuti»²⁴⁵. In poche parole viene stroncato.

In Italia il ricorso in appello non andrà a buon fine e *Questo mondo proibito* rimarrà bloccato per il periodo stabilito dalla legge sulla censura²⁴⁶. Dopo cinque anni il film dovrà passare di nuovo sotto le forche caudine della commissione che in un clima decisamente diverso imporrà di tagliare ben quindici minuti di film ma permetterà la diffusione del film. Intanto Gabella, in seguito ad altri problemi con la censura – erano stati fermati il suo *Sexy che scotta* e l'edizione italiana di *Viridiana* (Luis Buñuel, 1963) –, aveva chiuso la Globe Films International. Nelle carte si può leggere dell'entrata in scena di un'altra produzione, francese, Les Films Marceau, che inoltra al Ministero la richiesta del nulla osta per la seconda edizione del film.

Il 26 settembre 1967 viene rilasciato un secondo visto censura (49843), il film esce su suolo italiano il 30 settembre in sole 19 copie: anche in quest'occasione saranno davvero in pochi a vederlo e nel giro di poco tempo sparirà dalla circolazione²⁴⁷.

Non si è più sentito parlare di *Questo mondo proibito* fino al 2010, quando René Chateau, distributore di classici francesi e di film sommersi e censurati²⁴⁸, noto soprattutto per essere uno dei maggiori collezionisti di materiale cinematografico in Europa, riesce a recuperare un negativo della versione francese del film che restaura e immette nel mercato

²⁴⁴ Ha conservato però una serie di ritagli di giornale, molto probabilmente ricevuti tramite «L'Eco della Stampa», Cfr. FAAM, FAdC, Ritagli, b. 117, fasc.5.

²⁴⁵ *No dei francesi al film dei letterati*, in «Corriere della Sera», 3 luglio 1964, p. 13.

²⁴⁶ Secondo la legge 21 aprile 1962, n. 161, pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale, 28 aprile 1962, n. 109 (che sostituisce la legge 29 dicembre 1949, n. 958) «non è ammessa una nuova revisione di film già sottoposto all'esame delle Commissioni di revisione [...] prima che siano decorsi cinque anni dalla data di inizio della possibilità di sfruttamento televisivo dell'opera filmica».

²⁴⁷ La legge 958 che imponeva, formalmente, il deposito di almeno una copia di ogni lungometraggio di produzione italiana nell'archivio della cineteca nazionale sarà estesa ai documentari solo nel 1965, la pratica di questo film era stata aperta nel 1963, questo è il motivo per cui non sono state conservate copie di questo film.

²⁴⁸ A fine anni '70 si deve a René Chateau un'iniziativa privata di riscoperta e restauro del patrimonio cinematografico francese considerato minore e fino ad allora invisibile: *La Mémoire du cinéma français*.

internazionale in dvd²⁴⁹. La versione che ho potuto vedere corrisponde quindi alla seconda edizione del film, doppiata in francese. Da questa versione è comunque possibile stabilire con un discreto grado di certezza che i tagli imposti dalla censura non riguardassero l'episodio scritto da Alba de Céspedes che nel complesso del film non ha nulla di scandaloso.

Ce monde interdit presenta una struttura diversa rispetto a come era stata descritta nei documenti sopra citati. Da inchiesta giornalistica ordinaria, con una voce autoriale che esprime le proprie tesi, diventa un dialogo a due voci: un narratore descrive le varie 'declinazioni del male' a un secondo interlocutore più ingenuo che per tutta la durata del film non fa che altro che stupirsi delle immagini che scorrono sullo schermo. Allo stato attuale della ricerca non è dato sapere se i testi originali siano stati concepiti in forma dialogica – nella rassegna stampa non se ne fa mai menzione – o se, considerato l'iter complesso del film, siano stati riscritti in una fase successive.

Dopo una breve introduzione che presenta rapidamente i vari temi della pellicola con un montaggio alternato, il filmato viene interrotto bruscamente dai titoli di testa.²⁵⁰ La prima schermata mostra uno sfondo colorato con sopra la scritta «Henry Lombroso Prèsenté» ed è seguita da uno zoom su un mascherino grafico che riproduce il buco di una serratura; la macchina da presa supera la serratura e raggiunge uno spazio indefinito dove compare, a caratteri rossi, il titolo *Ce monde interdit*.

L'impianto voyeuristico è suggerito fin dal principio e basterebbe da sola ad allontanare i dubbi circa l'orientamento dell'inchiesta giornalistica di Gabella. De Céspedes è la prima autrice a comparire nei *credits*²⁵¹ anche se il suo episodio è collocato verso la fine del film. Tra i titoli di testa e il suo episodio si assiste al classico 'mondo movie': le sequenze sono quasi sempre ricostruite in studio e mantengono una certa patina pubblicitaria influenzata dal gusto 'pop British' anni tipico dell'estetica dei primi anni Sessanta (dalle scenografie ai costumi ai make up), mentre il commento, che in molti casi pare scollegato dall'impianto visivo, rimanda all'universo dei rotocalchi.

Le intenzioni del film sono dichiarate dalle prime battute dello speaker: mostrare l'alienazione dell'uomo moderno, il suo rapporto pavloviano con la pubblicità e il relativo

²⁴⁹ Si farà quindi riferimento all'edizione dvd *Ce monde interdit*, Mémoire du cinéma – Collection Midi-Minuit. Se si esclude la qualità audio-visiva del restauro, i dvd de La Mémoire du cinéma hanno le caratteristiche dei *bootleg*: nessun apparato accompagna la traccia audiovisiva del film.

²⁵⁰ La copia visionata non presenta titoli di coda: il film si chiude, dopo circa un minuto di fondo nero mentre continua a scorrere il tema musicale, con la seguente frase di Quasimodo: «La verità sembra facile e vicina, / forse è una certa stagione in fiore / e quel luogo tranquillo della nostra vita / che raggiungiamo senza la tortura del corpo / e dello spirito nel proibito.» 01:18:47 – 01:19:00.

²⁵¹ I titoli vengono presentati in questa sequenza: «Un film de Fabrizio Gabella», «D'après una idée originale de Roger Vailland», «Avec la collaboration de Alba de Céspedes», «Salvatore Quasimodo», «et de Christiane Rochefort».

sfruttamento del corpo femminile nel mondo della moda e dello spettacolo. Gabella tenta di stigmatizzare gli eccessi per arrivare a teorizzare che nessun essere umano può essere più perverso della società stessa. A questo scopo mostra tutto l'armamentario scandalistico e scioccante tipico dei 'mondo' (con tanto di spettacolarizzazione della morte in diretta: alcuni animali sono chiusi nella gabbia di un serpente e vengono osservati nella loro lotta per la sopravvivenza)²⁵².

Rispetto agli altri episodi quello di de Céspedes sembra inserito a forza nel discorso generale, il «male moderno» trattato dalla scrittrice è la tecnologia. La «schiavitù della vita moderna» fa riferimento a un'esistenza immersa nel caos a causa della meccanizzazione della quotidianità. In ogni angolo della propria casa l'uomo moderno occidentale ha piazzato degli «oggetti totalitari» che interferiscono con la sua vita, che siano strumenti per l'igiene personale o mezzi di comunicazione di massa, conducono tutti al medesimo risultato: è ormai impossibile recuperare il silenzio e la pace. TV e radio sono perennemente accesi e producono una particolare forma di alienazione che solo i bambini riescono a percepire. Uomini e donne, borghesi e proletari, da consumatori si trasformano in strumento di questi oggetti. L'unico modo per mettere fine al male moderno, è la fuga, questo sembra suggerire una donna sola che guarda fuori dalla finestra.

Nella voce dello speaker sembra di ascoltare le stesse parole di certi articoli su «Epoca» sulle norme della società dei consumi, e andando ancora più indietro nel tempo, sulla ricerca del silenzio, sulla scrittura notturna, sulla difficoltà a vivere in (e lavorare) in un mondo in cui si usa così spesso il telefono. In particolare il commento si avvicina al brano *Diffusa la tv solo nelle classi popolari*, in cui paragonava gli effetti della televisione sul pubblico italiano e francese e concludeva che in Italia la televisione era un «un invito alla pigrizia mentale»²⁵³. L'opposizione decisa al consumismo acritico e più in generale alla cultura di massa del miracolo economico, veicolata dai mass media, erano tra i temi più ricorrenti delle sue rubriche. Non è possibile fare riflessioni sullo stile della scrittura cinematografica, considerando oltretutto che si tratta di una seconda traduzione, è possibile però, riscontrare, dietro l'iperbole che caratterizza il suo commento, il clima di profondo pessimismo e insofferenza che caratterizzano questa fase di de Céspedes.

²⁵² In questa scena l'origine del male viene affrontata attraverso l'immagine del serpente: la Bibbia ha fatto del rettile il simbolo del male, la psicoanalisi lo ha reso il simbolo della sessualità, e per la donna è una metafora della paura del rapporto sessuale. In ogni caso il serpente rappresenta un male che seduce le sue vittime, quando queste se ne accorgono è troppo tardi e lui le divora ancora vive: «voi spettatori per chi provate pena? Quali sono le vostre reazioni? Fascino? Disgusto? Piacere?» [La traduzione dal commento del film è nostra]. Questa scena appare come un vero e proprio breviario di retorica del 'genere'.

²⁵³ Alba de Céspedes, *Diario di una scrittrice – Diffusa la tv solo nelle classi popolari*, in «Epoca», n. 429, 21 dicembre 1958, p. 97.

Il 1963 si chiude con la fine della sua attività giornalistica e con l'ultimo film realizzato in Italia. È uno dei momenti in cui l'autrice è più preoccupata per le proprie risorse economiche²⁵⁴, non sembra irragionevole che in questo caso abbia accettato di elaborare un commento per il compenso che ne avrebbe ricavato, proprio come Irene di *Prima e dopo*. È davvero arduo riportare *Questo mondo proibito* alle sue traiettorie letterarie e intellettuali ed è altrettanto difficile non considerare come il film di Gabella, pur nascendo nello stesso contesto giornalistico in cui si muoveva de Céspedes, finisca per assumere la forma degli obiettivi contro cui lei si stava scagliando.

Al di là della peculiarità del caso in questione, è interessante notare che anche quest'ultima scrittura cinematografica assume la forma di un testo parlato e mantiene non poche caratteristiche proprie di altri suoi interventi. La «schiavitù della vita moderna» ha un taglio poco sensazionalistico, e a ben vedere, aderisce ai contenuti e al linguaggio che le sono propri: il suo è un soggetto/articolo per un documentario/inchiesta giornalistica costruito secondo gli stilemi del linguaggio documentaristico appena rinnovati dai 'mondo movies'. Ancora una volta de Céspedes costruisce un testo attraverso un sincretismo di codici e stili diversi.

4.6 *Il rimorso*. Storia di un adattamento

La stagione dell'impegno di de Céspedes si chiude in Italia con un prodotto di consumo che mirava ai bassi istinti del pubblico, l'alternanza di 'alto' e 'basso' mai come ora è così evidente (si ricorda che nel 1962 aveva pubblicato *Il rimorso*, forse il suo romanzo più radicale). Nel periodo che segue si concretizza la presa di distanza dall'ambiente romano e milanese che porterà al trasferimento francese:

nel disagio per la città di Roma [...] confluiscono motivi diversi, gli stessi che ritornano nelle tematiche del nuovo romanzo cui lavora: il degrado del tessuto sociale e il dramma, in esso, dello scrittore; la solitudine, in una società letteraria a sua volta corrotta; le contraddizioni, gli egoismi e i sensi di colpa nelle relazioni d'amore²⁵⁵.

A partire dal 1957 de Céspedes trascorre periodi sempre più lunghi a Parigi, finché non deciderà di abbandonare definitivamente l'Italia e di trasferirsi in Francia, qui avrà inizio

²⁵⁴ Marina Zancan, *Cronologia*, cit., p. CXXII.

²⁵⁵ Ivi, p. CX.

una nuova stagione molto fruttuosa dal punto di vista creativo e intellettuale e non ci saranno più incursioni di questo tipo nei piani più popolari dell'industria cinematografica.

In un periodo sempre più complesso su molti fronti, prende vita il progetto di riduzione per il cinema del *Rimorso*, un'altra scrittura cinematografica che non vedrà mai la macchina da presa. Il progetto si colloca in un arco cronologico che copre il decennio 1969-1979, in un quadro storiografico fuori dalle riflessioni di questa ricerca, tuttavia presenta ancora caratteristiche proprie delle scritture cinematografiche italiane, motivo per cui se ne offre una prima ricognizione.

Il rimorso è l'adattamento maggiormente documentato dalle fonti archivistiche: la corrispondenza professionale e quindici stesure in lingua italiana, francese e inglese, attestano un lavoro protratto nel corso degli anni, adattato in forma di sceneggiatura e rielaborato – non solo tradotto – in funzione del contesto di ricezione. La vicenda è alquanto intricata, si sviluppa in tempi e paesi diversi, ha per protagonisti personalità culturalmente distanti tra loro ed è documentata da fonti disseminate in diversi luoghi di conservazione: oltre al già citato fondo d'autrice²⁵⁶, preziose fonti documentali sono custodite anche dalle biblioteche Renzo Renzi di Bologna²⁵⁷ e Luigi Chiarini di Roma²⁵⁸. Si cercherà quindi di fornire le coordinate principali desunte dai documenti identificati, con la consapevolezza che solo ulteriori ricerche potranno fornire esiti maggiormente compiuti.

Secondo la corrispondenza professionale dell'autrice si inizia a ipotizzare un film tratto dal *Rimorso* a ridosso della sua diffusione fuori dall'Italia – *Le Remords* (Seuil, 1964), *Die Reue* (Rowohlt, 1965), *Remorse* (Doubleday, 1967) –, tra il 1966 e il 1967, quando l'editore tedesco e, con maggiore insistenza, l'agente letteraria per gli Stati Uniti Shirley Burke si propongono come intermediari per una trasposizione cinematografica del romanzo²⁵⁹. Queste offerte si sovrappongono alle molte richieste di tradurre le sue opere per il teatro, per la radio, per la tv e per il cinema che arrivano da svariati paesi. In particolare questi sono gli anni dello 'sceneggiato teatrale' dell'O.R.T.F. *Le Cahier interdit* (Claude-Jean Bonnardot, 1968) e della *Bambolona*, portato a teatro da Raf Vallone e al cinema da Franco Giraldi sempre nel 1968. Ma anche della "notte di primavera" – uno dei primi titoli

²⁵⁶ I dattiloscritti del *Rimorso* sono in FAAM, FAdC, Scritti, sottoserie *Il rimorso*, b. 57, fasc. 1 e b. 58, fasc.1.

²⁵⁷ Alba de Céspedes, Giorgio Bontempi, ".....", FCB, Fondo CREEC, 00651.

²⁵⁸ Ead., *Il rimorso*, BLC, Inv. 044609, Coll. SCENEG 00 05634.

²⁵⁹ Considerata la quantità di documenti rimando ai sottofascicoli "1966" e "1967" in FAAM, FAdC, CorrPr, b. 16, fasc. 1 *Anni Sessanta*.

di *Sans autre lieu que la nuit* – che secondo l'autrice «sarà, più ancora della Bambolona, un ottimo soggetto per un film»²⁶⁰.

De Céspedes lascia cadere la proposta di Rowohlt per concentrarsi sulle possibilità offerte dal sistema produttivo statunitense, un panorama che sta osservando con grande attenzione fin dai primi anni Cinquanta e che continua a essere il suo principale riferimento in termini di immaginario cinematografico (si pensi alla già citata corrispondenza con Blasetti²⁶¹). Secondo un procedimento non troppo lontano dalla consueta operazione di riscrittura e adeguamento delle proprie opere in funzione delle traduzioni letterarie, l'autrice parrebbe voler modificare la materia del *Rimorso* in favore di un film statunitensi. È l'agente americana, in risposta a una lettera non conservata, a consigliare di non distanziarsi troppo dal romanzo: «Nor do I think the story should take place in U.S.A. Italy is the background and that is where it should take place. The whole idea of it would be destroyed, in my opinion»²⁶². Nel frattempo l'edizione americana pubblicata da Doubleday era stata inviata ad alcuni intermediari hollywoodiani che sembravano interessati a promuovere il film: «now it's only a question of interesting the 'right woman or man star'»²⁶³. Prima ancora che venga scritta una riga di sceneggiatura, si presenta il solito problema del cast: da *Io, suo padre* fino alla versione televisiva di *Nessuno torna indietro* (Franco Giraldi, 1987), le figure narrative che animano le pagine di de Céspedes sembrano richiedere interpreti di fama, più che di registi coraggiosi.

Come spesso accade, i tempi si dilatano e le comunicazioni si diradano, è ben presto evidente che trarre una sceneggiatura da un romanzo complesso come *Il rimorso* non è facile, né per la critica spietata che l'autrice muoveva alla società contemporanea, né per la struttura diaristico-epistolare: «It needs special type of mentality to be interested in and to understand HOW to work this one out on film. So far, the 'right' person has not yet appeared»²⁶⁴. Ma de Céspedes è consapevole che fosse proprio quello il momento migliore per trovare un finanziatore: la *Bambolona* di Giraldi stava ottenendo un ottimo riscontro; Ugo Tognazzi,

²⁶⁰ Lettera di Alba de Céspedes a Gianni Ferrauto, Parigi, 20 giugno 1967, in FAAM, FAdC, CorrPr b. 16, fasc. 1.

²⁶¹ Lettera di Alba de Céspedes ad Alessandro Blasetti, Washington, 4 dicembre 1948, FCB, AAB, b. CRS 04, fasc. 0442; Lettera di Alba de Céspedes ad Alessandro Blasetti, L'Avana, 15 gennaio 1950, FCB, AAB, b. CRS 12, fasc. 471; Lettera di Alba de Céspedes ad Alessandro Blasetti, Washington, 2 maggio 1951, FCB, AAB, b. CRS 04, fasc. 0442.

²⁶² Lettera di Shirley Burke ad Alba de Céspedes, New York, 25 maggio 1967, in FAAM, FAdC, CorrPr, b. 16, fasc. 1. «Non penso che la storia dovrebbe avere luogo negli Stati Uniti. È ambientata in Italia ed è lì che dovrebbe svolgersi. Secondo il mio parere, l'intera idea ne sarebbe distrutta» (la traduzione, qui e altrove, è nostra)

²⁶³ Lettera di Shirley Burke ad Alba de Céspedes, New York, 21 febbraio 1968, in FAAM, FAdC, CorrPr, b. 16, fasc. 1. «Ora bisogna solo stimolare l'interesse della star più adatta, donna o uomo».

²⁶⁴ Lettera di Shirley Burke ad Alba de Céspedes, New York, 16 gennaio 1969, in FAAM, FAdC, CorrPr, b. 16, fasc. 1. «Ci vuole una mentalità particolare per esserne interessati e per capire come trarne un film. Finora non è ancora apparsa la persona giusta».

subentrato a Mastroianni, aveva vinto il Nastro d'argento per l'interpretazione di Giulio Brogini e il film si vendeva facilmente all'estero (nonostante qualche problema con la censura). Per non sprecare un'occasione favorevole, è lei stessa a promuovere una coproduzione tra Italia e Francia e a lavorare all'adattamento del proprio romanzo, lasciando a Burke il compito di trovare un produttore americano. È in questa fase che inizia a elaborare un adattamento, pur senza aver trovato un accordo.

I problemi alla vista e la successiva operazione agli occhi sono le contingenze che permettono di capire come de Céspedes abbia lavorato alla stesura del trattamento:

I have been obliged to stop the treatment of "Remorse" I simply can't work dictating, but now a very good Italian director, Giorgio Bontempi, is writing it and I hope it will be good. The film rights have not yet been sold but as I wrote you I think that the producer of "The Bambolona" is ready to buy them if he likes the Bontempi's treatment²⁶⁵.

Giorgio Bontempi è una figura intellettuale di cui si è persa la memoria, abbandonato persino dai dizionari biografici che hanno smesso di aggiornare le sue schede²⁶⁶. Era stato un noto corrispondente per «Paese Sera» e «Tempo Illustrato» negli anni Cinquanta²⁶⁷, prima di trasferirsi a Parigi e scrivere per «Le Nouvel Observateur»: «Bontempi ha auscultato il cuore della Francia», ha scritto Edo Parpaglioni, uno dei pochi giornalisti a ricordare il collega reporter²⁶⁸. Si era occupato anche di critica cinematografica²⁶⁹ e aveva collaborato alla stesura di almeno due sceneggiature, tra cui (sotto pseudonimo) uno degli episodi di *Questo mondo proibito*. Come de Céspedes anche Bontempi non sembra rimanere nella sfera d'influenza di Fabrizio Gabella, al contrario esordisce alla regia nel 1968 con un film autobiografico e 'ideologico' in buona parte ambientato a Parigi, *Summit*, in cui Gian Maria Volonté interpretava un giornalista, inviato speciale per l'Europa, combattuto tra il desiderio di ricostruire una relazione sentimentale con una giovane parigina e la spinta a partecipare agli eventi storici e politici di fine anni Sessanta.

²⁶⁵ Lettera di Alba de Céspedes a Shirley Burke, Parigi, 23 maggio 1969, in FAAM, FAdC, CorrPr, b. 16, fasc. 1. «Ho dovuto interrompere il trattamento del *Rimorso*. Non riesco proprio a lavorare dettando, ma ora un bravissimo regista italiano, Giorgio Bontempi, lo sta scrivendo e spero che sarà buono. Non abbiamo ancora venduto i diritti del film, ma come ti ho scritto, penso che il produttore della *Bambolona* sia pronto a comprarli se gli piacerà il trattamento di Bontempi».

²⁶⁶ Tutti i dizionari consultati, cartacei e online, danno Bontempi per vivo. Ho avuto modo di ottenere un riscontro dall'anagrafe di Como, sua città di nascita, secondo la quale Giorgio Bontempi sarebbe morto nel 1987. Ringrazio di cuore Raffaele Mancino per il prezioso sostegno nella ricerca.

²⁶⁷ Alessandro Ferrà, *Chi è del cinema*, voce *Bontempi Giorgio*, *Annuario del Cinema italiano* (a cura di Alessandro Ferrà), Roma, Fusa editrice, 1982, pp. 34-35.

²⁶⁸ Edo Parpaglioni, *C'era una volta «Paese sera»*, Roma, Editori Riuniti, 1998, p. 49.

²⁶⁹ Roberto Poppi, *Bontempi, Giorgio*, in *Dizionario del Cinema italiano. I registi dal 1930 ai giorni nostri*, Roma, Gremese, 2002, p. 67.

Come ricorda il direttore della fotografia Erico Menczer, Bontempi «conosceva tutti a Parigi e si muoveva come un pesce nell'acqua»²⁷⁰. Dopo aver lavorato a *Questo mondo proibito*, il regista e la scrittrice si sarebbero quindi ritrovati nella capitale francese e avrebbero iniziato a lavorare all'adattamento del *Rimorso* nella prima metà del 1969, durante una serie di incontri alla Ca' Neuva di Luserna San Giovanni. La lettera che de Céspedes invia a Burke dopo l'incontro con Bontempi permette di datare ai primi di ottobre il termine della prima stesura:

Dear Shirley,
You'll not believe it but we have just finished "Remorse" scenario. It is wonderful, marvelous and we are very happy of it. Now we are sending it to dear Bill²⁷¹ in order to have it translated. Of course we'll send it to you immediately. The scenario is the story of my summer: we have worked every day from 12 to 3 o'clock in the morning. [...] Director Bontempi would like to know your suggestions about the right actress for Francesca (an American one)²⁷².

Eppure nei documenti sopravvissuti il copyright e i timbri postali sono datati 1974. E anche le datazioni proposte dall'inventario del fondo de Céspedes oscillano tra il 1974 e il 2000.

Le uniche fonti conservate che hanno la specifica forma testuale del trattamento cinematografico sono due dattiloscritti senza data: un testo in lingua francese e quella che parrebbe la sua traduzione inglese. La presenza degli indirizzi di entrambi gli autori in calce al frontespizio farebbe pensare che sia questa la prima stesura inviata in lettura a eventuali finanziatori. *Le Remords (d'Ile Rouge)*²⁷³ è un trattamento di 92 pagine che rielabora la materia dell'ipotesto in 65 scene e corrisponde in buona parte, nonostante la struttura testuale diversa, alle sceneggiature che saranno sviluppate successivamente.

