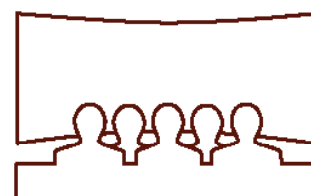


PER UNA STORIA DEL CINEMA  
IN RAPPORTO ALLA SESSUALITÀ  
NELL'ITALIA DEL SECONDO  
DOPOGUERRA

A CURA DI  
MAURO GIORI E TOMASO SUBINI

SCHERMI  
STORIE E CULTURE DEL CINEMA  
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA VI  
NUMERO 11  
gennaio  
giugno 2022



*Schermi* è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



## LO SCANDALOSO RIFIUTO DELLA SPOSA. L'OMBRA DEL MATRIMONIO RIPARATORE NEL CINEMA ITALIANO PRIMA E DOPO IL CASO FRANCA VIOLA

*Diletta Pavesi (Università degli Studi di Ferrara)*

*In 1965 Franca Viola, an unknown teenager from the small Sicilian village of Alcamo, declined to marry the man who had kidnapped and raped her. By ignoring a law that still cleared rapists if they accepted to marry their victims, Viola's impressive behaviour made a mediatic and judicial fuss that spread all over Italy.*

*The unease raised by the old tradition of the "shotgun wedding" was testified not only by the newspapers reports from that time but also by the post-war cinematic production. Between the 1950s and the 1960s the topic is widely explored in the film industry, both in melodramatic productions and in comedies and even in bitterly farcical movies.*

*By analysing the mediatic output of the Viola case and the legal debate it issued, this contribution will focus on the representations of the "shotgun wedding" in the films produced before and after the shocking case of the young Sicilian woman.*

### KEYWORDS

Franca Viola; Shotgun wedding; Honour code; Elopement; Italian press

### DOI

10.54103/2532-2486/16158

### I. FRANCA VIOLA E IL MATRIMONIO RIPARATORE, TRA CRONACA STORICA E FASCINAZIONE CINEMATOGRAFICA

Lei era alta, sottile, aristocratica. Lui robusto e spavaldo. Lei povera, perché figlia di contadini. Ma aveva mani morbide e curate, gonne senza una sguacitura, capelli sempre soffici e odorosi. Lui, di famiglia ricca, si compiaceva di girare spettinato e con la camicia aperta sul petto anche d'inverno. Di lei dicevano: «quegli occhi e quelle caviglie faranno la fortuna dei Viola». Di lui dicevano: «Se non smette di delirare per quella ragazza sarà la disgrazia dei Melodia»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Zullino, 1966a: 80.

Con queste vivide pennellate Pietro Zullino tratteggia le figure di Franca Viola e di Filippo Melodia nelle prime righe di un reportage apparso su «Epoca» nel febbraio 1966. Ricalcata sui cliché del melodramma, la descrizione gioca evidentemente a confondere il lettore suggerendogli le premesse di una tipica tragedia amorosa. Abbandonati i toni un po' leziosi da mélo, il prosiegua dell'articolo giunge però a inserirsi fra le pieghe di uno degli episodi più eclatanti della cronaca italiana del secondo dopoguerra. Un episodio che contribuirà alla progressiva, seppur lenta, erosione di un costume sessuale – il matrimonio riparatore – lungamente avallato dal diritto. Ma anche un episodio che offre un filtro peculiare attraverso cui considerare la ricettività della cinematografia nazionale dinanzi alla questione stessa delle nozze accomodatrici e, soprattutto, alle spinte eversive che ne decreteranno la fine.

È il 26 dicembre 1965 quando Franca Viola, diciassettenne di Alcamo di umili natali, viene rapita e violentata dall'ex fidanzato Filippo Melodia, danaroso nipote di un noto boss locale. Una volta liberata dalla polizia, la sventurata adolescente non solo rifiuta di sposare il pretendente respinto, come di norma sarebbe avvenuto in analoghe circostanze di ratto e stupro, ma col sostegno dei propri genitori decide di sporgere denuncia contro di lui. Celebrato nell'inverno dell'anno successivo e seguito con spasmodica attenzione dall'opinione pubblica e dalla stampa nazionale, il processo di fronte al tribunale di Trapani si concluderà con la clamorosa condanna di Melodia a undici anni di reclusione e con l'assegnazione di pesanti pene ai suoi complici nell'organizzazione del sequestro<sup>2</sup>.

Giustamente, politici, magistrati e cronisti non mancano di sottolineare la temerarietà di Bernardo Viola, padre di Franca, che mai piegato dalle intimidazioni mafiose di Filippo, preferisce affidarsi alla giustizia piuttosto che a una vendetta privata, come invece il secolare costume meridionale imporrebbe<sup>3</sup>. Tuttavia, è nel rifiuto da parte della figlia della prassi non meno antica del matrimonio riparatore che la vicenda si dimostra sintomo inequivocabile di un femminile nuovo. Un femminile che impone in primo luogo di rivedere una mentalità e una legislazione ancora disposte ad assolvere lo stupratore con la sola ammenda delle nozze. Preme infatti ricordare che l'articolo 544 del Codice Rocco stabiliva che un individuo accusato di violenza carnale potesse estinguere il reato semplicemente sposando la vittima<sup>4</sup>. A sua volta, la legge sulla riparazione coniugale si nutrive di un tessuto valoriale arcaico, ampiamente diffuso nelle società mediterranee, che considerava l'illibatezza della donna unico vessillo del suo onore e costringeva tutte coloro che, volontariamente o involontariamente, l'avessero persa prima delle nozze a una severissima emarginazione<sup>5</sup>.

L'articolo 544 si traduceva quindi in una situazione dagli esiti paradossali. «La donna», scrive Ernesto De Cristofaro, «aveva più ragioni e più interessi a non

<sup>2</sup> Per una dettagliata ricostruzione del caso si rimanda a Di Bella, 2011; Monroy, 2012; Cullen, 2016: 97-115; Cullen, 2019: 92-128; Boneschi, 2002: 275-296.

<sup>3</sup> Sulle implicazioni mafiose nella vicenda di Franca Viola – implicazioni che il grande interesse del femminismo sul caso ha inevitabilmente finito per adombrare – risulta utilissima l'analisi di Di Bella, 2011.

<sup>4</sup> L'articolo 544 è sempre stato associato all'articolo 587, che regolamentava invece il cosiddetto "delitto d'onore". Entrambi i provvedimenti legislativi si strutturano infatti attorno a quella sfuggibile nozione, sospesa fra antropologia e diritto, che è l'onore. Sulla complementarietà dei due articoli si veda in particolare De Cristofaro, 2013.

<sup>5</sup> Contributi fondamentali sul tema risultano Schneider, 1987; Fiume, 1989.

agire in sede penale di quanti ne avesse l'aggressore; poiché quello rischiava una condanna [...] ma lei rischiava di restare a vita marchiata dal disonore»<sup>6</sup>. Schiacciati e manipolati da un orizzonte ideologico e giuridico così sbilanciato, la vittima e i suoi familiari finivano evidentemente per trovare nel matrimonio riparatore l'unica soluzione auspicabile. L'alternativa sarebbe stata, del resto, quella di lavare nel sangue l'offesa subita. Operazione, quest'ultima, di cui si potevano prevedibilmente incaricare i maschi della famiglia – il padre innanzitutto – ma anche la ragazza stessa. Inoltre, l'ipotesi che un altro uomo volesse sposare una giovane tanto "compromessa" agli occhi della comunità era ritenuta pressoché impossibile. Sottraendosi alle nozze col proprio rapitore, Franca Viola osa dunque spezzare questo distorto meccanismo compensativo. E tale rifiuto, come sintetizza Maria Pia Di Bella, coincide, prima di qualsiasi altra rivendicazione, con un rifiuto del secolare «imperativo della verginità»<sup>7</sup>. La forza dirompente del gesto si coglie ancor più se raffrontata al tragico spaccato della vita femminile che inchieste come *Le italiane si confessano* (1959) di Gabriella Parca o *Le svergognate* (1963) di Lieta Harrison denunciano alcuni anni prima dei fatti di Alcamo. Costruiti sulla dinamica confessionale della lettera e dell'intervista, i due volumi individuano un nesso stringente tra il mito dell'illibatezza e lo stato di subordinazione che, ancora all'alba del miracolo economico, affligge la donna in Italia. In entrambi i casi, le numerose testimonianze raccolte consegnano implacabili il ritratto di un Paese dove l'espressione della sessualità femminile fuori dalla sfera coniugale resta un'infrazione gravissima, da stigmatizzare perfino in quei casi in cui non abbia agito la libera volontà bensì il sopruso.

