

LUCIA CARDONE

## ERRANTI E IMPREVISTE

*Donne che camminano sugli schermi e nelle città del cinema italiano*

**ABSTRACT:** On the Italian silver screens as well as in the cities, the feminine bodies have been crossing the most various landscapes. In so doing, they have been tracing peculiar, often unpredicted trajectories, as unpredicted and forbidden their presence was, if not accompanied by a man, in the spaces of the streets. This essay aims at proposing a first glance on these walking women, crossing the steps described in feminine writings to those appearing in films, from the Thirties to the aftermath of the war.

**KEYWORDS:** Italian Cinema, Women Studies, Italian Cultural Industry, Irene Brin.

Ciò che affido a queste pagine non è né può essere una mappatura esaustiva delle “donne che camminano” sugli schermi e sulle pagine dell’intera produzione filmica e letteraria italiana. Quel che segue è piuttosto una panoramica a volo d’uccello che cerca di restituire alcuni casi di spicco, a mio parere significativi, di questo pregnante motivo figurativo, narrativo e simbolico. Le figure via via convocate, appartenenti a scenari differenti, ci interrogano sugli spazi di volta in volta interdetti, conquistati o anche soltanto desiderati dalle italiane nel movimentato corso del “secolo breve”; e dunque, sebbene lontano da qualsivoglia completezza, lo smozzicato ritratto che prende forma aggiunge un tassello – piccolo e a suo modo luccicante, se non prezioso – alla storia culturale del Paese.

Per quanto concerne le scritture, mi preme prima di tutto sottolineare la presenza ricorrente dei passi femminili per tutto il Novecento sia nella cosiddetta letteratura alta, sia nei meno nobili meandri dell’industria culturale. Invero è questo secondo frangente, scarsamente indagato e a tratti misconosciuto, che mi sta più a cuore, come si potrà capire

dagli ampi riferimenti a Irene Brin<sup>1</sup> e a Mura<sup>2</sup>. Anche rispetto al cinema vorrei riuscire a considerare le immagini delle donne che camminano tanto nella produzione più blasonata, quanto in quella popolare, adottando uno sguardo lungo, e quindi forse ancor meno esauriente, che sappia però cogliere in una sorta di sincopata sequenza di montaggio, costruita per analogie e assonanze visive, poche schegge degli anni del muto, porzioni più consistenti dei film del regime e di quelli dell'immediato dopoguerra, fino a lambire alcune emergenze forti del cinema della modernità, punteggiato come è da innumerevoli e finanche vistose passeggiate femminili.

### Un passo dietro l'altro

Se diamo ascolto alle severe, ma benevole, parole di Irene Brin nei panni della contessa Clara, il passo e lo sguardo sono inestricabilmente, misteriosamente e forse pericolosamente connessi, o quanto meno lo sono nelle raccomandazioni dei nuovi galatei così in voga nel secondo dopoguerra:

Ci sono donne che, quando vanno a far spesa la mattina, corrono furiosamente, radendo i muri, quasi non volessero esser viste. Il pomeriggio, per lo "struscio" nelle vie del centro, vanno languidamente ancheggiando, quasi volessero esser viste da tutti. (Brin 1986, 47-48)<sup>3</sup>

Pertanto, nel capitoletto dedicato al camminare, l'autrice suggerisce a signore e signorine come trovare un proprio passo, grazioso, calmo e invariabile, compiendo piccoli esercizi, "magari portando con sé un libro da appoggiare rigidamente sul cuore" (Brin 1986, 47). E di simili ammaestramenti avrebbe certamente bisogno Mary, la tremula impiegata meneghina raccontata da Mura, che copre il tragitto dalla casa paterna all'ufficio "con passi brevi, malsicuri, la personcina rigida sulle gambe ancora magre e i fianchi incerti della bambina ignara di ogni morbidezza di gesto e di espressione" (Mura

<sup>1</sup> Scrittrice e giornalista assai feconda, traduttrice, co-fondatrice assieme al marito Gasparo del Corso della galleria d'arte L'Obelisco, nonché per almeno un trentennio indiscussa *arbitra elegantiarum* del costume nazionale, Irene Brin (1911-1969) ha conosciuto una fama fragorosa, per esser poi presto dimenticata dopo la sua morte. Recentemente però è stata oggetto di un rinnovato interesse storico-critico, soprattutto in relazione al mondo dell'arte: cfr. Caratozzolo, Schiaffini, Zambianchi 2018. Per un documentato profilo biografico cfr. Fusani 2009; per i rapporti della scrittrice con il cinema cfr. Mosconi 2009; mi permetto infine di segnalare anche Cardone 2019a.

<sup>2</sup> Autrice instancabile di romanzi rosa eroticamente trasgressivi, e firma venerata di riviste femminili e rotocalchi, Mura, pseudonimo di Maria Volpi Nannipieri, è stata popolarissima nell'industria culturale italiana dagli anni Venti fino alla sua prematura scomparsa avvenuta nel 1940. Malgrado l'indubbia celebrità, le notizie su questa scrittrice sono piuttosto lacunose. Utili alla costruzione di un profilo sono: Oldrini 2006; Verdirame 2009, 157-162; e per i rapporti col cinema Mosconi 2009.