Le varianti rispetto al romanzo epistolare-diaristico sono invece radicali: già in questa prima fase l'importanza attribuita al tema della scrittura è molto sfumata e la struttura frammentaria del romanzo è venuta meno a favore di una narrazione lineare interrotta da comuni analessi, talvolta suggerite da elementi visuali ripetuti. I cambiamenti non corrispondono a riduzioni di scene e personaggi 'necessarie' (prendendo a riferimento la prima edizione, *Il rimorso* occupa 669 pagine), ma a una vera e propria riscrittura in funzione

²⁷⁰ Erico Menczer, *Una vita messa a fuoco*, Roma, Aracne Editrice, 2011, ora in: <http://web.mclink.it/MC7852/Memoria/18.html>, ultima consultazione 30.1.2023.

²⁷¹ William Weaver che aveva già tradotto il romanzo per Doubleday.

²⁷² Lettera di Alba de Céspedes a Shirley Burke, Parigi, 4 ottobre 1969, in FAAM, FAdC, CorrPr, b. 16, fasc. 1. «Cara Shirley, non ci crederai ma abbiamo appena finito la sceneggiatura del *Rimorso*. È stupenda, meravigliosa e ne siamo molto contenti. La stiamo spedendo al caro Bill per farla tradurre. Naturalmente te la faremo avere subito dopo. La sceneggiatura è la storia della mia estate: abbiamo lavorato ogni giorno dalle 12 alle 3 del mattino. [...] Il regista Bontempi vorrebbe conoscere le tue idee sull'attrice (americana) adatta per interpretare Francesca».

²⁷³ Alba de Céspedes, Giorgio Bontempi, *Le Remords (d'Ile Rouge)*, in FAAM, FAdC, Scritti, b. 57, fasc. 1.

di un linguaggio più lineare e di contenuti maggiormente comprensibili agli spettatori non italiani.

La forma è ricondotta a una narrazione standard, l'adattamento non presenta alcun elemento sperimentale che in termini di linguaggio filmico potrebbe corrispondere al meticoloso lavoro di de Céspedes sulla forma romanzo; il policentrismo, la compresenza di più punti di vista che si rincorrono nelle lettere di Francesca, Isabella, Guglielmo e Matteo e nel diario di Gerardo, è ridotto alla presenza di un solo piano del racconto, che potrebbe quindi definirsi 'tradizionale'. Da quanto è possibile leggere nei documenti, se la forma dell'opera è visibilmente alterata, anche la complessità dei personaggi è semplificata.

Resta sullo sfondo il dramma delle aspettative post-resistenziali che si rivelano mere illusioni, quel che rimane è un'eco lontano, comprensibile solo da chi conosce il romanzo. Ma non per questo il film sarebbe stato meno amaro: *Il rimorso* cinematografico si presenta come un dramma borghese che condanna l'universo politico italiano e le consuetudini del 'quinto potere'. Ciò che viene meno è «il presentimento di apocalisse», il senso di «attesa di una esplosione del mondo» che era sottolineato persino nella bandella del volume. In questo modo si inserisce nel filone del film impegnato ma perde in radicalità. Una direzione, questa, che sarà ulteriormente sviluppata nelle stesure successive.

Alcuni cambiamenti sono dovuti alla necessità di trasformare in dialogo, e spesso in incontri, le informazioni e la consecuzione degli eventi che nell'ipotesto erano affidati alle lettere. A fronte di poche variazioni nelle vicende principali, uno degli elementi più significativi è la trasformazione del finale, come era già avvenuto in altri casi (si pensi ancora una volta all'adattamento di *Nessuno torna indietro* e ai propositi per *Dalla parte di lei*). Se il romanzo si chiudeva sull'ultima pagina del diario di Gerardo e sul suo confronto con Francesca dopo che entrambi avevano abbandonato Roma e si erano liberati dall'influenza negativa del marito-direttore Guglielmo, il trattamento termina con il Convegno politico (di un partito che simboleggia la Democrazia Cristiana) in cui quest'ultimo, «freddo, sarcastico, intelligente», riesce ad ottenere tutti gli incarichi politici che aveva reclamato subdolamente.

Con molta probabilità è proprio questa la stesura che de Céspedes definisce «treatment raconté» perché «bien sur, il est trop long, trop explique [...] mais les scenes, l'ordres des scenes, les faits, tout cela y est»²⁷⁴. Il trattamento è inviato a produttori e attori (tra cui Yves Montand cui de Céspedes propone il ruolo di Guglielmo) e verso la fine del 1969 i diritti sono opzionati da una non precisata produzione. Eppure già nel gennaio del 1970 è evidente che nessuno sia realmente interessato a investire nel film. Scrive de

²⁷⁴ Lettera di Alba de Céspedes a Yves Montand, Parigi, 12 novembre 1969, in FAAM, FAdC, CorrPr, b. 16, fasc. 1.

Céspedes nel suo *Diario*: «speravo nel film dal “Rimorso”, che è miseramente naufragato e che mi è costato tre anni di lavoro sfibrante»²⁷⁵.

Tuttavia nella corrispondenza dello stesso anno con editori e traduttori attribuisce il ritardo delle sue risposte al lavoro intenso sul *Rimorso* e nel 1971 sia Bontempi che Burke sono autonomamente in trattative con diversi produttori europei e americani. A partire da questo momento, nelle lettere si parla di ‘copione’ e ‘sceneggiatura’: molto probabilmente il trattamento è stato sviluppato nella forma testuale successiva.

È de Céspedes stessa ad aggiornare la sua agente americana:

The script has been translated by Bill Weaver. Of course it is too much politic for the United States, I do believe: I mean the end above all. But the end may be changed and another script may be made on it, more suitable for the American public. In any case the plot is mine, but the script is half and half with Bontempi, even if it will be changed in U.S.²⁷⁶.

I fascicoli conservati nel Fondo d’autrice sono in buona parte composti da fogli sciolti, e spesso mischiati, segnati con sistemi di numerazione discordi e da alcune versioni complete del testo in italiano e in francese. Se qualcosa è rimasto di questa sceneggiatura del 1971, potrebbe trovarsi in quelle cartelle ma, allo stato attuale della ricerca, sarebbe impossibile distinguerla dalle stesure del 1974.

Il copione tradotto ottiene commenti positivi ma anche alcune critiche. Bontempi, secondo una prospettiva diversa da quella di de Céspedes, è convinto che per quanto alcuni elementi del romanzo siano stati aggiornati (sono passati nove anni dalla pubblicazione e quindici dalla sua ideazione), i personaggi appartengono a una dimensione intellettuale che lui considera superata:

Non condivido però i tuoi timori concernenti l’aspetto politico del copione: io sono certo che le nostre difficoltà derivano non dagli “accenni pericolosi” ma dal carattere classico, tradizione della vicenda e soprattutto dei personaggi, che non sono di stretta attualità mondano-cronachistica: niente incesti, niente massacri, niente hippies, niente chocs alla moda.

Del resto, gli unici rilievi del produttore che sta montando l’affare si possono riassumere in questi punti: 1) Matteo è un personaggio tardo-esistenziale datato di dieci-quindici anni: occorre modernizzarlo. 2) Quaderni neri: oggi il romanzo non è più l’Assoluto dell’Ottocento. 3) Dialogo: splendido, stupendo in alcuni momenti, è comunque troppo lungo ed esige una “sintassi” più spregiudicata. 4) Motivazioni più “visive” all’incontro tra le due “anime”: Francesca e Gerardo. 5) Antaldi diverrebbe un personaggio straordinario se perdesse gli aspetti

²⁷⁵ L’unico riferimento al film è in *Diario 28 dicembre 1969-11 marzo 1992*, FAdC, Scritti, Diari, b. 37, fasc. 2; la notazione è indicata come «Notte del 1° gennaio 1970».

²⁷⁶ Lettera di Alba de Céspedes a Shirley Burke, Parigi, 4 marzo 1971, in FAAM, FAdC, CorrPr, b. 17, fasc.1. «La sceneggiatura è stata tradotta da Bill Weaver. Certo, penso che sia troppo politica per gli Stati Uniti: intendo soprattutto la fine. Ma il finale potrebbe essere cambiato e si potrebbe fare un’altra sceneggiatura più adatta al pubblico americano. In ogni caso, la trama è mia, ma la sceneggiatura è metà mia e metà di Bontempi, anche se verrà modificata negli Stati Uniti».

piccolo-borghesi dei suoi rapporti erotici e se restasse, al contrario, quel che sembra nella prima metà del copione: un incorruttibile²⁷⁷.

D'altronde anche le preoccupazioni di de Céspedes erano ragionevoli: aveva infatti ricevuto, tramite Burke, i commenti di alcuni produttori americani che non avevano apprezzato proprio il finale dello *script*, come lei aveva previsto, perché troppo concentrato sugli aspetti politici piuttosto che sulle vicende personali di Francesca e Gerardo.

Nonostante le perplessità dei produttori, le operazioni di de Céspedes, Burke e Bontempi (i carteggi attestano una fittissima serie di interventi nel mondo del cinema e dell'industria culturale al fine di trovare dei finanziatori), ottengono un risultato prevedibile: ancora una volta è la protagonista femminile decéspedesiana a destare l'attenzione di alcune attrici che aspirerebbero a recitare quel ruolo. Come era successo con Paola Barbara per *Nessuno torna indietro*, con Ethel Barrymore e Vera Clouzot per *Elles* e con Andreina Pagnani per *Quaderno proibito*, solo per citare gli esempi più noti, nel 1971 sembra che Lisa Gastoni avrebbe voluto interpretare Francesca con così tanta convinzione da accettare un compenso di ripiego, e che Ann Haywood per lo stesso motivo avrebbe convinto suo marito Raymond Stross, produttore per la Metro Goldwyn Mayer, a interessarsi al film e a pagare la traduzione inglese di William Weaver. Purtroppo la corrispondenza relativa al progetto si interrompe qui, nel 1971, creando una lacuna non colmabile.

Non è possibile comprendere cosa sia successo: quel che è certo è che nessuna delle due attrici riuscirà a mettere in moto la macchina produttiva e che Bontempi metterà da parte il progetto per seguire la realizzazione del suo nuovo film girato in Ghana, *Contratto carnale* (1973). Solo alcune indicazioni riportate nei fascicoli già citati permettono di identificare in Carlo Ponti il nuovo produttore interessato al *Rimorso*. Non è dato sapere, però, se il copyright che fissa la datazione al 1974 si riferisca al testo sceneggiato precedentemente o se Bontempi e de Céspedes tornino a lavorare insieme dopo il coinvolgimento di Ponti.

A fronte di svariate stesure, le sceneggiature presentano due sole fisionomie, molto simili tra loro: una prima versione presenta un articolato numero di scene desunte dal romanzo e dialoghi più verbosi; la seconda è il risultato di un lungo lavoro di sottrazione che rende il testo più asciutto (sulla copertina di uno dei fascicoli de Céspedes scrive «dialogo meno bla bla»). Nella prima versione della sceneggiatura è suggerita una soluzione visiva per i titoli di testa e di coda, una sorta di cornice che rimanda esplicitamente alla dimensione letteraria del film:

²⁷⁷ Lettera di Giorgio Bontempo ad Alba de Céspedes, Roma, venerdì prima di Pasqua [9 aprile] 1971, in FAAM, FAdC, CorrPr, b. 17, fasc.1.

TITOLI DI TESTA

Il romanzo “Il rimorso” edito da Mondadori, con la copertina blu [sic], dipinta dal pittore Fontana.

Il titolo, il nome dell’autrice: ALBA de CESPEDES. Poi l’immagine dell’autrice, al suo tavolo, mentre lavora al romanzo “IL RIMORSO”.

L’edizione italiana del romanzo lascia il posto alle edizioni straniere (francese, belga, inglese, americana, spagnuola, brasiliana, tedesca, austriaca, ecc.) delle diverse copertine.

[...]

I nomi degli attori, dei collaboratori artistici, dei tecnici, degli Stabilimenti eccetera, sono sovrimpressi su una serie ininterrotta di libri di Autori moderni editi da MONDADORI.

L’ultimo dei libri è “IL RIMORSO” sovrimpressa la parola:

F I N E

Nonostante il momento di insoddisfazione nei confronti delle politiche editoriali di Mondadori, de Céspedes trova il modo di ribadire il senso di appartenenza all’universo culturale in cui ha sempre cercato di riconoscersi e allo stesso tempo omaggia il proprio editore italiano (morto nel 1971).

Le preoccupazioni dell’autrice nei confronti del finale del trattamento si manifestano di nuovo nella rielaborazione dell’ultima sequenza, ora recuperata dal romanzo: il film non si sarebbe più chiuso pessimisticamente sull’affermazione tirannica di Guglielmo ma sul momento di condivisione emotiva e intellettuale che corona l’attrazione tra Gerardo e Francesca. Le inquietudini del romanzo («“Francesca... Senti, Francesca: ho paura”. Lei s’è voltata a guardarmi e ha mormorato, seria: “Anch’io”») ²⁷⁸ sono attenuate secondo un’accezione più ottimista.

FRANCESCA

... ma, vedi, Gerardo... queste cose, ormai, lo sappiamo: sono diventate scuse, pretesti... Lasciale scrivere agli altri. Tu, scrivi ancora poche righe, e chiudi. Basta... Basta con questo rimorso del passato, di quello che poteva accadere, di quello che è accaduto... Loro possono buttarla via, la vita: tanto, ne aspettano un’altra eterna. Noi, no: per noi la vita ricomincia ogni ora, ogni minuto...

GERARDO (assorto)

Una vita, un futuro di cui non sappiamo niente...

La stringe, poi si scosta da lei, fa due passi. Il suo viso intelligente, inquieto.

GERARDO

Che cosa scrivere... in che modo vivere?

Il viso di Francesca: intento, luminoso.

FRANCESCA

Non so. Siamo insieme per capirlo.

²⁷⁸ Alba de Céspedes, *Il rimorso*, cit., p. 669. Nelle ultime pagine del romanzo Francesca dimostra a Gerardo tutto il suo entusiasmo nei confronti del libro-diario che questo ha appena concluso. La comprensione reciproca si riflette persino nella condivisione delle paure.

Va a prendere l'impermeabile, si getta un foulard sui capelli, si avvia alla porta, poi torna indietro, prende gli occhiali neri. Fa per metterli: Gerardo le prende la mano per impedirglielo e guardare ancora i suoi occhi.

FRANCESCA (con un sorriso arguto)

Li metto perché sono miope... e anche perché non riesco a vincere la timidezza...

Mette gli occhiali neri, sorride, e apre la porta per uscire²⁷⁹.

Quest'ultima sequenza esplicita le modalità di intervento: il processo di riscrittura disinnescava la tragedia del romanzo.

Nel documento che contiene la versione ultima della sceneggiatura sono davvero poche le condensazioni e le nuove varianti. Le più rilevanti riguardano ancora una volta il finale che si presenta come una sorta di fusione tra le due redazioni precedenti: nell'ultima stesura Guglielmo, dopo aver ottenuto il controllo della televisione nazionale durante il congresso del Partito, ripensa a Francesca e Gerardo; nei loro confronti mantiene un atteggiamento paterno, esplicitato nella sua ultima battuta: «Come sono giovani... [...] ... andarsene via così, tutt'e due, senza nulla... Che imprudenza!»²⁸⁰. Un atteggiamento speculare a quello di Gerardo che legge sul giornale degli incarichi politici ottenuti dal suo ex direttore ed esprime nei suoi confronti lo stesso stupore paternalista. Quindi l'ultima inquadratura avrebbe dovuto mostrato lo sguardo d'intesa tra Francesca e Gerardo, ormai pronti a iniziare la loro nuova vita.

La materia del *Rimorso* è rielaborata anche in un altro documento conservato dalla Biblioteca Chiarini, un soggetto dattiloscritto di 16 pagine, non datato e di difficile collocazione temporale. La firma di Bontempi e la presenza del finale in cui Guglielmo e Gerardo pronunciano la stessa battuta farebbero pensare che appartenga alla stessa fase di lavorazione. Il soggetto contiene però una variante rilevante, assente nei trattamenti e nelle sceneggiature: una scena 'nuova', metaforica e particolarmente visionaria, presente solo in questo documento, che rimanda al mito del carro e dell'auriga di Platone. Un «apologo» che apre la «Trama» e «definisce il tema fondamentale del "Rimorso"»:

Un uomo affascinante, potente, crudele, conduce una biga cui sono aggiogati due splendidi cavalli di razza, separati dal basto, forzati a guardare soltanto in avanti. Sono come oggetti nelle mani dell'uomo, che decide del loro destino; devono correre, non hanno scelta; e così si ribellano e, sempre correndo, volgono la testa fissando il loro padrone, lottano per liberarsi dalle briglie, infine interrompono la gran corsa. Ma intanto la biga ha superato il traguardo e l'uomo vince: ma ora i cavalli, indomiti, schiumanti, sono pronti per affrontarlo. [...]

²⁷⁹ Alba de Céspedes, Giorgio Bontempi, *Il Rimorso* [Rimorso Copione Film Bontempi (credo I stesura) / Copione definitivo (credo)], in FAAM, FAdC, Scritti, b. 57, fasc. 1.

²⁸⁰ Alba de Céspedes, Giorgio Bontempi, *Il Rimorso* ["Il Rimorso (film) italiano"], in FAAM, FAdC, Scritti, b. 57, fasc. 1.

I destini di Gerardo e di Francesca convergono: come i due cavalli di razza che hanno trascinato la biga nella sua corsa irruente, ora si rivoltano simultaneamente contro il guidatore. Hanno corso fianco a fianco, senza essere mai conosciuti e neppure visti in faccia, ma ciascuno sentendo confusamente la presenza dell'altro; e ora, nel trovare insieme la forza di affrontare il comune persecutore, finalmente si vedono, si scoprono²⁸¹.

A complicare ulteriormente la faccenda è un secondo trattamento del tutto autonomo rispetto al romanzo – e quindi anche rispetto alle precedenti stesure – che si colloca in una fase successiva. Questo documento corrisponde a una vera e propria riscrittura della materia per il pubblico americano, solo vagamente ispirata al *Rimorso*, di cui mantiene il titolo. Il *plot* è infatti radicalmente trasformato, la storia sarebbe stata ambientata a New York, i protagonisti avrebbero mantenuto gli stessi rapporti ma le dinamiche sarebbero state semplificate (le figure di Matteo e Gerardo confluiscono infatti in un unico personaggio: Jerry Dale). De Céspedes approva, corregge e integra il lavoro di Princy, ma le informazioni a riguardo sono talmente poche che è difficile comprendere a pieno il senso di questo *Remorse*²⁸².

La corrispondenza dell'autrice attesta che quest'ultimo tentativo di portare *Il rimorso* al cinema risale al biennio 1977-1978 e non prevedeva il coinvolgimento di Bontempi. Secondo una lunga minuta senza destinatario, probabilmente inviata al suo avvocato, de Céspedes ricostruisce una dettagliata cronistoria del nuovo progetto ora condiviso con Jean Cassiès, il giovane sceneggiatore e regista teatrale che le era stato presentato da Federico Fellini e che sarà collaboratore fisso delle sceneggiature del periodo parigino.

- Il 23 giugno Ponti mi telefona, per sapere se volevo trattare la eventuale riduzione del romanzo.
- Il 28 giugno ci vediamo da lui, con Jean Cassiès, [...] Ponti mi domanda se accettavo di trasferire la vicenda negli Stati Uniti, con regista e attori anglosassoni, facendomi grossi nomi. Accetto.
- il 19 luglio Ponti vede Cassiès il quale gli dice di aver dato il libro a uno sceneggiatore americano ([Mark Princy], [...]) il quale stava lavorando al treatment.
[...]
- il 7 settembre Ponti ci chiama e ci consegna il treatment, in americano, dicendoci che dovevamo renderlo il giorno seguente, con le mie eventuali osservazioni. Effettivamente lo sceneggiatore è estremamente bravo: il treatment era molto buono, per tre quarti; [...] Jean Cassiès e io abbiamo lavorato per circa 24 ore consecutive, per rifare la parte finale e il giorno seguente, puntuali, lo rendiamo a Ponti. (Ponti va il giorno seguente a Londra a consegnare personalmente il treatment a Michael Winner, il regista inglese dell'ultimo film della Loren. Due giorni dopo Winner gli dice che accetta.)
- Il 20 settembre, [Mark Princy] letteralmente entusiasta del *Rimorso*, afferma davanti a Ponti che le mie correzioni sono ottime e che vorrebbe lavorare con me e Cassiès, uno o due giorni, per mettere il treatment a punto, in modo che l'autore sia d'accordo.

²⁸¹ Alba de Céspedes, Giorgio Bontempi, *Il rimorso*, BLC, Inv. 044609, Coll. SCENEG 00 05634.

²⁸² [Mark Princy, Alba de Céspedes, Jean Cassiès], *Remorse*, in FAAM, FAdC, Scritti, b. 58, fasc. 1.

- Il 21 settembre, in casa di Cassiès, lavoriamo tutti e tre dalle 4 del pomeriggio alle 4 del mattino²⁸³.

Ma con la fine dell'anno Mark Princy, impegnato in altri lavori, non si fa più trovare e per qualche motivo Ponti lascia cadere il progetto. Con questo *treatment* svanisce il sogno di vedere sul grande schermo quello che la scrittrice (in questa fase) considerava il suo miglior romanzo.

La vicenda del *Rimorso* è esplicitiva della sua posizione nei confronti del cinema in una fase di transizione tra l'Italia e la Francia. La sua attività di promotrice dell'adattamento e la ricerca di un finanziatore, per la prima volta rispetto ai precedenti casi in cui si limitava al campo della scrittura, attesta il suo essere perfettamente consapevole dei meccanismi che sottendono la realizzazione di un film. L'analisi della corrispondenza la mostrano del tutto interna alle dinamiche realizzative: in questa occasione non solo de Céspedes pensa a una riduzione da lanciare insieme alla traduzione del romanzo, ma segue buona parte delle fasi organizzative, producendo svariati testi necessari al raggiungimento del suo obiettivo. La volontà di vedere trasposte le proprie opere letterarie non entra in contraddizione con l'atteggiamento pragmatico con cui interviene sulle scritture cinematografiche per assecondare le richieste dei produttori. Favorire i risultati concreti, in questo momento, corrisponde a seguire i principi ideali. *Il rimorso* cinematografico non corrisponde più al romanzo ed è certamente meno 'sovversivo' dell'ipotesto, ma è ugualmente radicale in relazione al contesto di ricezione a cui sta pensando.

L'analisi dei dattiloscritti permette di valutare ancora una volta la postura dell'autrice nei confronti della scrittura per la visione. L'abbondante presenza di correzioni manoscritte, non solo nelle sezioni dedicate al dialogo, è il segnale della persistenza dell'attenzione 'letteraria' alla conformazione del testo: se le battute del copione sono corrette e riscritte e di nuovo corrette, di copia in copia, con una cura eccessiva, talvolta senza trovare mai una decisione definitiva (spesso soluzioni alternative sono appuntate in diverse zone del foglio), anche le porzioni descrittive, genericamente considerate 'di servizio', ricevono lo stesso riguardo. In queste aree del testo, il lavoro di precisione sulla scelta del lessico, la costante ricerca di sinonimi e la rimozione delle ripetizioni, sottolineano come per de Céspedes la scrittura cinematografica, nei suoi generi e nelle sue forme testuali, anche negli anni Settanta corrispondesse a una esperienza letteraria.

²⁸³ Lettera di Alba de Céspedes a destinatario ignoro, Parigi, 14 settembre 1978, in FAAM, FAdC, CorrPr, b. 57, fasc. 1.

Con il *Rimorso* si chiude definitivamente il rapporto con l'industria cinematografica italiana. Alba de Céspedes continuerà a scrivere soggetti, trattamenti e sceneggiature a Parigi, insieme a Jean Cassiès. Tenterà di riprendere il romanzo di Alessandra e adatterà *Prima e dopo*, che in Francia aveva incontrato il favore della critica, ma tornerà a recuperare anche il racconto giovanile *Rosso di sera* che nel 1940 aveva annunciato sarebbe diventato presto un film. Tuttavia come in Italia, anche nel nuovo contesto culturale che le riconosce un valore intellettuale di rilievo, non tutte le scritture cinematografiche troveranno un corrispettivo filmico. Raggiungeranno il piccolo schermo solo *Les Fraises d'automne* (Fabienne Strouvé, 1972) e *El siglo de las luces* (Humberto Solás, 1993). La scrittura cinematografica più significativa di questo periodo è però l'elaborazione di *Sans autre lieu que la nuit*, un testo che nasce (quasi) contemporaneamente come romanzo sperimentale e sceneggiatura cinematografica²⁸⁴.

