



SOCIETÀ ITALIANA
DELLE LETTERATE

Società Italiana delle Letterate

ABSTRACT: Torniamo anche in questa occasione alle "recensioni dal futuro", rileggendo con Maria Giovanna Sardu *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, pubblicazione dei lavori del convegno di fondazione di FASCinA - Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi, che l'anno scorso ha festeggiato il proprio decennale. Una buona occasione per riguardare a quel primo nucleo di riflessioni che ha aperto la strada agli studi su donne e cinema in Italia.

ABSTRACT: In this issue, we return to our "reviews from the future", re-reading with Maria Giovanna Sardu *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo* (Italian women writers between the page and the screen), the the proceedings of the founding conference of FASCinA (Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi), which last year celebrated its tenth anniversary. This is a good opportunity to look back at that first nucleus of reflections that paved the way for studies on women and cinema in Italy.

Serena Guarracino

PAROLE CHIAVE: donne e cinema; FASCinA; recensioni dal futuro

KEY WORDS: women and cinema; FASCinA; review from the future



Cinema e scritture femminili Letterate italiane fra la pagina e lo schermo, a cura di Lucia Cardone e Sara Filippelli

(Roma, Iacobelli editore, 2011, pp. 236, ISBN 978-886-252-163-5)

di Maria Giovanna Sardu

Il volume trae origine dalle riflessioni delle studiose scaturite durante il convegno tenutosi a Sassari nel settembre 2011, promosso dal Dipartimento di Teorie e ricerche dei Sistemi Culturali della Facoltà di Lettere e Filosofia, il cui scopo è stato quello della ricerca e della valorizzazione delle grafie femminili nel cinema italiano.

Nella loro nota introduttiva le curatrici Cardone e Filippelli evidenziano come il contributo costante e di grande valore di innumerevoli autrici al nostro cinema sia stato in buona parte ignorato. Già dai primi decenni del Novecento si può apprezzare il talento di scrittrici, sceneggiatrici, attrici di spessore, che danno vita sullo schermo a personaggi fuori dagli schemi. Dopo gli anni Trenta lo schermo accoglie anche le autrici popolari, che sulle pagine dei rotocalchi sperimentano la loro scrittura su e per il cinema, facendone luogo di contaminazione e di scambio. Fecondo anche il secondo dopoguerra, in cui la narrazione filmica della Ricostruzione attinge a piene mani da testi di letterate italiane. I contributi femminili alle testate specializzate si arricchiscono ulteriormente a partire dagli anni Sessanta con le firme di pedagogiste e filosofe, rendendo il dibattito filmologico e la critica cinematografica intensi e variegati. Suggestiva e poetica anche l'attività delle donne nel cinema amatoriale, forma espressiva che dà ampia libertà alla soggettività femminile. La ricerca dei segni significativi lasciati dal lavoro delle donne nella storia del cinema è stato quindi il fil rouge che ha accomunato le studiose alle donne fuori dall'accademia, parimenti attive ed impegnate nello scoprire e valorizzare gli apporti della creatività femminile alla cinematografia.



È un gioco di specchi fra due donne di forte personalità (Annie Vivanti e Francesca Bertini) quello che ci propone Cristina Jandelli nel suo contributo. Il catalizzatore è la figura di Marion, nata dalla penna anticonformista della Vivanti (*Marion artista di caffè concerto*, 1891), che l'attrice Francesca Bertini interpretò in un film del 1920. Sappiamo che una Vivanti giovanissima si esibiva come cantante nei *café chantant*, ed è da quella peculiare esperienza che nasce il personaggio di Marion, donna indipendente e fuori dagli schemi, capacissima nonostante la giovane età di muoversi nell'ambiente spregiudicato dei palcoscenici, esattamente come la sua autrice. Bertini rimase colpita dal romanzo, e ne seguì personalmente l'adattamento per un film prodotto e interpretato da lei. I passaggi più spinti dello scritto vengono nel film opportunamente limati, ma l'interpretazione dell'attrice riesce a trasmettere il tratto seduttivo e conturbante della protagonista, compenetrandola. La Marion di Bertini non cede e non si perde, gestendo con calcolo la verginità e la carriera; soccombe solo nel finale del film, quando scopre che l'uomo da lei amato si è sposato e decide di uccidere la rivale. L'interpretazione della Bertini è superba, inquadratura dopo inquadratura; il suo registro interpretativo ci restituisce una Marion intensa e commovente. L'attrice è credibilissima nonostante lo scarto d'età fra lei (trentenne) ed il personaggio (poco più di una giovinetta), rendendo onore con la sua recitazione allo scritto della Vivanti.