Nelle pagine introduttive alla terza edizione del suo controverso libro, Parca non esita a identificare nella verginità «la chiave di volta di tutto il sistema patriarcale»<sup>8</sup>. Pur trattandosi di un'ossessione culturale su cui senza dubbio grava il peso millenario dell'educazione cattolica e, in particolare, del culto della Madonna, la purezza della fanciulla nubile è stata più cinicamente assimilata a un prodotto, a una merce di scambio, che non a un intangibile valore morale:

È come se [la ragazza] portasse in sé, dentro di sé, qualcosa che non le appartiene e che deve custodire gelosamente per restituirlo al suo legittimo proprietario, l'uomo. D'altra parte, questi tiene molto ad avere la garanzia che la donna-oggetto scelta per il matrimonio, non sia stata usata da altri: la vuole nuova di zecca, perciò pretende il suggello apposto dalla fabbrica, che è appunto la verginità.<sup>9</sup>

Il disturbante parallelismo con la produzione industriale ben comunica l'impressione di un tabù che, sostanzialmente immutabile, si mantiene anche in un mondo ormai scosso dalle energie telluriche della modernità e dello sviluppo. La lunga sopravvivenza dell'articolo 544 – che non sarà cancellato dalla legislazione italiana fino al 1981<sup>10</sup> – trae certamente giustificazione da questa granitica mitologia.

<sup>6</sup> De Cristofaro, 2013: 405.

<sup>7</sup> Di Bella, 2011: 167.

<sup>8</sup> Parca, 1959: 5.

<sup>9</sup> Parca, 1959: 6.

<sup>10</sup> Sul complesso percorso che condusse all'abrogazione delle leggi relative al matrimonio riparatore e al delitto d'onore si veda almeno Calabrò, 2014: 275-232.

Inoltre, la giornalista mette in guardia dal minimizzare il codice dell'onore sessuale e il ricorso all'accomodazione matrimoniale come fenomeni caratteristici unicamente del Mezzogiorno. Questo non soltanto perché «il Sud rappresenta una porzione non trascurabile del paese» o perché i grandi flussi migratori del dopoguerra «[hanno trasferito] famiglie meridionali un po' dappertutto», ma perché il valore della verginità femminile è oggettivamente radicato anche nelle zone settentrionali e centrali. Casomai, ammette ironicamente Parca, ciò che cambia fra Settentrione e Meridione è il grado di importanza, di intensità, con cui si percepisce tale valore. Ma, fatte salve queste oscillazioni sedimentate nel pensiero comune, «il sogno dell'uomo medio rimane quello di una donna che non ha avuto altre esperienze»<sup>11</sup>.

Alla luce di una così perigliosa interdipendenza di legge e pregiudizio e della sua generalizzata accettazione, non sorprende che, alla metà degli anni Sessanta, il caso di Franca Viola superi la contingenza della cronaca per acquistare l'esemplarità del mito. Immortalata nella memoria collettiva come «la ragazza che disse no», Viola diventerà progressivamente incrocio di più costruzioni mediatiche: emblema dell'agognata emancipazione siciliana, nome imprescindibile per le imminenti rivendicazioni del movimento femminista, ma anche eroina capace di suggestionare la stampa rosa e di costume per la sua tumultuosa vicenda.

La stessa descrizione di Zullino riportata in apertura pare riferirsi non tanto a due personalità specifiche, quanto piuttosto a uno scontro archetipico tra femminilità aggraziata e mascolinità brutale, potenzialmente trasferibile a contesti diversi, dalla divagazione sentimentale alla discussione impegnata. A questa presentazione verrebbe da contrapporre come epilogo ideale il resoconto che «La Stampa» farà della visita di Franca a Paolo VI all'indomani della sue nozze col ragioniere Giuseppe Ruisi. Accompagnata dal marito, ora Viola non è più la disonorata costretta a una vita da reclusa e neppure la coraggiosa giovinetta trascinata in un processo delicato e scabroso. Al contrario, l'articolo si compiace di chiamarla «la sposa di Alcamo» e teneramente si sofferma sul suo abbigliamento, in particolare sul «capo coperto con un velo siciliano»<sup>12</sup>.

Catartica e apparentemente risolutiva, quest'ultima immagine sostituisce al concentrato di violenza e coercizione proprio del matrimonio riparatore la luminosità di un'unione finalmente fondata sul consenso e pertanto degna addirittura delle attenzioni papali. Invero, Di Bella sottolinea quanto la vulgata giornalistica dell'epoca, ma anche gli stessi legali coinvolti nel caso, abbiano sovente parlato della giovane siciliana sfruttando personaggi e modelli narrativi preesistenti. Accostata a icone muliebri assai dissimili fra loro – dalle sante martiri alle martiri laiche, da Giovanna d'Arco a Maria Goretti, da Lucia Mondella alle suffragette... –, Franca Viola è stata trattata alla stregua di una figura più leggendaria che reale. Va da sé, osserva polemica la studiosa, che una simile vittoria del mito sulla storia ha rischiato e rischia tutt'oggi di precludere un'obiettiva conoscenza dell'evento da cui la ragazza fu travolta<sup>13</sup>. Nel contempo, però, essa tradisce

<sup>11</sup> Parca, 1959: 9, 10. La crescita dei delitti d'onore nelle cronache giudiziarie del Nord, fra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, è evidenziata in particolar modo in Rovera, 1984.

<sup>12</sup> F.S., 1968: 5.

<sup>13</sup> Cfr. Di Bella, 2011: 176-179. In particolare, la studiosa analizza la copertura data al caso sul quotidiano locale «L'Ora», sui quotidiani nazionali «La Stampa» e «Il Corriere della Sera», sui settimanali «L'Espresso», «Epoca», «Oggi», «Gente», e infine sulle riviste femminili «Bella» e «Annabella».

anche tutta la potenza suggestiva che questo stesso evento seppe sprigionare. Del resto, vi è qualcosa nel matrimonio riparatore e nelle imprevedibili resistenze alla sua applicazione che esercita indubbia presa sull'immaginario del Paese. Pur turbando la coscienza nazionale, il deprecabile costume sembra offrirsi come motivo narrativo dall'appeal paradossale, significativamente in grado di catturare, oltre alle attenzioni della cronaca e della giustizia, quelle della produzione cinematografica e di altre forme di intrattenimento affini. Utilizzando un approccio dichiaratamente flessibile e senza alcuna pretesa di tracciare rigidi nessi fra dibattito giurisprudenziale e grande schermo, il prosieguo dell'intervento cercherà dunque di sondare tale fascinazione.

Proprio perché maturato nell'alveo del giornalismo femminile, un concorso per soggettiste indetto da «Noi donne» nel luglio 1959 può forse offrire uno strategico punto di partenza per la riflessione. Grazie soprattutto allo studio di Lucia Cardone, è emerso ormai come il cinema abbia assolto, sulle pagine della storica rivista dell'UDI, a un duplice e "strategico" scopo<sup>14</sup>: da un lato, il compito di educare le lettrici alla necessità di una cinematografia impegnata, dall'altro lato, la disponibilità a soddisfare le mai sopite aspirazioni di tante al divertimento e al romanticismo. In virtù di questo fragile equilibrio, ben si comprende l'ibridazione tentata da «Noi donne» fra pratiche tradizionalmente votate all'evasione – il fumetto, il cineromanzo o, appunto, la competizione letteraria – e dibattito incentrato sulla prismatica esperienza femminile del dopoguerra.

Il concorso appena citato apre, ad esempio, uno scorcio sia sulla percezione del matrimonio riparatore come topos melodrammatico, facilmente inseribile in una narrazione a tinte fosche, sia sul giudizio che le donne stesse danno alla spinosa questione al di fuori dei rassicuranti confini del gioco immaginativo. In pratica, a un racconto incompleto di Alfredo Giannetti, storico sceneggiatore di Pietro Germi, le lettrici dovevano trovare un epilogo efficace sia in termini di resa cinematografica sia di consonanza al dibattito sull'obsolescenza della morale sessuale corrente. «Rosatea» – questo il titolo del soggetto abbozzato – ha per protagonista una giovane dal «temperamento [...] fin troppo esuberante per i pregiudizi e il conformismo del piccolo paese dell'Italia centro-meridionale in cui vive»<sup>15</sup>. In attesa di un figlio dopo la notte con un uomo sposato, Rosatea deve confrontarsi con una serie di drammatici interrogativi che il concorso rilancia alle partecipanti. Anche se riguarda un rapporto consensuale, la situazione profilata resta nondimeno gravosa per la protagonista e adombra chiaramente il triste "compromesso" delle nozze riparatrici come mezzo per sottrarsi al biasimo destinato alle ragazze-madri.