Mentre in Italia si approntano gli adattamenti per gli sceneggiati televisivi dei suoi romanzi, il pensiero cinematografico 'francese', dal colpo di fulmine per il film di Resnais, *l'effetto rebound* che sostiene la narrativa di *Nel buio della notte*, le sue riflessioni sul cinema e i testi per lo schermo di questi anni sono il punto di arrivo del percorso finora illustrato. Ma appartengono a un'altra storia.

²⁸⁴ Si rimanda di nuovo allo studio di Sabina Ciminari, *Alba de Céspedes a Parigi*, cit.

Appendice – Un percorso tra le scritture cinematografiche

Per l'elenco delle abbreviazioni di fondi, serie e sottoserie si rimanda all'*Introduzione* presente in apertura della tesi.

Matilde Serao (1856 - 1927)

Scritti per il cinema

La mia vita per la tua (Emilio Ghione, 1914, v.c. 8 dicembre 1914) [soggetto e film dispersi; il soggetto potrebbe coincidere con il testo pubblicato in Massimo, "La mia vita per la tua!" di Matilde Serao al cinema "Modernissimo" di Roma, in «La vita cinematografica», a. V, nn. 44-45, 30 novembre-7 dicembre 1914, pp. 81-82].

O Giovannino o morte! (Gino Rossetti, 1914, v.c. 5924) [soggetto e film dispersi].

Il doppio volto (Giulio Antamoro, 1918, v.c. 13497) [soggetto e film dispersi].

Torna a Surriento (Uberto Maria Del Colle, 1919, v.c. 13940) [soggetto e film dispersi].

Napoli che canta (Roberto Roberti, pseudonimo di Vincenzo Leone, 1926).

Secondo alcune bibliografie è ipotizzabile la partecipazione di Serao alla scrittura dei seguenti testi:

Addio amore! (Alberto Carlo Lolli, 1916, v.c. 11951) [soggetto e film dispersi];

Amore e Castigo, altrove riportato come *Castigo* (Ubaldo Maria Del Colle, 1917, v.c. 12721) [soggetto e film dispersi];

Temi il leone (Ubaldo Maria Del Colle, 1919, v.c. 14013) [soggetto e film dispersi];

Dopo il perdono (Ugo De Simone, 1919 o 1920, v.c. 14135) [soggetto e film dispersi];

La mano tagliata (Alberto Degli Abbati, 1919 o 1920, v.c. 14601) [soggetto e film dispersi];

Sterminator Vesevo (Giorgio Mannini, 1921, v.c. 16415) [soggetto e film dispersi];

Cuore inferno (Mario Volpe, s.d., v.c. non identificato) [soggetto e film dispersi].

Fantasia (s.d.) [soggetto non identificato; film annunciato, forse mai realizzato].

Scritti sul cinema

Mosconi [*Il varo della Napoli*], in «Il Giorno», 13 settembre 1905, p. 2.

Mosconi [*Cinematografeide!*], in «Il Giorno», 30 marzo 1906, p. 2, ora in Ead., *I mosconi di Matilde Serao* (a cura di Gianni Infusino), Napoli, Edizioni del Delfino, 1974, pp. 138-140.

Mosconi [*Pio X a passeggio nei giardini Vaticani*], in «Il Giorno», 23-24 maggio 1907, p. 2.

Mosconi [*Un grande spettacolo*], in «Il Giorno», 2-3 marzo 1911, p. 2; poi in *Il grandioso successo della «Divina Comedia» della "Milano-Films" al R. Teatro Mercadante di Napoli*, in «Lux. Rivista settimanale di cinematografia, fotografia e fonografia», a. IV, 5 marzo 1911; ora in Giovanni Lasi, *L'idea e la forma*, in *Cento anni fa. Inferno* (a cura di Michele Canosa), Bologna, Cineteca di Bologna, 2011, p. 16.

Mosconi [*L'abbonamento a «Il Giorno»*], in «Il Giorno», 22 gennaio 1913, p. 2.

Sogno di Egitto..., in «Il Giorno», 19 ottobre 1913, p. 2.

La vita palpitante d'un grande romanzo, in «La vita cinematografica», a. IV, n. 23-24, dicembre 1913, p. 13, indicato come ristampa di un brano pubblicato sul «Giorno» il 4 marzo 1913, allo stato attuale della ricerca non identificato nell'edizione consultata.

Il continuo e generale successo della film Ma l'amor mio non muore della "Gloria", in «La vita cinematografica», a. V, n. 1, 7 gennaio 1914, p. 53, indicato come ristampa di un brano pubblicato sul «Giorno» il 6 novembre 1913, allo stato attuale della ricerca non identificato nell'edizione consultata.

Conversando con Matilde Serao di arte e cinematografo, in «Il Giornale d'Italia», 2 aprile 1914, p. 3, ora in *Lo schermo di carta. Pagine letterarie e giornalistiche sul cinema (1905-1924)*, (a cura di Irene Gambacorti), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2017, pp. 298-300.

Difendiamo il tempio dell'arte!, in «Il Giorno», 9-10 aprile 1914, p. 3.

San Carlo non sarà profanato!, in «Il Giorno», 20-21 aprile 1914, p. 3.

Chi si commuoverà? Chi ammirerà?, in «Il Giorno», 29-30 aprile 1914, p. 2, poi in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-cinematografica», n. 280, 9 maggio 1914, p. 49, ora anche in *Il restauro di Cabiria* (a cura di Sergio Toffetti), Torino, Lindau-Museo Nazionale del Cinema, 1995, pp. 72-73.

On parlera de sa gloire..., in «Film. Corriere dei cinematografi», a. I, n. 17, 17 maggio 1914, p. 4, recensione citata da Gaetano Fusco.

Il "Caio Giulio Cesare" al "R. Politeama Giacosa", in «Il Giorno», 22 gennaio 1915, p. 2.

Matilde Serao e il cinematografo, in «Apollon. Rassegna di arte cinematografica», n. 1, 1° febbraio 1916, p. 32.

Parla una spettatrice, in «L'arte muta», a. I, n. 1, 15 giugno 1916, pp. 31-32.

Eleonora Duse e il cinematografo, in «L'arte muta», a. I, n. 3, 15 agosto - 1 settembre 1916, pp. 7-11 dell'inserto *Eleonora Duse nel pensiero e nel ricordo dei grandi scrittori italiani*.

Addio, amore! [réclame], in «L'Arte muta», a. I, n. 3, 15 agosto - 1 settembre 1916, pp. XLVI-XLVII.

Per "Intolerance", Napoli, Arti Grafiche L. Pierro e Figlio, [1917], ora in «Immagine. Note di Storia del cinema», n. 12, autunno 1989, p. 17.

Consiglio di Famiglia, in «Cin», n. 1, 12 maggio 1918, p. 2.

Mosconi [Tutto per tutto], in «Il Giorno», 2 luglio 1926, p. 2.

Mosconi [Robin Hood], in «Il Giorno», 11 luglio 1926, p. 2.

Il Fantasma, in «Il Giorno», 9-10 settembre 1926, p. 1.

Matilde Serao e il cinematografo, in «Lo schermo», n. 17, 11 dicembre 1926, p. 13.

Materiale archivistico

Addio amore!, Pressbook, Floreal Film, Roma, 1916, BLC, Inv. 126846, Coll. 5 01 011 10 12.

La piccola fonte di Roberto Bracco interpretato da Francesca Bertini, Pressbook, Caesar film, Roma, [1918], BNVE, FLP, Coll. Misc. B.B.a. 26 (14).

Lettera di Matilde Serao all'avvocato Francesco Soro, Roma, 15 aprile 1919, riprodotta in Soro Francesco, *Splendori e miserie del cinema. Cose viste e vissute da un avvocato*, Milano, Consalvo, 1935, p.165.

Principale bibliografia critica sulle scritture cinematografiche di Matilde Serao

Fornoni E., *Maria Carmi parla del "soggetto" che Matilde Serao ha scritto ed ella ha interpretato per la MONOPOL FILM di Roma*, in «La vita cinematografica», a. V, nn. 34-35, 15-22 settembre 1914, pp. 41-42.

Fly, *Maria Carmi parla del "soggetto" che Matilde Serao ha espressamente scritto ed ella interpretato a Roma per conto della ditta Coscia & Xilo (Monopoli Film)*, «Film. Corriere dei cinematografi», a. I, n. 30, 16 settembre 1914, p. 1.

- Massimo, *“La mia vita per la tua!” di Matilde Serao al cinema “Modernissimo” di Roma*, in «La vita cinematografica», a. V, nn. 44-45, 30 novembre-7 dicembre 1914, pp. 81-83.
- s.a., *La “mia vita per la tua” di M. Serao. Il grande successo al Cinema Modernissimo*, in «Il Messaggero», Roma, 5 dicembre 1914, p. 3.
- s.a., *La “mia vita per la tua” di Matilde Serao*, in «Film. Corriere dei cinematografi», a. I, n. 36, 7 dicembre 1914, p. 7.
- s.a., *“La mia vita per la tua!” di Matilde Serao al “Modernissimo”*, in «Film. Corriere dei cinematografi», a. I, n. 37, 12 dicembre 1914, p. 1.
- s.a., *La mia via per la tua!*, in «L'alba cinematografica», a. I, 15 aprile 1915.
- s.a., *Addio amore!*, in «L'Arte muta», a. I, n. 3, 15 agosto - 1 settembre 1916, p. 40.
- s.a., *L'Italia e l'Estero*, in «Film. Corriere dei cinematografi», n. 7, 1917, p. 9.
- «Rassegna generale della cinematografia» (a cura di Rino Mattozzi), a. I, 1920, pp. 260-261.
- «Rassegna generale della cinematografia» (a cura di Rino Mattozzi), a. II, 1921-22, p. 47.
- Il film della canzone: Napoli canta*, in «al Cinemà», n. 23, 6 giugno, 1926, p. 7.
- Sandri Mario, *Matilde Serao*, Milano, Modernissima, 1920.
- Soro Francesco, *Matilde Serao e Annie Vivanti*, in Id., *Splendori e miserie del cinema. Cose viste e vissute da un avvocato*, Milano, Consalvo, 1935, pp. 161-167.
- Mazzei Luca, *Il gran sogno lontano: Cabiria e la stampa dal 1913 al 1951*, in *Cabiria & Cabiria* (a cura di Silvio Alovisio e Alberto Barbera), Torino-Milano, Museo Nazionale del Cinema - Il Castoro, 2006, pp. 182-201.
- Martana Gianfranco, *La vita palpitante delle folle. Matilde Serao e il cinematografo*, in *La scrittura che accende la scena. Studi e testi teatrali da Bracco a Troisi* (a cura di Giuseppina Scognamiglio), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007, pp. 124-135.
- Lotti Denis, *Emilio Ghione. L'ultimo apache. Vita e film di un divo italiano*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2008.
- Martinelli Vittorio, *Due o tre cose che so di Elvira Notari*, in *Non solo dive, Pioniere del cinema italiano* (a cura di Monica Dall'Asta), Bologna, Cineteca di Bologna, 2008, pp. 133-136.
- Iaccio Pasquale (a cura di), *L'alba del cinema in Campania. Dalle origini alla grande guerra (1895-1918)*, Napoli, Liguori, 2010.
- Ghione Emilio, *Scritti sul cinematografo. Memorie e confessioni (15 anni di arte muta)* (a cura di Denis Lotti), Roma-Ancona, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema-Cattedrale, 2011.
- Fusco Gaetano, *“Ah, poeti, romanzatori, drammaturghi, fratelli miei...” Matilde Serao e il cinema*, in «Immagine. Note di Storia del cinema», n. 2, 2010, pp. 91-97.
- Annunziata Gina, *Una scrittrice al cinematografo. Matilde Serao, una spettatrice critica*, in *Personaggi, peripezie, agnizioni, inesplicabili misteri* (a cura di Teresa Agovino, Chiara Coppin, Pasquale Marzano), Avellino, Sinestesie, 2019, pp. 27-39; in una versione leggermente diversa già in *Non solo dive. Pioniere del cinema* (a cura di Monica Dall'Asta), Bologna, Cineteca di Bologna, 2008, pp. 81-95.
- Bianchi Patricia, *La scrittura di Matilde Serao per il cinema*, in «Critica Letteraria», a. XLVII, f. IV, n. 185/2019 «Nuove Letture per Matilde Serao» (a cura di Patricia Bianchi e Giovanni Maffei), pp. 693-714. Il testo riprende ed amplia il precedente *L'attrazione fatale dell'«arte muta» dal libro al teatro fino al cinema*, in *Visibili, invisibili. Matilde Serao e le donne nell'Italia post-unitaria* (a cura di Gabriella Liberati, Giuseppe Scalera, Donatella Trotta), Roma, CNR-Consiglio nazionale delle ricerche, 2016, pp. 107-122.
- Anita Trivelli, *Matilde Serao*, <<https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-matilde-serao/>>.

Annie Vivanti (1866 - 1942)

Scritti per il cinema

[...*sorella di Messalina*], s.d. [Da questa sceneggiatura inedita, e dispersa, l'autrice ha tratto il romanzo ...*sorella di Messalina*, Torino, Letteraria, 1922, poi Ead., *Fosca sorella di Messalina*, Milano, Mondadori, 1931].
Astrid (Alberto Carlo Lolli, 1917, v.c. 12633) [soggetto e film dispersi].

Scritti sul cinema

Secondo me..., in «La Donna. Rivista quindicinale illustrata», a. XIII, n. 294, 15 giugno 1917, pp. 24-25; poi con il titolo *Il cinematografo* in Ead., *Zingaresca*, Quintieri, Milano 1918, pp. 171-187; con il titolo ancora cambiato in *Laude al cinematografo* nelle successive edizioni; ora in «Bianco e nero», n. 574, settembre-dicembre 2012, pp. 7-11.
Concorso di bellezza, in «Il Secolo XX», n. 9, 1924, pp. 695-700, poi in Ead., *Perdonate Eglantina!*, Mondadori, Milano 1926, pp. 29-53.

Principale bibliografia critica sulle scritture cinematografiche di Annie Vivanti

Soro Francesco, *Matilde Serao e Annie Vivanti*, in Id., *Splendori e miserie del cinema. Cose viste e vissute da un avvocato*, Milano, Consalvo, 1935, pp. 161-167.
Pischedda Bruno, *Ritratti critici di contemporanei. Annie Vivanti*, in «Belfagor», Vol. 46, n. 1, 31 gennaio 1991, pp. 45-64.
Urbancic Anne, *Cinematographic Techniques and Stereotypes in the Stories of Annie Vivanti*, in *Theatre and the Visual Arts* (edited by Giuliana Sanguinetti Katz, Vera Golini, Domenico Pietropaolo), New York-Ottawa-Toronto, LEGAS, 2001, pp. 209-220.
Jandelli Cristina, «*La più intelligente di tutte*»: *Diana Karenne*, in *Non solo dive. Pioniere del cinema* (a cura di Monica Dall'Asta), Bologna, Cineteca di Bologna, 2008, pp. 51-59.
Jandelli Cristina, *La Marion di Vivanti e Bertini, dalla pagina allo schermo e ritorno*, in *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo* (a cura di Lucia Cardone e Sara Filippelli), Pavona di Albano Laziale, Iacobelli Editore, 2011, pp. 19-30.
Mazzei Luca, *L'irresistibile ebbrezza del divismo antifotogenico*, in «Àgalma», 22, ottobre 2011, pp. 102-111.
Cardone Lucia, «*Guai ai vinti*» (1955) e la disfatta del corpo materno, in «Bianco e nero», a. LXXIII, n. 574, settembre-dicembre 2012, pp. 35-43.
Jandelli Cristina, *Annie Vivanti e il cinema delle dive*, in «Bianco e nero», a. LXXIII, n. 574, settembre-dicembre 2012, pp. 23-33.
Manetti Beatrice, *La scrittura (e la vita) sulla scena*, in «Bianco e nero», a. LXXIII, n. 574, settembre-dicembre 2012, pp. 13-21.

Grazia Deledda (1871 – 1936)

Scritti per il cinema

Cenere (Eleonora Duse, Febo Mari, 1916).
Scenario sardo per il cinema, 1916, dattiloscritto, 7 cc, ora in Gianni Olla, *Grazia Deledda tra cinema e televisione*, Cagliari, Aipsa edizioni, 2000, pp. 106-117.

Il fascino della terra. Persone, costumi, luoghi di Sardegna al cinematografo (Luigi Antonelli), s.d. [soggetto disperso, mai trasposto al cinema].
La grazia (Aldo De Benedetti, 1929) [adattamento della novella *Di notte* di Deledda, già riscritta per il dramma pastorale omonimo da Grazia Deledda, Claudio Guastalla e Vincenzo Michetti. Attribuzione incerta].

Materiale archivistico

Lettera di Grazia Deledda a Palmiro Madesani [estate 1914], in Lina Sacchetti, *Grazia Deledda. Ricordi e testimonianze*, Minerva Italica, Bergamo-Milano 1971, p. 208.
Scenario sardo per il cinema, [soggetto mai trasposto al cinema] 1916, dattiloscritto, 7 cc, conservato nell'Epistolario di Olga Ossani;
Telegramma di Eleonora Duse a Grazia Deledda, Torino 16 luglio 1916, BNCR, FGD, A.R.C.73.IV.12.Duse/1.

Scritti sul cinema

La nostra inchiesta=referendum fra gli Autori drammatici Italiani, in «La vita cinematografica», a. IV, n. 17, 15 settembre 1913, p. 45.

Principale bibliografia critica sulle scritture cinematografiche di Grazia Deledda

Sacchetti Lina, *Grazia Deledda. Ricordi e testimonianze*, Bergamo-Milano, Minerva Italica, 1971.
Cara Antonio, *Cenere di Grazia Deledda nelle figurazioni di Eleonora Duse*, Nuoro, Istituto superiore regionale etnografico, 1984.
Molinari Cesare, *Eleonora Duse interprete di Cenere*, in *Metafora e biografia nell'opera di Grazia Deledda* (a cura di Angelo Pellegrino), Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1990, 101-107.
Cerina Giovanna, *Deledda: la Sardegna "a modo suo"*, in Gianni Olla, *Scenari sardi. Grazia Deledda tra cinema e televisione*, Cagliari, Aipsa Edizioni, 2000, pp. 9-34.
Crivellaro Pietro, *Ultime notizie su Cenere. Con cinquantadue documenti inediti dall'archivio di Febo Mari*, in «Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema», n. 64, dicembre 2000, pp. 11-48.
Cordova Ferdinando, *Grazia Deledda e Febea. Cronistoria di un soggetto cinematografico*, in Gianni Olla, *Scenari sardi*, Cagliari, Aipsa Edizioni, 2000, pp. 105-120.
Olla Gianni, *Dal cinema muto alla televisione: 80 anni di immagini deleddiane*, in Id., *Scenari sardi. Grazia Deledda tra cinema e televisione*, Cagliari, Aipsa Edizioni, 2000, pp. 35-102.
Olla Gianni, *Dramma a due voci. Appunti sparsi su altri appunti: la sceneggiatura di Cenere curata da Eleonora Duse*, in Id., *Scenari sardi. Grazia Deledda tra cinema e televisione*, Cagliari, Aipsa Edizioni, 2000, pp. 123-130.
Dagrada Elena, *La tentazione del silenzio. Eleonora Duse e Cenere*, in *Non solo dive. Pioniere del cinema* (a cura di Monica Dall'Asta), Bologna, Cineteca di Bologna, 2008, pp. 81-92.
Piano Maria Giovanna, *Narrativa e cinematografia deleddiana: una mediazione possibile*, in *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo* (a cura di Lucia Cardone e Sara Filippelli), Pavona di Albano Laziale, Iacobelli Editore, 2011, pp. 44-54.
Olla Gianni, *Il cinema deleddiano: un catalogo infinito*, 2022, <http://www.cinemecum.it/newsite/index.php?option=com_content&view=article&id=5217%3Ail-cinema-deleddiano-un-catalogo-infinito>.

Sibilla Aleramo (1876 - 1960)

Scritti per il cinema

La musicista, [1919?], scenario.

Una donna, [1922], [“copione” disperso].

Colei che non poteva morire, [1929], [scenario disperso].

La grande ereditiera, 1932, trattamento; poi radicalmente rielaborato in *Due donne*.

Soggetto, in «Cinema nuovo», vol. XI, n. 155, gennaio-febbraio 1962, pp. 73-80
[desunto da *La grande ereditiera*].

Vita di Torquato Tasso, 1938, trattamento.

s.t. [film scritto con la contessa Vannutelli], s.d. [testo disperso].

Scritti sul cinema

Biennale veneziana del cinema, in *Sì alla terra*, Milano, Mondadori, 1935, pp. 59-61.

Imagini dal paese dei Soviet, in *Aiutatemi a dire. Nuove poesie. 1948-1951*, Roma, Edizioni di cultura sociale, 1951, pp. 57-61.

Attori bambini, in *Aiutatemi a dire. Nuove poesie. 1948-1951*, Roma, Edizioni di cultura sociale, 1951, pp. 27-29.

[*Nota preliminare*], in «Cinema nuovo», vol. XI, n. 155, gennaio-febbraio 1962, p. 73.

Materiale archivistico

Cinematografia, s.d., manoscritto, 8 cc., ASA, Scritti, sottoserie Note di taccuino, fasc. Appunti e note non datate c. 31.

La musicista, [1919?], manoscritto, 47 cc., ASA, Scritti, I 1892-1860, b. 102, fasc. 26.

Vita di Torquato Tasso, 1938, due manoscritti di 25 e 29 cc, ASA, Scritti, I 1892-1860, b. 103, fasc. 32.

La grande ereditiera, 1932, otto fascicoli, manoscritti e dattiloscritti, ASA, Scritti, I 1892-1860, b. 103, fasc. 295.

Corrispondenza privata conservata nell'Archivio Sibilla Aleramo

Tutte le lettere indicate sono in ASA, CorrOrdCron.

L'amministratore delegato dell'UNIONE CINEMATOGRAFICA ITALIANA a Sibilla Aleramo, Roma, 23 maggio 1922.

Arnaldo Frateili a Sibilla Aleramo, Roma, 13 settembre 1923.

Mariani dell'Anguillara («Cinema. Settimanale di vita e d'Arte cinematografica») a Sibilla Aleramo, Milano, 9 febbraio 1928.

Ente nazionale per la Cinematografia a Sibilla Aleramo, Roma, 8 marzo 1929.

Tommaso Monicelli («Novella Film») a Sibilla Aleramo, Milano, 7 settembre 1934.

Riccardo Gualino («Lux Film») a Sibilla Aleramo, Portofino, 8 luglio 1939.

Riccardo Gualino («Lux Film») a Sibilla Aleramo, Roma, 1 luglio 1942.

Vittorio Mussolini («Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica») a Sibilla Aleramo, Roma, 16 ottobre 1942.

Antonio Marchi («La critica Cinematografica. Rassegna mensile») a Sibilla Aleramo, Parma, 15 febbraio 1946.

Cesare Zavattini a Sibilla Aleramo, Roma, 7 maggio 1948.
Corrado Pavolini («Fiera letteraria») a Sibilla Aleramo, Roma, 18 novembre 1948.
Edoardo Bruno («Filmcritica. Mensile di Cultura Cinematografica») a Sibilla Aleramo,
Roma, 3 gennaio 1952.

Principale bibliografia critica sulle scritture cinematografiche di Sibilla Aleramo

Pozzi Gian Carlo, *Poeti al cinema*, in «Rassegna del film. Mensile di cultura cinematografica», a. I, n. 5, giugno-luglio 1952, pp. 24-30.
[Nota del redattore], in «Cinema Nuovo», vol. XI, n. 155, gennaio-febbraio 1962, p. 80.
Guerricchio Rita, *Storia di Sibilla*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974.
Aleramo Sibilla, *Diario di una donna. Inediti 1945-1960*, Milano, Feltrinelli, 1978.
Gian Carlo Pozzi, *Poeti al cinema*, in «Rassegna del film. Mensile di cultura cinematografica», a. I, n. 5, giugno-luglio 1952, pp. 24-30
Conti Bruna, Morino Alba (a cura di) *Sibilla Aleramo e il suo tempo. Vita raccontata e illustrata*, Milano, Feltrinelli, 1981.
Zancan Marina, *Introduzione. «Un cumulo polveroso che vorrebbe sfidare l'avvenire»*, in *L'Archivio Sibilla Aleramo. Guida alla consultazione* (a cura di Marina Zancan e Cristiana Pipitone), Roma, Fondazione Istituto Gramsci, 2006, pp. 5-12.
Zavattini, *Diari. 1941-1958* (a cura di Valentina Fortichiari e Gualtiero De Santi), Milano, La nave di Teseo, 2022.