<sup>3</sup> Il volume *Dizionario del successo, dell'insuccesso e dei luoghi comuni* è una raccolta postuma di brani tratti da *I segreti del successo* (1954) e *Il Galateo* (1965), firmati dall'autrice con l'aristocratico e fantasioso pseudonimo di Contessa Clara Rådjanny von Skéwicht.

1930, 10). Ingenua e acerbamente intimorita, la giovane dattilografa non manca però di inebriarsi della città e delle sue promesse:

Sulla soglia del portone si fermò un momento per godere il tepore del sole e la freschezza d'una tramontanina invernale che la fece rabbrivire: poi si strinse nelle spalle e si avviò a passi rapidi verso i Giardini Pubblici. Li attraversava due volte al giorno, cambiando spesso di viali, contenta come una bambina in vacanza. Quella possibilità di andare e venire sola, fuori di casa, le dava un senso di libertà e di padronanza che le faceva bene. [...] E in certi giorni camminava con baldanza, a passi sicuri, come se avanzasse alla conquista del mondo. (Mura 1930, 19)

Certo, muoversi da sole, a piedi, e per di più nelle ore notturne riserva forti emozioni e spaventevoli batticuori, come capita a Isabella Gluk, un'altra fanciulla, sognante ma pragmatica, che la stessa autrice pone al centro di un romanzo rosa e d'argomento cinematografico. La tenace *taxi-girl*, infatti, si accorge di essere seguita, lungo la strada fra il suo alloggio e il Roxy-Bar, il locale da ballo in cui lavora, da un silenzioso e apparentemente innocuo sconosciuto, che da oltre una settimana scruta da lontano il suo andare: “la seguiva, l'aspettava, la riseguiva, scompariva. Ella non poteva metter fuori il naso dal portone che l'uomo era là, miracolosamente presente” (Mura 1939, 5). Non si tratta di uno *stalker*, ma di un manager di Hollywood che la ingaggerà quale controfigura, nella vita e non sullo schermo, di una celebre diva bisognosa di allontanarsi per qualche tempo da Los Angeles, e altrettanto bisognosa di non farsi dimenticare. A ben vedere, dunque, il destino cinematografico di Isabella Gluk si gioca, un passo dietro l'altro, sulla pista da ballo e, soprattutto, sulla via di casa.

Sempre sulla via di casa, in tutt'altra cornice, nella Roma tetra e invernale “coperta e sciroccale” (Morante<sup>4</sup> 1974, 16) di *La storia*, avviene l'incontro, carico di conseguenze, tra il soldato Gunther, giovane e mal cresciuto dentro l'uniforme tedesca “corta di vita e di maniche [che gli] lascia [...] nudi i polsi rozzi, grossi e ingenui, da contadinello o da plebeo” (15), e la spaurita Ida, “informe nella struttura, dal petto sfiorito e dalla parte inferiore malamente ingrossata, [...] la faccia tonda [...] che pareva la faccia di una bambina sciupatella” (20-21). Anche Delia, protagonista di *La strada che va in città*, il primo romanzo di Natalia Ginzburg firmato con lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte, persegue il suo destino di ruvida scontentezza raggiungendo a piedi, ogni giorno, il centro cittadino, spinta dall'odio verso la casa paterna, con la sua “minestra verde e amara” (Ginzburg<sup>5</sup> 1942, 5), e dal desiderio di una esistenza differente, lontana dalla ruralità paesana e immersa nella modernità. Finirà per sposare un uomo che non ama e per partorire un figlio non voluto, trovando una mesta consolazione nelle frivole apparenze che il paesaggio cittadino le squaderna davanti agli occhi:

Non mi sembrava vero di uscire e vedermi davanti la città, senza aver camminato tanto tempo sulla strada piena di polvere e di carri, senza arrivarci spettinata e stanca, col dispiacere di doverla lasciare

<sup>4</sup> Le citazioni sono tratte dalla edizione Einaudi del 2014, con introduzione di Cesare Garboli.

<sup>5</sup> Le citazioni sono tratte dalla edizione Einaudi del 2000, con introduzione di Cesare Garboli.

appena buio quando mi interessava di più. [...] Passavo le giornate a letto e verso sera mi alzavo, mi dipingevo il viso e uscivo fuori, con la volpe buttata sulla spalla. Camminando mi guardavo intorno e sorridevo con impertinenza. (Ginzburg 1942, 82)

Insomma, nelle pagine dei romanzi, di opere consacrate e di volumetti di consumo e, come si vedrà, nei riquadri delle pellicole, i piedi femminili, calzati di robuste scarpe di corda o resi leggiadri da tacchi imponenti (e tuttavia fragili), disegnano vorticose traiettorie negli ampi viali metropolitani e nelle modeste vie provinciali, suscitando occhiate prensili, scandalizzate, a volte rapaci. Le immagini delle donne che camminano nello spazio urbano sono frequenti nelle narrazioni – filmiche e, variamente, letterarie – lungo tutto il Novecento italiano (cfr. Anselmi e Ruozzi 2003; Muscariello 2012). Ciò accade poiché il gesto del camminare, un gesto semplice e spontaneo, tanto da avvicinarsi a quello del respirare, imprime una incrinatura nella geografia sociale, quando a compierlo è una donna. Difatti colei che si avventura per lo spazio pubblico, luogo lungamente interdetto a quelle del suo sesso, si consegna agli sguardi dell'altro e al contempo a se stessa, affacciandosi, sovente con un coraggio che sfiora la temerarietà, a una inusitata libertà di movimento. Il ticchettio di migliaia di scarpine, così diverse da quelle della mansueta Cenerentola, finisce per aprire una faglia nelle granitiche aspettative autorizzate dal patriarcato, e da qui, da questa crepa lievissima e sottile, sembrano originarsi storie impensate, foriere di nuovi copioni e di stili di vita inediti.