Micaela Veronesi illustra nel suo intervento il talento originale della sceneggiatrice René Deliot, arrivata in Italia dopo la Grande Guerra, dove lavora insieme all'attore e regista Antonio Guaita. Il contributo di Deliot alla coppia artistica è importante, soprattutto per come tratteggia i personaggi femminili, sempre attivi ed indipendenti, lontani dagli stereotipi di quegli anni. Nel film *L'atleta fantasma* (1919) è già evidente lo stile di Deliot: la protagonista Jenny affronta coraggiosamente l'avventura insieme all'eroe-gentiluomo e infine lo sceglie liberamente come suo compagno. Diverso il plot del film *Nelle soffitte di Parigi* (1924), dove diversi registri narrativi si stratificano, lasciando preponderante il tono melodrammatico. È palpabile come Deliot cercasse di allontanare i suoi personaggi da vecchi cliché, e a tal proposito quello che colpisce è il personaggio di Nenette, totalmente estraneo ai canoni dell'epoca: giovane integerrima e benvoluta da tutti, ballerina al Moulin Rouge, col suo lavoro mantiene se stessa e il fidanzato. Sorge il dubbio, scrive Veronesi, se Deliot fosse effettivamente un'autrice o una mera assemblatrice di idee narrative. La critica cinematografica dell'epoca, scritta prevalentemente da uomini, è stata piuttosto miope nel valutare il suo lavoro, relegato a "meccanico e inconsistente sviluppo di avventure all'americana" (pag. 40). In realtà ella attingeva per i suoi scritti sia alla letteratura colta che a quella popolare, rielaborando diverse suggestioni per dare vita in modo elegante ed originale ad uno stile riconoscibilissimo; questo fa certamente di lei un'autrice a tutti gli effetti.

Maria Giovanna Piano fa notare quanto la traduzione pedissequa di uno scritto a film sovente sia fallimentare, se il girato non ha un alto grado di affinità alla cifra del



testo di riferimento. Non mancano però fortunatamente dei percorsi sentiti e curati che danno vita al cinema d'arte. Piano ci introduce così al lavoro cinematografico di *Cenere* (1916) tratto dall'omonimo romanzo di Grazia Deledda, di cui Eleonora Duse fu sceneggiatrice ed interprete, nonché regista insieme a Febo Mari (anche se non accreditata). È naturalmente un film muto, l'unica interpretazione cinematografica della Duse, e per questo di grande valore documentale. All'epoca *Cenere* non ebbe successo, eppure è attraverso la relazione empatica fra Deledda e Duse, testimoniata da un brevissimo, intenso carteggio, che scaturisce l'iconicità del film. La passione che vi mise Duse ha radici in una sua esperienza personale dolorosissima, che attraverso la recitazione rivive intensamente. Il medium è la protagonista di *Cenere*, Rosalia Derios, giovane rimasta incinta e poi abbandonata. Stessa esperienza ebbe la Duse, che lasciò il suo bimbo, morto poco dopo, in un istituto. L'attrice era quindi molto sensibile al tema dell'abbandono, centrale nel romanzo, ed era interessata ad incarnare il personaggio della madre, che interpreta senza lo schermo della finzione. La sua è una recitazione per sottrazione, potente, tesa al proprio ridimensionamento, al voler rimanere in ombra, come la figura di Rosalia. Duse fa del silenzio una grande forza comunicativa, dando ulteriore spessore alla propria intensità interpretativa, rendendo immenso il personaggio di Rosalia.

