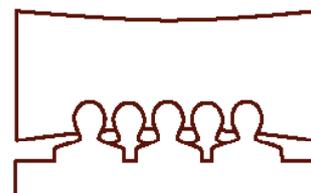


PER UNA STORIA DEL CINEMA
IN RAPPORTO ALLA SESSUALITÀ
NELL'ITALIA DEL SECONDO
DOPOGUERRA

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



«TUTTO PARLA IN TERMINI SESSUALI»:
 EDUCAZIONE SESSUALE, ADOLESCENZA E
 VERGINITÀ IN *DOMANI È TROPPO TARDI* (1950)
Laura Busetta (Università degli Studi di Messina)

This paper analyzes the debate on sexual education emerged in the Italian press following the release of the film “Domani è troppo tardi” (Léonide Moguy, 1950). In Post-War Italy, the theme of sexual knowledge occupies the public discourse, with an emphasis on the control of female sexuality and the affirmation of virginity. Even the iconographic and textual representations of the main character, the sixteen-year-old Anna Maria Pierangeli, trace the stereotypes of virtue and female sacrifice, in line with a traditional morality and the Catholic conception of femininity. The intense debate catalyzed by the film describes adolescence as a hybrid territory: an asphyxiating place characterized by precepts, opinions, clinical observations, and control schemes; but also a transitional stage stimulated by the new sexualization of the cultural industry.

KEYWORDS

Italian cinema; Sexuality; Virginity; Anna Maria Pierangeli; Adolescence

DOI

10.54103/2532-2486/16384

I. *DOMANI È TROPPO TARDI*: ADOLESCENZA E SESSUALITÀ

Nel 1950 *Domani è troppo tardi*, con la regia di Léonide Moguy e ispirato al romanzo *Printemps sexuels* (1927) di Alfred Machard, ottiene alla Mostra del Cinema di Venezia il premio Presidenza del Consiglio per il miglior film italiano. Prodotto da Rizzoli, il film conquista presto anche un grande successo di pubblico, risultando come uno dei maggiori incassi nel periodo 1948-1953¹ e contribuendo contestualmente a lanciare la sua interprete protagonista, la giovanissima Anna Maria Pierangeli.

Accanto all'affermazione commerciale, il film catalizza ben presto una forte attenzione sulla stampa e dà luogo a un dibattito che, dalla sua uscita, irradia trasversalmente i paratesti filmici, occupando a vari livelli i contenuti editoriali e descrivendo un confronto pubblico ampio e capillare che verte soprattutto

¹ Con un incasso nel 1950 di lire 771.000.000, insieme a film come *Catene* (1949) e *Tormento* (1950) di Raffaello Matarazzo e *Totò a colori* (1952) di Steno, come scrive Spinazzola su «Cinema Nuovo» (Spinazzola, 1958). Il film è prodotto da Rizzoli Film con Giuseppe Amato (per approfondimenti sull'attività di Rizzoli cfr. Mazzuca, 1991).

attorno al tema dell'educazione sessuale², e le cui linee principali intendo ricostruire nel presente articolo, attraverso lo studio dei discorsi apparsi su alcuni rotocalchi italiani. In particolare, cercherò di render conto della complessità della discussione alimentata dal film, che a partire dal tema dell'istruzione dei giovani va a toccare alcune delle questioni più sensibili che coinvolgono la società del tempo, come la verginità, la concezione della famiglia, il controllo della sessualità e le dinamiche di genere. Nelle pagine della stampa emergono con chiarezza i termini del discorso pubblico attorno alla sessualità adolescenziale e all'educazione sessuale. Il dibattito rivela una visione della sessualità giovanile – e in particolar modo del corpo femminile – come spazio conflittuale e pericoloso. Una concezione del femminile che appare tanto più evidente dall'analisi della costruzione della figura divistica di Anna Maria Pierangeli, che occupa l'ultima parte di questo contributo.

Al centro della vicenda di *Domani è troppo tardi* troviamo un gruppo di adolescenti alle prese con la propria "primavera sessuale", evocata dal titolo del libro di Machard cui si ispira il film, stretti tra i precetti di genitori severissimi e istitutori intransigenti, e sospesi fra ignoranza, curiosità, terrore e desiderio. È durante una colonia scolastica che due ragazzi del gruppo – i protagonisti Mirella e Franco – si innamorano e, sfuggiti al controllo degli istitutori, finiscono per trovarsi bloccati da soli, di notte, in un rudere, per ripararsi da un temporale improvviso. Scambiatisi un bacio, i due si addormentano stremati dalla corsa notturna; è in queste condizioni che vengono sorpresi dai responsabili scolastici, i quali presumono immediatamente che tra loro si sia consumato un rapporto sessuale. Franco viene interrogato, duramente sgridato e qualificato come degenerato; Mirella, ancora più di lui, è soggetta a giudizi rigidissimi e a severe punizioni, definita disonorata e guardata con disprezzo dagli educatori. Nella totale incomprensione di quanto accaduto e di quale possa essere la colpa commessa, la giovane cade in preda all'angoscia, poi ai malesseri della febbre provocata dalla notte passata in condizioni di fortuna. La sua preoccupazione aumenta ulteriormente quando viene informata dell'imminente arrivo dei suoi genitori, dei quali teme dure reazioni. Al culmine dello sconforto, convinta che il suo onore sia ormai definitivamente intaccato, Mirella tenta il suicidio gettandosi in un lago. Viene infine salvata da Franco, raggiunta dal gruppo di compagni e da un benevolo insegnante, interpretato da Vittorio De Sica, che ne dichiara pubblicamente l'innocenza e la riabilita agli occhi di adulti e ragazzi.

In linea con le convenzioni del melodramma italiano degli anni Cinquanta, ben definite da Cardone³, *Domani è troppo tardi* ci presenta una protagonista femminile in bilico, di cui si esaltano i sentimenti all'interno di un percorso amoroso e passionale irto di ostacoli, mentre affronta un messaggio sociale «in maniera inevitabilmente imbarazzata ed evasiva»⁴.

² Come ricostruito in Pattuzzi, 2017.

³ Cardone, 2012: 10-11.

⁴ Morreale, 2011: 69.