Anna Banti (1895 - 1985)

Scritti per il cinema

Sissignora (Ferdinando Maria Poggioli, 1941), sceneggiatura di Anna Banti, Emilio Cecchi, Bruno Fallaci, Alberto Lattuada e Ferdinando Maria Poggioli, dal racconto di Flavia Steno.

Scritti sul cinema

Si rimanda alla raccolta di scritti presente nel volume: Anna Banti, *Cinema 1950 – 1977* (a cura di Maria Carla Papini), Firenze, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, 2008 [raccolta degli interventi di Banti comparsi sulle rubriche 'Appunti' di «Paragone Letteratura» (1950-1961), 'Il cinema' di «L'Approdo», 'Une semaine de Paris' di «La fiera letteraria»].

Nevrosi, disperazione, speranza, in «Cinema nuovo», a. XI, n. 160, novembre-dicembre 1962, p. 446.

Esperienza letteraria e riflessione filmica, in «Cinema nuovo», a. XVIII, n. 201, settembre-ottobre 1969, p. 340.

Cinema e letteratura, in «Cinema e cinema», a. XIV, n. 50, dicembre 1987, pp. 90-91 [da *L'Approdo*, 1958].

Il caso Tom Jones, in «Cinema e cinema», a. XIV, n. 50, dicembre 1987, p. 91, [da *L'Approdo*, 1964].

Materiale archivistico

Banti Anna, Cecchi Emilio, Fallaci Bruno, Lattuada Alberto, Poggioli Ferdinando Maria, *Sissignora* (Ferdinando Maria Poggioli, 1941), sceneggiatura, dattiloscritto, BLC, Inv. 109223, Coll. Sceneg 00 17148.

- Banti Anna, Cecchi Emilio, Fallaci Bruno, Lattuada Alberto, Poggioli Ferdinando Maria, *Sissignora* (Ferdinando Maria Poggioli, 1941), sceneggiatura, dattiloscritto [2° copia con dedica], BLC, Inv. 39946, Coll. Sceneg 00 05149.
- Banti Anna, Cecchi Emilio, Fallaci Bruno, Lattuada Alberto, Poggioli Ferdinando Maria, *Sissignora* (Ferdinando Maria Poggioli, 1941), lista dialoghi, dattiloscritto, BLC, Inv. 67827, Coll. Sceneg 00 10808.
- Rassegna cinematografica a cura di Anna Banti: L'ultimo Antonioni*, s.d., dattiloscritto, 5 cc., FMA, Album 4, c. 25.

Principale bibliografia critica sulle scritture cinematografiche di Anna Banti

- Franci Adolfo, *Uomini donne e fantasmi – Piccolo omaggio a Luisa Ferida*, in «L'illustrazione italiana», n. 45, 9 novembre 1941, p. 596.
- s.a., *Corriere di cinelandia*, in «Corriere della sera», 15 dicembre 1941, p. 2.
- s.a., *Sissignora. Versione cinematografica dal romanzo di Flavia Steno*, Milano, Sonzogno, 1942.
- Solaroli Libero, *Anche i film di Poggioli prepararono il 25 luglio*, in «Cinema nuovo», a. IV, n. 54, 10 marzo 1955, p. 173.
- Barblan Giovanni, *Ve lo figurate il Pasticciaccio sullo schermo*, in «Cinema e cinema», n. 50, dicembre 1987, p. 90.
- Fink Guido, *Il cinema: i "cimeli pallidissimi"*, in *L'opera di Anna Banti*, Atti del Convegno di Studi a Firenze, 8-9 maggio 1992 (a cura di Enza Biagini), Firenze, Olschki, 1997, pp. 31-40.
- Fink Guido, *Il cinema in anticamera*, in «Il Messaggero», 9 maggio 1997, p. 21.
- Papini Maria Carla, *Introduzione*, in Anna Banti, *Cinema. 1950-1977* (a cura di Maria Carla Papini), Firenze, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, 2008, pp. VII-XVII.
- Manetti Beatrice, *La chimera del realismo. Anna Banti e il cinema*, in «Paragone Letteratura», a. LX Terza serie, n. 84-85-86 (714-716-718), agosto dicembre 2009, pp. 176-183.
- Lodato Nuccio «*Suntuose farfalle sulla bambagia*». *Ventisette anni davanti allo schermo*, in «Il Giannone», a. XIV, n. 27-28, gennaio-dicembre 2016, pp. 296-325.
- Tognolotti Chiara, *Donne di servizio e farfalle di bambagia. La scrittura sul cinema di Anna Banti*, in *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web* (a cura di Michele Guerra e Sara Martin), Parma, Diabasis, 2019, pp. 427-441.

Gianna Manzini (1896-1974)

Scritti per il cinema

- Amanti senza amore* (Gianni Franciolini, 1948) sceneggiatura scritta nel 1947 con Gianni Franciolini, Nino Novarese, Ivo Perilli, Antonio Pietrangeli, Guido Piovene e Bruno Valeri.
- Il cavallino di legno* (Carla Ragionieri, 1963) per la trasmissione Rai *Nuovi incontri*; il racconto sceneggiato è stato pubblicato in «L'approdo Letterario», a. 8, n. 21, gennaio-marzo, 1963, pp. 93-124.
- Alfredino* (Fulvio Toluoso, 1967) episodio della serie di inchieste RAI *Vivere insieme* [la sceneggiatura, che presenta il titolo di lavorazione *Lampadine tascabili*, è conservata presso la Fondazione Mondadori].

Materiale archivistico

Per l'elenco delle sceneggiature teatrali, radiofoniche e televisive successive al periodo considerato, si rimanda a: Bello Minciocchi Cecilia, Martignoni Clelia, Miola Alessandra, Ciminari Sabina, Cucchiella Anna, Yehya Giamila (a cura di), *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario*, Roma, Carocci, 2006. Si segnalano a titoli indicativo:

Un'altra cosa, s.d., sceneggiatura in due copie, FAAM, Fondo Gianna Manzini, serie Radio / televisione e sceneggiature, a. Sceneggiature, 395.

Il grande indiscreto, 1961 e s.d., raccolta di documenti relativi all'adattamento del racconto omonimo, FAAM, Fondo Gianna Manzini, serie Radio / televisione e sceneggiature, a. Sceneggiature, 398.

Principale bibliografia critica sulla scrittura cinematografica affrontata

Emiliani Simone, *FRANCIOLINI, Gianni*, in *Enciclopedia del Cinema*, Vol. II (Ci-Gh), Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/gianni-franciolini_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gianni-franciolini_(Enciclopedia-del-Cinema)/)>.

Flaiano Ennio, *Pornografia sentimentale*, in «Bis», a. I, n. I, 16 marzo 1948, p. 15, ora in Id., *Nuove lettere d'amore al cinema*, Milano, Rizzoli, 1990, pp. 153-155.

Mibelli M., [*Amanti senza amore*] in «Hollywood», n. 133, 1948, citato in Roberto Poppi, *Dizionario del cinema italiano. I film vol. 2. Dal 1945 al 1959. Tutti i film italiani dal 1945 al 1959* (Nuova edizione riveduta e aggiornata), Roma, Gremese, 2007, p. 29.

Fausta Cialente (1898 - 1994)

Scritti per il cinema

Maria, soggetto inedito.

Scritti sul cinema

Un triste "fumetto" vero, in «Noi donne», 41, 15 ottobre 1950, p. 3

Sdegno tra gli intellettuali per la proiezione del film nazista, in «l'Unità», 29 gennaio 1952, p. 3.

Le donne nei film italiani, in «l'Unità», 16 dicembre 1953, p. 3.

L'intervento di un lettore e la risposta di Fausta Cialente. Un esame dei personaggi femminili dei nostri film recenti, in «l'Unità», 9 febbraio 1954, p. 3.

Una lettera di Giuseppe de Sanctis: "Un marito per Anna Zaccheo" e i personaggi femminili nel nostro cinema – Replica della scrittrice, in «l'Unità», 16 febbraio 1954, p. 3.

Cinema a Torvaianica, in «l'Unità», 22 maggio 1954, p. 3.

Le donne positive, in «Cinema nuovo», vol. V, n. 76, 10 febbraio 1956, p. 76.

Lettera sul matrimonio, in «l'Unità», 26 gennaio 1962, p. 3.

Materiale archivistico

Maria, manoscritto, s.d., 40 cc, Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, Fondo Fausta Cialente, PV_CM_CIA (O).

Principale bibliografia critica sulle scritture cinematografiche di Fausta Cialente

- Cardone Lucia, *«Noi donne» e il cinema. Dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, Pisa, ETS, 2009.
- Cialente Fausta, *Natalia vestita di nuovo. Intervista di Franco Vallora*, in «Panorama», 25 ottobre 1982, pp. 245-268.
- Pigliaru Alessandra, *Quel senso insopprimibile della vita. Fausta Cialente tra letteratura e cinema*, in *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo* (a cura di Lucia Cardone e Sara Filippelli), Pavona di Albano Laziale, Iacobelli Editore, 2011, pp. 55-69.

Renata Viganò (1900-1976)

Scritti per il cinema

L'Agnese va a morire [1952], trattamento disperso, ora parzialmente in [Massimo Mida, Renzo Renzi, Renata Viganò], *Era una donna semplice... Era una donna italiana*, in «Patria indipendente», 2 agosto 1959, p. 7.

Scritti sul cinema

Fermo posta, in «Noi donne», n. 6, 6 febbraio 1949, p. 2;

Contro l'arresto di Renzi e Aristarco. Uniti intellettuali bolognesi, in «La lotta. Organo della Federazione comunista di Bologna», a. X, n. 39, 24 settembre 1953, pp. 3-4;

Testimonianze sul caso Renzi-Aristarco, in «Emilia», a. 2, n. 20 Nuova serie, ottobre 1953, p. 189.

Fermo posta, in «Noi donne», n. 17, 25 aprile 1954, p. 2.

Principale bibliografia critica sulle scritture cinematografiche

Vento Giovanni, *L'«Agnese va a morire» non è arrivato sullo schermo*, in «Patria indipendente», 2 agosto 1959, p. 7.

Renzo Renzi, *In fortezza*, in «Bologna Incontri», febbraio 1985, pp. 37-39, ora anche in «Cinefilia ritrovata»: <https://www.cinefiliaritrovata.it/renzo-renzi-e-il-diario-di-peschiera-prima-puntata/>.

Paola Masino (1908 - 1989)

Scritti per il cinema

Figlio [1950], soggetto inedito.

Nicodemo [1957 - 1964], trattamento inedito scritto con Alba de Céspedes e Giuseppe Colizzi.

Scritti sul cinema

Il ballo, in «Cinema», maggio-giugno 1946 [poesia su rivista cinematografica].

Toscanini alla Scala, in «Film d'oggi», 18 maggio 1946.
Il festival rinascerà, in «La Gazzetta d'Italia», 31 agosto 1946, p. 1.
Il cinema a Venezia – «Bambi» di Disney ovvero una buona azione, in «La Gazzetta d'Italia», 8 settembre, 1946, p. 4.
Il cinema a Venezia – Un'opera d'arte: «Enrico V». Un insulto: «L'eterna armonia», in «La Gazzetta d'Italia», 12 settembre 1946, p. 4.
Il cinema a Venezia – Pregi del bianco e nero, in «La Gazzetta d'Italia», 15 settembre 1946, p. 4.
Il festival del cinema concluso – Indigestione finale, in «La Gazzetta d'Italia», 19 settembre 1946, p. 4.
Anche la Cegani ha freddo come la Duse, in «Fotogrammi», a. II, n. 15, 19 luglio 1947, p. 13.
Scarpette rosse film inaugurale, in «Il Risorgimento», 28 agosto 1948.
Ritorno di Pabst con un nobile film, in «Il Risorgimento», 24 agosto 1948.
Un buon film di Castellani ed uno pessimo di Cocteau, in «Il Risorgimento», 25 agosto 1948.
Un film svedese sconcerta il pubblico, in «Il Risorgimento», 26 agosto 1948.
Amleto, in «Il Risorgimento», 28 agosto 1948.
Efficacia didattica dei cortometraggi, in «Il Risorgimento», 29 agosto 1948.
Un piccolo grande attore, in «Il Risorgimento», 30 agosto 1948.
Il fuggitivo, in «Il Risorgimento», 31 agosto 1948.
«La terra trema» un interessante film italiano, in «Il Risorgimento», 3 settembre 1948.
Pioggia e tuoni autentici e falsi sulla rassegna internazionale del Cinema, in «La Sicilia», 19 agosto 1949.
Finalmente al festival si è riso, in «La Sicilia», 1 settembre 1949.
Ultime battute al festival cinematografico, in «Il Corriere dell'Isola», 6 settembre 1949.
L'ultima Manon Lescaut se l'intendeva con i soldati tedeschi, in «Il Corriere dell'Isola», 7 settembre 1949.
Cinema e realtà, in «Almanacco del cinema italiano 1952», 1952.

Materiale archivistico

Figlio (progetto di film), [1950], dattiloscritto con annotazioni manoscritte, APM, Scritti, Paf, 92.
Nicodemo, [1957-1964], dattiloscritto con annotazioni manoscritte, APM, Scritti, Paf, 93.
La prima serata alla manifestazione cinematografica di Venezia, settembre 1946, dattiloscritto con annotazione manoscritte, 2 cc, APM, Scritti, sottoserie Pubblicistica.
I primi quattro giorni alla manifestazione cinematografica di Venezia, settembre 1946, dattiloscritto con annotazione manoscritte, 2 cc, APM, Scritti, sottoserie Pubblicistica.
 Fascicolo 85 (corrispondenze di Paola Masino per il Festival cinematografico di Venezia), APM, Scritti, sottoserie Pubblicistica.
 Fascicolo 86 - 6. *Collaborazioni varie (fascicolo collaborazioni con la RAI)*, APM, Scritti, sottoserie Pubblicistica.

Corrispondenza conservata nell'Archivio Paola Masino

SAFIR – Società anonima film italiani Roma, a Paola Masino, 16 aprile 1941.
 Mino Doletti («Film») a Paola Masino, 3 gennaio 1943.
 Giulio De Benedetti a Paola Masino, Torino, 6 luglio 1948.
 Sandra Sollazzi («Film d'oggi») a Paola Masino, 16 luglio 1954.
 Bruno Todini, (Dino de Laurentiis Cinematografica SpA) a Paola Masino, 10 gennaio 1958.

Principale bibliografia critica sulle scritture cinematografiche di Paola Masino

- Masino Paola, *Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo* (a cura di Maria Vittoria Vittori), Milano, Rusconi, 1995.
- Manetti Beatrice, *Bibliografia*, in *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Approfondimenti. Paola Masino* (a cura di Beatrice Manetti), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, pp. 287-320.
- Bello Minciocchi Cecilia, «*Il festival rinascerà*». *Paola Masino inviata alla Manifestazione d'Arte Cinematografica di Venezia del 1946*, in *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani* (a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan), Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 63-79.
- Ciancamerla Giulio, *Le intellettuali e il cinema*, in *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane* (a cura di Laura Di Nicola), Roma, Carocci, 2021, pp. 131-170.

Elsa Morante (1912 - 1985)

Scritti per il cinema

- Il diavolo*. (Appunti per un treatment), [1939], soggetto, BNCR, FEM, A.R.C. 52 I 5/1-2, ora in Marco Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS 2014, pp. 54-60.
- Miss Italia* (1949), trattamento dal soggetto di Alberto Lattuada e Carlo Lizzani, ora in Marco Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS, 2014, pp. 89-117.
- Verranno a te sull'aure...*, soggetto scritto con Franco Zeffirelli, BNCR, FEM, A.R.C. 52 I 5/3-8, ora in Marco Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS, 2014, pp. 139-152.

Scritti sul cinema

- Si rimanda alla raccolta di scritti presenti nella monografia: Elsa Morante, *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-51* (a cura di Goffredo Fofi), Torino, Einaudi, 2017.

Principale bibliografia critica sulle scritture cinematografiche di Elsa Morante

- Samonà Carmelo, *Elsa Morante e la musica*, in «Paragone letteratura», n. 37, 1986 pp. 13-20.
- Siti Walter, *Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, in *Vent'anni dopo "La Storia". Omaggio a Elsa Morante*, Atti del convegno, Pisa, gennaio 1994 (a cura di Concetta D'Angeli e Giacomo Magrini), in «Studi novecenteschi», n. 47-48, giugno-dicembre, 1994, pp. 131-148.
- Morante Daniele, *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante* (a cura di Giuliana Zagra), Torino, Einaudi, 2012.
- Marco Bardini, *Elsa Morante e il cinema. L'isola di Arturo di Damiano Damiani*, in «Cuadernos de Filología Italiana», vol. 21, Núm. Especial, 11-29, 2014, pp. 11-29.
- Parigi Stefania, *Un flauto magico nella critica cinematografica. Le recensioni di Elsa Morante*, in «Immagine. Note di Storia del cinema», n. 8, pp. 154-158, 2013, ora in *Morante la luminosa* (a cura di Laura Fortini, Giuliana Misserville e Nadia Setti), Roma, Iacobelli editore, Roma 2015, pp. 141-155.
- Bardini Marco, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS, 2014.

Fofi Goffredo, «L'evasione non è per me», in Elsa Morante, *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951* (a cura di Goffredo Fofi), Torino, Einaudi, 2017, pp. V-XXI.

Porciani Elena, *Elsa Morante al cinema (1950-1951)*, in *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web* (a cura di Michele Guerra e Sara Martin), Parma, Diabasis, 2019, pp. 401-413.

Anna Maria Ortese (1914 - 1998)

Scritti per il cinema

Lauta Mancia (Fabio De Agostini, 1957) sceneggiatura scritta con Fabio De Agostini, Anna Maria Ortese, G.M. Perrone, Franco Piccinni e Guido Zurli.

Scritti sul cinema

Cinema e Vita, in «Film», a. VIII, n. 2, 13 gennaio 1945, pp. 3-4.

I fratelli di Alja, in «Film», a. VIII, n. 9, 3 marzo 1945, pp. 3-7.

L'uomo della costa, in «Il Mondo», XI, 50, 15 dicembre 1959, p. 16; poi in Ead., *Estivi terrori*, Catania, Pellicanolibri, 1987, pp. 29-35; ora in Ead., *La lente scura. Scritti di viaggio* (a cura di Luca Clerici), Milano, Adelphi 2004, pp. 53-56.

Materiale archivistico

Lettera di Anna Maria Ortese a Fabio De Agostini, Milano, 8 maggio 1957, BLC, Fondo Fabio De Agostini, serie Corrispondenza, Inv. 126854, Coll. FONDI 00 06 0907.

Principale bibliografia critica sulle scritture cinematografiche di Anna Maria Ortese

Clerici Luca, *Apparizione e visione. Vita e opera di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002.

Tortora Matilde, *Anna Maria Ortese. Cinema. Con sue lettere inedite*, Atripalda, Mephite, 2010.

Bibliografia sulle scritture cinematografiche di altre autrici citate

Maria Bellonci (1902-1986)

Scritti per il cinema

Isabella (1968-1976) sceneggiatura inedita scritta con Anna Maria Rimoaldi.

Io e la camera degli sposi (Anna Zanoli, 1973), sceneggiatura per il documentario omonimo.

Delitto di stato (Gianfranco De Bosio, 1982), sceneggiatura scritta con Anna Maria Rimoaldi.

Principale bibliografia critica sulle scritture cinematografiche

De Bosio Gianfranco, *Delitto di Stato. Dal romanzo di Maria Bellonci*, introduzione di Stefano Reggiani; due note di Claudio Gallico e Anna Maria Rimoaldi, Torino, ERI-Edizioni Rai, 1982.

Alesi Donatella, *L'inciso della differenza. La sfida di Maria Bellonci tra parole e immagini*, in «Studi Novecenteschi», Vol. 35, No. 75, gennaio-giugno 2008, pp. 43-60.

Rubini Francesca, «L'eroica fatica di trascriver questa storia». Memorie e variazioni manzoniane in Delitto di stato di Maria Bellonci, in *Repetita Iuvant, Perseverare Diabolicum. Un approccio multidisciplinare alla ripetizione* (a cura di Davide Mastrantonio, Ibraam G. M. Abdelsayed, Marianna Marrucci, Martina Bellinzona, Orlando Paris, Valentina Bianchi), Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2023, pp. 301-308.

Linuccia Saba (1910-1980)

Saba Linuccia, Silvestri Maria, *Linuccia Saba e il cinema, un sogno negato. Due soggetti ritrovati*, Trieste, EUT, 2019.

Natalia Ginzburg (1916-1991)

Gambetti Giacomo, *Cronache. Natalia Ginzburg e il cinema*, in «Cineforum. Quaderno mensile della Federazione italiana dei cineforum», a. XI, n. 109, dicembre 1971, pp. 1-2.

Rizzarelli Maria, «La memoria è l'unica vera chiave di giudizio». *Natalia Ginzburg e il cinema*, in *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web* (a cura di Michele Guerra e Sara Martin), Parma, Diabasis, 2019, pp. 387-399.

Goliarda Sapienza (1924-1996)

Ortu Giuliana, *Visi dischiusi ad ascoltare: Goliarda Sapienza narratrice di visioni*, in *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo* (a cura di Lucia Cardone e Sara Filippelli), Pavona di Albano Laziale, Iacobelli Editore, 2011, pp. 92-105.

Gobbato Emma, *Non accreditata. Goliarda Sapienza narratrice di visioni* in *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo* (a cura di Lucia Cardone e Sara Filippelli), Pavona di Albano Laziale, Iacobelli Editore, 2011, pp. 106-118.

Gobbato Emma, *Goliarda Sapienza: sceneggiare in corrispondenza*, in «Arabeschi», n. 9, gennaio-giugno 2017, pp. 21-31.

Fabrizia Ramondino (1936-2008)

Scritti per il cinema

Morte di un matematico napoletano (Mario Martone, 1992); la sceneggiatura è stata pubblicata in Fabrizia Ramondino e Mario Martone, *Morte di un matematico napoletano*, Milano, Ubulibri, 1992.

La salita (Mario Martone, 1997; segmento del film collettivo *I vesuviani* (Pappi Corsicato, Antonietta De Lillo, Antonio Capuano, Stefano Incerti, Mario Martone, 1997).

Principale bibliografia critica sulle scritture cinematografiche

Si rimanda ai contributi pubblicati nel volume Ubulibri, 1992, si segnala l'intervista:

Ramondino Fabrizia, *Dice la sceneggiatrice*, in *Mario Martone* (a cura di Georgette Ranucci e Stefanella Ughi), Roma, Dino Audino, 1995, pp. 30-31.

Alba de Céspedes (1911 - 1997)

Scritti per il cinema

Io, suo padre, Lanciano, Carabba, 1935, romanzo breve scritto come soggetto cinematografico.

Io, suo padre, Roma, Scalera Film, s.d., soggetto di attribuzione incerta desunto dal romanzo.

Io, suo padre (Mario Bonnard, 1939), sceneggiatura scritta da Amedeo Castellazzi e Ivo Perilli con rilevanti modifiche rispetto al romanzo [è molto probabile che de Céspedes non sia da considerare tra gli autori].

Nessuno torna indietro, [1940], inedito e disperso; sceneggiatura scritta con Umberto Barbaro, Luigi Chiarini, Francesco Pasinetti, Amleto Palermi [la trascrizione di un frammento è in F.P. [Francesco Pasinetti] e G.P. [Gianni Puccini], *Capitolo sul regista, 5a puntata*, in «Cinema», a. VI, n. 156, 25 dicembre 1942, p. 744].

Nessuno torna indietro, trattamento scritto con Paola Ojetti.

Nessuno torna indietro, (Alessandro Blasetti, 1943-1945), sceneggiatura scritta con Alessandro Blasetti, Diego Calcagno, Vittorio Nino Novarese, Paola Ojetti.

Lettere al sottotenente (Goffredo Alessandrini, 1945), sceneggiatura scritta con Anton Giulio Majano da un soggetto di Goffredo Alessandrini [soggetto, sceneggiatura e film dispersi].

Serata di gala, s.d., trattamento scritto con Paola Ojetti [film non realizzato].

Cento anni d'amore (Lionello De Felice, 1954), sceneggiatura scritta con Franco Brusati e Lionello De Felice da un soggetto di Lionello De Felice [sceneggiatura dispersa].