Alessandra Pigliaru propone nel suo intervento la comparazione fra il romanzo della Cialente *Un inverno freddissimo* (1966) e la sua trasposizione a sceneggiato televisivo per la regia di Sandro Bolchi (*Camilla*, 1976). La storia narrata nel romanzo si sviluppa a Milano, nell'inverno a cavallo fra il 1946 e 1947, dove in una soffitta si insedia una piccola comunità di sfollati. Camilla raduna a sé la sua famiglia allargata, composta da figli e nipoti, che interagiscono fra di loro senza imposizioni o vincoli sociali. Camilla entra in conflitto solamente col marito Dario, andato via dieci anni prima, quando compare con la figlia avuta da un'altra donna. Viene allontanato con forza da Camilla: presenza inutile, la vita è andata avanti anche senza di lui. Camilla non l'ha mai aspettato, si è presa cura della sua famiglia e ha dato spazio alla sua femminilità concedendosi una relazione extraconiugale. Nel 1976, dieci anni dopo l'uscita del romanzo, il regista Sandro Bolchi ne realizza la trasposizione televisiva, con lo sceneggiatore Tullio Pinelli. Pigliaru evidenzia come sin dalle prime scene il personaggio di Camilla, interpretato da Giulietta Masina, sia stato pesantemente modificato, venendo rappresentata come una donna spaventata e quasi inconsapevole di quello che le accade intorno, votata solo alla cura degli abitanti della soffitta. La narrazione è focalizzata principalmente sugli uomini della Resistenza, tacendo sulla presenza e l'operato delle donne in quel periodo storico. Profondamente diversi anche i due epiloghi; in quello dello sceneggiato la Masina dà voce e corpo ad una Camilla dimessa, nostalgica del proprio matrimonio, sconfitta dopo l'abbandono del marito. Nelle ultime



pagine del romanzo assistiamo invece alla luminosa rinascita della protagonista, che liberatasi dalle amare esperienze guarda davanti a sé con rinnovata energia.

Vocazione precocissima, quella di Alba de Céspedes, cominciata da bambina con la scrittura poetica. Lucia Cardone ne descrive la vita e la carriera come fossero un lungo, avventuroso film. Non ancora trentenne, nel 1938, pubblica per Mondadori il romanzo *Nessuno torna indietro*, che la consacra sulla scena letteraria internazionale. A causa del suo dichiarato antifascismo arriva però contemporaneamente l'ostracismo da parte del Ministero della cultura e della propaganda, che la spingono a rifugiarsi nella produzione filmica, terreno ancora poco controllato dal regime. Alba si mette alla prova come sceneggiatrice e gli anni seguenti la vedono impegnata in diversi progetti, ma è nel '55 che insieme a Suso Cecchi d'Amico cura la sceneggiatura del film di Michelangelo Antonioni *Le amiche*, tratto da *Tre donne sole* di Cesare Pavese. Cardone evidenzia come il valore delle relazioni fra donne venga qui esplicitato attraverso dialoghi intensi e significativi, ridimensionati e filtrati però dalla messa in scena del regista. Nel filmato rimangono solamente i sorrisi, gli sguardi affettuosi che cementano l'amicizia delle protagoniste. De Céspedes affida però le sue riflessioni sul cinema anche ad alcuni articoli apparsi sulla rivista *Film* nei primi anni '40. Negli interventi è evidente come la scrittrice si renda conto di quanto la scrittura per il cinema sia condizionata dalle esigenze della produzione, al contrario della scrittura letteraria, che le lascia totale libertà nell'esprimere la sua soggettività di autrice. Ciononostante, ne rimarrà sempre affascinata, osservando la magia che consente ai suoi personaggi di carta di prendere corpo e sguardo sullo schermo.