### La strada e lo schermo

I passi femminili, frettolosi, impacciati, ma a tratti anche provocatorii, risuonano ritmicamente nell'andamento dei racconti cinematografici, e si misurano con scenari narrativi e ideologici differenti, declinandosi nel senso dell'inseguimento disperato ed eroico, come accade a Pina nella celeberrima corsa di *Roma città aperta* (R. Rossellini, 1945), che segna la traiettoria antidivistica di Anna Magnani e, insieme, la rinascita del cinema nazionale (e della Nazione intera). Oppure si confrontano con lo spaesamento e l'esclusione, come mostra la sconsolata camminata, ripresa dall'alto e schiacciata dalla luce impietosa e tagliente del sole di Roma, di *Adua e le compagne* (A. Pietrangeli, 1960). Qui le donne sembrano trascinarsi, irrimediabilmente sconfitte, nella piazza ampia e deserta, reduci dal duro scontro in *Questura*, che le ha inchiodate al loro passato di prostitute, frustrando per sempre il sogno di un futuro diverso. Tutt'altra andatura assumono le scarpette di Lina in *Peccato che sia una canaglia* (A. Blasetti, 1954), che spuntano dalla campana ampia della gonna di Sophia Loren e si muovono con spavalderia e con la nettezza di un compasso, tracciando per le vie della Capitale il percorso esatto del suo desiderio, conducendola all'amore di Paolo, il tassista bonaccione interpretato da Marcello Mastroianni.

Con l'avvento del cosiddetto cinema della modernità gli schermi restituiscono poi passeggiate diverse, non immediatamente funzionali ai meccanismi dell'intreccio, e addirittura in certi casi compiutamente sciolte dalle esigenze della trama: basti ricordare Jeanne Moreau in *La notte* (M. Antonioni, 1961), nel suo opaco spostarsi verso la periferia di Milano; e Monica Vitti in *L'eclisse* (1963), col suo misterioso errare<sup>6</sup> per le vie geometriche e sospese, quasi metafisiche, dell'EUR, dove i passi corrispondono ai pensieri, e incidono nello scenario urbano linee serpentine, misteriose e indecifrabili.

L'elenco potrebbe ben continuare poiché sugli schermi italiani, così come nelle nostre città, i corpi femminili hanno attraversato i paesaggi più vari – promettenti e minacciosi, devastati e in costruzione, affollati e solitari – tracciando traiettorie singolari, sovente impreviste, come imprevista e fuori luogo è stata, per lungo tempo, la presenza di donne non accompagnate negli spazi della strada. Lo stigma delle “donne per male” si allunga come un'ombra pernicioso e incombente, che non inibisce, però, il desiderio di sporgersi e di affrancarsi dalla raccomandata claustrofilia dello spazio domestico. Pertanto – lo hanno mostrato gli studi delle storiche assieme alle elaborazioni del pensiero femminista (cfr. Belingardi, Castelli e Olcuire 2019) – il camminare, incerto e a tratti baldanzoso, delle donne per le vie cittadine reca un denso portato simbolico e politico, che muta, ovviamente, col mutare dei contesti sociali e dei costumi culturali. Come sottolinea Michela De Giorgio, nei primi decenni del Novecento, i giornali italiani riportano con preoccupante frequenza cronache sanguinose al centro delle quali stanno – o meglio: si muovono – le donne:

Giovani suicide, eroine di tragedie d'amore, assassine o vittime, [sono] tutte colpevoli, nelle trascrizioni della stampa, in primo luogo del peccato di *mobilità*. Il fatto di “nera” in genere avviene per strada, all'aperto, mentre le protagoniste sono lontane da casa, dal fortino della salvezza morale e dell'incolumità fisica. (De Giorgio 1993, 86)

Il cinema, negli stessi anni, non manca di cogliere il potenziale narrativo della strada e dei torbidi ma affascinanti pericoli che porta con sé. Così, in *Assunta Spina* (F. Bertini, G. Serena, 1915) vediamo la incantevole protagonista, impersonata dal passo sinuoso e

---

<sup>6</sup> Sul nomadismo dei personaggi femminili di Antonioni e sulla loro propensione a disegnare mappe del senso e degli affetti attraverso i loro spostamenti e la circolazione del desiderio, cfr. Bruno 2002, 87-91. Del resto il concetto di erranza, traslato qui soprattutto attraverso il filtro sessuato proposto da Giuliana Bruno, apre a riflessioni complesse, che baluginano sul fondo di questo scritto, a cominciare da quelle dedicate alla *flânerie* intesa come elemento aurorale della modernità, con Baudelaire (1863 [1994]) e Benjamin (1935 [1986]); proseguendo per le vie dei *Gender Studies* con la messa a fuoco della figura inedita della *flâneuse* (D'Souza e McDonough 2006); intrecciando le considerazioni sulla sostanza mutevole dello spazio di Deleuze e Guattari (2003 [1980]) con le nuove concezioni cartografiche che coinvolgono le immagini cinematografiche (Castro 2008); e tenendo infine presenti le argomentazioni sul nomadismo della soggettività femminile elaborate da Rosi Braidotti (1994 [1995]).