II. DIBATTITO PUBBLICO E STAMPA POPOLARE

La capacità del film di intercettare gli snodi della cultura del tempo è evidente se guardiamo all'estesa mole di materiali che gli vengono dedicati sulla stampa e, in particolare, sulle pagine illustrate dei rotocalchi. In un momento in cui l'editoria popolare assume un ruolo centrale all'interno del mercato culturale nazionale⁵, *Domani è troppo tardi* satura gli spazi riservati al cinema: dagli articoli alle recensioni, dai materiali promozionali alle pubblicità, dalle lettere alle copertine. Se l'editoria popolare mostra complessivamente interesse verso il film, il settimanale «Oggi», di proprietà della stessa Rizzoli che lo produce, si pone come cassa di risonanza del tutto peculiare⁶. Il legame produttivo che salda rivista e testo cinematografico spiega i numerosi interventi promozionali e di critica; a questi si aggiunge una vasta compagine di contributi ospitati all'interno della rubrica riservata ai lettori, che ci raccontano del riscontro spettatoriale. È nel 1949, poco prima dell'uscita nelle sale, che *Domani è troppo tardi* viene presentato per la prima volta sul periodico, in una doppia pagina illustrata. Il contenuto editoriale illustrato, che inaugura le riflessioni sul film, funziona come vero e proprio lancio, sollecitando peraltro i lettori a scrivere le loro opinioni al settimanale e fornendo una consegna di lettura che permeerà profondamente i discorsi successivi. La trama illustrata viene presentata in una doppia pagina, attraverso l'utilizzo di fotografie corredate da didascalie, impiegando la forma della novellizzazione⁷, oggetto paratestuale che convenzionalmente anticipa o prolunga un film. Ai lettori è offerta una precisa chiave di lettura, attraverso le posizioni piuttosto esplicite di un narratore impersonale in terza persona, che assume un tono da «pedagogo un po' moralista»⁸. *Domani è troppo tardi* viene definito il film «che tutte le mamme devono vedere»⁹, per affrontare l'urgente preoccupazione dell'educazione sessuale dei ragazzi che, si scrive, è di primario interesse per genitori, sacerdoti e insegnanti¹⁰. Si interpellano in forma diretta i principali soggetti istituzionali, chiamati a ridefinire i perimetri delle questioni che legano adolescenza e sessualità: la famiglia, la Chiesa, la scuola. Nelle didascalie che sintetizzano la trama, gli adolescenti sono descritti come oggetto di uno sguardo di natura repressiva; si articola un regime di sorveglianza scopica insieme familiare, confessionale e sociale, che agisce attraverso il sospetto, la

⁵ Sull'editoria popolare rimando almeno a De Berti, 2000 e 2009; e Ajello, 1976. Su panorama editoriale e industria culturale a cavallo del dopoguerra si veda anche Forgacs; Gundle, 2007.

⁶ «Oggi» è, negli anni Cinquanta, fra i periodici a tiratura più ampia nel territorio nazionale (insieme a settimanali come «Epoca», «Tempo», «L'Europeo»). Nei primi anni Cinquanta, la tiratura complessiva di periodici in rotocalco supera i 20 milioni di copie settimanali (Ajello, 1976: 208); in particolare, «Oggi» tra il 1950 e il 1955 passa da 500.000 a 760.000 copie. Forgacs; Gundle, 2007: 157.

⁷ De Berti, 2004.

⁸ Come accade spesso sulla rivista negli anni Cinquanta: «Il rotocalco popolare «Oggi» [...] ha l'abitudine di pubblicare su due pagine centrali diverse trame illustrate, soprattutto di film prodotti o distribuiti dalla Rizzoli» (De Berti, 2000: 117).

⁹ [s.n.], 1950c: 32; [s.n.], 1950d: 32.

¹⁰ [s.n.], 1949. E, ancora, in [s.n.], 1950d.

malizia e il castigo¹¹. Si delinea la fisionomia di un controllo dei corpi e del desiderio, mentre aleggia un potere pervasivo che irradia la sua autorità mediante le istituzioni. Una strategia funzionale a suscitare attenzione nei confronti del film, presentato come testo morale, attraverso il coinvolgimento implicito di tutti i soggetti coinvolti nella formazione giovanile. Gli interessi di Rizzoli ben si intuiscono nell'analisi del paratesto appena citato: si costruisce negli spazi editoriali un programma coeso (che si esprime non solo attraverso i materiali più tradizionali, ma anche mediante le testimonianze dei lettori), teso a favorire il successo del film (che, appunto, «tutte le mamme devono vedere»¹²) enfatizzandone l'urgenza tematica e chiamando sistematicamente al confronto e alla presa di posizione le parti in causa.

III. SISTEMA DEI MEDIA E SESSUALIZZAZIONE

All'inizio del film un manifesto cinematografico che mostra una coppia di attori intenta a baciarsi, affisso proprio vicino alla scuola frequentata da Franco e Mirella, suscita gli sguardi increduli di gruppi di studenti e studentesse. In una sequenza successiva vediamo Mirella acquistare una rivista femminile, augurandosi di apprendere così i segreti della seduzione e riuscire finalmente a conquistare Franco (*fig. 1*). La sessualizzazione dell'industria culturale è ancora al centro dell'orazione di una delle insegnanti, che parla di sesso che va di moda al cinema, al teatro, alla radio e nei manifesti pubblicitari, e della preminenza pervasiva di materiali sessualizzati nelle strade¹³. Sono infine manifesti cinematografici quelli che gli studenti nascondono in un casolare diroccato nel quale conducono le proprie compagne di scuola, che ammirate contemplano il *sex appeal* di Rita Hayworth, o le pettinature e gli sguardi ammiccanti di altre celebri dive.

Soggetti al controllo all'interno degli spazi domestici e scolastici, gli adolescenti esercitano una forma di emancipazione scopica nella lettura dei periodici e nella visione di film e manifesti. Se l'inconsapevolezza sessuale della giovinezza è il vero centro del film, quindi, questa è posta continuamente in relazione a un mutato sistema dei media, luogo di fuga, tentazione ed esplorazione del desiderio non tralasciato dal dibattito. «Sorge la responsabilità della letteratura, dei film» nella questione sessuale, si legge su «Oggi» nel 1949, e ancora: «Bisogna provvedere agli errori di un'educazione che mira a nascondere la verità intorno all'origine della vita a quegli stessi ragazzi ai quali, dai manifesti stradali, dagli

¹¹ I genitori di Mirella, si dice, «esercitano sulla ragazza una sospettosa severità, vedendo malizia e peccato in ogni gesto»; al loro sguardo si affianca quello dei precettori:

«La direttrice [...] al cospetto degli insegnanti li tratta come dei criminali, li interroga».

Emerge al contempo lo sguardo della morale e della religione, nella raffigurazione di una Madonna che pare vigilare all'interno del casolare in cui i due giovani si rifugiano: «Lì, sotto lo sguardo di una Madonna, illuminata da una candela, dopo un attimo di tentazione, i due ragazzi si addormentano fraternamente l'uno accanto all'altra». Infine, vi è lo sguardo del gruppo sociale tutto, come quando si commenta il finale: «Arrivano la direttrice, gli insegnanti, gli altri adolescenti. Mirella riapre gli occhi, è salva. Corre allora su tutti i volti una letizia innocente, sulla quale la malizia degli adulti aveva gettato un'ombra», [s.n.], 1949: 6.