Le amiche (Michelangelo Antonioni, 1955), sceneggiatura scritta con Michelangelo Antonioni e Suso Cecchi D'Amico dal romanzo di Cesare Pavese.

Elles, [1956-1958], sceneggiatura scritta con Henri Georges Clouzot [film non realizzato, sceneggiatura dispersa].

Nicodemo, [1957-1958], sceneggiatura scritta con Paola Masino e Giuseppe Colizzi [film non realizzato].

Questo mondo proibito (Fabrizio Gabella, 1963) sceneggiatura scritta con Salvatore Quasimodo, Giovanni Bontempi, Fabio De Agostini, Fabrizio Gabella, Renato Mainardi, Christiane Rochefort, Roger Vaillard [sceneggiatura dispersa].

Il rimorso, (1969-1979) sceneggiatura scritta con Giorgio Bontempi [film non realizzato].

Scritti per il cinema degli anni francesi

Les Fraises d'automne (Fabienne Strouvé, 1972).

Rouge le soir, 1977, sceneggiatura inedita scritta con Jean Cassiès.

Sans autre lieu que la nuit, [1978], sceneggiatura inedita scritta con Jean Cassiès.

El siglo de las luces - Le siècle des lumières (Humberto Solás, 1993), sceneggiatura scritta con Jean Cassiès e Gérard Vergez.

Elles, s.d., sceneggiatura inedita scritta con Jean Cassiès.

Avant et après, s.d., sceneggiatura di attribuzione incerta per Fabienne Strouvé.

Prose attorno al cinema

- La sfinge*, in «Il Messaggero», 14 gennaio 1935, p. 4.
Concerto a Massenzio, in «Il Messaggero», 18 luglio 1936, p. 3; poi in «Il Secolo XIX», 20 luglio 1936, p. 3; quindi in Ead., *Concerto*, pp. 37-44; infine in «Film», a. IV, n. 21, 24 maggio 1941, p. 2.
Domenica, in «Fotogrammi. Cinema e varietà», a. I, n. 1, 10 luglio 1946, p. 4 [racconto su rivista cinematografica].
Io alla tv, in «Radiocorriere», n. 46, 13 novembre 1955, p. 18.
Una grande scrittrice vi parla di una grande attrice – Giulietta Masina, in «Arianna», a. II, n. 13, aprile 1958, pp. 18-22; 25.
Si vous avez l'audace de travailler avec votre mari, in «Elle», n. 669, 20 ottobre 1958, pp. 79-81 e 173.
Per la terza volta vede "Hiroshima mon amour" in «Globe Films International», agosto 1960.

Su «Film»

- Gli scrittori e il cinematografo. Caterina Hepburn presentata da Alba de Céspedes*, in «Film», a. II, n. 49, 9 dicembre 1939, p. 5.
Lettere – Ho paura del cinematografo, in «Film», a. V, n. 50, 12 dicembre 1942, p. 5.
[*Lettere –] Nel limbo dei personaggi – A proposito di Nessuno torna indietro*, in «Film», a. VI, n. 1, 2 gennaio 1943, p. 5.
Lettere – Non basta l'abito, in «Film», a. VI, n. 3, 16 gennaio 1943, p. 7.
Lettere – Cara Luisa Ferida, in «Film», a. VI, n. 5, 30 gennaio 1943, p. 7.
Lettere – Con o senza volto, in «Film», a. VI, n. 7, 13 febbraio 1943, p. 3.

Su «Epoca»

- Incontro con Olivier*, in «Epoca», a. IV, n. 145, 12 luglio 1953, pp. 48-49 e 56.
Sommario, in «Epoca», n. 424, 16 novembre 1958, p. 29.
Diario di una scrittrice – Diffusa la tv solo nelle classi popolari, in «Epoca», n. 429, 21 dicembre 1958, p. 97.
Diario di una scrittrice – Pubblicità a fumetti, in «Epoca», n. 431, 4 gennaio 1959, p. 8.
Diario di una scrittrice – Rispettiamo il lavoro dello scrittore, in «Epoca», n. 432, 11 gennaio 1959, p. 66.
Diario di una scrittrice – La mia buona terra, «Epoca», n. 433, 18 gennaio 1959, p. 59.
Diario di una scrittrice – È proprio colpa dei padri?, in «Epoca», n. 432, 11 gennaio 1959, p. 66.
Diario di una scrittrice – Il linguaggio radiotelevisivo, in «Epoca», n. 446, 19 aprile 1959, pp. 96-98.
Diario di una scrittrice – Non si dimentica, in «Epoca», n. 457, 5 luglio 1959, pp. 74-75.
Diario di una scrittrice – Gli amanti di Hiroshima, in «Epoca», n. 457, 5 luglio 1959, pp. 74-75.
Diario di una scrittrice – Hiroshima, mio amore, in «Epoca», n. 460, 26 luglio 1959, pp. 68-69.
Diario di una scrittrice – L'italiano di Sordi e di Rascel, in «Epoca», n. 467, 13 settembre 1959, pp. 69-70.
Diario di una scrittrice – Le amicizie pericolose, in «Epoca», n. 470, 4 ottobre 1959, pp. 84-86.
Diario di una scrittrice – Per l'amore non c'è perdono, in «Epoca», n. 471, 11 ottobre 1959, pp. 92-93.

- Diario di una scrittrice – Prigione senza sbarre per la bella Soraya*, in «Epoca», n. 473, 25 ottobre 1959, pp. 106-107.
- Diario di una scrittrice – Beverly Aarland, l'amore dell'età matura*, in «Epoca», n. 474, 1 novembre 1959, pp. 100-101.
- Diario di una scrittrice – Marilyn Monroe non è più un idolo*, in «Epoca», n. 476, 15 novembre 1959, pp. 98-99.
- Diario di una scrittrice – L'uomo avanza cavalcando una tigre*, in «Epoca», n. 483, 3 gennaio 1960, p. 75.

Interviste su cinema e tv

- Ogetti Paola, *Il film di "Nessuno torna indietro"*. Intervista con Alba de Céspedes, in «Film», a. III, n. 2, 13 gennaio 1940, p. 6.
- Callari Francesco, *Due in uno. Alba de Céspedes parla del suo romanzo e Alessandro Blasetti del suo film*, in «Voce di Bergamo», 30 giugno 1943, s.n.p.
- Aristarco Guido, *I migliori film dell'anno*, in «Cinema nuovo», n. 174, marzo-aprile 1965, pp. 111-112.
- Serri Mirella, *Alba de Céspedes accusa: il mio romanzo in TV stravolto dall'erotismo*, in «Tuttolibri», n. 5, 21 marzo 1987, pp. 4-5.

Materiale archivistico

- Diario*, FAAM, FAdC, Scritti, Diari, b. 37, fasc. 1 e b. 37, fasc. 2.
- Fascicolo *Anni Quaranta*, FAAM, FAdC, Corr, Intel, b. 31, fasc. 2.
- Fascicolo *1948*, FAAM, FAdC, Corr, Scr, b. 28, fasc. 14.
- Fascicolo *Anni Sessanta*, FAAM, FAdC, CorrPr, b. 16, fasc. 1.
- Fascicolo *Anni Settanta*, FAAM, FAdC, CorrPr, b. 17, fasc. 1.
- Fascicolo *Alba de Céspedes*, FAAM, ArchAME, Fondo Arnoldo Mondadori.
- Fascicolo *Alba de Céspedes*, FAAM, ArchAME, Fondo Alberto Mondadori.
- Fascicolo *De Céspedes Alba (scrittrice)*, ACS, MI, DirGenPubbSic, DivPolFascPer, b. 395.
- Fascicolo *Alba de Céspedes*, ACS, MI, DirGenPubbSic, DivAffGenRisA1, 1935, b. 19.
- Fascicolo *Alba de Céspedes*, ACS, MI, DirGenPubbSic, DivAffGenRisA1, 1943, b. 29.
- Fascicolo *De Céspedes*, ACS, MinCulPop, GabMin 1941-43, ArchGenAffGen, b. 134, fasc. 809.
- Fascicolo *De Céspedes Alba (1943-1945)*, ACS, MI, GabArchGen 1944-1946, b. 108.
- Fascicolo *Lettere datate a Maria Bellonci A. 1939-1983*, BNCR A.R.C.31.
- Fascicolo *Lettere datate a Maria Bellonci II 1945-1954*, BNCR A.R.C.31.
- Fascicolo *Corrispondenza Personalità 1932-1960*, FCB, AAB, CorrCC, b. CRS 12, fasc. 471.
- Michelangelo Antonioni, *1953-1954. Diario*, 1953-1954, FMA, b. 8C/3, fasc.

Io, suo padre

- Io, suo padre*, soggetto, Roma, Scalera Film, s.d., copia consultata presso BLC, Inv. 89455, Coll. 1 01 079 13.
- Visto Censura 30539* [Soggetto riprodotto con alcune varianti rispetto all'edizione Scalera], Ministero Direzione Generale della Cinematografia, Registro Protocollo della Censura Cinematografica: <<https://www.italiataglia.it/files/visti/30539.pdf>>.

Farlige Kvinder [*Donne pericolose*], opuscolo danese Merkur Film A/S, [1942].
Fascicolo *Io, suo padre*, FAAM, FAdC, Ritagli, b. 115, fasc. 4

Nessuno torna indietro

Fascicolo *Nessuno torna indietro*, ACS, MinCulPop, Divisione Cinema, 1935-49, fasc. 139.

Fascicolo *Nessuno torna indietro*, FAAM, FAdC, Ritagli, 1.6.1, b. 115, fasc. 5.

Fascicolo *Relazioni*, FCB, AAB, Rc, b. CP 10, fasc. 0044.

Prima bozza di sceneggiatura, FCB, AAB, Rc, b. CP 10, fasc. 0045.

Seconda bozza di sceneggiatura, FCB, AAB, Rc, b. CP 10, fasc. 0043.

Nessuno torna indietro o Istituto Grimaldi, FCB, AAB, Rc, b. CP 10, fasc. 0042.

“*Nessuno torna indietro*” (1943), FCB, AAB, serie Rassegna stampa relativa alla filmografia, consultabile online: http://archivi.ibc.regione.emilia-romagna.it/ibc-cms/cms.find?flagfind=customXdamsTree&id=IT-ER-IBC-AS00210-0000001&munu_str=0_1_1&numDoc=69&docToggle=113&docStart=1&hierStatus=6,1,8,8,4c,4c,0&docCount=25&perpage=&physDoc=76&comune=#n).

Serata di gala

Serata di gala, [s.d.], FAAM, FAdC, Scritti, sottoserie *Serata di gala*, b. 52, fasc. 3.

Collaborazione alla rivista «Film»

[*Corrispondenza tra Alba de Céspedes, Mino Doletti e Paola Ojetti*], FCB, AMD, c. VII/1840 – VII/1849.

[*Corrispondenza tra Alba de Céspedes, Mino Doletti e Paola Ojetti*], acquistate dal catalogo LIM Antiqua.

Dalla parte di lei [de Céspedes-degli Espinosa-Ojetti]

Fascicolo *Lettere di Agostino degli Espinosa*, FAAM, FAdC, serie Mercurio, b. 109, fasc. 3.

Fascicolo *1949*, FAAM, FAdC, Corr, Scr, b. 28, fasc. 15.

Fascicolo *Corrispondenza Personalità 1932-1960*, FCB, AAB, CorrCC, b. CRS 12, fasc. 471.

Gli ultimi dieci minuti

Fascicolo *Cento anni d'amore*, ACS, DGS, Archivio Cinema, Lungometraggi 1953-1959, b. 89.

«*Cento anni d'amore*». *Pressbook*, Roma, Cines, [1953].

Materiale documentario Rassegna stampa 1953-1954 (Cines) 2 vol., BLC, Inv. 114794 Coll. 2 11 011 06 01; Inv. 114783 Coll. 2 11 011 06 02.

Le amiche

Le amiche. Soggetto [1954], dattiloscritto con correzioni autografe, 32 cc., FMA, b. 8A/6, fasc. 16.

Alba de Céspedes, *Originale mio dialogo Le amiche*, [1955], dattiloscritto, FAAM, FAdC, Scritti, sottoserie *Le amiche*, b. 56, fasc. 1, sf. 3.

Le amiche. Sceneggiatura di Suso Cecchi d'Amico, Michelangelo Antonioni con la collaborazione di Alba De Céspedes, BLC, Inv. 66092, Coll. SCENEG 00 10652.

Le amiche. Sceneggiatura completa, FMA, b. 8A/7, fasc. 17.

Michelangelo Antonioni, *Sei Film. Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 3-103.

Album 4 [rassegna stampa *Le amiche*], FMA, Album 4, c. 25.

[*Corrispondenza*] FMA, b. 9B/1, fasc. 44.

Fascicolo *Le amiche*, ACS, DGS, Archivio Cinema, Lungometraggi 1953-1959, b. 125.

Elles

Fascicolo *Elles*, FAAM, FAdC, Ritagli, b. 116, fasc. 3.

Nicodemo

Nicodemo, FAAM, FAdC, Serie scritti, b. 56, fasc. 2.

Fascicolo *Nicodemo*, FAAM, FAdC, Serie scritti, Sottoserie Scritti e attività, Scritti e attività, b. 117, fasc. 3.

Nicodemo [1957-1964], AD900, Archivio Paola Masino, Sapienza Università di Roma, Serie Scritti, Progetti, abbozzi e frammenti, 92.

Fascicolo *Corrispondenza Personalità 1932-1960*, FCB, AAB, CorrCC, b. CRS 12, fasc. 471.

Questo mondo proibito

Fascicolo *Mondo proibito*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero del Turismo e dello spettacolo, Direzione generale dello spettacolo, Archivio Cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera 1946-1965, CF 4032, b. 335.

Fascicolo *Questo mondo proibito*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero del Turismo e dello spettacolo, Direzione generale dello spettacolo, Archivio Cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera 1946-1965, CF 4117, b. 372.

Fascicolo *Questo mondo proibito*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Alba de Céspedes, Serie ritagli stampa, Sottoserie Scritti e attività, b. 117, fasc. 5.

Il rimorso

Il rimorso [1974], Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Alba de Céspedes, Serie Scritti, Sottoserie 1.4.15, b. 57, fasc. 1.

Il rimorso [1974], Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Alba de Céspedes, Serie Scritti, Sottoserie 1.4.15, b. 58, fasc. 1.

Il rimorso [1974], trattamento, dattiloscritto, 14 cc, Centro Sperimentale di Cinematografia, Biblioteca Luigi Chiarini, Inv. 44609, Coll. SCENEG 00 05634.

“.....” [*Il rimorso*], FCB, Fondo CREEC, 00651.

Fascicolo *Anni Sessanta*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Alba de Céspedes, Serie Corrispondenza professionale, Sottoserie Traduzioni e adattamenti delle opere, b. 16, fasc. 1.

Fascicolo *Anni Settanta*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Alba de Céspedes, Serie Corrispondenza professionale, Sottoserie Traduzioni e adattamenti delle opere, b. 17, fasc. 1.

Diario 28 dicembre 1969-11 marzo 1992, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Alba de Céspedes, Serie Scritti, b. 37, fasc. 2

Principale bibliografia critica sulle scritture cinematografiche di Alba de Céspedes

Bonsaver Guido, *Censoring Women's Writing: Gianna Manzini, Alba de Céspedes and Paola Masino* in Id., *Censorship and Literature in Fascist Italy*. Toronto, University of Toronto Press, 2007.

Bonsaver Guido, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Roma-Bari, Laterza, 2013

- Cardone Lucia, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, in *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo* (a cura di Lucia Cardone e Sara Filippelli), Iacobelli Editore, Pavona di Albano Laziale 2011, pp. 70-92.
- Cardone Lucia, *Pelle e pellicola. La scrittura femminile e lo sguardo in "Nessuno torna indietro" di Alba de Céspedes e Alessandro Blasetti*, in *Le graphie della cicogna. La scrittura delle donne come ri-velazione* (a cura di Saveria Chemotti), Padova, Il Poligrafico, 2012, pp. 289-332.
- Cardone Lucia, *Nessuno torna indietro (1943): Normatività*, in Ead. *Il melodramma*, Milano, Il Castoro, 2012, pp. 76-88.
- Ciminari Sabina, *Alba de Céspedes a Parigi. Fra isolamento, scrittura ed engagement*, in «Bollettino di italianistica», a. II, n. 2, 2005, pp. 33-57.
- Iannaccone Andrea, *Dalla parte di Lei, sempre, nella letteratura e nel cinema. Alba de Céspedes*, in *Escrituras y escritoras (im)pertinentes: narrativas y poéticas de la rebeldía*, Madrid, Dykinson, 2021 pp. 369-376.
- Mirshak Valerie Ann, *Engendering Fidelity: The Film Adaptation of Pavese's Tra donne sole*, in *Watching Pages, Reading Pictures. Cinema and Modern Literature in Italy* (edited by Daniela De Pau and Georgina Torello), Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 184-197.
- Monti Gloria, *Look Who's Talking: Nessuno torna indietro, From Alba de Céspedes to Alessandro Blasetti*, in *Watching Pages, Reading Pictures. Cinema and Modern Literature in Italy* (edited by Daniela De Pau and Georgina Torello), Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 198-218.
- Reich Jaqueline, *Fear of Filming: Alba de Céspedes and the 1943 Film Adaptation of Nessuno torna indietro*, in *Writing Beyond Fascism. Cultural Resistance in the Life and Works of Alba de Céspedes* (edited by Gallucci Carole C., Nerenberg Ellen), Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press; London, Associated University Presses, 2000, pp. 132-152.
- Rimini Stefania, *Una passione al mercurio. Il cinema nello sguardo di Alba de Céspedes*, in *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web* (a cura di Michele Guerra e Sara Martin), Parma, Diabasis, 2019, pp. 416-426.
- Zancan Marina, *Alessandro Blasetti – Alba de Céspedes. La trasposizione cinematografica di Nessuno torna indietro*, in *Uomini e donne del Novecento. Fra cronaca e memoria* (a cura di Azzurra Aiello, Francesca Nemore, Maria Procino), Mantova, Universitas Studiorum, 2015, pp. 159-167.
- Faccini Sara, *Gender e generi: Alba de Céspedes racconta le donne / Gender et genres: Alba de Céspedes raconte les femmes*, tesi di dottorato in Doctorat en Études Romanes: Italien, de l'Université Paris Nanterre, cotutela con il Dottorato in Scienze documentarie, linguistiche, letterarie, Sapienza Università di Roma, 2020.

Principale rassegna stampa

Io, suo padre

- Ridomi Cristiano, *Musica danza e arte alle Olimpiadi di Berlino*, in «Corriere della Sera», 21 luglio 1936, p. 3.
- Filippo Sacchi, *Corriere di Cinelandia - Lavorazioni e altre notizie*, in «Corriere della Sera», 23 ottobre 1938, p. 3.
- Breve racconto dal film* [racconto fotografico], in «Film», a. II, n. 5, 4 febbraio 1939, p. 19.
- F.S. [Scacchi Filippo], *Rassegna cinematografica – Io, suo padre – No pasaran*, in «Corriere della Sera», 10 marzo 1939, p. 2.
- Franci, A[dolfo], *Io, suo padre*, in «Illustrazione Italiana», n. 12, 19 marzo 1939.

Visentini Gino, *Io suo padre*, in «Cinema», n. 66, 25 marzo 1939, p. 203.
I film, in «Bianco e nero», n. 6, giugno 1939, p. 103.
Brera Gianni, *Lancio con Erminio Spalla*, in «Film», a. VI, n. 19, 8 maggio 1943, p. 5.

Nessuno torna indietro

Il Premio Viareggio – Le opere in discussione, in «Corriere della Sera», 28 luglio 1939, p. 3.
Ojetti Paola, *Nessuno torna indietro. Intervista con Alba de Céspedes*, in «Film», a. III, n. 2, 13 gennaio 1940, pp. 5-6.
X.X.X., *Nessuno torna indietro. 8 personaggi in cerca di interprete*, in «Film», a. III, n. 22, 1 giugno 1940, p. 3.
Emmeci, *Paola Barbara. Castellana del Medio Evo per un'ora*, in «Grazia», 9 maggio 1940, p. 5.
Si cercano i protagonisti di "Nessuno torna indietro", in «Film», a. III, n. 23, 8 giugno 1940, p. 11.
Pellicano Piero, *Nessuno torna indietro?*, in «Vita Italiana», gennaio 1941, pp. 82-85.
Amleto Palermi (nota), in «Bianco e nero», 5, aprile 1941, pp. 10-12.
Ceretto Alberto, *Sette destini del Grimaldi*, in «Corriere della Sera», 1-2 maggio 1943, p. 3.
Il viandante, Nati per amare, in «Cinema», n. 168, 25 giugno 1943, pp. 372-373.
Bartolozzi Roberto, *Le attrici di Nessuno torna indietro*, in «Tempo», 12 agosto 1943, p. 25.
Castellani Silvano, *Avventura fra gli allarmi. L'incubo di «Nessuno torna indietro»* in «Film», a. VI, n. 34, 28 agosto 1943, p. 3.
Novarese Vittorio Nino, *7 attrici 7, Nessuno torna indietro*, in «Cinedoc Serie oro», n. 201-221, [s.d].
Castellani Silvano, *Altri film in quarantena*, in «Film», a. VI, n. 40, 9 ottobre 1943, p. 10.
Baracco Adriano, *Variazioni su una corda sola. Nessuno torna indietro*, in «Star», a. I, n. 18, 9 dicembre 1944, p. 7.
Maschera, *Nessuno torna indietro*, in «Voci Radio Roma», 16 dicembre 1944.
Garrone Luigi A., *Carissimo Blasetti*, in «Star», a. II, n. 6, 10 febbraio 1945, p. 11.
Moravia Alberto, *Nessuno torna indietro*, «Epoca», 2 marzo 1945, p. 2.
Antonioni Michelangelo, *Nessuno torna indietro*, in «L'Italia libera», 2 marzo 1945, ora in Id., *Sul cinema* (a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi), Venezia, Marsilio, 2004
Pietrangeli Antonio, *Sala di proiezione. Consuntivo di tre settimane*, in «Star», a. II, n. 8, 17 marzo 1945, p. 6.
Majano Anton Giulio, *Lettera al direttore*, in «Mercurio», nn. 7-8, marzo-aprile 1945, pp. 157-160.
m. g. [Gromo Mario], *Nessuno torna indietro di A. Blasetti*, in «La nuova stampa», 7 dicembre 1945, p. 2.
B., *Come fu realizzato "Nessuno torna indietro"*, in «Hollywood», 19 febbraio 1946.
Podda Giuseppe, *Ma da allora nessuno torna indietro*, in «L'unione Sarda», 7 aprile 1987.
Gilli Jean A., *Entretien avec Alessandro Blasetti*, in «Positif», n. 349, Paris, mars 1990, pp. 52-62.
Nessuno torna indietro. Testimonianze e documenti, libretto allegato al dvd, RHV, 2008, pp. 6-10.

Lettere al sottotenente

P., *Alba de Céspedes sceneggiatrice*, in «Film», a. V, n. 40, 3 ottobre 1942, p. 2.
m. g. [Gromo Mario], *Dietro lo schermo*, in «La Stampa», 24 dicembre 1942, p. 3.
m. g. [Gromo Mario], *Dietro lo schermo*, in «La Stampa», 24 giugno 1943, p. 3.
Castellani Silvano, *Attori, attrici, registi*, in «Film», a. VI, n. 27, 3 luglio 1943, p. 6.
Vice, *Lettere al sottotenente*, in «Il Popolo», 10 ottobre 1945, p. 2.

- A. P. [Pietrangeli Antonio], *Sala di proiezione. Lettere al sottotenente*, in «Star», a. II, n. 39, 20 ottobre 1945, p. 7.
Sei, *Ombre bianche – Lettere al sottotenente*, in «Star», a. II n. 39, 20 ottobre 1945, cit., p. 8.