Premiata una ventenne ferrarese, che in ossequio alla fantasia romantica fa sì morire di parto Rosatea ma non la lascia ugualmente sottomettersi alle consuete pressioni sociali, la redazione di «Noi donne» tira le somme dell'esperimento. Pur ammettendo che alcune concorrenti abbiano visto «una "riparazione" in matrimoni di comodo e in altre pietose soluzioni», il bilancio resta oltremodo positivo:

<sup>14</sup> Cfr. Cardone, 2009.

<sup>15</sup> Giannetti, 1959: 14.

Dal sud e dal nord, [...] ci sono giunti soggetti che danno, tutti, un'unica soluzione alla vicenda di Rosatea: la ragazza affronta le ire dei genitori, la tempesta che si scatena in paese, decide di avere il bambino e di mantenerlo con il suo lavoro, di continuare a vivere altrove con serenità e coraggio. [...] Si tratta di storie semplici, anche ingenue, ma colme di una carica positiva che dimostra quanto, nel nostro Paese, siano diffuse le speranze di una nuova vita e di un nuovo costume.<sup>16</sup>

A queste considerazioni morali se ne aggiungono altre di natura strettamente cinematografica. Secondo chi scrive, l'entusiasmo riscosso dal concorso prova «[l'] esistenza di un pubblico che amerebbe vedere sugli schermi vicende umane e vere al posto delle sciocche commedie che, purtroppo, inondano ancora le nostre sale»<sup>17</sup>.

Dall'incrocio fra quest'implicito invito a un cinema più aderente ai drammi della donna contemporanea e il clamore sollevato di lì a qualche anno dalle vicende di Franca Viola, emergono istintivi diversi quesiti: viene innanzitutto da domandarsi in che modo la cinematografia italiana sia stata abitata dall'ombra del matrimonio riparatore prima di questi fatti; in secondo luogo, se nelle protagoniste sul grande schermo, fra anni Cinquanta e primi anni Sessanta, sia possibile captare una tensione che anticipa l'audacia di Viola. Interrogativo, quest'ultimo, che risulta significativamente confermato anche dall'opinione del celebre psicoanalista palermitano Francesco Corrao. Interpellato da «La Stampa» nel dicembre 1966, Corrao pone immediatamente il cinema a capo di un lungo elenco di fattori caratteristici della modernità che hanno aiutato a mitigare l'isolamento delle famiglie contadine e di conseguenza a incrinare il gergo dell'articolo 544 sulle loro vite<sup>18</sup>.

Fondamentale, inoltre, chiedersi quale sia stato l'atteggiamento assunto dal medium, all'indomani del "caso Viola", per confrontarsi con la sua preziosa eredità. In particolare, fino a che punto le già accennate trasfigurazioni mitiche ne abbiano forgiato, o piuttosto manipolato, il racconto e la memoria. Infine, non possono non affacciarsi questioni relative al ruolo, mai trascurabile, che il divismo assume nel trattamento cinematografico di situazioni e figure implicate col dibattito socioculturale. Poiché lo scandaloso rifiuto alle nozze obbligate esige una carismatica femminilità, che interazione si dispiega tra personaggio e performance, tra attrice e *stardom*? In altre parole, dentro quali volti e quali corpi celebri ha scelto, di volta in volta, di incarnarsi, la figura della sposa "mancata", "riluttante" o "ribelle"? Benché non specificamente rivolto all'influenza del divismo sui comportamenti della donna italiana, l'intervento tenterà quindi di comprendere anche questo aspetto fra le sue pieghe.

<sup>16</sup> Longhi; Giannetti, 1959: 16.

<sup>17</sup> Longhi; Giannetti, 1959: 16.

<sup>18</sup> Cfr. Ghirelli, 1966: 7. In questa intervista, il professor Corrao era invitato a pronunciarsi non solo sul caso Viola ma anche su quello di Mattea Ceravolo, una giovane di Salemi che aveva analogamente rifiutato di sposare il proprio rapitore.



## II. LUCI DI COMMEDIA E OMBRE DI TRAGEDIA:

### IL MATRIMONIO RIPARATORE NEL CINEMA DEGLI ANNI CINQUANTA

Stilare una lista delle pellicole che negli anni Cinquanta affrontano il matrimonio riparatore si dimostra un'iniziativa rischiosa, destinata a tradursi in una vana rincorsa all'individuazione del motivo dentro la torrenziale produzione del decennio dedicata ai costumi del Paese, col pericolo così di peccare o di qualche inevitabile dimenticanza o, peggio, di dispersione interpretativa. Esclusa dunque la possibilità di pervenire a un elenco esaustivo, il primo rimando corre necessariamente al melodramma, genere che per definizione si consacra ai patimenti della donna. E infatti tortuose vicende matrimoniali abbondano con prevedibile insistenza nel cinema del periodo. Forse per via della coriacea ostinazione con cui il racconto nega all'eroina la sospirata serenità coniugale, si è indotti a isolare come esempio di particolare incandescenza melodrammatica *Un marito per Anna Zaccheo* (1953) di Giuseppe De Santis. Dedicato per ammissione del regista al «problema dell'amore, così come lo può incontrare una donna d'oggi»<sup>19</sup>, questo debordante mélo di ambientazione napoletana si dimostra uno sbalorditivo compendio delle più svariate forme di vittimizzazione femminile. Certamente l'intreccio fissa nell'imperativo della verginità l'architrave della sofferenza muliebre, ma al contempo sceglie di dare pari risalto anche alla mitologia non meno ingombrante della bellezza.

In estrema sintesi, disegnano il film due movimenti dalle opposte direzioni: da un lato, gli sforzi genuini di Anna – splendida popolana interpretata da Silvana Pampanini – per convolare a nozze con un marinaio che ha l'aspetto aitante di Massimo Girotti; dall'altro lato, una ferale successione di incidenti in cui tale obiettivo risulta sistematicamente intralciato proprio dalla vistosa avvenenza della ragazza, o più precisamente, dallo sguardo pregiudiziale con cui i diversi uomini del racconto bramano questa stessa avvenenza. Adriano Aprà non ha infatti dubbi: nell'intenzionalità ideologica dell'opera il colpevole additato è il maschio e soprattutto quell'umiliante oggettificazione cui il maschio costringe la donna<sup>20</sup>.

Tra molestie sessuali ricorrenti, equivoci impieghi da fotomodella e perfino un tentativo di suicidio per aver ceduto alla corte di un ricco ammogliato (Amedeo Nazzari), la prorompente fisicità di Anna diventa la sede di un'impossibilità fatale: quella di un matrimonio d'amore armoniosamente vissuto in seno alla società e alla famiglia. La prospettiva respinta in extremis di sposare un laido commerciante (Umberto Spadaro), disposto a sorvolare sul suo passato, suona come versione grottescamente deformata dell'innamoramento per il marinaio interpretato da Girotti con cui il racconto comincia. E tuttavia, proprio questo ingenuo idillio si scopre la più tragica delle illusioni a cui la protagonista si è consegnata: nell'epilogo, il personaggio di Girotti ricompare per dar voce al bieco assunto del maschilismo italico secondo cui nessuno può volere in moglie una donna che già è "appartenuta ad altri"<sup>21</sup>.

Con la sua lucida chioma corvina, il seno generoso e le gambe tornite maliziosamente accarezzate dall'obiettivo, la presenza di Pampanini emana, dall'inizio alla fine, la magia del divismo. Notoriamente, questo esuberante protagonismo

<sup>19</sup> De Santis, 1953: 238.

<sup>20</sup> Cfr. Aprà, 2005: 17.

<sup>21</sup> Cfr. Vitti, 2011: 99-108.

assegnato al corpo della star ha avuto non poco peso nelle accuse di disimpegno politico, debosciato erotismo e malcelata furbizia mosse dalla critica nei confronti dell'opera di De Santis<sup>22</sup>.

Sebbene le rare fotografie di Viola pubblicate dalla stampa mostrino una ragazzina dalla grazia sommessata, distante anni luce da qualsiasi artificiosità divistica, vale la pena osservare come anche nel suo caso sia stato chiamato in causa l'insidioso potere della bellezza. Valgano ad esempio queste poche righe apparse su un noto mensile femminile nel 1967: «È nei disegni degli astri che Filippo si "incapricci" di Franca; la vuole secondo la più pura tradizione siculo-viril-gallistica, una legge scritta spesso col sangue, una legge che dice: la più bella al più forte»<sup>23</sup>. Il cinema e almeno una certa parte della stampa sembrano dunque ritrovarsi in questa atavica correlazione fra la particolare avvenenza di una donna e le oscure trame maschili per possederla.