¹² A seguito del riconoscimento ottenuto a Venezia si scrive che «tutti devono vedere» il film e che «nessuna mamma se lo lascerà sfuggire», [s.n.], 1950e: 32.

¹³ Sulla sessualizzazione dei materiali promozionali cinematografici si veda Di Chiara, 2021.

Fig. 1 - Mirella (Anna Maria Pierangeli) acquista un periodico femminile in una delle prime sequenze di "Domani è troppo tardi" (1950) di Léonide Moguy.



schermi, dalle pagine di certi giornali, tutto parla in termini sessuali»¹⁴. Il film diventa a più riprese il pretesto per assumere precise posizioni pubbliche in merito ai discorsi sulla sessualità e, sebbene si auspichi un maggiore coinvolgimento degli adolescenti, costoro vengono ben presto lasciati fuori dal dibattito. Il timore nei confronti dell'educazione dei giovani emerge a più riprese nelle opinioni conservatrici espresse dai lettori, che trovano spazio all'interno della stampa generalista come di quella cattolica¹⁵, per certi versi allineate. Su «Oggi», alcuni lettori esprimono ritrosia nell'affrontare un tema che viene definito «poco edificante» e a tratti anche «inutile»¹⁶. Su «Famiglia Cristiana»¹⁷ si incoraggiano i genitori, e in particolare ancora le mamme, ad andare a vedere il film ma se ne sconsiglia la visione, ritenuta del tutto inadatta, alle figlie adolescenti¹⁸. La pellicola che il CCC giudicava «visibile ai soli adulti» aveva infatti il merito di affrontare un tema essenziale ma insieme pericoloso¹⁹, che andava

¹⁴ [s.n.], 1949.

¹⁵ Rimando a Pattuzzi, 2017 e a Subini, 2021: 76 e segg.

¹⁶ Battonella, 1950: 2.

¹⁷ Sono ancora le mamme le protagoniste su «Famiglia Cristiana», cui si fa cenno all'interno della corrispondenza con padre Atanasio Lamera, nell'ambito della rubrica dedicata ai lettori "Il padre risponde". Anna e socie, 1951: 163.

¹⁸ Maria Battonella, una donna di Napoli che ha visto il film, reputa il tema dell'educazione sessuale poco edificante oltre che inutile, e in ultima istanza il film di scarso valore morale oltre che artistico. Battonella, 1950: 2. Di grande lezione morale altamente umana scrive invece il vicepresidente del CIDALC, mentre l'arcivescovo di Bari richiama gli indiscussi pregi artistici del film, che fa onore alla cinematografia italiana. Rizzoli, 1950.

¹⁹ Sui rapporti tra cinema e cultura cattolica rimando a De Berti, 2017; Mosconi, 2018; Della Maggiore; Subini, 2018; Subini, 2021.

trattato con cautela²⁰. Nel 1951 padre Atanasio Lamera, incaricato di rispondere alle lettere nella rubrica "Il padre risponde" su «Famiglia Cristiana», ammoniva così alcune giovani²¹: «Quanto a voi, gentili "fanciulle" lodo le vostre mamme che vi hanno proibito di andare a vedere il cinema. A quindici anni non potete pretendere di considerarvi "adulte"»²². Nella visione cattolica, il cinema e l'editoria popolare potevano configurarsi come occasioni di peccato, in contrasto con l'esercizio di una vita virtuosa²³. Dunque, se il film aveva il merito di affrontare un tema urgente, questo appariva comunque sconveniente e pericoloso per i giovani, per il solo fatto di illuminare l'insidioso terreno della sessualità²⁴. Il sesso si affermava da più parti come preoccupazione e come tabù, mentre la polemica sul film, lasciando del tutto senza voce i giovani, prendeva sempre più le forme di un dibattito sulla concezione coeva del femminile.

IV. VERGINITÀ E CORPO FEMMINILE

In una lettera del gennaio 1950 indirizzata a Edilio Rusconi, direttore di «Oggi», un lettore mette in guardia dall'adeguarsi ai cosiddetti «Paesi civili» in cui si parla apertamente dei problemi sessuali perché, dichiara: «In quegli stessi Paesi non si dà nessuno o quasi nessun peso all'integrità fisica prematrimoniale»²⁵. L'intenso dibattito offre ben presto l'occasione per schierarsi con tenacia

²⁰ Si tratta infatti di «un film che tutte le mamme devono vedere» per comprendere meglio le problematiche giovanili, acquisire consapevolezza sui rischi della mancanza di dialogo con i figli e scongiurare, in ultima istanza, la morbosa esaltazione della fantasia giovanile, connessa all'ignoranza dei temi sessuali. A seguito del riconoscimento ottenuto dal film al Festival di Venezia il titolo del film è interpretato come vero e proprio monito: «Domani», si dice, «quando per ignoranza saranno stati commessi degli errori irreparabili, è troppo tardi». [s.n.], 1950d: 32 e [s.n.], 1950c: 32.

²¹ Scrivono a «Famiglia Cristiana» due lettrici di 15 anni: «Nel nostro paese si sta proiettando il film: *Domani è troppo tardi*; fra noi non si fa altro che parlare di questo, dalle nostre amiche che sono andate a vederlo col consenso dei genitori, abbiamo appreso che non c'è niente d'immorale, anzi è un film che bisogna vedere per trovarsi bene un domani. Ma dalle nostre mamme non è stato possibile avere il consenso». Anna e socie, 1951: 163.

²² Si legge anche, nella risposta di padre Atanasio: «Dalle lettere che mi sono pervenute [...] devo concludere che il film ha suscitato vivo interesse e molte discussioni. Mi hanno scritto chiedendomi spiegazioni e giudizi a riguardo di questo film: genitori e figli, mamme e fidanzati, e perfino ragazzi e ragazze tredicenni!», Anna e socie, 1951: 163. Il film, in forza dell'ampio dibattito scaturito, attira l'interesse dei giovani, come si osserva su «Cinema», in un articolo intitolato proprio *I ragazzi votano per Domani è troppo tardi*, che riporta un'inchiesta condotta sui gusti cinematografici del pubblico giovanile: «Va tuttavia notata l'enorme attenzione con cui ragazze e ragazzi, di ogni età e di ogni ceto sociale, hanno seguito la proiezione di *Domani è troppo tardi* [...] che ha avuto ben 163 voti. Il film, anche se la critica più avveduta lo ha accusato di ipocrisia e conformismo, ha il merito indiscutibile di aver prospettato un problema, quello dell'educazione sessuale, profondamente sentito dalla grande maggioranza dei giovanissimi». Pitta; Capriolo, 1951: 198-201.