Cento anni d'amore

- m. g. [Gromo Mario], *Dietro lo schermo – Verso un "pool" del cinema?*, in «La Stampa», 14 maggio 1953, p. 3.
Cines, in «Cinecorriere», luglio-agosto 1953, s.n.p.
LAN [Lanocita Arturo], *I film sugli amori di papà*, in «Corriere della Sera», 2 ottobre 1953, p. 6.
Giani Renato, *Diritto di cittadinanza alla "fantasia"*, in «La Libertà», 19 dicembre 1953.
L. M. [Mandara Lucio], *Il film di cui si parla – 100 anni d'amore*, in «L'Araldo dello Spettacolo», 28 dicembre 1953, s.n.p.
«*Gli ultimi dieci minuti*» di Lionello De Felice, in «Cento anni d'amore». Pressbook, Roma, Cines, [1953], s.n.p.
Tupini Luigi, *Il cinema narra vicende d'amore di cento anni*, in «Momento Sera», 27 febbraio 1954.
LAN [Lanocita Arturo], *Rassegna cinematografica – Cento anni d'amore*, in «Corriere della Sera», 5 marzo 1954, p. 4.
F.M.P., *Cento anni di amore da Garibaldi a Chevalier*, in «Corriere Lombardo», 5 marzo 1954.
Cento anni d'amore, in «L'Avanti!», 6 marzo 1954.
Otez, *Note del cinema, Cento anni d'amore*, in «L'Unità», 7 marzo 1954.
Rondi Gian Luigi, *Cento anni d'amore*, in «Fiera Letteraria», 7 marzo 1954.
Otez, *Note del cinema, Cento anni d'amore*, in «L'Unità», 7 marzo 1954.
Ciak, *Cento anni d'amore*, in «La voce di Como. Casa del Popolo», 19 marzo 1954.
Locascio Edward P., *Instituiti premi vistosissimi per i coniugi del buon esempio*, in «Il Mattino d'Italia», 20 marzo 1954.

Le amiche

- l.p. [Leo Pestelli], «*L'ombra*» – *Film per signore*, in «Stampa Sera», 20 novembre 1954, p. 6.
b.f., *Antonioni si ispira a un racconto di Pavese*, in «Stampa Sera», 27 novembre 1954, p. 6.
m.g. [Gromo Mario], *Dietro lo schermo – Registi e narratori*, in «La Nuova Stampa», 3 marzo 1955, p. 6.
Bocconetti G. [Giuseppe], *La Torino di Pavese in un film di Antonioni*, in «Stampa Sera», 1 agosto 1955, p. 6.
6 settembre – Orgoglio della Spagna, in «Cinema nuovo», n. 67, settembre 1955, p. 204.
Aristarco Guido, *Il lungo coltello*, in «Cinema nuovo», n. 67, settembre 1955, p. 208.
Il film più atteso dell'anno, «La Nuova Stampa», 12 novembre 1955, p. 5.
Calvino Italo, *Le «Amiche» e Pavese (lettera aperta a Michelangelo Antonioni)*, in «Notiziario Einaudi», n. 11-12, novembre-dicembre 1955, p. 12, ora Id., *Saggi. 1945-1985* (a cura di Mario Barenghi), Milano, Mondadori, pp. 1909-1911.
Antonioni Michelangelo, *Fedeltà a Pavese*, in «Cinema nuovo», n. 76, febbraio 1956, ora in Id., *Fare un film è per me vivere*, (a cura di Carlo Di Carlo e Giorgio Tinazzi), Venezia, Marsilio Editore, 1994 [terza edizione 2009], pp. 71-74.
Doniol-Valcroze Jacques, *Une robe de tulle bleu ciel (Le amiche)*, in «Cahier du cinéma», n. 75, octobre 1957, pp. 53-55, ora trad. eng. by Craig Keller *A dress of sky-blue tulle*, in *Le amiche*, The Masters of Cinema [libretto del blu-ray Eureka!].

- Antonioni Michelangelo, *Fare un film è per me vivere*, in «Cinema nuovo», n. 138, marzo aprile 1959, ora in Id., *Fare un film è per me vivere* (a cura di Carlo Di Carlo e Giorgio Tinazzi), Venezia, Marsilio Editore, 1994 [terza edizione 2009], pp. 13-16.
- Antonioni Michelangelo, *All'origine del cinema c'è una scelta*, in «Cahier du cinéma», n. 112, ottobre 1960, ora in Id., *Fare un film è per me vivere*, (a cura di Carlo Di Carlo e Giorgio Tinazzi), Venezia, Marsilio Editore, 1994 [terza edizione 2009], pp. 121-128.
- Antonioni Michelangelo, *Prefazione a "Sei film"*, Torino, Einaudi, 1964, pp. IX-XVIII, ora in Id., *Fare un film è per me vivere*, (a cura di Carlo Di Carlo e Giorgio Tinazzi), Venezia, Marsilio Editore, 1994 [terza edizione 2009], p. 56-65.
- Chatman Seymour, *Antonioni in 1980: An Interview*, in «Film Quarterly (Archive)», Berkeley Vol. 51, fasc. 1, Fall 1997, pp. 2-10.
- Bernardini Aldo, *Michelangelo Antonioni: da «Gente del Po» a «Blow Up»*, Milano, Edav, 1967.
- Brunetta Gian Piero, *Le amiche: Pavese e Antonioni dal romanzo al film*, in Id., *Forma e parola nel cinema. Il film muto, Pasolini, Antonioni*, Padova, Liviana, 1970, pp. 123-158.
- Cecchi D'Amico Suso, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita D'Amico*, Milano, Garzanti, 1996.
- Re Lucia, *Amorous Distances: Calvino, Antonioni and Pavese's Tra donne sole*, in *Women in Italian Cinema: la donna nel cinema italiano* (a cura di Tonia Caterina Riviello), Roma, Libreria Croce, 1999, pp. 91-115.
- Scrivere con gli occhi. Lo sceneggiatore come cineasta - Il cinema di Suso Cecchi D'Amico* (a cura di Fabio Francione), Alessandria, Falsopiano, 2002.
- Tassone Aldo, *I film di Michelangelo Antonioni: un poeta della visione*, Roma, Gremese, 2002.
- Foti Vittoria, *Contributo critico alla ricezione di Tra donne sole di Pavese e Le amiche di Michelangelo Antonioni. Una nuova proposta di analisi*, in *Cesare Pavese: un classico del XX secolo (1908-2008)*, «Cuadernos de Filología Italiana», n. 2011, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 155-176, <<https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/37507/36303>>.
- Suso a Lele. Lettere (Dicembre 1945 – Marzo 1947)* (a cura di Suso Cecchi D'Amico, Silvia e Masolino D'Amico), Milano, Bompiani, 2016.
- Malaguti Andrea, *Cose di questo mondo: Le amiche, 1955*, in Id., *Straniere a se stesse. Identità femminili e stilistica visuale nel cinema di Michelangelo Antonioni degli anni cinquanta*, Giulianova, Galaad, 2018, pp. 165-257.

Nicodemo

- de Céspedes Alba, *Una grande scrittrice vi parla di una grande attrice – Giulietta Masina*, in «Arianna», a. II, n. 13, aprile 1958, pp. 18-22; 25.
- Borh [?] Michel, *Giulietta Masina va jouer "Nicomède" signé Alba de Cespédès*, 8 mai, 1958.
- Masino Paola, *Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo* (a cura di Maria Vittoria Vittori), Milano, Rusconi, 1995.

Elles

- G. S., *La Sagan sempre in testa nel mercato librario francese*, in «Corriere della Sera», 31 gennaio 1958, p. 3.
- L. B., *Oggi a Parigi – Il diabolico Clouzot*, in «Corriere d'Informazione», 13 marzo 1958, p. 2.
- L. B., *Oggi a Parigi – Alba per Clouzot*, in «Corriere d'Informazione», 7 aprile 1958, p. 2.
- CLOUZOT espère tourner "L'Équipage au complet"*, in «Le Comtois», 15 mai, 1958.
- A. Ge., *Oggi a Roma*, in «Corriere d'Informazione», 26 agosto 1959, p. 2.

- Rossi Maria, *Belinda Lee per qualche giorno ancora accanto al principe Orsini*, in «La Stampa», 8 settembre 1958, p. 3.
- L. B., *Oggi a Parigi – Arrivi e partenze*, in «Corriere d'Informazione», 8 ottobre 1958, p. 3.
- Cinemondo – Clouzot-Loren*, in «Avanti!», 14 ottobre 1958, p. 5.
- Gennari Geneviève, *Alba de Cespédès: l'histoire de mon «divorce» avec Clouzot*, in «Arts», 11 novembre 1958.
- Masino Paola, *Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo* (a cura di Maria Vittoria Vittori), Milano, Rusconi, 1995.

Questo mondo proibito

- g. g., *Ammessa l'affissione di manifesti terrificanti*, in «La Stampa», 1 aprile 1960, p. 7.
- g. b., *Un giornalista cerca le immagini delle storture della vita moderna*, in «Stampa sera», 6 maggio 1963, p. 10.
- p.z., *Un esordiente regista afferma che “girare” è un’esperienza noiosa*, in «Stampa Sera», 1 luglio 1963, p. 25.
- Sequestrato il film*, in «Corriere della Sera», 30 novembre 1963, p. 10.
- Quasimodo Salvatore, *Questo mondo proibito*, in «Cinema nuovo», n. 166, novembre-dicembre 1963, p. 409.
- Sarti Luciano, *Lettere al direttore – Quasimodo e la censura*, in «Cinema nuovo», n. 167, gennaio-febbraio 1964, p. 5.
- p.z., *Un regista difende il suo film che i giudici hanno condannato*, in «La Stampa», 6 marzo 1964, p. 8.
- Terzi Corrado, *È severamente proibito far ragionare i censori*, in «Avanti!», 7 marzo 1964, p. 6.
- No dei francesi al film dei letterati*, in «Corriere della Sera», 3 luglio 1964, p. 13.
- Gabella Fabrizio, *Cinema di qualità*, Roma, Presidenza del Consiglio dei ministri Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1989.
- “*Cinema di qualità*”, di Gabella. *Un libro su vent’anni di film*, in «La Repubblica» 13 settembre 1989, p. 28.
- Cosulich Callisto, *I sexy in Storia del Cinema Italiano. Vol. 10 (1960-1964)* (a cura di Giorgio de Vincenti), Venezia, Edizioni di Bianco & Nero Marsilio, 2001, p. 322.
- de Vincenti Giorgio, *La pubblicità in Id., Storia del Cinema Italiano. Vol. 10 (1960-1964)*, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero Marsilio, 2001, cit., p. 322
- Bruschini Antonio e Tentori Antonio, *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Bologna, PuntoZero, 2000, Versione aggiornata in Id., *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Milano, Bloodbuster, 2013.

Il rimorso

- Ferràù Alessandro, *Chi è del cinema, voce Bontempi Giorgio*, in Id., *Annuario del Cinema italiano* (a cura di Alessandro Ferràù), Roma, Fusa editrice, 1982, pp. 34-35.
- Parpaglioni Edo, *C’era una volta «Paese sera»*, Roma, Editori Riuniti, 1998.
- Menczer Erico, *Una vita messa a fuoco*, Roma, Aracne Editrice, 2011, ora in: <http://web.mclink.it/MC7852/Memoria/18.html>.

Bibliografia

Strumenti

- Artico Everardo (a cura di), *Gli anni del cinema italiano. cast & credits*, Venezia, Marsilio, 1989-1993.
- Bernardini Aldo, Martinelli Vittorio, *Il cinema muto italiano 1905-1931*, 21 vol., Roma-Torino, Centro Sperimentale di Cinematografia e Nuova Eri, 1991-1996.
- Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- Brunetta Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano, 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003.
- Caneppele Paolo, Lotti Denis, *La Documentazione Cinematografica ovvero Le fonti storico-cinematografiche*, Vicenza, Paolo Emilio Persiani, 2014.
- Chiti Roberto, Poppi Roberto (a cura di), *Dizionario del cinema italiano*, Roma, Gremese, 1991.
- Chiti Roberto, Lancia Enrico, *Dizionario del cinema italiano. I film. vol. 1 Tutti i film italiani dal 1930 al 1944* (Nuova edizione riveduta e aggiornata a cura di Enrico Lancia) Roma, Gremese, 2005.
- Decleva Enrico, *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 1993.
- Ferraù Alessandro (a cura di), *Annuario del Cinema italiano*, Roma, Fusa editrice, 1982.
- Ferretti Giancarlo (a cura di), *Alberto Mondadori, Lettere di una vita, vita 1922-1975*, Giancarlo Ferretti), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori-Arnoldo Mondadori Editore, 1996.
- Di Nicola Laura, *Bibliografia* (a cura di), in *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Alba de Céspedes. Approfondimenti* (a cura di Marina Zancan), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore, 2005 pp. 422-482,
- Di Nicola Laura, *Bibliografia* (a cura di), in *Alba de Céspedes, Romanzi* (a cura di Marina Zancan), Milano, Mondadori, 2011, pp. 1714-1752.
- Martinelli Vittorio (a cura di), *Il cinema muto italiano*, in «Bianco e nero», a. XLI, nn. 1-3, nn. 4-6, 1980; a. XLII, nn. 1-3, nn. 4/6, 1981.
- Poppi Roberto, *Dizionario del cinema italiano. I film vol. 2. Tutti i film italiani dal 1945 al 1959* (Nuova edizione riveduta e aggiornata), Roma, Gremese, 2007.
- Poppi Roberto, *Dizionario del cinema italiano. I registi: dal 1930 ai giorni nostri*, Roma, Gremese 2002.
- Prolo Maria Adriana, *Storia del cinema muto italiano*, Milano, Poligono, 1951.
- Redi Riccardo e Camerini Claudio (a cura di), *Tra una film e l'altra, Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Venezia, Marsilio, 1980.
- Redi Riccardo (a cura di), *Cinema scritto. Il catalogo delle riviste italiane di cinema 1907-1944*, Roma, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, 1992.

Studi e interventi su letteratura e cinema

- Abruzzese Alberto, Pisanti Achille, *Cinema e letteratura*, in *Letteratura italiana* (a cura di Alberto Asor Rosa), vol. II: *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 807-836.
- Agovino Teresa, Coppin Chiara, Marzano Pasquale (a cura di), *Personaggi, peripezie, agnizioni, inesplicabili misteri*, Avellino, Sinestesie, 2019.
- Aiello Azzurra, Nemore Francesca, Procino Maria (a cura di), *Uomini e donne del Novecento. Fra cronaca e memoria*, Mantova, Universitas Studiorum, 2015.

- Alovisio Silvio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Torino-Milano, Museo Nazionale del Cinema - Il Castoro, 2005.
- Alovisio Silvio, *Scenari. La sceneggiatura nel cinema muto*, in *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia* (a cura di Mariapia Comand), Torino, Lindau, 2006, pp. 33-70.
- Andreazza Fabio, *Identificazione di un'arte. Scrittori e cinema nel primo Novecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2008.
- Aristarco Guido (a cura di), *Antologia di Cinema nuovo*, V. I., Firenze, Guaraldi, 1975.
- Bellonci Goffredo, *Manifesto per una rivoluzione cinematografica*, in «Apollon. Rassegna di arte cinematografica» vol. II, n. 2, settembre 1916; ora in *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920* (a cura di Riccardo Redi e Claudio Camerini), Venezia, Marsilio, 1980, pp. 292-297.
- Bontempelli Massimo, *Io e lo schermo – Avventura del soggetto*, in «Film», a. VI, n. 37, 18 settembre 1943, p. 3.
- Brunetta Gian Piero, *Forma e parola nel cinema. Il film muto, Pasolini, Antonioni*, Padova, Liviana, 1970.
- Brunetta Gian Piero, *Intellettuali, cinema e propaganda tra le due guerre*, Bologna, Patron, 1972.
- Brunetta Gian Piero (a cura di), *Letteratura e cinema*, Bologna, Zanichelli, 1976.
- Brunetta Gian Piero, *Spari nel buio. La letteratura contro il cinema italiano: settant'anni di stroncature memorabili*, Venezia, Marsilio, 1994.
- Brunetta Gian Piero (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Edizioni della Fondazione Agnelli, 1996.
- Brunetta Gian Piero, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Mondadori, 2004.
- Calvino Italo, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, in «Cinema Nuovo», a. II, n. 10, 1 maggio 1953, p. 262; poi in *Antologia di Cinema nuovo* (a cura di Guido Aristarco), V. I., Firenze, Guaraldi, 1975, pp. 271-272; ora in Italo Calvino, *Saggi. 1945-1985* (a cura di Mario Barenghi), Milano, Mondadori, 1995, pp. 1888-1890.
- Calvino Italo, *Autobiografia di uno spettatore*, in Federico Fellini, *Quattro film*, Torino, Einaudi, 1974, pp. IX-XXIV, ora in Italo Calvino, *Romanzi e racconti* vol. III (a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto), Milano, Mondadori, 1994, pp. 27-49.
- Cardone Lucia, *«Noi donne» e il cinema. Dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, Pisa, ETS, 2009.
- Cardone Lucia, Filippelli Sara (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Pavona di Albano Laziale, Iacobelli Editore, 2011.
- Cardone Lucia, *Scritture a perdere. Le donne, il cinema, l'industria culturale e la dimenticanza*, in «Economia della Cultura», n. 4, dicembre 2019, pp. 599-609.
- Cardone Lucia, *Spalle allo schermo. Irene Brin spettatrice di spettatori*, in *Ephemerera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime* (a cura di Mariapia Comand e Andrea Mariani), Venezia, Marsilio, 2019, pp. 89-112.
- Cardone Lucia, *Lo schermo della frivolezza. Giornaliste e scrittrici nel vortice dell'editoria popolare*, in *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana* (a cura di Michele Guerra e Sara Martin), Bologna, Il Mulino, 2020, pp. 115-138.
- Cardone Lucia, *Erranti e impreviste. Donne che camminano sugli schermi e nelle città del cinema italiano*, in «Cosmo. Comparative Studies in Modernism», n. 17, 2020, pp. 35-47.
- Casella Carlo, *Poesie e cinematografo. Conversando con il Poeta Guido Gozzano*, in «La vita cinematografica», a. I, n. 2, 20 dicembre 1910, pp. 1-2, ora in *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto in italiano 1907-1920* (a cura di Riccardo Redi e Claudio Camerini), Venezia, Marsilio, 1980, pp. 102-104.
- Cecchi d'Amico Suso, *Scrivere il cinema* (a cura di Orio Caldiron e Matilde Hochkofler), Bari, Dedalo, 1988.

- Colombo Fausto (a cura di), *Media and Communication in Italy: Historical and Theoretical Perspectives*, Milano, Vita e Pensiero, 2019.
- Comand Mariapia, *L'immagine dialogica. Intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*, Bologna, Hybris, 2001.
- Comand Mariapia (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau, 2006.
- Comand Mariapia, Mariani Andrea (a cura di), *Ephemerera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, Venezia, Marsilio, 2019.
- Contini Ermanno, *Teatro e cinema* in «Mercurio», n. 11, luglio 1945, pp. 154-157.
- De Pau Daniela, Torello Georgina (edited by), *Watching Pages, Reading Pictures. Cinema and Modern Literature in Italy*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- Del Monte Peter, *Le teoriche del film in Italia dalle origini al sonoro*, in «Bianco e Nero», a. XXX, nn. 1-2, gennaio febbraio 1969, pp. 19-28; nn. 5-6, maggio-giugno 1969, pp. 21-35; nn. 7-8, luglio-agosto 1969, pp. 2-37.
- Ferri Giustino, *Tra le quinte del cinematografo*, in «La Lettura», a. VI, n. 10, ottobre 1906; poi in «Cinema/Studio», a. IV, n. 14-16, aprile-dicembre 1994, pp. 9-15.
- Fortini Franco, *Il realismo italiano nel cinema e nella letteratura*, in «Cinema Nuovo», a. II, n. 13, 15 giugno 1953, pp. 362-363; ora in *Antologia di Cinema nuovo* (a cura di Guido Aristarco), V. I., Firenze, Guaraldi, 1975, pp. 273-275.
- Gambacorti Irene, *Scrittori e cinema negli anni del muto*, in *Scrittori e cinema tra gli anni '50 e '60. Atti del Convegno di studi promosso dalla Fondazione Luciano Bianciardi, Grosseto, 27-28 ottobre 1995* (a cura di Francesco Falaschi), Firenze, Giunti, 1997, pp. 129-153.
- Gambacorti Irene (a cura di), *Lo schermo di carta. Pagine letterarie e giornalistiche sul cinema (1905-1924)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2017.
- Guarnieri Silvio, *Cinema e letteratura*, in Id., *Cinquant'anni di narrativa in Italia*, Firenze, Parenti, 1955, p. 141; poi in Id., *Condizione della letteratura*, Roma, Editori Riuniti, 1975, pp. 67-86.
- Guerra Michele, Martin Sara (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Parma, Diabasis, 2019.
- Guerra Michele, Martin Sara (a cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, Bologna, Il Mulino, 2020.
- Hutcheon Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006; trad. it. di Giovanni Vito Distefano, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando, 2011.
- Ivaldi Federica, *Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema*, Ghezzano, Felici, 2011.
- Liberati Gabriella, Scalera Giuseppe, Donatella Trotta (a cura di), *Visibili, invisibili. Matilde Serao e le donne nell'Italia post-unitaria*, Roma, Consiglio nazionale delle ricerche, 2016.
- Lizzani Carlo, *Cinema e letteratura: dipendenza o legittimazione?*, in *Cinema e letteratura del neorealismo* (a cura di Giorgio Tinazzi e Marina Zancan), Venezia, Marsilio, 1983, pp. 103-110.
- Lotti Denis, *Il cinema tra le colonne. Storia, metodi e luoghi della critica cinematografica in Italia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020.
- Manzoli Giacomo, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003.
- Marinetti Filippo Tommaso, Corra Bruno, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, G. Balla, Remo Chiti, *Cinematografia futurista. Manifesto*, in «L'Italia Futurista», a. I, n. 10, 15 novembre 1916, p. 1.
- Martoglio Nino, *Inchiesta sul cinematografo*, in «Nuovo Giornale», 21 novembre 1913.

- Mazzei Luca, *Al cinematografo da sole. Il cinema descritto dalle donne fra 1898 e 1916*, in *Non solo dive, Pioniere del cinema italiano* (a cura di Monica Dall'Asta), Bologna, Cineteca di Bologna, 2008, pp. 257-268.
- Morreale Emiliano, Pierini Mariapaola, *Fare cinema con le parole*, in *Racconti di cinema* (a cura di Emiliano Morreale e Mariapaola Pierini), Torino, Einaudi, 2014, pp. V-XII.
- Mosconi Elena, «*Parlar chiaro di cinema: spettatrici aspiranti critiche*», in *Ephemerera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime* (a cura di Mariapia Comand e Andrea Mariani), Venezia, Marsilio, 2019, pp. 139-159.
- Olla Gianni, *Scenari sardi. Grazia Deledda tra cinema e televisione*, Cagliari, Aipsa Edizioni, 2000.
- Papini Giovanni, *La filosofia del cinematografo*, in «La Stampa», 18 maggio 1907, pp. 1-2.
- Pasolini Pier Paolo, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 188-197, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (a cura di Walter Siti e Silvia De Laudade), Milano, Mondadori, 2009, pp. 1489-1502.
- Pirandello Luigi, *Se il film parlante abolirà il teatro*, in «Il Corriere della Sera», 16 giugno 1929, p. 3; ora in Id., *Saggi, poesie, scritti varii* (a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti) Mondadori, Milano, Mondadori, 1977, pp. 1030-1036.
- Pomilio Tommaso, *Cinema come poesia. Capitoli sui bordi di un'Immagine*, Arezzo, Editrice Zona, 2010.
- Pozzi Gian Carlo, *Poeti al cinema*, in «Rassegna del film. Mensile di cultura cinematografica», a. I, n. 5, giugno-luglio 1952, pp. 24-30.
- Prosperi Giorgio, *Riflessioni sul cinema*, in «Mercurio», n. 35, febbraio 1948.
- Pullini Giorgio, *Pirandello e il cinema: rapporto ambivalente (da Si gira all'epistolario con Marta Abba)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2010.
- Sabouraud Frédéric, *L'adaptation. Le cinéma a tant besoin d'histoires*, Paris, Cahiers du cinema, 2006; trad. it. di Elga Mugellini, *L'adattamento cinematografico*, Torino, Lindau, 2007.
- Santoro Vito, *Letterati al cinema. «Solaria», marzo 1927*, Liguori Editore, Napoli 2012.
- Sciascia Leonardo, «*C'era una volta il cinema*» in Id., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989, ora in Id., *Opere 1984- 1989*, (a cura di Claude Ambroise), Milano, Bompiani, 1991, pp. 635-641.
- Simeone Marialaura, *Il palcoscenico sullo schermo. Luigi Pirandello, una trilogia metateatrale per il cinema*, Firenze, Franco Casati, 2016.
- Soldati Mario, *Parliamo di donne registe e dei loro film*, in «L'Europeo», a. XXI, n. 14 (1012), 4 aprile 1965, pp. 78 e 80.
- Tinazzi Giorgio e Zancan Marina (a cura di), *Cinema e letteratura del neorealismo*, Venezia, Marsilio, 1983.
- Verdone Mario, *Gli intellettuali e il cinema. Saggi e documenti*, Roma, Bianco e Nero, 1952; poi Roma, Bulzoni, 1982.
- Villa Federica, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano. Intorno a Il bandito di Lattuada*, Vicenza, Fondazione scuola nazionale di cinema, 2002.
- Villa Federica, *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, Torino, Kaplan, 2010.
- Zancan Marina, *Tra vero e bello, documento e arte*, in *Cinema e letteratura del neorealismo* (a cura di Giorgio Tinazzi e Marina Zancan), Venezia, Marsilio, 1983, pp. 39-77.
- A colloquio con D'Annunzio: Una nuova forma del dramma - L'attrazione del cinematografo - "Cabiria" - Nuovi lavori*, in «Il Corriere della Sera», Milano, 28 febbraio 1914, p. 3, ora in *Interviste a d'Annunzio (1895-1938)* (a cura di Gianni Oliva con la collaborazione di Maria Paolucci), Lanciano, Carabba, 2002, pp. 278-285.
- La «Divina commedia» al Mercadante*, in «Il Giorno», 2-3 marzo 1911, p. 4.
- Un giovane di nome Papini scoprì per primo la «filosofia dello schermo»*, in «La Stampa», 8 novembre 1980, inserto «TuttoLibri», p. 4.