La scrittura particolarissima di Goliarda Sapienza, forgiata dal teatro e dal cinema, viene illustrata da Giuliana Ortu. Sapienza elabora il suo mondo visivo attraverso l'immaginazione, offrendolo al lettore insieme a frammenti autobiografici. È quello che succede quando descrive il viso di Giovanna (infermiera della scrittrice) come "dischiuso ad ascoltare" (93), curioso e stupito, e dietro di esso una folla di volti ignoti, i lettori, a cui Sapienza decide di aprire la cassaforte dei suoi ricordi, iniziando così il suo percorso di autrice. La necessità salvifica del raccontare è stata vitale per Sapienza, che attraverso la scrittura è libera di rielaborare la sua immaginazione per offrirla a chi legge. La sua è una narrazione dotata di peculiarità visiva, data da un sapiente montaggio di scene indipendenti dal punto di vista temporale, legate intimamente fra loro da un dettaglio che dà significato al tutto. Ortu nota che a partire da *L'arte della gioia* lo stile narrativo diventa più fluido, pur senza abbandonare la caratteristica di sequenza filmica dei suoi scritti, dove riconosciamo panorami, primi piani, dettagli. Esempio proprio l'incipit del romanzo, in cui in poche righe è immediatamente riconoscibile la doppia matrice letteraria e visiva; la piccola Modesta che trascina un grosso pezzo di legno (piano ravvicinato) in un luogo senza case né alberi (panoramica), sudata e con le palme delle mani ferite (dettaglio), le caviglie immerse nel fango (dettaglio).



Emma Gobbato descrive nel suo intervento la presenza appassionata di Goliarda Sapienza nel cinema italiano. Attrice in diverse pellicole, è stata collaboratrice preziosa del regista Citto Maselli, suo compagno per oltre 15 anni, realizzando con lui 40 documentari e 5 film. Autodefinitasi "cinematografara", il suo ruolo essenziale si esercitava davanti e dietro lo schermo. L'autrice non è stata accreditata in alcuno dei suoi lavori come sceneggiatrice, e abbiamo contezza della sua attività attraverso l'epistolario fra lei e Maselli, nei suoi taccuini, nelle interviste che Maselli rilasciava. Fra i documentari recuperati dall'Istituto Luce sono arrivati a noi quelli che indagano l'universo infantile, dove si rilevano, fa notare Gobbato, la grande sensibilità di Sapienza e la sua capacità di lettura del lato poetico dei bambini. La presenza forte del suo pensiero e del suo vissuto sono tangibili nel film d'esordio di Maselli *Gli sbandati* (1955), dove interpreta una sfollata che reca le stimmate della follia, condizione sperimentata dall'autrice. La sua influenza si ritrova anche nella sceneggiatura del film *La donna del giorno* (1956), sempre di Maselli, dove la protagonista Liliana ha in sé i tratti della ribellione e della tenacia nel perseguire i propri sogni; donna fuori dalle regole, vitale e scomoda, emblema della libertà femminile, tratteggiata in modo sublime dalla penna dell'autrice.

Nadia Rondello prende in esame gli scritti sul cinema di Luciana Peverelli, giornalista e scrittrice, pubblicati a cavallo degli anni '30 e '40 su riviste specializzate. I testi all'inizio sono solo un pretesto per parlare della vita privata degli attori, di cui si dà una descrizione romanzata, ma in seguito Peverelli si mostra interessata anche alla riflessione critica, indagando su contenuti e dinamiche del grande schermo. Il suo sguardo lucido osserva per esempio come la produzione filmica statunitense dia vita a prodotti standardizzati, ed esorta il cinema italiano a non allinearsi ed a sviluppare una propria strada. Consapevole della potenza persuasiva del mezzo cinematografico, da un lato incoraggia le sue lettrici a coltivare i propri sogni, dall'altro le spinge ad adottare il ruolo femminile tradizionale. Negli anni '40, trainata dal successo dei rotocalchi femminili, assistiamo alla nascita della letteratura rosa, in cui la scrittrice dimostra un innegabile talento con la scrittura di novelle cinematografiche. I suoi soggetti, perfetti per la trasposizione cinematografica, e la sua scrittura filmica la coinvolgono nel mondo di Cinecittà per redigere una serie di sceneggiature.