²³ Pattuzzi, 2017.

²⁴ Come osserva Subini, ricostruendo le posizioni sul film riconducibili all'area cattolica (chiamata a esprimersi all'interno del dibattito in quanto depositaria di quella stessa «tradizione del silenzio messa sotto accusa dal film», Subini, 2021: 76), l'impianto ideologico appariva coerente ai principi della corretta educazione cattolica, non fosse per il fatto che questo parlava di sesso. Veniva comunque apprezzato «da alcuni recensori cattolici, il ruolo di stimolo che il film stava avendo per il dibattito» (Pattuzzi, 2017: 20).

²⁵ Limongelli, 1950.

attorno a un tema ancora più sensibile, quello della verginità e del corpo femminile, articolato sostanzialmente, in linea con una concezione tradizionale dei generi e con la morale cattolica del tempo, attorno ai principi dell'illibatezza e della fedeltà.

Dal momento in cui presume che Mirella abbia perso la verginità durante la fuga notturna attuata insieme a Franco, l'istitutrice più severa pretende che la ragazza venga sorvegliata continuamente, e isolata finché i suoi genitori non la allontanino in modo definitivo dalla colonia. Rea di aver portato il disonore nel terreno scolastico, Mirella viene sgridata dalla direttrice e poi schiaffeggiata e spintonata, subendo complessivamente un trattamento e un giudizio molto più severi di quelli inflitti a Franco. Si afferma così, nel film con intenti di denuncia, nei discorsi in termini impliciti, quel rapporto tra purezza, onore e violenza che nella società del tempo ritiene la donna un bene sorvegliabile e sostanzialmente ascrivibile al codice del possesso, a tutela dell'intera famiglia²⁶. L'astinenza prematrimoniale, uno dei valori cattolici fondamentali, non doveva agire solo come protezione del corpo femminile contro il peccato carnale, ma anche come preparazione al matrimonio eterosessuale e al suo compimento ultimo, la procreazione, come osserva Ryan Kelly²⁷. L'obiettivo era quello di allinearsi del tutto alla funzione familiare, radicata nei principi fondamentali della tradizione cattolica, e rafforzata d'altra parte attraverso le posizioni politiche dominanti negli stessi anni. Il sistema doveva quindi preservare con ogni mezzo – non ultimo la violenza – l'integrità femminile, e con questa la famiglia eterosessuale, micro-cellula societaria. Si legittimava così il legame matrimoniale quale unico esercizio sessuale deputato alla procreazione, capace di arginare l'eros come pulsione senza vincoli, leggi e limitazioni e tramutarlo in sessualità produttiva, come osserva Maurizio Grande²⁸ a proposito della rilevanza dei riti di passaggio nel cinema dell'Italia degli anni Cinquanta²⁹. Negli stessi anni, l'insistenza sul ruolo del matrimonio e del controllo sulla famiglia riempie le pagine dei periodici, proponendo modelli di spose tanto più felici quanto capaci di sacrificio e abnegazione³⁰.

²⁶ Si pensi in questo senso al delitto d'onore, indicato nell'art. 587 del Codice penale (abrogato con la legge n. 442 del 10 agosto 1981), che tutelava l'uomo nello stato d'ira determinato dall'offesa «recata all'onore suo o della famiglia».

²⁷ Ryan Kelly, 2016: 7.

²⁸ Grande, 2003: 59.

²⁹ Come osserva Morris a proposito dell'Italia degli anni Cinquanta, la concezione del femminile coincideva in quel contesto con la centralità del ruolo sociale, assunto in virtù della capacità generativa e formativa, a tratti assunta anche a componente ideologica di rinascita nazionale. Scrive Morris: «Pius XII saw women as playing a vital role in the preservation of the traditional. Catholic family; a bulwark against the various threats of Communism, modernism, and individualism. This meant promoting a very traditional, idealized image of self-sacrificing, devoted womanhood – or rather motherhood – seen at its most perfect in the Virgin Mary. [...] The leader of the DC, De Gasperi, put a similar emphasis on the role of Italian women in a democratic society, and also stressed the value of traditional family roles, setting them in opposition – particularly until the mid 1950s – to the godless immorality of the Communists». Morris, 2006: 5.

³⁰ Sulla rappresentazione del matrimonio e della maternità divistica sulla stampa popolare rimando a una mia precedente analisi (Busetta, 2018).

L'integrità fisica femminile preconiugale, e successivamente la fedeltà all'interno del matrimonio, erano non solo una questione morale ma anche un fatto di pubblica utilità, funzionale a scongiurare il pericolo di gravidanze illegittime. A quest'altezza cronologica, dunque, la questione dell'integrità prematrimoniale ben ci descrive il conflitto fra i sessi, nella misura in cui la sua conservazione si pone al contempo come auspicabile per la donna e deprecabile per l'uomo.

V. LA «PICCOLA DIVA» E LA RAPPRESENTAZIONE DELL'ILLIBATEZZA

La medesima visione del femminile si rileva anche nelle rappresentazioni della figura divistica di Anna Maria Pierangeli. Benché la sua interpretazione composita all'interno del film appaia resistente alla codifica di una forma della sessualità univoca, nell'Italia del secondo dopoguerra l'immagine divistica³¹ di Pierangeli diviene funzionale a veicolare un prototipo di figura virtuosa, icona della difesa dei valori dominanti.

«Con il film *Domani è troppo tardi* è nata un'attrice»³²: il titolo della copertina di «Oggi» del 14 settembre 1950 asserisce quanto la maggioranza della critica pare condividere. Se il film stenta ad affermarsi per valore artistico, infatti, lo stesso non si può dire della sua protagonista: paragonata a Ingrid Bergman³³, definita la «little Garbo»³⁴, la «piccola diva»³⁵ Pierangeli ha solo 16 anni quando, scoperta per caso da Vittorio De Sica, si trova a interpretare il ruolo di Mirella. La sua «splendida recitazione»³⁶ è encomiata a più riprese³⁷. Su «Oggi» Angelo Solmi³⁸, critico nelle rubriche dedicate al cinema, le pronostica un sicuro avvenire artistico; il personaggio della giovinetta, si osserva ancora sulla stampa specializzata, «grazie anche alla dolce malinconia della sorprendente Anna Maria Pierangeli, risulta illuminato con acutezza»³⁹. E perfino Guido Aristarco, su «Cinema», nello sfilare il film («ambizioso negli assunti e ugualmente sballato»)

³¹ Lo «star-text», Dyer, 1979.