Indugiando ancora nel solco del melodramma, merita una seppur rapida menzione *Art. 519 codice penale* (1952) dell'attore e regista Leonardo Cortese. Pellicola certo meno nota di quella desantiana ma che il titolo di "impronta legislativa" rende quasi obbligatorio citare, *Art. 519* aspirava probabilmente a una commistione tra la veemenza emotiva del mélo e l'impeccabile seriosità del *courtroom drama*. Al contrario, secondo la lettura critica di «Cinema Nuovo», la schematica vicenda di un borghese di Lucca (Henri Vidal) che si scopre innamorato della fanciulla (Cosetta Greco) sposata per evitarsi la galera lascia fastidiosamente in ombra qualsiasi originaria velleità polemica<sup>24</sup>.

Benché le sia precluso avventurarsi negli aspetti più disturbanti del tema, votata com'è a uno sguardo umoristico sulla realtà, anche la commedia anni Cinquanta include il matrimonio riparatore fra le sue situazioni di repertorio. Anzi, proprio quel filtro ironico su cui tradizionalmente il genere si costruisce illumina le sfumature di un costume che non ha mai comportato soltanto lo scenario del rapimento e della violenza sessuale. Due pellicole che inaugurano la produzione brillante del decennio, *Due soldi di speranza* (1952) di Renato Castellani e *Giorni d'amore* (1954) sempre di De Santis, significativamente allacciano il tema della riparazione coniugale alle peripezie indotte dalla cosiddetta "fuitina"<sup>25</sup>. Nonostante i toni scanzonati, neppure il richiamo a questa seconda e diffusa usanza elimina del tutto gli indizi di una dolorosa vulnerabilità femminile.

Del resto, urge specificare che il termine "fuitina" ha sempre implicato nell'immaginario nazionale, soprattutto in quello del Meridione, la possibilità di due scenari solo all'apparenza rigorosamente distinti. «Nel primo scenario», spiega Antonella Vitale, «la fuitina corrisponde al rapimento o allo stupro di una

<sup>22</sup> In tal senso, appaiono indicativi i seguenti interventi: Vice, 1953b: 219; L.M., 1954: 21; Zannino, 1955: 467-468. Per un'approfondita ricognizione dei caratteri peculiari dello *stardom* di Pampanini – e in particolare del valore erotico assegnato alle gambe della diva in tale costruzione divistica – si rimanda invece a Gundle, 2019: 261-281.

<sup>23</sup> Cit. in Di Bella, 2011: 173. Il frammento, già citato da Maria Pia Di Bella, è a sua volta tratto da un articolo della rivista femminile «Bella».

<sup>24</sup> Cfr. Vice, 1953a: 27. Sull'ambiguità di fondo del film si sofferma anche Morreale, 2011: 220.

<sup>25</sup> Fin dal primo momento, le due commedie sono state accostate per via, appunto, della comune tematica matrimoniale. Va tuttavia segnalato come, secondo De Santis, il parallelismo fosse improprio. In una lettera inviata a «Cinema Nuovo», il regista puntualizza che i suoi protagonisti sono contadini, diversamente da quelli scelti dal collega Castellani che appartengono invece al ceto degli artigiani. I due film metterebbero insomma in scena «categorie sociali [e] psicologie assolutamente opposte» fra loro (De Santis, 1954: 428).

giovane donna per costringerla al matrimonio. [...] Nel secondo, invece, la fuitina non è altro che una fuga d'amore a cui i fidanzati ricorrono per ottenere dalle famiglie il consenso alle nozze»<sup>26</sup>. Ma proprio perché presuppongono un'operazione di messa in scena, seppur con gradi sensibilmente diversi di responsabilità, le due accezioni non escludono pericolosi sconfinamenti o malintesi. Tant'è vero che durante il processo a Filippo Melodia la difesa cercherà di dimostrare come l'imputato non volesse organizzare un "ratto a fine di matrimonio" ma soltanto un'innocua fuga amorosa "giustificata" dall'opposizione di Bernardo Viola al fidanzamento con la figlia. Approfittando dell'ambigua duplicità connotata al costume, nella sua arringa difensiva Girolamo Bellavista si spingerà ad affermare: «[Melodia] poté credere che la *vis raptiva* sarebbe stata *grata puellae*. [...] Ma il P.M. vuole il consenso scritto in carta bollata»<sup>27</sup>.

Ora, è indubbio che le modeste ma vivacissime protagoniste di *Due soldi di speranza* e *Giorni d'amore* – rispettivamente Carmela, bruna bellezza campana interpretata da Maria Fiore, e Angela, bionda ciociara a cui Marina Vlady regala la sua leggiadria – non sono tragiche vittime ma piuttosto agenti attivi della propria fuitina. A tale espediente le due ragazze si affidano per sbloccare una situazione che, vuoi per ragioni di dissenso familiare, vuoi soprattutto per indigenza, sta rendendo impossibile un canonico matrimonio. Eppure, il ruolo di Carmela e di Angela risulta tutt'altro che scevro da complicazioni: stimola, anzi, riflessioni di segno diametralmente opposto. Ad esempio, è pensando – anche ma non solo – al loro prototipo che Fausta Cialente denuncia dalle colonne di «Cinema Nuovo» l'assenza di una femminilità "positiva", ossia "politicamente consapevole", nella cinematografia anni Cinquanta. «Questa [...] società», scrive la femminista Cialente, «ama rappresentare sugli schermi la donna impegnata soltanto a dar la caccia all'uomo. [...] Sembra follia chiedere che vengano rappresentate piuttosto le donne argute, intelligenti, volitive [...] che pure [...] fanno parte della nostra realtà»<sup>28</sup>. Muove nella stessa direzione *Il "primo amore" delle fanciulle del Sud*, articolo di Felice Chilanti pubblicato su «Noi donne» un paio di anni prima. Pur riconoscendo qualche merito alle pellicole in questione, Chilanti dichiara che «il grande dramma della ragazza meridionale innamorata, della sua vita di fidanzata, di giovane sposa e di giovane madre non è stato ancora adeguatamente narrato» e prosegue lamentando come quella «muta, appassionata dedizione»<sup>29</sup> al maschio, così tipica delle giovani del Mezzogiorno, vada a detrimento della loro emancipazione.

Invero, Carmela e Angela danno prova di una certa capacità decisionale, una capacità che si misura però non sul terreno della rivendicazione sociale ma su quello caldo dell'eros. Nel film di Castellani è un'imperiosa Carmela a organizzare la fuitina senza neppure consultare il suo Antonio (Vincenzo Musolino), che solo all'ultimo saprà dissuaderla dall'andare "fino in fondo". In quello di De Santis, Angela appare certamente divisa «tra il sentimento e le convenzioni, tra l'abbandono e la rigidità di un pudore ancestrale»<sup>30</sup>. Ma è comunque lei a prendere in riva al mare l'iniziativa con Pasquale, personaggio a cui Marcello Mastroianni

<sup>26</sup> Vitale, 2018: 254.

<sup>27</sup> Bellavista in De Cristofaro, 2013: 406. In merito alla difficoltà di discernere nella fuitina il ratto da una fuga amorosa si veda anche Cullen, 2019: 98-99, 110.

<sup>28</sup> Cialente, 1956: 76.

<sup>29</sup> Chilanti, 1954: 6, 7.