quasi danzante di Francesca Bertini,<sup>7</sup> camminare da sola per le vie napoletane, dopo aver affettuosamente salutato il padre. La ragazza si fa largo con piglio sicuro, spostandosi senza incertezze nella vivace bonomia dei sobborghi partenopei, inquadrati dalla macchina da presa nella loro fragrante gaiezza. Ma Raffaele, il *villain* che contribuirà a determinare il disgraziato destino di lei, comincia a inseguirla e a parlarle con insistenza, cercando un approccio con la giovane, che è bellissima e, soprattutto, non accompagnata. Il movimento di Assunta, che al piede che avanza abbina il braccio alzato, a schermarsi e a tener lontano il suadente corteggiatore, sembra corrispondere a quel camminare guardingo raccomandato alle intrepide pioniere delle uscite solitarie, addestrate a sapienti strategie difensive per il “gran numero di ‘galanti scortesì’ pronti a seguire le signorine” (De Giorgio 1993, 94) per le vie italiane. Eppure, come sappiamo, le barriere approntate dalla elegante stiratrice non varranno a salvarla dalle perigliose lusinghe di Raffaele, dalla gelosia cieca di Michele Boccadifuoco, né, tanto meno, dalla sua stessa passionalità. Difatti, ancora nella cornice urbana offerta dalla piazza e dai vicoli, Assunta, sebbene scortata dal gruppo degli amici, subisce la prima e terribile punizione, ossia l’assalto del fidanzato armato di coltello, che con ferocia fulminea le imprime sul volto, come chiosa la didascalia del film, “il marchio dell’amore e dell’odio.”

Ad ogni modo l’atmosfera napoletana, sanguigna e segnata dallo stereotipo di un sud primitivo, irredimibile, e l’epoca piuttosto remota che caratterizzano la vicenda di *Assunta Spina* non devono trarre in inganno, giacché i selciati, i marciapiedi, i vicoli continuano ad apparire, molti anni più tardi e lungo l’intera penisola, nelle grandi città e persino nei piccoli centri, come luoghi oscuramente pericolosi e del tutto inadatti ad accogliere i passi delle donne che camminano da sole. Attraversata da flussi incontrollati e incontrollabili, siano essi sospinti dalla ferinità del desiderio maschile o dall’inconosciuto andirivieni di quello femminile, la strada conserva tenacemente il suo status di spazio travolgente, ingovernabile, ponendosi come frontiera insuperabile anche per la più ardita delle pedagogie. Pertanto, ancora negli anni Trenta

La strada, palcoscenico della modernità, viene associata a rischi di degrado morale. [...] La strada è di per sé una tentazione [...]. Un episodio [...] sembra smentire l’allarme che accompagna [...] la conquista da parte delle ragazze [...] di spazi liberi da tutela [...]. A Roma, nel giugno del 1930, convocate da Augusto Turati [...], accorrono al Teatro Argentina per il loro primo, storico, raduno, molte “Giovani italiane.” (De Giorgio 1993, 95-96)

Lo spazio pubblico scopre le contraddizioni e il camaleontismo del regime, che emerge in modo palmare nelle misure istituite per le donne.<sup>8</sup> Difatti sono le adunate e gli “eventi” promossi dall’associazionismo littorio ad aprire alle giovinette il confine, fino ad

<sup>7</sup> Sulla biografia, lungamente misteriosa, di Francesca Bertini rimando agli studi di Cristina Jandelli e segnatamente al volume, recentemente ripubblicato e ampliato, Jandelli 2019.

<sup>8</sup> Sull’atteggiamento e sulle politiche mirate alle donne messe in atto dal fascismo, oltre al già citato lavoro di De Giorgio 1993, si vedano Mondello 1987; de Grazia 1992; Sassano 2015.

allora conchiuso, della piazza, luogo densamente simbolico, soprattutto in quegli anni, abitato com'è dal solido fantasma di una virilità assertiva che non dà tregua né scampo (cfr. Bellassai 2011). Tuttavia, se è il fascismo a far uscire dai paterni ostelli le giovani italiane, a mettere in mostra i loro corpi atletici in divisa, è lo stesso regime a richiamarle, una volta raggiunta l'età consona, ai doveri della stirpe, agli spazi riparati della domesticità e della famiglia, affinché opportunamente si sposino, diano figli all'Impero e si trasformino in feconde fattrici e madri della Patria.