³² [s.n.], 1950b.

³³ Allen, 2002: 34.

³⁴ «[Her] unvarnished beauty and instinctive talent have already caused her to be called 'Little Garbo'», cit. in Allen, 2002: 38.

³⁵ [s.n.], 1950b.

³⁶ [s.n.], 1950e: 32.

³⁷ Numerosi sono i riferimenti alle capacità attoriali di Pierangeli, «un'attrice compiuta, d'una delicatezza, d'una trasparenza e d'una fragranza che trasfigurano il suo personaggio, donandogli così una rara efficacia. È una vera e propria rivelazione» (Gromo, 1950). Le doti recitative della giovane attrice, emerse nel film d'esordio, continueranno a essere ricordate anche negli anni a venire: «La dolente e accorata interpretazione di Anna Maria Pierangeli fu un notevole esempio di sincerità e di aderenza al personaggio. Furono molti a ricordarla in quella parte, sia fra il pubblico che fra la critica» ([s.n.], 1958: 26). L'attenzione che le riserva la stampa perdura, mentre ne vengono riportati i seguenti successi cinematografici: «Con «Teresa», «Domani è troppo tardi» e «Domani è un altro giorno» Anna Maria Pierangeli si trovò in mano, senza rendersene neppure conto, il lasciapassare per Hollywood, dove continua a mantenere una posizione dominante, sempre nell'ambito delle ingenue» (Trionfera, 1952: 24-27). E, ancora: «ANNA MARIA PIERANGELI è giunta al nono film della sua carriera, un traguardo brillante per una ragazza che compirà quest'anno ventanni, e tale da far invidia a qualsiasi attrice». Agatoni, 1954:38-39.

³⁸ Nell'articolo in cui recensisce il successivo *Teresa* (1951) di Fred Zinneman (Solmi, 1951: 36).

³⁹ Castello, 1950: 21.

loda l'interpretazione dell'attrice «dai lineamenti acerbi e dolorosamente dolci»⁴⁰. Nel 1951 per il film le viene attribuito il Nastro d'argento alla migliore attrice protagonista. Secondo le parole del regista del film, Léonide Moguy, l'attrice rappresentava il prototipo ideale della femminilità italiana, che emerge silenziosamente dalle rovine della guerra; era «la gioventù su cui sarebbe stato possibile costruire una nuova società. Al di là della sua bellezza, aveva un talento unico nel rappresentare l'innocenza»⁴¹. La sua rappresentazione dell'illibatezza doveva in questo senso rimandare una dimensione invisibile, rintracciabile complessivamente in un insieme di comportamenti, caratteristiche fisiche e connotazioni psicologiche. Queste, tuttavia, riguardavano più la concezione culturale della verginità che la verginità stessa, che è fatto, come afferma Jeffers MacDonald, non «personale ma sociale, non privato ma pubblico, non naturale ma costruito, e non ovvio ma invisibile»⁴². Fin dai primi contenuti iconografici che appaiono sulla stampa all'inizio degli anni Cinquanta, la rappresentazione di Pierangeli sembra configurarsi in continuità con le strategie retoriche che raccontano il mito dell'illibatezza femminile. Su una copertina di «Cinema» pubblicata nel 1950⁴³, Pierangeli è mostrata di profilo, sostanzialmente indifferente alle effusioni di Franco. In uno dei materiali promozionali apparsi su «Oggi» nello stesso anno, l'immagine che ritrae il momento del salvataggio di Mirella a opera di Franco sembra riprendere la forma iconografica della Pietà⁴⁴ (fig. 2). Nella pubblicità del sapone Lux del 1952⁴⁵, uno dei contenuti commerciali che con più frequenza appaiono sui rotocalchi, saldando corpo divistico femminile, sessualità e consumo, la troviamo raffigurata in una posa angelica, mentre rivolge lo sguardo al cielo in un atteggiamento di devozione (fig. 3). Una configurazione ben diversa da quella convenzionale delle altre pubblicità Lux presenti nello stesso periodo, orientate sul sistema delle *réclame* di cosmetici americani, in cui corpi femminili solitamente sbilanciati in avanti, con occhi abbassati e labbra dischiuse, riprendevano la posa tradizionale della *pin-up*⁴⁶. Nel caso di Pierangeli testimonial di Lux, lo slogan commerciale che fa riferimento al candore (fisico) che si fa garanzia di purezza (sessuale) non può che dialogare, a mio avviso, con il più ampio apparato discorsivo costruito attorno al film. Tali immagini paiono complessivamente aderire all'ideale di virtù che negli stessi anni la Chiesa di Pio XII rafforza non solo nei documenti pastorali (come l'enciclica *Sacra Virginitas* del 1954), ma anche a livello popolare, ad esempio attraverso la diffusione di modelli di santità e di promozione di purezza⁴⁷; basti pensare alla figura di Maria Goretti vergine e martire, canonizzata proprio nel 1950⁴⁸.

⁴⁰ « [S]oltanto Anna Maria Pierangeli si impone», Aristarco, 1950: 138.

⁴¹ Allen, 2002: 20-21.

⁴² Jeffers MacDonald, 2010: 2.

⁴³ [s.n.], 1950a.

⁴⁴ [s.n.], 1950c.

⁴⁵ [s.n.], 1952: 33.

⁴⁶ Gundle, 2007: 31.

⁴⁷ Subini, 2017.

⁴⁸ Cfr. Vitella, 2020. Si veda anche l'analisi di Pavesi, 2017, che sottolinea la «somiglianza fra le immagini che precedono il suo tentativo di suicidio, nel quale la ragazzina langue a letto febbricitante, e quelle che raccontano l'agonia ospedaliera della piccola santa marchigiana in *Cielo sulla palude*, film diretto appena l'anno precedente da Augusto Genina».

DOMANI È TROPPO TARDI

Un film che tutte le Mamme devono vedere

REGIA DI
LÉONIDE MOGUY

Ciò che più di tutto è apparso ammirevole nella presentazione a Venezia di questo film è il coraggio, e quasi la foga con cui viene affrontata e risolta la delicata tesi: la necessità di non lasciare la gioventù nell'ignoranza dei problemi sessuali, ignoranza due volte pericolosa, perché crea incomprendimento tra i ragazzi e può condurre - talvolta è accaduto - a una morbosa esaltazione della fantasia giovanile.

Uno dei problemi morali più delicati e difficili diventa in quest'opera una storia di profonda umanità e poesia.

« Comité International du Cinéma d'Enseignement et de la Culture
ha ricordato di "essere ben fiero di associare il suo nome a quest'opera, la quale avrà fatto salire del mondo il rispetto per l'«*opéra*» più meritata».