<sup>30</sup> Hochkofler, 2004: 86.

regala tutta la sua proverbiale debolezza sotto una scorza fintamente ruvida. Sulla qualità lirica di questa scena si sono significativamente intrattenuti Marco Grossi e Giovanni Spagnoletti evidenziando non solo quanto insistita sia in *Giorni d'amore* la celebrazione della fisicità muliebre ma anche come Angela sia forse, fra tutte le protagoniste del cinema desantiano, quella a cui «lo sguardo del regista si rivolge con maggior affetto e riguardo»<sup>31</sup>:

L'attrazione che Pasquale prova per Angela diventa quasi il leitmotiv del film. In spiaggia il corpo di lei, esibito con naturalezza, suscita il desiderio del giovane, che si trattiene a stento solo perché hanno bisticciato da poco. La macchina da presa indugia sul viso della ragazza, poi sulla sua figura, con delicatezza e pudore: è una bellezza vergine, innocente. Angela, che fino ad allora aveva tentennato, finalmente si concede [...] al suo futuro sposo, dopo una finta schermaglia amorosa, in una delle più belle e dolci scene di seduzione dell'opera desantiana.<sup>32</sup>

Un inno dunque all'imperscrutabilità del desiderio femminile quello che le due commedie complessivamente consegnano. Eppure, come si accennava, la prassi della fuitina, anche se orchestrata di comune accordo, non è sgombra dal timore di equivoci che trovano sempre nella donna la parte potenzialmente lesa. Nel finale di *Due soldi di speranza*, Carmela, di ritorno dalla «scappata», è costretta ad affrontare il rabbioso rifiuto paterno sotto lo sguardo pettegolo della sua comunità. Ed è forse unicamente grazie alla rassicurazione di Antonio circa l'ancora intatta verginità della ragazza che il paesino di Cusano può stringersi intorno a lei in un solidale abbraccio. In *Giorni d'amore*, invece, Angela esprime a Pasquale, con un misto di candore e solido buon senso contadino, il sospetto che deve aver attanagliato generazioni di fanciulle in fuga col fidanzato: «Tu mi vuoi disonorare e poi te la squagli. Apposta sei voluto scappà. [...] Fosse la prima volta che un uomo fa i comodi suoi e poi chi s'è visto s'è visto». Benché smentisca queste funeste previsioni, il finale non può dirsi neppure un happy end. Anche se sposata, la contadinella ciociara dovrà per sempre rinunciare alla sua puerile ma in fondo umanissima ossessione per l'abito bianco e i fiori d'arancio. Come mostra questa pur consolatoria commedia, il matrimonio riparatore è, nella migliore delle ipotesi, un rito malinconico da celebrarsi a orari improbabili, sotto lo sguardo ammonitore del prete e – particolare che non sfugge a una mortificata Angela – senza neppure gli onori dell'altare maggiore. Fatto degno di nota, la copertura giornalistica riservata alle nozze di Viola con Ruisi di rado mancherà di sottolineare come la giovane indossasse quel giorno il tradizionale vestito bianco. Lungi dall'essere un dettaglio frivolo, l'abito sfoggiato dalla «ragazza che disse no» diventa nel sentire comune, andando probabilmente oltre le stesse intenzioni di Franca, non solo un ulteriore colpo all'opprimente mitologia dell'onore ma anche la riappropriazione del suo simbolo più iconico. Un simbolo che la vicenda alcamese svuota del suo originario significato per ammantarlo di luce nuova<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Spagnoletti; Grossi, 2004: 23.

<sup>32</sup> Spagnoletti; Grossi, 2004: 26.

<sup>33</sup> Cfr. ad es. L.C., 1968: 5. Anche a distanza di molti anni, il particolare dell'abito bianco ritorna significativamente nei ricordi di chi fu presente alle nozze di Viola, come si vede in Madeo, 1992: 15.

### III. ANGELA, ASSUNTA E FRANCESCA:

#### SPOSE RIBELLI DAL BOOM ECONOMICO AI PRIMI ANNI SETTANTA

Abbandonate queste folcloristiche avventure in cui la miseria postbellica è ancora un fattore determinante nello sviluppo dell'intimità, inizia a stagliarsi il variegato panorama morale dell'Italia del boom economico. Studiosa che recentemente si è a lungo soffermata sul caso Viola, Niamh Cullen osserva come l'episodio abbia costretto l'intera Penisola a confrontarsi con la sopravvivenza di usanze particolarmente retrive nelle regioni meridionali – Sicilia in primis – a dispetto dell'ormai avviato processo di modernizzazione<sup>34</sup>. Di questo drammatico confronto il cinema anni Sessanta si fa dapprima anticipatore e poi interprete, eseguendo pungenti variazioni tanto sulla famigerata arretratezza del Sud, quanto sul pervicace convincimento – certo, non esclusivo solo di queste zone – che vede nell'istituzione matrimoniale il destino femminile per eccellenza.

Proprio perché girato all'inizio del decennio, preme menzionare *Le italiane e l'amore* (1961), film a episodi voluto da Cesare Zavattini e modellato sulle confessioni raccolte da Parca nella sua più volte citata inchiesta<sup>35</sup>. Pur denunciando le storture del Codice in materia sessuale, questo progetto non presenta un segmento prettamente incentrato sul matrimonio riparatore. L'episodio diretto da Giulio Questi, intitolato *Viaggio di nozze*, tradisce però un'indubbia vicinanza al tema. Durante la luna di miele, a bordo della nave che collega Napoli a Palermo, un uomo (Mario Colli) scopre che la moglie (Antonietta Caiazzo) non è arrivata vergine alla prima notte di nozze. Benché sia la *voice over* femminile a introdurre mesta al dramma, la regia sceglie pudicamente di non mostrarci subito i due coniugi, ma indugia più volte sui visi allibiti di alcune donne che, alloggiate nella cabina attigua, sono costrette ad ascoltare le violente recriminazioni del marito nei confronti della sposa. Una simile insistenza evoca il senso di una tragedia universale, destinata da tempo immemore a ripetersi confermando l'assoggettamento di un genere all'altro.

Nel corso del decennio, i codici melodrammatici a cui quest'opera collettiva ancora intensamente attinge<sup>36</sup> cederanno più di una volta il passo a ben altro tipo di atteggiamento. Nell'introduzione allo studio di Giulietta Rovera sui crimini perpetrati per questione di onore, il sociologo Filippo Barbano identifica nell'antico detto "castigat ridendo mores" la strategia con cui «i mezzi di comunicazione di massa, il cinema in primo luogo» sono maggiormente riusciti a smascherare «il grottesco rappresentato da sopravvivenze e identità patriarcali»<sup>37</sup>. Ed ecco, infatti, imporsi prepotente la furia satirica che nel 1964 Pietro Germi scaglia sulla Sicilia di *Sedotta e abbandonata* e che trova nella quindicenne Agnese Ascalone (Stefania Sandrelli) i primi timidi segnali di rivolta. A riprese concluse, il regista dichiara a «Noi donne» di aver voluto col suo film denunciare un sistema legislativo che, «[pretendendo] di stabilire matrimoni in condizioni anormali»<sup>38</sup>, finisce per danneggiare la sincerità di un'istituzione di cui si sente difensore. Benché il regista non esprima qui particolare vicinanza alla donna,

<sup>34</sup> Cfr. Cullen, 2016: 99-101.

<sup>35</sup> Sulle intenzioni, la genesi e la struttura del progetto è inevitabile rimandare a Zavattini, 1961: 38-41.

<sup>36</sup> Sulla «presenza massiccia del melodramma» e sui limiti che essa pone alla genuinità del racconto femminile in *Le italiane e l'amore* si veda Cardone, 2014: 24-25.

<sup>37</sup> Barbano, 1984: 14.

<sup>38</sup> Nicolai, 1963: 28.

quasi la legge colpisse allo stesso modo ambo i generi, la sua «tragica farsa»<sup>39</sup> mostra di arrestarsi solo dinanzi all'impressionante sequela di sofferenze a cui è condannata Agnese dopo il suo infausto abbandono alle avance di Peppino Califano (Aldo Puglisi). Se l'approccio sferzante di Germi tutto e tutti travolge, per questa bella adolescente dall'acconciatura severa si sviluppa, invece, un percorso così irto di violenza da impedire perfino quella risata amara che altrove il film spesso strappa.

Avvolta nella pigra indolenza del dopopranzo, già la sequenza iniziale della seduzione non esclude una certa impressione di minaccia. Volto madido di sudore, occhi dardeggianti e mani invadenti: quella di Peppino ha le inquietanti sembianze di un'aggressione. Senza contare come l'esclamazione – «Agnese, [...] ma cosa mi fai fare?!» –, quasi anticipi quel momento successivo in cui il giovane oserà descriversi alla stregua di vittima delle insospettabili arti da maliarda della ragazzina. A ben vedere, la stessa capitolazione erotica di quest'ultima giunge in un'atmosfera pervasa più dallo sgomento che dall'abbandono. Indubbiamente, fin dal principio la situazione si svolge all'insegna della colpa, non solo perché situata fuori dal matrimonio ma anche perché Peppino è impegnato con la sorella maggiore di Agnese (Paola Biggio). Eppure sulla trasgressione di questa insidiata adolescente sembrano addensarsi "colpe" ancora maggiori. Ricalcando le pregiudizievoli configurazioni della società siciliana, Lieta Harrison scrive: «La donna non ha autonomia sessuale: non deve cercare il piacere e non deve neppure confessarlo a se stessa»<sup>40</sup>. Dunque, lo spaventato tremore di Agnese potrebbe avere a che fare non solo con l'arroganza del desiderio virile, ma anche con la scoperta nel proprio intimo di qualcosa di simile e che tuttavia, nel suo caso, deve restare inconfessato (*fig. 1*).