Laura Bocchiddi illustra invece la carriera di sceneggiatrice di Peverelli, che comincia nel '41 quando firma con altri autori la sceneggiatura del suo fortunato romanzo *Violette nei capelli*. L'autrice si ispirava nei suoi scritti, caratterizzati da intrecci complicati e travagliati, a fatti e personaggi reali, così da rendere i suoi libri quasi dei romanzi di formazione. Fa notare Bocchiddi che nei soggetti cinematografici il racconto è più leggero, si semplifica, la scrittura è immediata, caratterizzata da un'incisività fotografica, il tono è quello della commedia brillante. Di cifra diversa la sceneggiatura scritta a quattro mani con Wanda Bontà per il film *Signorinette*, tratto da un romanzo



della Bontà, dove la psicologia delle quattro amiche protagoniste viene resa in modo accurato e sensibile. Queste opere riflettono indubbiamente il mutamento antropologico in atto in Italia fra le due guerre e, seppur leggere, hanno avuto il merito di spingere le donne a diventare protagoniste della loro esistenza, orientate verso se stesse, facendo maturare ambizioni e prospettive diverse per la loro realizzazione.

Mariagrazia Fanchi analizza nel suo contributo la linea editoriale del periodico di matrice cattolica *Primavera* a partire dagli anni '50. È sorprendente notare come per tutto il decennio successivo nella rivista non si parli mai di cinema, tranne rare volte ed in modo assolutamente negativo, considerata la centralità che esso riveste nell'Italia di quegli anni. È un periodo storico in cui il mondo cattolico porta a conclusione il suo avvicinamento ai media, ridefinendo la sua politica nei confronti del cinema, guardato adesso con prudenza se non con aperta diffidenza. *Primavera* ha comunque il merito di essersi fatto interprete del "femminismo Cristiano" nei suoi primi trent'anni di vita; la famiglia è intesa come cellula sociale, e al suo interno la donna è considerata una leva potente per il cambiamento della società. Con queste premesse è quindi la televisione a meritare l'attenzione del mondo cattolico, che attraverso il Centro Cattolico Televisivo collabora con la Rai e realizza anche proprie trasmissioni. Anche la rivista agisce in quella direzione, insegnando alle ragazze l'amore per la casa e la famiglia e scoraggiandole a frequentare le sale cinematografiche, in quanto il cinema non opererebbe per il bene della società. Può essere così omesso nel frattempo per la loro formazione, per ripresentarsi finalmente riabilitato alla fine degli anni '60.

Valentina Cucca esamina nel suo intervento l'evoluzione delle presenze femminili sulla *Rivista del Cinematografo*, altra pubblicazione di matrice cattolica. Nata nel 1928 con lo scopo di orientare i fedeli nella scelta dei film, si rivolgeva ad un pubblico maschile; le uniche presenze femminili erano rappresentate dalle madri, chiamate alla crociata per un cinema morale. Sul versante autoriale la prima firma femminile compare nel 1938, ma è dagli anni '50 che il ruolo delle donne assume un peso crescente all'interno della rivista. Per la prima volta compare un reportage sul lavoro delle donne dietro le scene, le montatrici di Cinecittà; si parla di cinema ed educazione giovanile. La filosofa Elisa Oberti approfondisce il rapporto fra cinema e cultura, la regista Liliana Cavani è la prima ad occuparsi delle recensioni di film, mentre compaiono diversi articoli sul rapporto fra cinema e infanzia. I contributi sono di grande spessore, redatti da donne scelte per le loro competenze professionali che animeranno per lungo tempo il dibattito sull'educazione cinematografica.

Sara Filippelli ci introduce all'analisi dei fondi filmici femminili, con l'intento di restituire alle varie autrici l'autorevolezza che meritano. Si parla di una scrittura particolare, emozionale, in cui le donne raccontano di sé, della realtà intorno a loro, dando vita a un'autobiografia intima e personale. La cinepresa diventa uno strumento per mostrare il loro sguardo sul mondo, facendole emergere nella loro unicità.



Accostarsi a questo genere di narrazione è un'operazione molto delicata, e rivedere i filmati con le autrici significa ricostruire con sensibilità e pazienza il percorso che le immagini ci restituiscono. La loro soggettività emerge fortemente attraverso la macchina da presa che diviene quasi un prolungamento della mente, e gli stati d'animo di quei momenti vengono ricostruiti anche attraverso i movimenti impercettibili della mano che tiene lo strumento. La rappresentazione di sé è così totale e profonda che chi guarda riesce a immedesimarsi ed avvicinarsi al sentire dell'autrice. La cineamatrice, fa notare Filippelli, è mossa esclusivamente dall'amore e dall'affetto, sentimenti percepiti chiaramente fra colei che sta dietro l'obiettivo ed il soggetto ripreso, e questo fa del film privato uno spazio di rappresentazione unico e personalissimo.