A VENEZIA HA AVUTO IL PREMIO PER IL MIGLIOR FILM ITALIANO

Fig. 2 - "Domani è troppo tardi", «Oggi», a. VI, n. 41, 12 ottobre 1950, p. 32.

OGGI - 33



Interprete del film MGM "L'immagine meravigliosa"

COME *Pier Angeli*
SIATE UNA *bellezza LUX*

"Uso sempre il Sapone profumato Lux", ella dice.

Accrescete il Vostro fascino usando anche Voi il Sapone profumato Lux. Il suo candore è garanzia di purezza, la sua ricca schiuma dona splendore alla carnagione. Con Lux la Vostra pelle sarà tutta permeata di bellezza !

9 "stelle" su 10 sono dello stesso parere

LUX IL SAPONE
DELLE "STELLE"

IL SAPONE PROFUMATO PIÙ DIFFUSO NEL MONDO

52-XLT-14-512

Fig. 3 - "Come Pier Angeli siate una bellezza Lux",
«Oggi», a. VIII, n. 24, 12 giugno 1952, p. 33.

Si assiste, in generale, a uno spostamento dell'attenzione della dottrina cattolica verso la gestione dei corpi e della vita biologica⁴⁹. In questa direzione si può leggere anche la costruzione divistica di Pierangeli, la cui logica strumentale è ancora più evidente se osserviamo alcuni materiali che raccontano della sua ricezione al di fuori del contesto nazionale.

VI. L'ADOLESCENTE TRA INCONSAPEVOLEZZA E INIZIAZIONE EROTICA

La circolazione dell'immagine divistica di Pierangeli avviene all'estero piuttosto rapidamente, già a partire dai primi anni Cinquanta. Da *Domani è troppo tardi* l'attrice passa alla realizzazione di *Domani è un altro giorno* (1951), girato dallo stesso regista Léonide Moguy sulla scia del successo precedente intorno a temi nuovamente sociali, e al successivo trasferimento in America per lavorare con la Metro Goldwyn Mayer, che la ribattezzerà "Pier Angeli" e con cui realizzerà film come *Teresa* (1951) di Fred Zinneman o *L'immagine meravigliosa* (1951) di Richard Brooks.

Dal confronto tra i documenti provenienti dall'editoria nazionale e straniera emerge chiaro uno scarto fra due culture, disallineate sulla visione del corpo femminile e della sessualità. Peculiare appare in questo senso l'articolo che «Life» dedica all'attrice nel marzo 1951, dal titolo *A new star from Italy*⁵⁰. Anna Maria è rappresentata di profilo, con un velo sulla testa e un fiore tra le mani. Se la testa coperta evoca già esplicitamente, ancora una volta, il richiamo alla Vergine Maria, il giglio si impone come simbolo di purezza e di verginità. Il testo di accompagnamento che descrive l'attrice pare prendere tuttavia una direzione per certi versi contraria, asserendo che «gli occhi abbassati e la posa serena celano solo parzialmente la [sua] birichina vitalità». Sulla copertina di un numero successivo, del 30 luglio 1956, l'attrice è rappresentata come una creatura soprannaturale, descritta quale «elfo angelico con tracce di fuoco italiano fumante al di sotto della malinconica innocenza»⁵¹. Una configurazione sostanzialmente confermata anche dalla copertina del 1954⁵², in cui Pierangeli appare come una ninfa che, ricalcando la figura dell'ingénue, si dimostra figura instabile e pericolosa, «sospesa tra inconsapevolezza sessuale dell'infanzia e risveglio erotico della giovinezza»⁵³.

Tale dimensione è in realtà presente anche nel film d'esordio, in cui la curiosità e il desiderio di Mirella più volte emergono a livello narrativo. Per suggerire le contraddizioni dell'adolescenza, stretta tra timore, appetito e repressione sessuale, Mirella è spesso inquadrata in disparte, figura silenziosa e a tratti enigmatica. Appare ora sconvolta dalla lettura di riviste che invitano all'esibizione del corpo femminile per stimolare il desiderio maschile; ora pronta a sottrarsi alle proibizioni imposte dai genitori e dagli insegnanti pur di congiungersi a Franco. La vediamo lungamente assorta di fronte alla propria immagine allo specchio, come a cercare i sintomi fisici di una pubertà ancora da perfezionarsi, o intenta

⁴⁹ Turina, 2013.

⁵⁰ [s.n], 1951: 77: «Her specialty on screen is bringing poignance and charm to the awkward time of life between adolescence and maturity».

⁵¹ [s.n], 1956b: 41: «An angelic elf with traces of smoldering Italian fire under wistful innocence».

⁵² [s.n.], 1954b.

⁵³ Pavesi, 2017.

a guardare fuori dalla finestra, come a voler scoprire ciò che accade lontano dai divieti inflitti nelle mura domestiche, o infine rapita nell'immaginazione mentre ascolta canzoni d'amore alla radio (*figg. 4 e 5*). I lunghi primi piani rendono conto di un tormento interiore, esplicito nel frequente gesto di abbassare lo sguardo, salvo poi rialzarlo appena, per fronteggiare il suo interlocutore. Il personaggio sembra celare un desiderio che, ancor prima di manifestarsi, risulta ingabbiato tra le maglie del codice etico, mostrando la frattura che separa l'infanzia, spazio della purezza e dell'innocenza incontaminato dalla corruzione caratteristica del mondo adulto, dall'adolescenza, luogo di formazione di natura sociale, relazionale, sessuale. Anche se di tale dimensione non si fa cenno all'interno dei discorsi che circolano nel contesto nazionale, è probabilmente in questa tensione che risiede il divieto di visione inflitto alle figlie adolescenti da parte dei difensori della morale. In altre parole, ciò che il periodico americano rende manifesto è l'emergere della sessualità latente di una nuova figura femminile, quella dell'adolescente sessualizzata. Si andava propagando un nuovo immaginario erotico, quello del corpo acerbo, che nella cultura italiana sarà destinato a emergere dalla metà degli anni Cinquanta, per imporsi definitivamente nel corso degli anni Sessanta.

VII. CONCLUSIONI

Attraverso la figura divistica di Anna Maria Pierangeli emerge il difficile rapporto fra sessualità e adolescenza, e tra corpo e desiderio; si scontrano due posizioni appartenenti da un lato a un mondo legato alla tradizione e dall'altro a una visione opposta, che il film contribuisce a far emergere con chiarezza. Se l'interpretazione di Pierangeli doveva rendere visibile la mancanza di esperienza della giovane fanciulla, la sua apparizione nel film contribuiva per la verità a mostrare anche l'adolescenza come primo momento in cui nuove esperienze identitarie si verificano al di fuori del regime familiare⁵⁴. La sua inconsapevolezza, dunque, procedeva per certi versi anche come preludio a un'iniziazione sessuale che ha luogo nel transito dall'infanzia alla giovinezza, che è invece ben rilevata nelle pagine di «Life».