Significativamente, da questo momento in poi, il corpo della giovane non sarà più attraversato da alcun sensuale cedimento, ma diverrà l'indifeso terreno di continui assalti: dall'umiliante ispezione della levatrice passando per i collerici sfoghi del patriarca Ascalone (Saro Urzi) fino ad arrivare al rapimento organizzato da Peppino e compari, che pur nella sua goffa teatralità rasenta a tratti uno stupro di gruppo. Insultato, strattonato e colpito, questo corpo è progressivamente spogliato di qualsiasi dignità decisionale, persino di quella modesta libertà che gli consentiva – come mostrano le immagini sui titoli di testa – di attraversare le strade di Sciacca, flessuoso e fasciato di nero, per andare a confessarsi. Non meno schiava la ragazza appare dentro le proiezioni maschili che affollano il film: se per la febbricitante fantasia paterna la figlia è una svergognata in sottoveste nera, per quella del suo mediocre seduttore è invece un pericoloso concentrato di emancipazione femminile con tanto di sigaretta fra le labbra.

Tuttavia, a dispetto del significato inscritto nel nome, Agnese non è una martire rassegnata. Nello scandagliarne il travagliato *Bildungsroman*, Lucia Cardone vi coglie anzi «una non sopita propensione alla disobbedienza» che allontana la protagonista dalla mitezza dell'agnello sacrificale per indurla a una serie di pur trepidi tentativi volti a sabotare quel matrimonio riparatore così faticosamente architettato dalla famiglia. La studiosa porta in particolare l'attenzione sul fatidico momento in cui la ragazza, interrogata dal pretore circa i suoi reali sentimenti verso Peppino, urla un assenso della cui sincerità ovviamente dubitiamo, vuoi

<sup>39</sup> Nicolai, 1963: 28. La definizione è dello stesso Germi.

<sup>40</sup> Harrison, 1964: 13.



Fig. 1 - Fotogramma tratto da "Sedotta e abbandonata" (1964) di Pietro Germi.

per l'esasperazione che la scuote, vuoi perché le inerti forze dell'ordine ci hanno già suggerito come in Sicilia il sì possa stare per un no e viceversa. «Certo Agnese», conclude Cardone, «non è Franca Viola. [...] Eppure, [...] nel [suo] grido [...] risuona l'eco di una ribellione possibile, una ribellione forse solo rimandata»<sup>41</sup>. Che questo slancio eversivo si incarni nell'adolescenziale presenza di Stefania Sandrelli è un dato per nulla secondario. Come più volte sottolineato dalla critica, una costante nella filmografia dell'interprete toscana sarà la progressiva trasfigurazione del suo corpo «in una sorta di Gran Teatro della storia della donna italiana del secondo Novecento»<sup>42</sup>. E sebbene Sandrelli sia con *Sedotta e abbandonata* ancora agli esordi, non vi è dubbio che il capolavoro di Germi, con tutti i trasformismi identitari a cui la costringe, anticipi la disponibilità dell'attrice a vestire i cambiamenti dell'universo muliebre nazionale.

Proprio questa vocazione a trasporre sullo schermo mutamenti in atto nella femminilità contemporanea conduce verso un'altra interprete e un altro film, che senza deporre le armi della satira, spingono alle estreme conseguenze l'incompiuta rivolta di Agnese. Pellicola di Mario Monicelli, celebrata come prova della rinascita in chiave brillante di Monica Vitti, *La ragazza con la pistola* (1968) manda definitivamente all'aria tanto la prassi della riparazione coniugale quanto il meccanismo parallelo del delitto d'onore. Un duplice scardinamento, questo, reso possibile dal fatto che la commedia spezza il racconto tra un incipit

<sup>41</sup> Cardone, 2016: 57, 58.

<sup>42</sup> Brogi, 2016: 6. Fra i contributi dedicati alla natura prismatica, marcatamente "eccessiva", della personalità attoriale e divistica di Sandrelli si segnala anche Tognolotti, 2018: 125-145.



Fig. 2 - Fotogramma tratto da "La ragazza con la pistola" (1968) di Mario Monicelli.

di ambientazione siciliana e un prosieguo calato nell'effervescente atmosfera dell'Inghilterra di fine anni Sessanta. A guidare il movimento fra questi due universi agli antipodi è la furia vendicativa di Assunta Patanè, una giovane dall'ingombrante treccia decisa a punire l'uomo che l'ha disonorata per poi fuggirsene in Gran Bretagna.

Grottescamente sanguigno, il personaggio di Vitti non agisce sulla spinta di una sua peculiare bellicosità, ma piuttosto aderendo all'imperativo secondo cui «la sedotta e abbandonata deve uccidere per dimostrare [...] che "non fu per vizio ma per inganno"»<sup>43</sup> (fig. 2). In realtà, come mostra il rocambolesco episodio del ratto, Assunta è ben lontana dalla virginale ritrosia di Agnese. Deposta la maschera di una simulata resistenza alle lusinghe del latin lover Vincenzo Macaluso (Carlo Giuffrè), la giovane dà prova di un erotismo incandescente. Solo il provvidenziale incontro con la moderna società britannica potrà liberare quest'eccedente vitalità dalla gabbia del pregiudizio siculo e incanalarla dentro un'emancipazione degna del 1968, anno in cui la pellicola monicelliana vede la luce.

Analogamente al caso di Sandrelli, il fatto che questa parabola si incardini su Vitti, attrice-diva della quale la stampa sottolinea a più riprese l'inconsueta scelta di restare nubile, invita a interrogarsi su una possibile incidenza dello *stardom* nell'atteggiamento di rifiuto non solo nei confronti del matrimonio riparatore ma anche del matrimonio in genere, almeno laddove percepito come unico luogo di realizzazione femminile<sup>44</sup>. Peraltro, la stessa figura pallida e longilinea dell'interprete, così lontana dalla voluttuosità del canone estetico mediterraneo

<sup>43</sup> Harrison, 1964: 14.

<sup>44</sup> Cfr. ad es. Maffei, 1968: 4-5; Monteverdi, 1970: 64-66.



neo, già produce di per sé un cortocircuito rispetto alle tradizionali aspettative connesse al ruolo di moglie e di madre<sup>45</sup>. È questa fisicità, atipica e modernissima, a farsi veicolo della serena fiducia che Monicelli confessa di riporre nella maggiore capacità femminile di sfidare lo *status quo*. «Se qualcosa cambia in meridione», dichiara il regista a Maria Maffei, «è merito delle donne. L'uomo in generale è sempre più restio ad ammettere che le proprie donne [...] possano raggiungere l'emancipazione in fatto di sentimenti»<sup>46</sup>. Invero, l'epilogo derisoriamente circolare de *La ragazza con la pistola*, in cui è l'ormai spregiudicata Assunta a sedurre e abbandonare Macaluso, non potrebbe inscenare meglio la rabbiosa incredulità del maschio di fronte a una femminilità che non solo non si adegua più alla consueta assegnazione delle parti ma che addirittura le ribalta per gettare il maschio nel ridicolo.

Al di là di questo mutuo scambio fra grande schermo, divismo e costume nazionale, nella seconda metà degli anni Sessanta manca ancora un confronto diretto tra il cinema e l'episodio di Franca Viola. Bisogna infatti attendere il 1970 perché Damiano Damiani proponga con *La moglie più bella* un'opera in cui il rimando alla ragazza di Alcamo non solo si fa esplicito ma si carica anche di quell'afflato femminista ormai proiettato sulla vicenda da una parte dell'opinione pubblica. Durante un'intervista concessa nella seconda metà degli anni Ottanta – il decennio della sospirata abrogazione dell'articolo 544 –, l'autore si arrischierà addirittura a definire la sua pellicola «il primo film femminista italiano»:

Franca Viola dovrebbe essere ricordata di più dalla cultura siciliana e dalle donne siciliane. Purtroppo in questo paese i valori e le cose straordinarie si dimenticano presto. [...] [Come] probabilmente sarà successo anche a Giovanna d'Arco – facendo i dovuti paragoni – lei non si rende conto di essere un personaggio storico, e sarebbe bene che la ricordassimo un po' tutti.<sup>47</sup>

Partecipa a questo intento scopertamente apologetico la commistione di melodramma e *mafia movie* alla base del film. È infatti facendo leva sui risvolti romantici e mafiosi del caso che Francesca Cimarosa (Ornella Muti) acquista qui tutta la carica ribellistica di una moderna eroina, capace in un colpo solo di sfidare la prepotenza tanto del matrimonio riparatore quanto della malavita. In nome di questa celebrazione del coraggio femminile, il regista arriva