Della provvisoria visibilità femminile stimolata dalle politiche mussoliniane, come del suo successivo occultamento, partecipa, in vario modo, anche il cinema, accogliendo sugli schermi nazionali le parabole di numerose fanciulle che solcano come luccicanti meteore lo spazio pubblico.<sup>9</sup> Le pellicole del ventennio restituiscono, infatti, una gran folla di ragazze in cammino che esibiscono la spavalderia delle collegiali, il tocco leggero delle dattilografe, il passo sincopato delle telefoniste, o il moderato ticchettio delle impiegate. Accomunate dalla maschera omologante della giovinezza (Grignaffini 2002), queste donne sembrano inizialmente farsi largo nel mondo cercando un posto tutto per sé, a misura delle loro elastiche falcate, ma trovano tutte, in conclusione, le mura alte e impenetrabili della casa maritale, raggiunta quasi di corsa, con precipitosi e spesso posticci *happy ending* nuziali.

Basti pensare alle *working girl* nostrane, bizzarre creature appena sfiorate dalla modernità o dalle delusioni della vita (e sovente le due cose coincidono) che vengono gettate nell'agone pubblico, come accade alla Adriana di *T'amerò sempre* (M. Camerini), interpretata nel 1933 da Elsa de' Giorgi e dieci anni dopo, ancora per la regia di Camerini, da Alida Valli. La storia di Adriana – una collegiale sedotta e abbandonata, che deve lavorare per sopravvivere e per mantenere la figliolina, fin quando un brav'uomo la salverà sposandola – è in questo senso paradigmatica. Nel primo film osserviamo de' Giorgi, spaurita dalla città e dalla folla di sguardi con cui deve confrontarsi, spostarsi intimidita nella strada notturna, muovendosi guardinga, in una camminata ancora in qualche modo difensiva, che si rifugia infine nell'abbraccio dell'impacciato e rassicurante Nino Besozzi. Nel *remake* del 1943, possiamo ammirare il passo sicuro, da vincente, di Valli, percorrere con piglio energico le vie del centro, per giungere poi al medesimo finale consolatorio, alla stretta impiegatizia, ma affettuosa, del ragioniere, interpretato dal bonario Gino Cervi, che la cinge, ancora in strada, quasi a proteggerla dalle auto, dalla folla, dalla pressione urbana. In entrambi i casi è un abbraccio coniugale, un casto preludio che suggella il ritorno all'ordine e, insieme, il ritorno a casa, al fortino domestico.

Scorrendo i titoli del ventennio, guardando alle storie di arditissime collegiali, di vivaci modiste o di donne sole e in qualche modo fuori della norma, è facile rinvenire un analogo percorso narrativo e ideologico che conduce le protagoniste dalla sfera pubblica della città e del lavoro a quella, privatissima, del matrimonio, che le muta, nell'ultima inquadratura, in spose liete, obbedienti e dimentiche della iniziale irrequietezza.

<sup>9</sup> Per un quadro d'insieme sulle donne nel cinema del ventennio cfr. Nicoletto 2014.

## In marcia, sul posto

Nello stesso torno d'anni, l'auspicato ripiegamento alla dimensione casalinga pervade, a partire dagli schermi, le pagine di giornali e riviste,<sup>10</sup> infiltrandosi nei cosiddetti racconti di vita, veri e inventati, delle attrici italiane, nel tentativo, mai del tutto riuscito, di imitare e sostituire nei cuori del pubblico il divismo di matrice hollywoodiana. Con l'entrata in guerra questo processo si ispessisce, chiaramente, e a testimoniare lo è, fra gli altri, un bizzarro rotocalco destinato alle truppe e alle loro famiglie, *Fronte. Giornale del soldato*<sup>11</sup> dove, fra i contenuti eminentemente "maschi" tributati allo sport, alle nuove tecnologie militari, ai racconti guerreschi, spicca la pagina dedicata al cinema. Qui Irene Brin, impareggiabile osservatrice del corpo sociale, imbastisce, fascicolo dopo fascicolo, una autentica parata di stelle, arruolando vezzosamente le attrici italiane sulla linea del *Fronte*. Così, a partire da una domanda stravagante, ossia quale è tra i corpi di armata dell'esercito quello che preferiscono, l'autrice crea una rubrica incentrata sulle risposte delle dive nostrane, richiamandole singolarmente, e dedicando a ciascuna un estroso e frizzante ritratto. Per questa peculiare "inchiesta" Brin adotta la formula dell'incontro, riportando, o più probabilmente immaginando, cinquantanove<sup>12</sup> conversazioni con altrettante protagoniste (o aspiranti tali) degli schermi italiani. In ogni articolo vengono rimarcati i caratteri distintivi del divismo autoctono, che brilla ma in formato ridotto, forte della sua italica autenticità. Ne scaturisce un racconto corale, dove le nostre attrici, stelle minori e vicine, ma sempre graziosissime, sono propriamente chiamate a marciare sul fronte interno: a loro, come al pubblico delle lettrici e delle spettatrici, è affidato il compito di tessere il filo che lega i militari impegnati sulle linee del combattimento e le famiglie rimaste a casa.

Nella ridente costellazione tracciata da Irene Brin sulle pagine di questo rotocalco guerriero, il cielo stretto dell'autarchia è punteggiato da una miriade di luci fisse, quasi immobili, incastonate nella scena familiare. Difatti soltanto due delle cinquantanove intervistate sono ritratte nell'atto di camminare per la città: tutte le altre sono colte

<sup>10</sup> Dell'ampia bibliografia dedicata alla nascente industria culturale italiana e ai suoi rapporti con il cinema si vedano almeno: De Berti 2000; De Berti e Piazzoni 2009; e per il ruolo giocato dalle donne, mi sia concesso di rimandare a Cardone 2019 b.