La lettura pretestuale di Pierangeli secondo l'affermazione della retorica dell'illibatezza, che avviene sulla stampa popolare italiana presa in esame, si può leggere quindi come rafforzamento della morale pubblica nel segno di una disciplina politica dei corpi⁵⁵, con l'esplicita assunzione di una posizione conservatrice sostanzialmente allineata alla morale predominante. Si descrive una parabola divistica che procede omogenea nei riti di passaggio – verginità, matrimonio e maternità – fondamentali nella moralità di impronta cattolica⁵⁶. Un placido cambiamento di *status*, dalla pubertà alla femminilità compiuta, che continuerà

⁵⁴ Osserva Marcia Landy (2000: 235-236): «Increasingly, childhood became an area of intense interest touching questions of the psyche, sexuality, and initiation into responsibilities. Moreover, increasingly, a distinction became evident between childhood and adolescence. In particular, education became a major force in the definition of and initiation into patterns of work, sexuality, leisure, and national identity. Foucault writes that "Around the schoolboy and his sex there proliferated a whole literature of precepts, opinions, observations, medical advice, clinical cases, outlines for reform, and plans for ideal institutions"».

⁵⁵ Foucault, 1976: 138-139.

⁵⁶ Pavesi, 2017.



Fig. 4 - Il personaggio di Anna Maria Pierangeli allo specchio.



Fig. 5 - Mirella, assorta nei suoi pensieri, ascolta la musica nel salotto di casa.

a dipingerla come giovane eterea, figlia sorvegliata, sposa felice, madre affettuosa⁵⁷, riconducendo al medesimo modello di virtù e spirito di sacrificio anche vicende biografiche molto meno idilliache (come le relazioni tormentate con i grandi divi americani Kirk Douglas e James Dean⁵⁸, il controllo esercitato dalla figura iperprotettiva della madre, il fallimento del primo matrimonio, il divorzio, le difficoltà nel corso della gravidanza)⁵⁹. In questo senso, il discorso divistico operato dalla stampa generalista procede allineato a un «discorso divistico cattolico» presente nella pubblicistica legata alla Chiesa, che lavora nello stesso periodo verso la «promozione di attori, circostanze e comportamenti presentabili dal punto di vista morale»⁶⁰. *Domani è troppo tardi* riesce dunque a porsi al centro di dinamiche complesse che qualificano i primi anni Cinquanta, in cui il cinema si pone come parte di un più ampio dibattito pubblico che investe la sessualità, la gestione dei corpi, la costruzione dell'immaginario visivo ed erotico. Il dibattito intenso fotografa l'adolescenza come terreno ambivalente: luogo asfissiante sul quale proliferano precetti, opinioni, osservazioni cliniche, schemi di controllo e piani ideali da un lato, spazio di frenesia incontenibile sollecitato anche dalla nuova sessualizzazione dei media, dall'altro. I discorsi presi in esame lasciano quindi trapelare al contempo forze potenzialmente eversive, liberando fantasie di trasgressione alle norme dominanti nell'ambivalenza, caratteristica dell'adolescenza, fra l'aspirazione virtuosa e la tendenza verso una soggettività autodeterminata, affrancata da vincoli esterni. La rappresentazione divistica, infine, porta alla luce la questione sessuale, all'incrocio tra i tabù di un'impostazione religiosa moralizzante e di un sistema educativo di ordine punitivo, mentre spinte modernizzanti affiorano tra le pieghe di una cultura che si trova all'alba di una trasformazione che la condurrà verso la liberazione sessuale dei decenni successivi.

⁵⁷ [s.n.], 1954a; [s.n.], 1955; [s.n.], 1956a; la copertina di «Epoca» del 1954 titola «sposa felice», [s.n.], 1954c. Da più parti, negli anni a venire, Pierangeli sarà spesso citata fra le «ex giovinette prodigio del cinema italiano» (Aldrich, 1961: 58), anche come esempio di raffinatezza e virtù, fra le dive che «sono più orgogliose dei loro bebè che dei loro film», come scrive Bertolini (1958: 7) sul rotocalco femminile «Così». E ancora: «[Anna Maria] non è solo un'attrice applauditissima. È e vuol essere una buona moglie e una brava mamma. Con tanto garbo e molta intelligenza [...]» (Bertolini, 1956: 6).

⁵⁸ Di questi eventi si renderà conto, almeno in parte, in alcuni articoli apparsi nella seconda metà degli anni Cinquanta (Fallaci, 1956: 37-43; Fogliani, 1958: 62).

⁵⁹ Pierangeli scomparirà prematuramente nel 1971, a soli 39 anni.

⁶⁰ Vitella, 2018.

Tavola
delle sigle

CCC: Centro Cattolico Cinematografico
 CIDALC: Comitato Internazionale del Cinema di Insegnamento e di Cultura
 DC: Democrazia Cristiana

Riferimenti
bibliografici**Agatoni, Mario**

1954, *Anna Maria Pierangeli tra il convento e l'operetta*, «L'Europeo», a. X, n. 451, 6 giugno.

Ajello, Nello

1976, *Il settimanale di attualità*, in Valerio Castronovo, Nicola Tranfaglia (a cura di), *La stampa italiana del neocapitalismo*, Laterza, Roma/Bari 1976.

Aldrich, Robert

1961, *Non mi piacciono le torri d'avorio*, «ABC», a. II, n. 6, 5 febbraio.

Allen, Jane

2002, *Pier Angeli: A Fragile Life*, McFarland, Jefferson (North Carolina).

Anna e socie

1951, *Genitori e fidanzati*, «Famiglia Cristiana», a. XXXI, n. 9, 4 marzo.

Aristarco, Guido

1950, *Alla ricerca di Dio*, «Cinema», a. III, n. 46, 15 settembre.

Battonella, Maria

1950, *Domani è troppo tardi*, «Oggi», a. VI, n. 49, 7 dicembre.

Bertolini, Rita

1956, *Pierangeli 1956*, «Così», a. II, n. 45, 2 dicembre.

1958, *L'Oscar o l'arrivo della cicogna?*, «Così», a. IV, n. 33, 17 agosto.

Busetta, Laura

2018, *«Più belle e più popolari le dive che hanno bambini»: maternità e divismo nel rotocalco generalista del secondo dopoguerra*, «Mantichora», n. 8, dicembre.