Teoria e critica letteraria

- Agnoletti Enzo Enriques, *Prefazione*, in *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana (8 settembre 1943-25 aprile 1945)*, Torino, Einaudi, 1952, pp. XI-XX.
- Angelini Franca (a cura di), *Il puro e l'impuro*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Arslan Antonia (a cura di), *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra Ottocento e Novecento*, Milano, Unicopli, 1986.
- Arslan Antonia, *La galassia sommersa*, in Ead., *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900* (a cura di Marina Pasqui), Milano, Guerini, 1998, pp. 13-70.
- Arslan Antonia, *Ideologia e autorappresentazione. Donne intellettuali fra Ottocento e Novecento*, in *Svelamento. Sibilla Aleramo. Una biografia intellettuale* (a cura di Annarita Buttafuoco e Marina Zancan), Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 164-177.
- Buttafuoco Annarita, Zancan Marina (a cura di), *Svelamento. Sibilla Aleramo. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1988.
- Asor Rosa Alberto (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. II: *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983.
- Asor Rosa Alberto (a cura di), *Letteratura italiana, Le opere, IV, Il Novecento, II*, Torino, Einaudi, 1996.
- Asor Rosa Alberto (a cura di), *Letteratura italiana, Dizionario delle opere*, Torino, Einaudi, 2000.
- Asor Rosa Alberto (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000.
- Asor Rosa Alberto, *Storia europea della letteratura italiana*, vol. III *La letteratura della nazione*, Torino, Einaudi, 2009.
- Bo Carlo (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1951, ora Milano, Edizioni Medusa, 2015.
- Borghesi Angela, *Dio nelle ciliegie*, in Anna Maria Ortese, *Le piccole cose*, Milano, Adelphi, 2016.
- Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992; trad. it. di Anna Boschetti e Emanuele Bottaro, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005.
- Caporossi Carlo, *Per rileggere Annie Vivanti a sessant'anni dalla morte*, in «Nuova Antologia», a. 137, fasc. 2221, CXXXVII, gennaio-marzo 2002, pp. 269-292.
- Ceschin Arianna, Crotti Ilaria, Trevisan, Alessandra (a cura di), *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020.
- Chemello Adriana, Zaccaro Vanna (a cura di), *Scrittrici/giornaliste Giornaliste/scrittrici* Atti del convegno "Scritture di donne tra letteratura e giornalismo", Bari 29 novembre - 1 dicembre 2007, vol. III, Settore editoriale e redazionale, Modugno, Favia, 2011.
- Colombo Enzo (a cura di), *Matrimonio in brigata. Le opere e i giorni di Renata Viganò e Antonio Meluschi*, Bologna, Grafis, 1995.
- Colombo Fausto, *La cultura sottile*, Milano, Bompiani, 1998.
- De Nicola Francesco, Zannoni Pier Antonio (a cura di), *La fama e il silenzio. Scrittrici dimenticate del primo Novecento*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Di Nicola Laura, *Intellettuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*, Pisa, Pacini, 2012.
- Di Nicola Laura, *Riscrivere il sé. Il sogno d'amore di Sibilla Aleramo*, in *Reescriptures literàries. La hipertextualitat en les literatures occidentals (1900-1939)* (Eds. Carme Gregori, Gonçal López-Pampló, Jordi Malé), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2020, pp. 169-183.

- Di Nicola Laura (a cura di), *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste, sceneggiatrici italiane* Roma, Carocci, 2021.
- Eco Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- Ferretti Giancarlo, *Alla sinistra del padre*, in *Alberto Mondadori, Lettere di una vita, vita 1922-1975*, (a cura di Giancarlo Ferretti), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori-Arnoldo Mondadori Editore, 1996, pp. XXI-XXIX.
- Finotti Fabio, «*Naja tripudians*»: *strutture e committenza del romanzo di consumo ottocentesco*, in *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra Ottocento e Novecento* (a cura di Antonia Arslan), Milano, Unicopli, 1986, pp. 257-267.
- Gambaro Elisa, *Diventare autrice. Aleramo, Morante, de Céspedes, Ginzburg, Zangrandi, Sereni*, Milano, Edizione Unicopli, 2018.
- Genette Gérard, *Nouveau discours du récit*, Editions du Seuil, Paris 1983, trad. it. di Lina Zecchi, *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987.
- Gennero Valeria, *Invenzioni di genere*, in *L'invenzione delle personagge*, Guidonia, Iacobelli, 2016, pp. 42-61.
- Gramsci Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950.
- Gregori Carme, López-Pampló Gonçal, Malé Jordi (Eds.), *Reescriptures literàries. La hipertextualitat en les literatures occidentals (1900-1939)* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2020).
- Iuso Anna (a cura di), *Scritture di donne. Uno sguardo europeo*, Arezzo, Protagon, 1999.
- Manetti Beatrice, *Una carriera «à rebours». I quaderni d'appunti di Paola Masino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.
- Manetti Beatrice (a cura di), *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Approfondimenti. Paola Masino*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, pp. 287-320.
- Mazzanti Roberta, Neonato Silvia, Sarasini Bia (a cura di), *L'invenzione delle personagge*, Guidonia, Iacobelli, 2016.
- Melandri Lea, *Come nasce il sogno d'amore*, Milano, Rizzoli, 1988.
- Nisini Giorgio, *Letteratura nell'ombra. Fantasmî, visioni e opere mai realizzate in alcuni autori del Novecento italiano*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2019.
- Rubini Francesca, *Diario di guerra (1941-47) di Fausta Cialente. La memoria e il racconto*, in «*Bollettino di italianistica*», a. XI, n. 1, gennaio-giugno 2014, pp. 61-83.
- Rubini Francesca, *Fausta Cialente. La memoria e il romanzo*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2019.
- Rubini Francesca, «*Una voce dell'Italia esiste*», in *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste, sceneggiatrici italiane* (a cura di Laura Di Nicola), Roma, Carocci, 2021, pp. 99-130.
- Setti Nadia, *Personaggia, personagge*, in «*Altre Modernità*», n. 12, novembre 2014, pp. 204-214.
- Storini Monica Cristina, *Per una riflessione di genere sulla teoria della letteratura*, in «*Bollettino di Italianistica*», a. 2, n. 2, 2005, pp. 79-100.
- Storini Monica Cristina, *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2005.
- Storini Monica Cristina, *Scritture femminili. Teorie, narrazioni, ipotesi per il Terzo Millennio*, Roma CatBooks, 2021.
- Trevisan Myriam, *Gli archivi letterari*, Roma, Carocci, 2009.
- Zancan Marina, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.
- Zancan Marina, *Autrici e testi nella tradizione letteraria italiana*, in *Scritture di donne. Uno sguardo europeo* (a cura di Anna Iuso), Arezzo, Protagon, 1999, pp. 157-165.

- Zancan Marina, *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo* (a cura di Alberto Asor Rosa), Torino, Einaudi, 2000, pp. 87-135.
- Zancan Marina, Cristiana Pipitone (a cura di) *L'Archivio Sibilla Aleramo. Guida alla consultazione* (a cura di Marina Zancan e Cristiana Pipitone), Roma, Fondazione Istituto Gramsci, 2006.

Teoria e critica cinematografica

- «effe», «Donne e cinema», a. V, n. 4, aprile 1977.
- Aprà Adriano, *Blasetti regista italiano* in Alessandro Blasetti, *Scritti sul cinema* (a cura di Adriano Aprà), Venezia, Marsilio, 1982, pp. 7-86.
- Argentieri Mino, *Il cinema italiano dal dopoguerra a oggi*, Roma, Editori Riuniti, 1998.
- Aristarco Guido, *Per riconquistare la sufficienza oggi come allora*, in Id., *Sciolti dal giuramento. Il dibattito critico-ideologico sul cinema negli anni Cinquanta*, Bari, Edizioni Dedalo, 1981, pp. 7-48.
- Baldi Alfredo, *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988*, Venezia, Marsilio, Biblioteca di Bianco & Nero, 2002.
- Battistella Anna, *L'archivio di Mino Doletti. Sulle tracce di un'esperienza editoriale al termine del periodo fascista (1938-1945)*. Relatore Prof Gian Piero Brunetta, Università degli studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Lettere, 2005.
- Barbaro Umberto, *Film: soggetto e sceneggiatura*, Roma, Ed. Bianco & Nero, 1939.
- Barbaro Umberto, *Neo-realismo*, in «Film», a. VI, n. 23, 5 giugno 1943, pp. 11-12.
- Barbaro Umberto, *Servitù e grandezza del cinema* in «Filmcritica», a. I, n. 1., 1950, pp. 8-11.
- Bellumori Cinzia (a cura di), *Le donne del cinema contro questo cinema*, «Bianco e Nero», a. XXXIII, fasc. 1/2, gennaio-febbraio 1972, poi Roma, Società gestioni editoriali, 1972.
- Brunetta Gian Piero, Turconi Davide (a cura di), *Cinema & Film. La meravigliosa storia dell'arte cinematografica* vol. 2, Roma, Armando Curcio Editore, Roma, 1988.
- Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, Roma, Editori riuniti, 1993; poi Roma, Pagine, 2002; quindi con il titolo *Il cinema muto italiano. Da "La presa di Roma" a "Sole". 1905-1929*, Roma-Bari, GLF Editori Laterza, 2008.
- Brunetta Gian Piero, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Ossessione"*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Bruno Giuliana, *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, New Jersey, Princeton University Press, 2003; trad. it. di Maria Nadotti, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, Milano, La Tartaruga, 1995.
- Cardone Lucia, *Il melodramma*, Milano, Il Castoro, 2012.
- Cardone Lucia, Filippelli Sara (a cura di), *Filmare il femminismo*, Pisa, ETS, 2015.
- Carrà Francesco, *Terence Hill Bud Spencer la vera storia di Giuseppe Colizzi. L'uomo che inventò la coppia*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010.
- Carrano Patrizia, *Malafemmina. La donna nel cinema italiano*, Rimini – Firenze, Guaraldi, 1977.
- Casadio Gianfranco, *Il grigio e il nero: Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni 30 (1931-43)*, Ravenna, Longo, 1989.
- Casiraghi Ugo, *Donne dietro la macchina da presa. Panorama mondiale delle registe di cinema*, in «Il calendario del popolo. Rivista di cultura», a. XIX, n. 231, dicembre 1963, pp. 6214-6215, ora in Id., *IL CINEMA del Calendario del Popolo (1947-1967)* (a cura

- di Lorenzo Pellizzari), Milano – Gorizia, Sandro Teti Editore – Associazione Palazzo del cinema Hiša filma, 2017, pp. 688-694.
- Chiarini Luigi, *La formula di Mambo*, in «Il Contemporaneo», 27 novembre 1954, p. 9.
- Curti Roberto e Di Rocco Alessio, *Visioni proibite: I film vietati dalla censura italiana (1947-1968)* (con una prefazione di Carlo Lizzani), Torino, Lindau, 2004.
- Dall'Asta Monica (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2008.
- De Lauretis Teresa, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1987.
- de Vincenti Giorgio (a cura di), *Storia del Cinema Italiano. Vol. 10 (1960-1964)*, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero Marsilio, 2001
- Della Casa Steve, *Splendor: Storia (inconsueta) del cinema italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 58.
- Di Cori Paola, *Mazzetti Lorenza. Con rabbia*, in «inGenere. Dati. Politiche. Questioni di genere»: <<https://www.ingenere.it/rubrica/lorenza-mazzetti-con-rabbia>>.
- Faldini Franca, Fofi Goffredo, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai loro protagonisti. 1939 – 1959*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Fanara Giulia, *E poi tornammo a casa... Storie e percorsi dell'identità femminile (1982). Memorie di donne nel palinsesto della Rai siciliana all'inizio degli anni Ottanta*, in *Filmare il femminismo* (a cura di Lucia Cardone e Sara Filippelli), Pisa, ETS, 2015, pp. 85-94.
- Fanchi Mariagrazia, *Spettatore*, Milano, Il Castoro, 2005.
- Fanchi Maria Grazia, *Feminine spectrum. Notes for a history of Italian women at the movies*, in *Media and Communication in Italy: Historical and Theoretical Perspectives* (a cura di Fausto Colombo), Milano, Vita e Pensiero, 2019, pp. 178-187.
- Filippelli Sara, *Pioniere della differenza, cinema e femminismo tra gli anni Settanta e Ottanta. Il collettivo Alice Guy di Roma*, in *Filmare il femminismo* (a cura di Lucia Cardone e Sara Filippelli), Pisa, ETS, 2015n pp. 65-76.
- Foster Gwendolyn Audrey, *Women film directors. An international bio-critical dictionary*, Westport – London, Greenwood Publishing Group, 1995.
- Gandolfi Roberta, «Effe» (1972-1983) e il discorso femminista sulla corporeità femminile: il cinema e l'industria culturale, in «Arabeschi» «Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano», dicembre 2018: <<http://www.arabeschi.it/41-effe-1972-1983-e-il-discorso-femminista-sulla-corporeit--femminile-cinema-lindustria-culturale/>>.
- Gerosa Mario, *Anton Giulio Majano. Il regista dei due mondi*, Alessandria, Falsopiano, 2016.
- Harvery Alison, *Feminist Media Studies*, Polity Press Ltd., Cambridge, 2020.
- Jandelli Cristina, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos, 2006; Edizione riveduta e ampliata, Imola, Cue Press, 2019.
- Jandelli Cristina, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007.
- Maina Giovanna, Tognolotti Chiara (a cura di), *Essere (almeno) due*, Pisa, ETS, 2018.
- Margadonna Ettore Maria, *Cinema ieri e oggi*, Milano, Edizioni Domus, 1932.
- Martinelli Vittorio, *Sotto il sole di Napoli*, in *Cinema & Film. La meravigliosa storia dell'arte cinematografica* vol. 2 (a cura di Gian Piero Brunetta e Davide Turconi), Roma, Armando Curcio Editore, Roma, 1988, pp. 366-370.
- Martinelli Vittorio, *Il cinema muto italiano: i film degli anni d'oro. 1914*, vol. II, Torino, Nuova ERI, 1993
- Mazzei Luca, *Il gran sogno lontano: Cabiria e la stampa dal 1913 al 1951*, in *Cabiria & Cabiria* (a cura di Silvio Alovio e Alberto Barbera), Torino-Milano, Museo Nazionale del Cinema - Il Castoro, 2006, pp. 182-201.
- Miscuglio Annabella, Daopulo Rony (a cura di), *Kinomata. La donna nel cinema*, Bari, Dedalo Libri, 1980.

- Morreale Emiliano, *Così piangevano*, Roma, Donzelli, 2011.
- Pellizzari Lorenzo, *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica italiana*, Roma, Bulzoni, 1999.
- Prezzo Rossella, *Pensare al cinema*, in «aut aut» 309 «Pensare al cinema», maggio-giugno 2002, pp. 3-4.
- Renzi Renzo, *Le inibizioni di un cinema di dittatura*, in «Bianco e Nero», a. IX, n. 8, ottobre 1948, pp. 43-49.
- Renzi Renzo, *L'armata s'agapò*, in «Cinema Nuovo», a. II, n. 4, 1 febbraio 1953, p. 73, poi in Id., *Da Starace ad Antonioni*, Padova, Marsilio, 1964, pp. 89-94.
- Savio Francesco, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime, 1930-1943*, Milano, Sonzogno, 1975.
- Savio Francesco, *Cinecittà anni 30: Parlano 116 protagonisti del secondo italiano 1930-1943* (a cura di Tullio Kezich), 3 vol., Roma, Bulzoni, 1979.
- Sermonti Bianca, *Quando il regista è donna*, in «Rivista del cinematografo», a. XXXIX, n. 8 agosto 1966, pp. 536-543; n. 11, novembre 1966, pp. 692-697; n. 2, febbraio 1967, pp. 106-115; a. XL, nn. 4-5, aprile-maggio 1967, pp. 256-262.
- Speranza Paolo, *Elvira chi? Alla riscoperta di una regista*, in *La film di Elvira. Elvira Coda Notari, la prima regista donna del cinema italiano* (a cura di Paolo Speranza), Salerno, Arti Grafiche Boccia, 2016.
- Spinazzola Vittorio, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Milano, Bompiani, 1974.
- Simi Giulia, *(T)essere movimento: nuove grammatiche per nuovi soggetti. Il cinema sperimentale delle donne in Italia prima e dopo il 1968*, in *Essere (almeno) due* (a cura di Giovanna Maina e Chiara Tognolotti), Pisa, ETS, 2018, pp. 165-172.
- Soro Francesco, *Splendori e miserie del cinema. Cose viste e vissute da un avvocato*, Milano, Consalvo, 1935.
- Tornabuoni, Lietta, Calvino, Italo, *Calvino: il cinema inesistente (Intervista con lo scrittore, in giuria alla prossima Mostra di Venezia)*, «La Stampa», 23 agosto 1981, p. 3, ora in *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema* (a cura di Lorenzo Pellizzari), Dublino, Artdigiland, 2015, pp. 174-181
- Viazzi Glauco, *Donne dietro la macchina da presa*, in «Cinema», n. 4 Nuova serie, 15 dicembre 1948, pp. 114-116; n. 5 Nuova serie, 30 dicembre 1948, pp. 138-139.

Studi storici

- Bimbi Franca (a cura di), *Dentro lo specchio. Lavoro domestico, riproduzione del ruolo e autonomia delle donne* (a cura di Franca Bimbi), Milano, Mazzotta, 1977.
- Cavallari Piero, Fischetti Antonella, *L'Italia Combatte. La voce della Resistenza da Radio Bari*, Roma, Odradek, 2020.
- Gabrielli Patrizia, *Questioni di femminismo e di cittadinanza. Leggere Annarita Buttafuoco*, Siena – Arezzo, Università degli Studi di Siena, 2001.
- Morris Penelope (edited by), *Women in Italy, 1945-1960: An Interdisciplinary Study*, New York – Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006.
- Pescarolo Alessandra, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Roma, Viella, 2019.
- Petacco Arrigo, *L'ultima raffica di Salò*, Milano, Mondadori, 1982.
- Schinzano Lucia, Leuzzi Vito Antonio, *Radio Bari nella Resistenza italiana*, Bari, Edizioni dal Sud, 2005.

Altre opere citate e Varia

- Aleramo Sibilla, *Una donna*, Roma-Torino, Società tipografico-editrice nazionale, 1906.
- Aleramo Sibilla, *Un amore insolito. Diario 1940-1944*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Aleramo Sibilla, *Tutte le poesie* (a cura di Silvio Raffo), Milano, il Saggiatore, 2023.
- Bertini Francesca, *Il resto non conta*, Pisa, Giardini, 1969.
- Bontempelli Massimo, *Il figlio di due madri*, Roma, Sapienza, 1929.
- Bracco Roberto, *La piccola fonte. Dramma in quattro atti*, Palermo, Sandron, 1906, ora in *Il teatro di Roberto Bracco. Opere I* (a cura di Mario Prisco), Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2013.
- Brass Tinto (con Caterina Varzi), *Una passione libera. In forma di autobiografia*, Venezia, Marsilio, 2021.
- Brunamontini Giuseppe (a cura di), *Racconti di sport*, Milano, Garzanti, 1974.
- Buzzi Paolo, *L'ellisse e la spirale. Film + Parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1915.
- Calvino Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1947.
- Calvino Italo, *Lettere 1940-1985* (a cura di Luca Baranelli), Milano, Mondadori, 2000.
- Cialente Fausta, *Cortile a Cleopatra*, Milano, Corticelli, 1936, ma si è fatto riferimento in particolare alla ristampa Milano, Sansoni, 1953.
- Cialente Fausta, *Un inverno freddissimo*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Codebò Marco, Gallo Domenico (a cura di), *Fermammo persino il vento. Racconti e letteratura di partigiani*, Milano, Shake Edizioni, 2021.
- De Amicis Edmondo, *Cinematografo cerebrale*, Milano, Treves, 1907; poi a cura di Biagio Prezioso, Roma, Salerno Editrice, 1995.
- Dumas Alexandre, *La Dame aux camélias*, Bruxelles, A. Lebègue, 1848.
- Jarro [Giulio Piccini], *Le novelle del Cinematografo*, Firenze, Bemporad, 1910.
- Levi Primo, *Se questo è un uomo*, Torino, F. De Silva, 1947.
- Lonzi Carla, *Sputiamo su Hegel*, in Ead., *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale. E altri scritti*, Rivolta Femminile, Milano, 1974, p. 46.
- Malvezzi Piero, Pirelli Giovanni (a cura di) *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana (8 settembre 1943-25 aprile 1945)*, Torino, Einaudi, 1952.
- Mangini Cecilia, *Il cielo cade*, Milano, Garzanti, 1961.
- Margrave Seton, *Successful Film Writing as Illustrated by 'the Ghost Goes West'*, London, Methuen & Co. Ltd., 1936, trad. it. di Paola Ojetti, *Come si scrive un film*, Milano, Bompiani, 1945.
- Masino Paola, *Racconto grosso e altri*, Milano, Bompiani, 1941.
- Masino Paola, *Poesie*, Milano, Bompiani, 1947.
- Mazzetti Lorenza, *Il lato oscuro. L'inconscio degli italiani* (a cura di Cosmo Barbato), Roma, Tindalo, 1969.
- Monelli Paolo, *Salotti romani*, in «La Stampa», 15 dicembre 1946, p. 3.
- Parca Gabriella, *Le italiane si confessano*, Firenze, Parenti, 1959.
- Pavese Cesare, *La bella estate*, Torino, Einaudi, 1949.
- Pirandello Luigi, *Si gira...*, Milano, Fratelli Treves, 1916; poi con il titolo di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Firenze, Bemporad, 1925.
- Pirandello Luigi, *Carteggi inediti* (a cura di Sarah Zappulla Muscarà), Roma, Bulzoni, 1980.
- Serao Matilde, *Dal vero*, Milano, Perussia & Quadrio, 1879; poi Ead., (a cura di Patricia Bianchi), Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2000.
- Serao Matilde, *La dernière fée. Conte pour les enfants*, Paris, Paris, Phospatines Falières; Ead. *L'ultima fata. Fiaba per i bambini*, Roma, Rina Edizioni, 2019.
- Serao Matilde, *Parla una donna. Diario femminile di guerra*, Treves, Milano, 1916; Rina Edizioni, Roma, 2019.