<sup>11</sup> Edita a Roma da Tuminelli, nominalmente diretta da Paolo Cesarini ma ideata e realizzata da Leo Longanesi, la rivista è finanziata dal Minculpop, tanto che i soldati che ne fanno richiesta possono riceverla gratuitamente. Come oggetto editoriale, *Fronte. Giornale del soldato* possiede i caratteri tipici dei periodici di intrattenimento a basso costo: la copertina e l'ultima pagina sono colorate, mentre l'interno del fascicolo, in bianco e nero, ospita varie rubriche di "svago letterario".

<sup>12</sup> Dei cinquantanove articoli soltanto quello dedicato ad Alida Valli (Brin 1940) è firmato da Irene Brin, mentre quello tributato a Ori Monteverdi (Brin 1941c) è siglato MDC (ossia Maria del Corso, ulteriore pseudonimo della scrittrice); tutte le altre conversazioni non sono firmate. Sono però da ritenersi tutti contributi suoi, come del resto la rubrica di posta dei lettori redatta dalla misteriosa "Irma", non soltanto per l'omogeneità stilistica rispetto ai testi autografi, ma soprattutto perché è la stessa Brin a dichiararlo nelle sue corrispondenze familiari, come si legge in Mozzati 2016, 99.



nell'intimità della loro casa, intente a sferruzzare indumenti da inviare ai soldati, occupate in cucina, o in giardino; alcune, poco più che adolescenti, pattinano, tirano con l'arco, giocano col cane; altre stanno sul set, in una pausa dal lavoro, nella domesticità di cartapesta del teatro di posa. La giornalista sorprende invece Bianca Della Corte<sup>13</sup> in giro per Roma, nell'abituale passeggiata durante la quale è solita acquistare dei fiori da offrire ai militari feriti e ricoverati nei nosocomi cittadini. L'attrice

Rapida e leggera, attraversava Via dell'Impero, strada abitualmente pochissimo frequentata dalle nostre giovani attrici, use a preferire vie più frequentate e mondane. Così, incuriositi, la seguimmo per qualche minuto, e la vedemmo avviarsi tranquilla, verso l'Arco di Tito, indugiando solo a comprare un mazzolino di viole dalla bimba che le vende, lì davanti. Facemmo in tempo a raggiungerla [...] nella sua passeggiata mattinata attraverso i bei marmi dei Fori. (Brin 1941a, 19)

Anche l'aggraziata silhouette di Leda Gloria<sup>14</sup> si muove nello scenario urbano, tanto che l'intervistatrice la scorge, molto presto al mattino, in Piazza di Spagna e annota

Ci parve di riconoscere [...] [la sua] figurina esile e leggiadra che ci precedeva di qualche passo, ma subito immaginammo di esserci sbagliati: quando mai una diva, alle sei di mattina, lascia il suo morbido letto e la sua camera tappezzata di seta, per affrontare la fresca solitudine delle strade vuote? Eppure era proprio lei. Elegantissima, s'intende, e sobria, come suole essere nella vita privata [...], con un abito blu scuro che le dava un'aria di collegiale aristocratica [...]. Si è fermata un momento [...] poi riprende il cammino, costringendoci a camminare con un passo velocissimo, per restarle vicini, e così quasi di corsa, ci dirigiamo ad un posteggio di autobus [...] e Leda Gloria vi sale, rapida e lieve. Vediamo, oltre il vetro del finestrino, agitarsi la sua piccola mano. (Brin 1941b, 19)

Con le sue impeccabili scarpine, dunque, la celebre protagonista di *Montevergine* (C. Campogalliani, 1939) sfreccia veloce per la città e addirittura sale su un popolare bus. Ciò accade poiché l'attrice, come e forse più delle altre, ha deciso di mettersi in gioco per i soldati, recandosi ogni mattina ad un corso di formazione che le permetterà di divenire crocerossina. Insomma, pur staccandosi dalla staticità casalinga delle altre intervistate, Bianca Della Corte e Leda Gloria hanno ragioni molto precise e finanche patriottiche per allontanarsi dallo spazio domestico, giacché le loro solitarie peregrinazioni per le vie cittadine non corrispondono a uno svago o a un desiderio di libertà, ma sono invece rivolte alle truppe e alle sorti del conflitto bellico.

<sup>13</sup> Stella non certo di prima grandezza, ma confinata in ruoli secondari, Bianca Della Corte ha recitato in una decina di pellicole fra il 1938 e il 1942, prima di sposarsi e abbandonare il set. La sua presenza nella cartografia tracciata da Brin, assieme a quella di figure ancor più decisamente minori, testimonia l'intento della giornalista di chiamare a raccolta tutte le attrici italiane. Su Della Corte cfr. Chiti, Lancia e Poppi 1999, 98.