<sup>45</sup> Come noto, è a partire da *L'avventura* del 1960 – primo capitolo del sodalizio artistico con Michelangelo Antonioni – che la fisicità non convenzionale di Vitti segna un significativo scardinamento del canone estetico dominante nel divismo italiano del periodo. «I capelli biondi chiarissimi [dell'attrice]», scrive Federico Vitella, «la carnagione diafana ricca di lentiggini, la figura allampanata [...] e [...] il timbro roco della voce sono tutte caratteristiche fortemente anomale che smaterializzano la sua mediterraneità, ravvisabile forse solo nella carnosità delle labbra e nell'espressività dello sguardo» (Vitella, 2010: 202). Nei panni dell'indomita Assunta, Vitti è evidentemente chiamata a modificare il proprio aspetto e finanche a conferirgli un tratto caricaturale, come dimostra l'improbabile parrucca dalla lunga treccia mogano sfoggiata nella prima parte del film. Nondimeno, anche in questa rappresentazione studiatamente debordante della sicilianità non scompare mai del tutto l'originalissima bellezza della grande interprete romana. Al contrario, essa rende credibile un così fulmineo adattamento alla modernità britannica. Su questo punto si veda anche Delli Colli, 1987: 31-32.

<sup>46</sup> Maffei, 1967: 33.

<sup>47</sup> Gesù, 1988a: 19.

discutibilmente ad alterare lo stesso dato cronachistico da cui muove, impegnando la sua protagonista in una battaglia solitaria che non trova alleati neppure nei genitori.

Si comprende, dunque, perché la critica abbia rimproverato a Damiani il piglio eccessivamente romantico impresso all'azione contestatrice di Francesca. «Tutta la sua ribellione», si legge ad esempio in una recensione di «Momento sera», «è un po' troppo precisa, troppo cosciente». Analogamente su «Cineforum» Ermanno Comuzio commenta con sarcasmo come «la ragazza [sia] diventata [...] uno di quei personaggi tanto cari al pubblico perché scaricano la sua coscienza col conforto che esistono pure al mondo le creature sublimi capaci di lottare per tutti gli altri»<sup>48</sup>. Stando a simili giudizi, la pellicola del 1970 escluderebbe insomma dalle proprie finalità spettacolari quei dubbi, quei tentennamenti che abitualmente accompagnano i grandi gesti di rottura sia per chi li compie sia per chi è chiamato a giudicarli. In un articolo de «l'Unità» che intendeva testimoniare l'appoggio delle giovani palermitane nei confronti di Viola, Giorgio Frasca Polara si sofferma invece proprio sul potere fecondo e rivelatore dell'incertezza. Di fronte alla spontanea affermazione di una giovane – «Ha fatto bene Franca, se quell'uomo la voleva con la forza. Fossero stati almeno fidanzati...» –, subito corretta bruscamente da una coetanea – «E che c'entra questo? Avrebbe fatto bene a rifiutare il matrimonio anche se fossero stati ziti» –, Frasca Polara conclude che «se l'improvvisa battuta d'arresto è stata [...] il segno di una ancora soltanto accennata coscienza, di esprimere, di vivere una contraddizione (e soprattutto di esserne vittima), questo è l'anticipo di un successo di civiltà [...] superiore anche al "no" di Franca Viola»<sup>49</sup>.

Rifuggendo dalle increspature del dubbio, il «sublime ritratto di fanciulla in lotta» firmato da Damiani non inventa ex novo ma si rivolge a modelli femminili, come quello delle martiri e delle rivoluzionarie, che già erano stati evocati dalla stampa stessa per dare un riconoscibile paragone alla figura altrimenti inedita di Franca Viola. Secondo Cullen, il perno attorno a cui ruota *La moglie più bella* sarebbe «il divario tra il simbolo e la donna reale»<sup>50</sup>, tra l'icona pretesa dalla sensibilità femminista dei primi anni Settanta e la diciassettenne in carne e ossa, dotata di un coraggio tanto notevole quanto difficilmente guidato da una precisa coscienza politica. A dispetto infatti dell'attenzione mediatica riservatole fin dal primo momento, la studiosa osserva come la ragazza sia rimasta una figura fondamentalmente misteriosa, una sorta di icona muta che al clamore del suo gesto ha preferito far seguire l'invisibilità e il silenzio<sup>51</sup>.

Al vuoto creato da un simile riserbo il film oppone, in una sorta di compensazione, la centralità assegnata al viso della protagonista, viso che ha i tratti bellissimi e sognanti di un'Ornella Muti (*fig. 3*) non ancora rapita dall'imperante tendenza del lolitismo anni Settanta. Significativamente, Alberto Scandola definisce

<sup>48</sup> Entrambe le recensioni sono riprodotte in Gesù, 1988b: 37-39. Per una panoramica sulle reazioni della critica al momento dell'uscita del film si veda anche Pezzotta, 2004: 221-223.

<sup>49</sup> Frasca Polara, 1966: 15.

<sup>50</sup> Cullen, 2016: 112.

<sup>51</sup> Cfr. Cullen, 2016: 113. Il silenzio di Viola si è interrotto solo nel 2014, quando il presidente della Repubblica Giorgio Napolitano ha voluto insignirla dell'onorificenza di Grande ufficiale dell'Ordine al merito della Repubblica italiana.



Fig. 3 - Fotogramma tratto da "La moglie più bella" (1970) di Damiano Damiani.

*La moglie più bella* «soprattutto la storia di un volto»<sup>52</sup>. E infatti, in perfetta sintonia con la strepitosa avvenenza di cui parla il titolo, il liscio ovale dell'esordiente Muti si fa luogo di passaggio da una femminilità semplice, contadina, ancora sensibile alle astuzie del seducente Vito Juvara (Alessio Orano), a una femminilità ferita, isolata, ma proprio per questo agita da un'inesausta combattività. Dal primo piano iniziale di Francesca teneramente assorta nel ricamo, il tragico meccanismo del ratto conduce al letto dove la ragazza, appena violentata, mostra una nuova e pietrificata espressione, fino a planare sulle lacrime dell'epilogo che meglio di qualsiasi battuta evocano l'abisso emotivo spalancato dalla scelta dirompente della denuncia.

In conclusione, quanto l'antico uso del matrimonio riparatore rappresentasse un motivo sia di sgomento sia di fascinazione per la coscienza italiana è testimoniato non solo dalla cronaca ma anche dalla stessa produzione cinematografica nazionale. Talvolta sfruttato come occasione di commedia negli anni Cinquanta – ma senza mai smarrire una qualche inquietante sfumatura –, l'arretrato costume è stato pienamente additato per il suo carico di pregiudizio e sopraffazione a partire dal decennio successivo. Nascoste dentro fisionomie celebri come quelle di Sandrelli, Vitti e Muti, le figure di Agnese, Assunta e Francesca non possono certo dirsi copie oggettivamente fedeli dello scandaloso rifiuto di Franca Viola. Ma nei loro sofferti percorsi di spose costrette o ribelli qualcosa della coraggiosa adolescente di Alcamo ancora risuona e trafigge.

<sup>52</sup> Scandola, 2009: 29. Oltre al fondamentale volume di Scandola, per un approfondimento sulla parabola divistica di Muti nel contesto del cinema italiano degli anni Settanta si segnala Gundle, 2016: 149-162.

Riferimenti  
bibliografici**Aprà, Adriano**

2005, *La messa in scena del sentimento. Un marito per Anna Zaccheo*, in Marco Grossi, Virgilio Palazzo (a cura di), *Un quaderno per Anna Zaccheo*, «Quaderni dell'Associazione Giuseppe De Santis», n. 4, Grafiche PD, Fondi 2005.

**Barbano, Filippo**

1984, *Introduzione*, in Giulietta Rovera, *Delitto d'onore*, Edizioni Rai, Torino.

**Boneschi, Marta**

2002, «*Quello non lo sposo*» (Franca Viola), in Marta Boneschi, *Di testa loro. Dieci italiane che hanno fatto il Novecento*, Mondadori, Milano 2002.

**Borruso, Francesca**

2014, *Genere e abuso identitario fra vincoli familiari e norme sociali*, in Simonetta Ulivieri (a cura di), *Corpi violati. Condizionamenti educativi e violenze di genere*, Franco Angeli, Milano 2014.

**Brogi, Daniela**

2016, *Introduzione. La funzione di Sandrelli*, in Daniela Brogi (a cura di), *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, ETS, Pisa 2016.