- Sienkiewicz Enrico [Henryk], *Quo Vadis? Romanzo. Edizione cinematografica cioè illustrata da 78 quadri tratti dalle celebri "films" della Società Italiana Cines*, Milano, Treves, 1913.
- Small Tim, *Ricordi di un mondo cane. Intervista a Franco Prosperi*, in Antonio Bruschini, Antonio Tentori, *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Milano, Bloodbuster, 2013, cit., pp. 165-175.
- Steno Flavia, *Sissignora*, Milano, Sonzogno, 1940; già pubblicato a puntate nel quotidiano «Il lavoro» con il titolo *La servetta di Masone*, tra gennaio e marzo 1940 e firmato con lo pseudonimo Vittoria Greco.
- Teodorani Alda, *Giù, nel delirio*, Bologna, Granata Press, 1991.
- Tibaldi Chiesa Mary [Maria], *Lauta mancia (la storia di Mosca e di Cita). Dal film omonimo di Fabio De Agostini*, Milano, Carroccio-Aldebaran, 1957.
- Tolstoj Lev, *Kreutzerova sonata*, Terezine, Národní tiskárna severočeská, 1889, trad. it non indicata, *Sonata a Kreutzer*, Milano, Fratelli Treves, 1891.
- Vaime Enrico, *È morto Anton Giulio Majano*, in «L'Unità», 13 agosto 1994.
- Vertua Gentile Anna, *Cinematografo. Commedia in 2 atti per fanciulle* Torino, Paravia, 1898.
- Vivanti Annie, *Marion, artista di caffè-concerto*, Milano, Chiesa, 1891.
- Vivanti Annie, *Circe*, Milano, Quintieri, 1912; poi, *Circe. Il romanzo di Maria Tarnowska* (a cura di Carlo Caporossi), Milano, Otto-Novecento, 2012.
- Vivanti Annie, *Marion*, Firenze, Bemporad, 1921.
- Vivanti Annie, *...sorella di Messalina*, Torino, Letteraria Casa Editrice Italiana, 1922.
- Viganò Renata, *La storia di Agnese non è una fantasia*, in «L'Unità», 17 novembre 1949, ora in Ead., *L'Agnese va a morire*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 243-246.
- Zavattini Cesare, *Diari. 1941-1958* (a cura di Valentina Fortichiari e Gualtiero De Santi), Milano, La nave di Teseo, 2022.
- Letteratura e filosofia del Novecento. Catalogo 130*, Lim Antiqua, Lucca, s.d.

Film citati

- La presa di Roma* (Filoteo Albertini, 1905).
- Il varo della Napoli* (Leonardo Ruggieri, Enrico De Rosa, 1905).
- La ville éternelle* [titolo italiano *Pio X in Vaticano*, noto anche con il titolo *Pio X a passeggio nei giardini Vaticani*] (1907).
- L'inferno* (Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro, Adolfo Padovan, 1911).
- Marc'Antonio e Cleopatra* (Enrico Guazzoni, 1913)
- Quo vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913).
- Ma l'amor mio non muore* (Mario Caserini, 1913).
- Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914).
- Cajus Julius Caesar* (Enrico Guazzoni, 1914).
- Scuola d'eroi* (Enrico Guazzoni, 1914)
- Sperduti nel buio* (Nino Martoglio, Roberto Danesi, 1914).
- Assunta Spina* (Francesca Bertini, Gustavo Serena, 1915).
- Intolerance* (David Wark Griffith, 1916).
- La piccola fonte* (Roberto Roberti [Vincenzo Leone], 1917).
- La piovra* (Eduardo Bencivenga, 1919).
- Marion, artista di caffè-concerto* (Roberto Roberti [Vincenzo Leone], 1920), dal romanzo di Annie Vivanti.
- A Levágott kéz [La mano tagliata]* (Lajthay Károly, 1920), dal romanzo di Matilde Serao.
- Robin Hood* (Allan Dwan, 1922).
- A santanotte* (Elvira Notari, 1922).

È piccerella (Elvira Notari, 1922).
Fantasia 'e surdate (Elvira Notari, 1927).
Die Büchse der Pandora [titolo italiano *Il vaso di Pandora*] (Georg Wilhelm Pabst, 1928).
Camille [titolo italiano Margherita Gauthier] (George Cukor, 1936).
Holiday [titolo italiano Incantesimo] (George Cukor, 1938).
L'amor mio non muore! (Giuseppe Amato, 1938).
Piccolo Mondo Antico (Mario Soldati, 1941).
Cercasi bionda bella presenza (Pina Renzi, 1942).
Signorinette (Luigi Zampa, 1942).
La principessa del sogno (Roberto Savarese, Maria Teresa Ricci, 1942).
Violette nei capelli (Carlo Ludovico Bragaglia, 1942).
Gran Premio (Giuseppe Musso Jr., Umberto Scarpelli, 1944).
Roma città aperta (Roberto Rossellini, 1945).
Il sole sorge ancora (Aldo Vergano, 1946).
Eleonora Duse (Filippo Walter Ratti, 1947).
Anna Gobbi (Tre più due, 1948).
Miss Italia (Duilio Coletti, 1950).
Senza bandiera (Lionello De Felice, 1951).
Due soldi di speranza (Renato Castellani, 1952).
Pane, amore e fantasia (Luigi Comencini, 1953).
Un marito per Anna Zaccheo (Giuseppe De Santis, 1953).
La lunga notte del '43 (Florestano Vancini, 1960).
Tiro al piccione (Giuliano Montaldo, 1961).
All'armi, siam fascisti! (Lino del Fra, Cecilia Mangini, Lino Micciché, 1962).
Le italiane e l'amore (Gian Vittorio Baldi, Marco Ferreri, Giulio Macchi, Francesco Maselli, Lorenza Mazzetti, Gianfranco Mingozzi, Carlo Musso, Piero Nelli, Giulio Questi, Nelo Risi, Florestano Vancini, 1962).
I basilischi (Lina Wertmüller, 1963).
La ragazza di Bube (Luigi Comencini, 1963).
Questa volta parliamo di uomini (Lina Wertmüller, 1965).
Ti ho sposato per allegria (Luciano Salce, 1967), dalla commedia teatrale di Natalia Ginzburg.
Il giardino dei Finzi-Contini (Vittorio De Sica, 1970).
Il pianeta Venere (Elda Tattoli, 1972).
L'ultimo uomo di Sara (Virginia Onorato, 1973).
Camilla (Sandro Bolchi, 1976) dal romanzo di Fausta Cialente.
Una donna (Gianni Bongiovanni, 1977), dal romanzo di Sibilla Aleramo.
Uomini e no (Valentino Orsini, 1980).
Anni '90 (Enrico Oldoini, 1992).
Vietato ai minori (Maurizio Ponzi, 1992).
Un amore americano (Piero Schivazappa, 1994).
Jolanda e Rossellini – Memorie indiscrete (Paolo Isaja, Maria Pia Melandri, 1995).
Italiani (Maurizio Ponzi, 1996).
La tregua (Francesco Rosi, 1997).
I piccoli maestri (Daniele Luchetti, 1997).
Monella (Tinto Brass, 1998).
Il partigiano Johnny (Guido Chiesa, 2000).
Luminal (Andrea Vecchiato, 2004).
Una questione privata (Paolo Taviani, 2017).
Tintoretto. Un ribelle a Venezia (Giuseppe Domingo Romano, 2019).

Altri audiovisivi citati

Savio Francesco (a cura di), *Cinecittà anni '30: parlano i protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, (1974) [registrazione sonora, Roma, Interviste – Centro di cinematografia].

Veronesi Sandro, *C.B. Versus il cinema*, video intervista a Carmelo Bene (1995).

Siti consultati

Approdo letterario: <www.approdoletterario.teche.rai.it>.

Cinecensura: <<http://cinecensura.com>>.

E Muto fu: <<https://emutofu.com>>.

Italia Taglia: <<http://www.italiataglia.it>>.

Women Film Pioneers Project: <<https://wfpp.columbia.edu>>.

Bibliografia decéspedesiana

Opere, scritti e interviste di Alba de Céspedes citate nella ricerca

- L'anima degli altri. Novelle*, Roma, Maglione, 1935.
Io, suo padre, Lanciano, Carabba, 1935.
Prigionie. Liriche, Lanciano, Carabba, 1936.
Concerto, Lanciano, Carabba, 1937.
Nessuno torna indietro, Milano, Mondadori, 1938.
Fuga, Milano, Mondadori, 1940.
La compagnia dei sette (con Maria Bellonci), Roma, Faro, [1948], 2 voll.
Dalla parte di lei, Milano, Mondadori, 1949.
Gli affetti di famiglia: commedia in tre atti (con Agostino degli Espinosa), in «Sipario: rassegna mensile dello spettacolo», n. 75, luglio 1952, pp. 37-56.
Invito a pranzo, Milano, Mondadori, 1955.
Prima e dopo, Milano, Mondadori, 1955.
Il rimorso, Milano, Mondadori, 1962.
La bambolona, Milano, Mondadori, 1967.
Le ragazze di maggio, Milano, Mondadori, 1970.
Nel buio della notte, Milano, Mondadori, 1976.
Romanzi (a cura di Marina Zancan), Milano, Mondadori, 2011.
- [Duchessa Alba], *Passeggiate romane*, in «Il Tevere», 3 gennaio 1933.
Il segreto, in «Il Giornale d'Italia», 21 gennaio 1934, p. 3.
La casa sul laghetto azzurro, in «Il Messaggero», 4 giugno 1934, p. 4; poi in Ead., *L'anima degli altri*, pp. 179-187.
Giochi di luce, in «Il Messaggero», 16 agosto 1934.
Autorità, in «Il Messaggero», 12 ottobre 1934, p. 3; poi in Ead., *L'anima degli altri*, cit., pp. 129-137.
Colore locale, in «Il Messaggero», 8 dicembre 1934, p. 3; poi in Ead., *L'anima degli altri*, pp. 149-156.
Il tempio chiuso, in «Il Mattino», 30 dicembre 1934, p. 3; poi in Ead., *L'anima degli altri*, pp. 37-48.
Favole accanto al camino, in «Il Messaggero», 8 novembre 1935, p. 3, poi in Ead., *Concerto*, pp. 235-241.
Padre e figlia, in «Tempo», 29 agosto 1940, pp. 27-30, poi in Ead., *Fuga*, pp. 267-291.
Il pensionante, in Ead., *Fuga*, pp.
Tempo della madre, in Giorgio Scerbanenco, *L'antro dei filosofi*, Milano, Mondadori, 1942, pp. 143-149.
Nota redazionale [Alba de Céspedes], *Le Muse*, in «Mercurio», a. I, n. 1, settembre 1944, p. 117.
[Mercurio], *Premessa*, in «Mercurio», a. I, n. 4, dicembre 1944, pp. 5-7, ora in *Fermammo persino il vento. Racconti e letteratura di partigiani* (a cura di Marco Codebò e Domenico Gallo), Milano, Shake Edizioni, 2021, pp. 25-27.
Dalla parte di lei. Risponde Alba de Céspedes, in «Epoca», a. III, n. 113, 6 dicembre 1952, pp. 9-10.
Pranzo col capitano Smith, in «Domenica», 15 luglio 1945, p. 6, ora in *Invito a pranzo*, in *Invito a pranzo*, Milano, Mondadori, 1955, pp. 123-132.
Odore di fumo, in «Il giornale di Sicilia», 12 marzo 1953, p. 3, ora in *Invito a pranzo*, Milano, Mondadori, 1955, pp. 141-147.
Perché ho scritto Prima e dopo, in «Bollettino Mondadori», marzo 1956, s.n.p.
Diario di una scrittrice – Le donne giudicano gli scrittori, in «Epoca», 6 settembre 1959, p. 70.

Sovraccoperta, *Nel buio della notte*, Milano, Mondadori, 1976
Dalla parte della ragione. Appunti di vita italiana, Cagliari, Xedizioni, 2015.
Che cosa leggere a ottant'anni, Milano, Beyle, 2017.
Ricevere degli ospiti, Milano, Beyle, 2022.
Quando l'Italia perse le illusioni, in «Corriere della sera», 20 ottobre 1994, p. 29, ora in Ead., *Romanzi* (a cura di Marina Zancan), Milano, Mondadori, pp. 831-834.

Interviste

Ojetti Paola, *Nessuno torna indietro. Intervista con Alba de Céspedes*, in «Film», a. III, n. 2, 13 gennaio 1940, pp. 5-6.
Sarno Giovanni, *Cinque minuti con Alba de Céspedes*, in «Il Roma della Domenica», a. XIX, n. 21, 26 maggio 1940, p. 5.
Callari Francesco, *Due in uno. Alba de Céspedes parla del suo romanzo e Alessandro Blasetti del suo film*, in «Voce di Bergamo», 30 giugno 1943, s.n.p.
Guido Aristarco, *I migliori film dell'anno*, in «Cinema nuovo», n. 174, marzo-aprile 1965, pp. 111-112.
Serri Mirella, *Alba de Céspedes accusa: il mio romanzo in TV stravolto dall'erotismo*, in «Tuttolibri», n. 5, 21 marzo 1987, pp. 4-5.
Caroli Piera, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes. Parigi, 19-29 marzo 1990*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 131-194.
Petriagnani Sandra, *Alba de Céspedes. La pasionaria*, in Ead., *Le signore della scrittura. Interviste*, Milano, La Tartaruga, 1984, pp. 37-45.

Audiovisivi

Doni Elena, Tomassetti Giancarlo, *Incontro con Alba de Céspedes*, intervista video di, giugno 1980, parzialmente trascritta in S. a., *La RAI-Radiotelevisione italiana presenta Lea Massari in Quaderno Proibito: dal romanzo di Alba De Cespedes*, Roma, RAI Radiotelevisione italiana Appunti dell'ufficio Stampa, 1980, s.n.p.
Silori Luigi, «L'approdo settimanale di lettere e arti», 1964, ora in *Italiani – Alba de Céspedes. “vivere per scrivere”* (di Simona Fasulo, regia Nicoletta Nesler, 2017).

«La settimana Incom», n. 00027 del 10 ottobre 1946.
«La settimana Incom», n. 00072 del 22 agosto 1947.
«La settimana Incom», n. 00304 del 17 giugno 1949.
Appuntamento a Piazza di Spagna (Romolo Marcellini, 1954).

Traduzioni delle opere di Alba de Céspedes citate nella ricerca

Jeugd in boeien [*Nessuno torna indietro*], traduzione olandese di Rein Valkhoff e Anke Servaes Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 2020.
Elles [*Dalla parte di lei*], traduzione francese di Juliette Bertrand revisionata da Marc Lesage; *Kielletty päiväkirja* Paris, Gallimard, 2022.
Kielletty päiväkirja [*Quaderno proibito*], traduzione finlandese di Anna Louhivuori, Helsinki, Otava, 2022.
Zabranjena bilježnica [*Quaderno proibito*], traduzione croata di Antonija Radić, Zagreb, OceanMore, 2022.

- Verboden schrift*, [*Quaderno proibito*] traduzione olandese di Manon Smits, Den Haag, Meridiaan, 2022.
- Das verbotene Notizbuch* [*Quaderno proibito*], traduzione tedesca di tedesca di Verena von Koskull, Berlin, Insel Verlag.
- Quadern prohibit* [*Quaderno proibito*], traduzione catalana di Elisabet Ràfols, Barcelona, Navona Editorial, 2022.
- El cuaderno prohibido* [*Quaderno proibito*], traduzione spagnola di Isabel González-Gallarza, Barcelona, Seix Barral, 2022.
- Caderno proibito*, traduzione brasiliana di Joana Angélica d'Avila Melo, São Paulo, 2022.
- Forbidden Notebook. A Novel*, trad. inglese di Ann Goldstein, New York, Astra House, 2023.
- Forbidden Notebook*, trad. inglese di Ann Goldstein, London, Pushkin Press, 2023.

Critica decéspedesiana citata nella ricerca

Per gli interventi sui singoli film o sul rapporto tra de Céspedes e si rimanda alle specifiche sezioni dell'*Appendice*.

- Åkerström Ulla, *Alba de Céspedes in Svezia*, in «Settentrione. Rivista di studi italo-finlandesi», IV, 1992, pp. 29-45.
- Åkerström Ulla, *La prospettiva politica in Io, suo padre di Alba de Céspedes*, in *Atti del VI Congresso degli Italianisti Scandinavi, Lund, 16-18 agosto 2001* (a cura di Verner Egerland e Eva Wiberg), Lund, Romanska institutionen, 2003, pp. 227-236.
- Åkerström Ulla, *Tra confessione e contraddizione. Uno studio sul romanzo di Alba de Céspedes dal 1949 al 1955*, Roma, Aracne, 2004.
- Allori Claudio, *Due scrittrici: Pina Ballario e Alba de Céspedes*, in «Vedetta Fascista», 23 maggio 1939, p. 180.
- Andreini Alba, *La scrittura giornalistica in Scrittrici e intellettuali del Novecento, Alba de Céspedes*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001, pp. 330-349.
- Ballaro Beverly, *In Different Voices: Anna Banti, Gianna Manzini, Alba de Céspedes and the Modern Italian Novel*, Yale, Yale University, 1996.
- Cadioli Alberto, «*In nome della comune passione*». *Il lavoro con Mondadori*, in *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Alba de Céspedes. Approfondimenti* (a cura di Marina Zancan), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore, 2005, pp. 350-373.
- Caroli Piera, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo, 1993.
- Ciancamerla Giulio, *La compagnia dei sette Educazione e impegno in un libro di lettura d'autrice*, in «Oblio», a. XI, n. 44, inverno 2021 pp. 106-116.
- Ciminari Sabina, *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2021.
- Crocenzi Lilia, *Narratrici d'oggi. De Céspedes - Cialente - Morante - Ginzburg - Solinas Donghi - Muccini*, Cremona, Mangiarotti, 1966.
- D'Antoni Maria, *Alba de Céspedes, Pensione per Signorine (frammenti di un diario), primo nucleo narrativo di Nessuno torna indietro*, in «Bollettino di Italianistica», a. 13, n. 2, luglio-dicembre 2016, pp. 114-128.
- D'Antoni Maria, *Per un'edizione critica dei diari di Alba de Céspedes*, tesi di dottorato in Scienze documentarie, linguistiche, letterarie, Sapienza Università di Roma, 2017.
- De Crescenzo Lucia, *La necessità della scrittura. Alba de Céspedes tra Radio Bari e «Mercurio» (1943-1948)*, Bari, Stilo Editrice, 2015.

- De Matteis Tiberia, *Banti e de Céspedes: due narratrici prestate al teatro*, in *Il puro e l'impuro* (a cura di Franca Angelini), Roma, Bulzoni, 1998, pp. 121-131.
- Di Nicola Laura, *Notizie sui testi. Dalla parte di lei*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, (a cura di Marina Zancan), Milano, Mondadori, 2011, pp. 1629-1647.
- Di Nicola Laura, *Mercurio. Storia di una rivista 1944-1948*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore, 2012.
- Di Nicola Laura, *Raccontare la Resistenza. Alba de Céspedes*, in *Intellettuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*, Pisa, Pacini, 2012, pp. 33-62.
- Di Nicola Laura, *Il romanzo fra memoria e confessione. Dalla parte di lei di Alba de Céspedes*, in *Intellettuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*, Pisa, Pacini, 2012, pp. 63-82.
- Di Nicola Laura, *Il primo "gesto civile". Il nuovo sguardo politico della letteratura*, in *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane* (a cura di Laura Di Nicola), Roma, Carocci, 2021.
- Fortini Laura, *"Nessuno torna indietro" di Alba de Céspedes*, in *Letteratura italiana* (diretto da Alberto Asor Rosa), *Le opere, IV, Il Novecento, II*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 559-602.
- Fortini Laura, *«Possiamo dire di aver speso molto di noi»: Alba de Céspedes, Natalia Ginzburg e Anna Maria Ortese tra letteratura, giornalismo e impegno politico*, in *Scrittrici/giornaliste giornaliste/scrittrici* (a cura di Adriana Chemello, Vanna Zaccaro), Atti del convegno "Scritture di donne tra letteratura e giornalismo", Bari 29 novembre – 1 dicembre 2007, vol. III, Settore editoriale e redazionale, Modugno, Favia, 2011, pp. 100-115.
- Fratocchi Elisiana, *«Bisogna che scriva, che dica tutto»: le diverse stagioni della scrittura di Alba de Céspedes attraverso gli ultimi studi critici*, in «Sinestesie» XXVIII, 2020, pp. 253-266.
- Gallucci Carole C., Nerenberg Ellen (edited by), *Writing Beyond Fascism. Cultural Resistance in the Life and Works of Alba de Céspedes*, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press; London, Associated University Presses, 2000.
- Gallucci Carole C., *Alba de Céspedes's Io, suo padre: Father, Son and Fascism*, in *Writing Beyond Fascism. Cultural Resistance in the Life and Works of Alba de Céspedes, Céspedes* (edited by Gallucci Carole C., Nerenberg Ellen), Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press; London, Associated University Presses, 2000, pp. 59-84.
- Gabrielli Patrizia, *«Italia Combatte». La voce di Clorinda*, in *Alba de Céspedes. Approfondimenti*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore, 2005, pp. 266-306.
- Giovannoni Monica, *Legami magistrali. Alba de Céspedes o degli esercizi di libertà femminile*, in «DWF - donnawomanfemme», n. 2-3 (66-67), aprile-settembre 2005, pp. 58-83.
- Gambaro Elisa, *Una storia privata per il pubblico. Quaderno proibito di Alba de Céspedes*, in Ead., *Diventare autrice. Aleramo, Morante, de Céspedes, Ginzburg, Zangrandi, Sereni*, Milano, Edizione Unicopli, 2018, pp. 95-114.
- González Iledys, *Alba de Céspedes en Cuba. Itinerarios de la memoria narrada*, Leiden, Almenara, 2021.
- Kovacevi Zorana, Carotenuto Carla (a cura di), *Alba de Céspedes*, in «Filolog», a. IX, n. 17, 2018.
- Lilli Laura, *La scomparsa di Alba femminista e gentildonna*, in «La Repubblica», 19 novembre 1997, p. 42.
- Merlo Elisa, *La biblioteca di Alba de Céspedes* in «La fabbrica del libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia», a. X, n. 2, 2004, <<https://www.fondazionemondadori.it/wp-content/uploads/2018/merlo-DEF.pdf>>.

- Merry Bruce, *Women in Modern Italian Literature. Four Studies Based on the Work of Grazia Deledda, Alba de Céspedes, Natalia Ginzburg and Dacia Maraini*, Townsville, Department of Modern Languages, James Cook University of North Queensland, 1990.
- Monferrini Michela, *Dalla parte di Alba*, Milano, Ponte alle Grazie, 2023.
- Parsani Maria Assunta, De Giovanni Neria, *Femminile a confronto. Tre realtà della narrativa italiana contemporanea. Alba de Céspedes, Fausta Cialente, Gianna Manzini*, Manduria-Bari-Roma, Lacaïta, 1984.
- Scaramucci Ines, *Due tempi di Alba de Céspedes*, in Ead., *Verga lettore del Manzoni e altri saggi*, Milano, IPL, 1969, pp. 163-171.
- Spera Lucinda, «Un gran debito di mente e di cuore». *Il carteggio inedito tra Alba de Céspedes e Libero de Libero (1944-1977)*, Milano, FrancoAngeli, 2016.
- Storini Monica Cristina, *Questioni di misura. L'esempio di Alba de Céspedes*, in *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2005, pp. 199-225.
- Storini Monica Cristina, *Fatti di poca importanza: la forma racconto*, in *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Alba de Céspedes. Approfondimenti* (a cura di Marina Zancan), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore, 2005, pp. 66-88.
- Storini Monica Cristina, *Notizie sui testi. Con grande amore*, in Alba de Céspedes, *Romanzi* (a cura di Marina Zancan), Milano, Mondadori, 2011, pp. 1689-1709.
- Villaroel Giuseppe, *Romanzieri e poeti*, in «Popolo d'Italia», 18 marzo 1939.
- Virone Antonia, «Tante cose da dire e da scrivere». *Alba de Céspedes e il laboratorio creativo di Prima e dopo (1955)*, Pisa, Pacini, 2019.
- Zancan Marina, *Quaderno proibito*, in *Letteratura italiana* (diretta da Alberto Asor Rosa), *Dizionario delle opere*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 317-318.
- Zancan Marina (a cura di), *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Alba de Céspedes*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001.
- Zancan Marina (a cura di), *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Alba de Céspedes. Approfondimenti* (a cura di Marina Zancan), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore, 2005.
- Zancan Marina, *Introduzione*, in Alba de Céspedes, *Romanzi* (a cura di Marina Zancan), Milano, Mondadori, 2011, pp. XI-LXII.
- Zancan Marina, *Cronologia*, in Alba de Céspedes, *Romanzi* (a cura di Marina Zancan), Milano, Mondadori, 2011, pp. LXIII-CXLIX.
- Zancan Marina, *Notizie sui testi. Nessuno torna indietro*, in Alba de Céspedes, *Romanzi* (a cura di Marina Zancan), Milano, Mondadori, 2011, pp. 1611-1629.