Cardone, Lucia

2012, *Il melodramma*, Il Castoro, Milano.

Castello, Giulio Cesare

1950, *L'XI Mostra di Venezia*, «Bianco e Nero», a. XI, n. 11, novembre.

De Berti, Raffaele

2000, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano.

2009, *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, in Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Quaderni di Acme, n. 115, Monduzzi, Milano 2009.

De Berti, Raffaele (a cura di)

2004, *La novellizzazione in Italia. Cartoline, romanzo, rotocalco, radio, televisione*, «Bianco e Nero», a. LXV, n. 2, fasc. 548.

2017, *I cattolici nella fabbrica del cinema e dei media: produzione, opere, protagonisti (1940-1970)*, «Schermi», a. I, n. 2, gennaio-giugno.

**Della Maggiore, Gianluca;
Subini, Tomaso**

2018, *Catholicism and Cinema. Modernization and Modernity*, Mimesis International, Milano/Udine.

Di Chiara, Francesco

2021, *Sessualità e marketing cinematografico italiano. Industria, culture visuali, spazio urbano (1948-1978)*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Dyer, Richard

1979, *Stars*, BFI, London.

Fallaci, Oriana

1956, *La madre della Pierangeli non lo volle come genero*, «L'Europeo», a. XII, 21 ottobre 1956, n. 575.

Fogliani, Piera

1958, *È la donna più infelice di Hollywood?*, «Tempo», a. XX, n. 20, 13 maggio.

Forgacs, David; Gundle, Stephen

2007, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, il Mulino, Bologna.

Foucault, Michel

1976, *La volontà de savoir*, Gallimard, Paris; tr. it. *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 2010.

Grande, Maurizio

2003, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma.

Gromo, Mario

1950, *L'ultima serata e la premiazione*, «La Stampa», 12 settembre.

Gundle, Stephen

2007, *Bellissima. Feminine beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, New Haven; tr. it. *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma/Bari 2007.

Jeffers McDonald, Tamar

2010, *Virgin Territory: Representing Sexual Inexperience in Film*, Wayne State University Press, Detroit (Michigan).

Landy, Marcia

2000, *Italian Film*, Cambridge University Press, Cambridge.

Limongelli, Ariberto

1950, *Domani è troppo tardi*, «Oggi», a. VI, n. 3, 19 gennaio.

Mazzuca, Alberto

1991, *La erre verde: ascesa e declino dell'impero Rizzoli*, Milano, Longanesi.

Morreale, Emiliano

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

Morris, Penelope (a cura di)

2006, *Women in Italy, 1945-1960: An Interdisciplinary Study*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

Mosconi, Elena (a cura di)

2018, *Davanti allo schermo. I cattolici tra cinema e media, cultura e società (1940-1970)*, «Schermi», a. II, n. 3, gennaio-giugno.

Pattuzzi, Anna

2017, *Chiesa, cattolici italiani e sessualità: i film come occasione di dibattito*, «Schermi», a. I, n. 1, gennaio-giugno.

Pavesi, Diletta

2017, *Non solo la ragazza che James Dean amava. Anna Maria Pierangeli tra Italia e Stati Uniti, tra ingenuità ed esperienza*, «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre.

Pitta, Antonio; Capriolo, Ettore

1951, *I ragazzi votano per Domani è troppo tardi*, «Cinema», a. IV, n. 60, 15 aprile.

Rizzoli, Angelo

1950, *Domani è troppo tardi*, «Oggi», a. VI, n. 49, 7 dicembre.

Ryan Kelly, Casey

2016, *Abstinence Cinema: Virginity and the Rhetoric of Sexual Purity in Contemporary Film*, Rutgers University Press, New Brunswick (New Jersey).

[s.n.]

1949, *Domani è troppo tardi*, «Oggi», a. V, n. 53, 29 dicembre.

1950a, «Cinema», a. III, n. 45, 30 agosto.

1950b, *Con il film "Domani è troppo tardi" è nata un'attrice*, «Oggi», a. VI, n. 37, 14 settembre.

1950c, *Domani è troppo tardi*, «Oggi», a. VI, n. 41, 12 ottobre.

1950d, *Domani è troppo tardi*, «Oggi», a. VI, n. 42, 19 ottobre.

1950e, *Domani è troppo tardi*, «Oggi», a. VI, n. 44, 2 novembre.

1951, *A new star from Italy*, «Life», vol. 30, n. 12, March 19.

1952, *Come Pier Angeli siate una bellezza* Lux, «Oggi», a. VIII, n. 24, 12 giugno.

1954a, *Hollywood's Pier Angeli escapes to the country*, «Life», vol. 37, n. 2, July 12.

1954b, *Sul Viale del Tramonto Annamaria abita con la madre e le sorelle*, «Oggi», a. X, n. 29, 2 luglio.

1954c, *Sposa felice Anna Maria*, «Epoca», a. V, n. 217, 28 novembre.

1955, *Il bellissimo bambino del miracolo di Anna Maria Pierangeli*, «Oggi», a. XI, n. 50, 15 dicembre.

1956a, *Tornerà in Italia Anna Maria la sposa più felice di Hollywood*, «Oggi», a. XII, n. 24, 14 giugno.

1956b *A fine part for Pier Angeli: the gentle actress helps a rough film*, «Life», vol. 41, n. 5, July 30.

1958, *Annamaria Pierangeli torna a casa*, «Così», a. IV, n. 5, 2 febbraio.

Solmi, Angelo

1951, *Un film antisuocere. Abbiamo nella Pierangeli una nuova grande attrice?*, «Oggi», a. VII, n. 46, 19 novembre.

Spinazzola, Vittorio

1958, *Termometro degli incassi*, «Cinema Nuovo», a. VII, n. 125, 15 febbraio.

Subini, Tomaso

2017, *Il cinema immorale sullo sfondo del modello penitenziale posttridentino*, «Schermi», a. I, n. 1.

2021, *La via italiana alla pornografia. Cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Le Monnier Università, Milano.

Trionfera, Renzo

1952, *Le duecento belle del cinema italiano*, «L'Europeo», a. VIII, n. 351, 7 luglio.

Turina, Isacco

2013, *Chiesa e biopolitica: il discorso cattolico su famiglia, sessualità e vita umana da Pio XI a Benedetto XVI*, Mimesis, Milano/Udine.

Vitella, Federico

2018, *Giusti, convertiti, santi. Il discorso divistico cattolico al tempo di Pio XII*, «Schermi», a. II, n. 3, gennaio-giugno.

2020, *Santa diva. Maria Goretti, Ines Orsini e il discorso divistico cattolico*, in Chiara Tognolotti (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, ETS, Pisa 2020.