<sup>14</sup> Figura interessantissima nel panorama dello spettacolo italiano, Leda Gloria ha esordito negli anni del muto, è stata protagonista di film importanti, diretti dai maggiori registi del cinema di regime, fra cui Blasetti e Camerini, e ha continuato a recitare anche nel secondo dopoguerra. Per un ritratto dell'attrice cfr. la intervista da lei rilasciata in Savio 1979, 609-621.

## Passi liberati

Occorre attendere la conclusione della guerra per leggere di una camminata differente, ostinatamente votata alla indolenza di un tempo finalmente ritrovato. È ancora la penna di Irene Brin a tratteggiarla sulle pagine di *Bellezza*, in un articolo non a caso intitolato “Passeggiata romana” che descrive il vagare, dapprima oppresso dalla calura, di due ragazze nella città quasi deserta e investita da una luce accecante. L’autrice si sofferma sui loro passi e sui loro sguardi, rintracciando in questo connubio la radice di una libertà inedita e dirompente, che ha a che fare con la fantasia e con una nuova misura di benessere, per il momento soltanto immaginario, ma non di meno corroborante:

In un feroce mattino di primo agosto, [...] Vincenza e Valentina uscirono a passeggio, esattamente come ci si butta dalla finestra. Gli occhiali le difendevano dal riverbero; la solitudine non le difendeva dalla malinconia. Erano eccessivamente libere nei sandali già negletti, negli abiti di surah, che verso maggio erano sembrati loro l’espressione esatta delle necessità e delle dignità estive e, naturalmente, senza fame, senza gaiezza, senza speranza, risalirono Via Condotti vuota quanto la spoglia di una cicala. La scalinata le affascinò, formula inedita di supplizio e la soffrirono, gradino per gradino, fino a Via Sistina allucinante di pietre riscaldate. Che cosa sperare in un mondo dove i passi conducono inutilmente a nuovi selciati arsicci, a nuovi asfalti roventi? Dipende pur sempre dal passo: affacciato alla vetrina di Frattegiani un sandalo composto da striscioline esilissime, alternate a toni preziosi lasciò sperare un cammino da percorrersi in piena frescura. (Brin 1946, 16-17)

È sufficiente appoggiare lo sguardo su un delizioso paio di sandaletti per fantasticare un altro e più piacevole cammino, perfettamente commisurato alla levità di quelle “striscioline esilissime” e al sogno di mete fino ad allora impensate. Sono anche queste spinte, legate al desiderio di beni in qualche modo lussuosi e di stili di vita più confortevoli, a muovere i percorsi delle donne, guidando i loro passi nello spazio di città roventi, non dimentiche della guerra e piegate da feroci ristrettezze. Vincenza e Valentina, le due sconosciute protagoniste di questa passeggiata romana, mutano la loro andatura e il rapporto col circostante guardando la scintillante vetrina di Frattegiani, e incarnano l’aspirazione a un benessere nuovo, a un miglioramento, anzi tutto materiale, della loro esistenza.

Del resto nell’Italia di quegli anni il possesso di calzature adeguate è sovente un argomento decisivo,<sup>15</sup> come mostrano ad esempio le scarpe usate, ma definite “quasi nuove”, che Celestina, la protagonista di *Il sole negli occhi* (A. Pietrangeli, 1953), riceve in dono dalla signora da cui è appena andata a servizio. La giovane, impersonata da Irene Galter, è agile come una capretta quando corre per le impervie viuzze di Castelluccio, il

<sup>15</sup> A questo proposito desidero ricordare, di passaggio, il breve testo di Natalia Ginzburg, *Le scarpe rotte*, elaborato all’altezza del 1945, dove l’autrice confronta le scarpe “solide e sane” (Ginzburg 1986, 793) calzate quando era bambina e quelle sconquassate del tempo di guerra, e si sofferma infine sui modi di camminare per il mondo, scoprendo la scomoda libertà e “il passo largo e indolente” (795) di chi ha le scarpe rotte e sa distinguere cosa è e cosa non è necessario.

paese natio, ma approdata a Roma, con quei duri e scalcagnati *décolleté*, proprio non riesce a camminare. Invero a perderla, fin dal principio, è la città,<sup>16</sup> con i suoi vasti viali geometrici: la cinepresa la ritrae del tutto disorientata, incapace di ritrovare la strada, quando, arrivata da pochissimo, viene mandata a comperare il pane. La ragazza si aggira spaventata, con gli occhi spalancati e tutti i sensi all'erta, nel dedalo di vie tutte uguali, perpendicolari e pericolose, circondata da mostruose automobili che quasi la travolgono. Soltanto il pianto di un bambino, presagio di imminenti dolori, la ricondurrà a casa. A ben vedere i suoi passi variano lungo l'intero racconto, ed è nei loro mutamenti, nella corsa come nell'inciampo, che si dispiega il destino della giovane cameriera. Celestina percorre le strade romane camminando in modi via via differenti: la vediamo rumorosamente accolta dall'energica allegria delle altre domestiche, mentre va per la prima volta a ballare insieme a loro, nella libera uscita domenicale; più avanti la macchina da presa la riprende nelle tediose passeggiate coatte a fianco del noiosissimo fidanzato; infine, dopo aver compreso la ferocia della città e l'inconsistenza dei sentimenti, ritrovandosi incinta e abbandonata dall'uomo amato, è ancora sulla strada che Celestina sceglie tragicamente di risolvere le complicazioni della sua esistenza, gettandosi sotto le ruote di un tram.