**Calabrò, Vittoria**

2014, *Storia di un contrastato tramonto: la legge abrogativa della causa d'onore e del matrimonio riparatore*, in Maria Antonella Cocchiara (a cura di), *Violenza di genere, politica e istituzioni*, Giuffrè, Milano 2014.

**Cardone, Lucia**

2009, *Noi Donne e il cinema: dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, ETS, Pisa.  
2014, *Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta*, «Cinergie», a. III, n. 5, marzo.

2016, *Divorzio all'italiana e Sedotta e abbandonata (Pietro Germi, 1961, 1964)*, in Daniela Brogi (a cura di), *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, ETS, Pisa 2016.

**Chilanti, Felice**

1954, *Il primo amore delle fanciulle del sud*, «Noi donne», a. IX, n. 27, 4 luglio.

**Cialente, Fausta**

1956, *Le donne positive*, «Cinema Nuovo», a. V, n. 76, 10 febbraio.

**Ciuni, Roberto**

1965, *L'altra Sicilia che non applaude*, «Giornale di Sicilia», 24 dicembre.

**Cosulich, Callisto**

1954, *Ho voluto tagliare le gambe di Marina*, «Cinema Nuovo», a. III, n. 48, 10 dicembre.  
1964, *Sedotta e abbandonata*, «ABC», a. V, n. 6, 9 febbraio.

**Cullen, Niamh**

2016 *The case of Franca Viola: debating gender, nation and modernity in 1960s Italy*, «Contemporary European History», vol. 25, n. 1, February.  
2019, *Where Violence and Love Meet: Honour and Italian Society*, in Niamh Cullen, *Love, Honour and Jealousy*, Oxford University Press, Oxford 2019.

**De Cristofaro, Ernesto**

2013, *Retorica forense e valori della comunità. Questioni d'onore in alcuni processi siciliani*, in Francesco Migliorino, Giacomo Pace Gravina (a cura di), *Cultura e tecnica forense tra dimensione siciliana e vocazione europea*, il Mulino, Bologna 2013.

**De Santis, Giuseppe**

1953, *Un personaggio per Silvana Pampanini*, «Cinema Nuovo», a. II, n. 9, 15 aprile.

1954, *De Santis ci scrive*, «Cinema Nuovo», a. III, n. 49, 25 dicembre.

**Delli Colli, Laura**

1987, *Monica Vitti: filmografia e ricerche*, Gremese, Roma.

**Di Bella, Maria Pia**

2011, *Il caso Franca Viola, la ragazza che disse di no*, in Maria Pia Di Bella, *Dire o tacere in Sicilia. Viaggio alle radici dell'omertà*, Armando, Roma 2011.

**F.S.**

1968, *Paolo VI con Franca Viola e il marito*, «La Stampa», 19 dicembre.

**Fiume, Giovanna (a cura di)**

1989, *Onore e storia nelle società mediterranee*, La luna, Palermo.

**Frasca Polara, Giorgio**

1966, *La forza di dire no*, «l'Unità», 18 dicembre.

**Gesù, Sebastiano (a cura di)**

1988a, *La Sicilia: un lungo difficile raccontare. Intervista a Damiani a cura di Sebastiano Gesù*, in Sebastiano Gesù (a cura di), *Damiano Damiani e la Sicilia. Incontri con il cinema*, Associazione turistica Pro Loco, Acicatena 1988.

1988b, *Schede filmografiche*, in Sebastiano Gesù (a cura di), *Damiano Damiani e la Sicilia. Incontri con il cinema*, Associazione turistica Pro Loco, Acicatena 1988.

**Ghirotti, Gigi**

1966, *Franca Viola e la ragazza di Salemi nuovi simboli della moderna Sicilia*, «La Stampa», 28 dicembre.

**Giannetti, Alfredo**

1959, *Rosatea*, «Noi donne», a. XIV, n. 30, 27 luglio.

**Gundle, Stephen**

2016, *Melato, Muti & Antonelli: dive e divismo nel cinema italiano degli anni Settanta*, in Maria Casalini (a cura di), *Donne e cinema: Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Viella, Roma 2016.

2019, *Silvana Pampanini: Dream Girl of the Masses*, in Stephen Gundle, *Fame Amid the Ruins: Italian Film Stardom in the Age of Neorealism*, Berghahn Books, New York 2019.

**Harrison, Lieta**

1964, *Le svergognate*, Ed. di Novissima, Roma.

**Hochkofler, Matilde**

2004, *Il primo Mastroianni e la collaborazione con Giuseppe De Santis*, in Giovanni Spagnoletti; Marco Grossi (a cura di), *Giorni d'amore. Un film di Giuseppe De Santis tra impegno e commedia*, Lindau, Torino 2004.

**L.C.**

1968, *Franca Viola si è sposata all'alba in una piccola chiesa di Alcamo*, «La Stampa», 5 dicembre.

**L.M.**

1954, *Un marito per Anna Zaccheo*, «Noi donne», a. IX, n. 1, 3 gennaio.

**Longhi, Marisa; Giannetti, Alfredo**

1959, *Rosatea*, «Noi donne», a. XIV, n. 35, 6 settembre.

**Madeo, Liliana**

1992, *Franca Viola, la rivincita della «svergognata»*, «La Stampa», 15 agosto.

**Maffei, Maria**

1967, *Monica Vitti ha la pistola ma non spara*, «Noi donne», a. XII, n. 51, 30 dicembre.

1968, *Monica Vitti "ragazza con la pistola" spara sul cinema italiano*, «Noi donne», a. XXIII, n. 43, 2 novembre.

**Monroy, Beatrice**

2012, *Niente ci fu*, la meridiana, Molfetta.

**Montanelli, Indro**

1966, *La ragazza di Alcamo*, «Corriere della Sera», 14 dicembre.

**Monteverdi, Giuliana**

1970, *Sono brutta, non mi sposo*, «Oggi», a. XXVI, n. 30, 28 luglio.

**Morreale, Emiliano**

2011, *Così piangevano: Il cinema melò nell'Italia degli anni cinquanta*, Donzelli, Roma.

**Nicolai, Giorgio**

1963, *La sincerità del matrimonio*, «Noi donne», a. XVIII, n. 32, 10 agosto.

**Parca, Gabriella (a cura di)**

1959, *Le italiane si confessano*, Parenti, Firenze; Feltrinelli, Milano 1973.

**Pezzotta, Alberto**

2004, *Regia Damiano Damiani*, Centro Espressioni Cinematografiche, Cinemazero, La Cineteca del Friuli, Pordenone.

**Rovera, Giulietta**

1984, *Delitto d'onore*, Edizione Rai, Torino.

**Scandola, Alberto**

2009, *Una sposa bambina*, in Alberto Scandola, *Ornella Muti*, L'Epos, Palermo 2009.

**Schneider, Jane**

1987, *La vigilanza delle vergini*, La luna, Palermo.

**Spagnoletti, Giovanni; Grossi, Marco**

2004, *Per una rilettura di Giorni d'amore*, in Giovanni Spagnoletti, Marco Grossi (a cura di), *Giorni d'amore. Un film di Giuseppe De Santis tra impegno e commedia*, Lindau, Torino 2004.

**Tognolotti, Chiara**

2018, *Corpi di donne. Declinazioni dell'eccesso nell'immagine divistica di Stefania Sandrelli*, «L'avventura», a. IV, n. 1, gennaio-giugno.

**Vice**

1953a, *Art. 519 Codice Penale*, «Cinema Nuovo», a. II, n. 2, 1 gennaio.

1953b, *Un marito per Anna Zaccheo*, «Cinema Nuovo», a. II, n. 20, 1 ottobre.

**Vitale, Antonella**

2018, *The Body of Law: Redefining Rape in Italy*, in Tuba Inal, Merril D. Smith (eds.), *Rape Cultures and Survivors: An International Perspective*, vol. I, Praeger, Santa Barbara/Denver 2018.

**Vitella, Federico**

2010, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, Lindau, Torino.

**Vitti, Antonio C.**

2011, *Può un maschio italiano sposare una donna di tutti?*, in Antonio C. Vitti, *Giuseppe De Santis e il cinema italiano del dopoguerra*, Metauro, Pesaro 2011.

**Zannino, Franco**

1955, *Il Mezzogiorno nel dopoguerra*, «Cinema nuovo», a. IV, n. 61, 25 giugno.

**Zavattini, Cesare**

1961, *I volti dell'amore*, «Noi donne», a. XVI, n. 48, 3 dicembre.

**Zullino, Pietro**

1966a, *Don Rodrigo in Sicilia*, «Epoca», a. LXII, n. 802, 6 febbraio.