Chiara Tognolotti propone nel suo contributo una lettura originale del film *La signora di tutti* di Max Ophüls (1934), ipotizzando che la pellicola rafforzi l'idea dell'astrazione della figura femminile. Dividendo idealmente il film in tre parti possiamo constatare come solo in quella centrale la protagonista Gaby Doriot, diva del cinema, abbia corpo e soggettività. La vediamo distesa in sala operatoria, dopo aver tentato il suicidio, rivivere sotto anestesia gli eventi della propria vita attraverso un lungo flashback. Nella prima parte, invece, Gaby è priva di ogni concretezza e viene rappresentata attraverso dei surrogati (la sua voce che canta, la sua immagine su delle locandine); viene così messo in scena il processo di dissoluzione del personaggio. L'attrice morirà durante l'intervento, e a questo punto, nella terza parte, la narrazione ridiventa esterna; vediamo la lettera scritta prima del suicidio, le rotative che smettono di stampare le locandine col suo viso. La diva è ridotta nuovamente ad un'astrazione, e Tognolotti suggerisce che è proprio lo stile del regista, caratterizzato da movimenti di macchina particolarmente elaborati ed abbondanza di dispositivi di riproduzione sonora e meccanica a sottolineare la scomparsa del personaggio, riducendo la diva ad entità astratta, a figura bidimensionale.

Nell'ultimo intervento Irene Strazzeri invita a fare una profonda riflessione sul potere distruttore che può avere l'immagine, a partire dal racconto *Dietro il corsetto* della scrittrice e attivista indiana Mahasweta Dewi. Tratto da una storia vera, documenta la condizione delle donne nei villaggi tribali del Bengala Occidentale attraverso la storia di Gangor, sottoposta a violenza e ridotta alla prostituzione per aver consentito al fotoreporter Lupin di scattarle una foto mentre allattava il figlio, a seno scoperto. Finito in prima pagina, lo scatto è giudicato scandaloso dalla comunità della donna; il suo seno diventa oggetto di concupiscenza maschile, scatenando gli abusi su di lei, rovinandole la vita. Le buone intenzioni di Lupin, il suo voler denunciare le ingiustizie sociali della regione attraverso un reportage, innescano una violenza bestiale. Fotografare la realtà non significa dunque solamente produrre immagini incantevoli ma, come in questo caso, risvegliare in modo inconsapevole istinti ancestrali difficili da verbalizzare ma ciechi e distruttivi nel loro esplicitarsi. Strazzeri pone l'accento su come la libertà di



stampa, pur generatrice di verità, appiattisca la soggettività, non preoccupandosi di conoscere il valore di codice che hanno in un determinato contesto sociale le immagini veicolate.

In conclusione, il volume è testimonianza vivida della ricerca minuziosa e paziente delle autrici. La natura interdisciplinare del testo restituisce una visione ampia e approfondita dell'argomento, essenziale per il suo inquadramento. Le tante donne che con professionalità e talenti diversi hanno contribuito a definire la storia del cinema italiano vengono finalmente illuminate dal lavoro appassionato delle studiose, uscendo dal cono d'ombra che per troppo tempo le ha celate e permettendoci di riscoprirle nel loro imprescindibile valore storico.

Maria Giovanna Sardu, nata a Sassari, si forma alla Sapienza di Roma, città in cui vive. Si occupa di teatro sia come attrice che attraverso lo studio delle figure femminili nella tragedia greca. Attualmente sta svolgendo delle ricerche sulla letteratura femminista post-coloniale in Africa. Collabora con diverse associazioni di promozione culturale, con particolare interesse al cinema e alle arti visive; è socia della Società Italiana delle Letterate. Il suo racconto *Flora Nwapa: una "donna pericolosa"* è stato pubblicato nella raccolta *Prisma di frammenti. Storie di donne*, Vita Activa 2021, nell'ambito del Concorso *Elca Ruzzier. Una donna da non dimenticare*, ed. 2020.

charlesmingus80@gmail.com