Sembra spirare un'aria di tragedia, eppure a chiudere il racconto non è la morte della protagonista, ma la sua insperata salvezza e rinascita. Difatti, nella cornice di una Roma assoluta e cinguettante, dopo il ricovero in ospedale Celestina viene ricompresa nei discorsi e nell'abbraccio ideale delle domestiche, sue amiche e colleghe, che parlano di lei e si dicono pronte a sostenerla affinché possa affrontare la maternità da ragazza single e vivere la sua vita fuori dai copioni prestabiliti. Soggetto plurale e imprevisto, questo inedito gruppo di donne che camminano insieme nel paesaggio urbano, sorridendo, motteggiando e sorreggendosi l'una con l'altra, suggella il film di Pietrangeli nel segno della libertà femminile. Nel clima asfittico e chiuso dei primi anni Cinquanta, le risate e i passi lievi, ma decisi, delle indomite cameriere di *Il sole negli occhi* risuonano di un'eco futura, preannunciando uno smisurato e non più rimandabile allargamento dell'orizzonte sociale.

---

<sup>16</sup> Per il senso di spaesamento e per l'impatto traumatico della città su Celestina cfr. Maina 2016.

**BIBLIOGRAFIA**

- ANSELMINI, G.M., RUOZZI, G. (eds.). 2003. *Luoghi della letteratura italiana*. Milano: Bruno Mondadori.
- BAUDELAIRE, Ch. 1994 [1863]. *Le Peintre de la vie moderne*. Trad. it. *Il pittore della vita moderna*. Venezia: Marsilio.
- BENJAMIN, W. 1935 [1986]. *Parigi, capitale del XIX secolo. Progetti appunti e materiali 1927-1940*. Torino: Einaudi.
- BELINGARDI, C., CASTELLI, F., OLCUIRE, S. (eds.). 2019. *La libertà è una passeggiata. Donne e spazi urbani tra violenza strutturale e autodeterminazione*. Roma: IAPH.
- BELLASSAI, S. 2011. *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*. Roma: Carocci.
- BRAIDOTTI, R. 1994. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Cambridge: Columbia University Press. Trad. it. 1995. *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Roma: Donzelli.
- BRIN, I. 1940. "Alida Valli preferisce l'Aviazione." *Fronte. Giornale del soldato* 6, 19.
- . 1941 a. "Bianca Della Corte preferisce l'Aviazione da Caccia." *Fronte. Giornale del soldato* 18, 19.
- . 1941 b. "Leda Gloria preferisce gli Arditi." *Fronte. Giornale del soldato* 21, 19.
- . 1941 c. "Ori Monteverdi preferisce gli Aereologi." *Fronte. Giornale del soldato* 34, 19.
- . 1946. "Passeggiata romana." *Bellezza* 7: 16-19.
- . 1986. *Dizionario del successo, dell'insuccesso e dei luoghi comuni*. Palermo: Sellerio.
- BRUNO, G. 2002. *Atlas of Emotion: Journey in Art, Architecture, and Film*. London-New York: Verso. Trad. it. 2012. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*. Milano-Torino: Bruno Mondadori.
- CARATOZZOLO, V.C., SCHIAFFINI, I., ZAMBIANCHI, C. (eds.). 2018. *Irene Brin, Gasparo del Corso e la Galleria L'Obelisco*. Roma: Drago.
- CARDONE, L. 2019 a. "Spalle allo schermo. Irene Brin spettatrice di spettatori." In M. Comand, A. Mariani (eds.). *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, 89-112. Venezia: Marsilio.
- . 2019 b. "Scritture a perdere. Le donne, il cinema, l'industria culturale e la dimenticanza." *Economia della cultura* 4: 599-609.
- CASTRO, T. 2008. *La Pensée cartographique des images*. Paris: Aléas.
- CHITI, R., LANCIA, E., POPPI, R. 1999. *Dizionario del cinema italiano. Le attrici*. Roma: Gremese.
- DE BERTI, R. 2000. *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*. Milano: Vita e Pensiero.
- DE BERTI, R., PIAZZONI, I. (eds.). 2009. *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*. Milano: Cisalpino.
- DE GIORGIO, M. 1993. *Le italiane dall'Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*. Bari-Roma: Laterza.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Le Minuit. Trad. it. 1987. *Mille piani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- D'SOUZA, A., McDONOUGH, T. (eds.). 2006. *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space and Visual culture in Nineteenth Century Paris*. Manchester: Manchester University Press.
- GINZBURG, N. 1942. *La strada che va in città*. Torino: Einaudi.
- . 1986. "Le scarpe rotte." In *Opere. Raccolte e ordinate dall'Autore*. Vol. I. Milano: I Meridiani Mondadori.
- GRIGNAFFINI, G. 2002. "Il volto e la divisa. Luoghi del femminile nel cinema italiano degli anni Trenta." In *La scena madre. Scritti sul cinema*, 239-255. Bologna: Bononia University Press.

- JANDELLI, C. 2019. *Le dive italiane del cinema muto: edizione riveduta e ampliata*. Imola: Cue Press.
- MAINA, G. 2016. "Da Castelluccio alla sala da ballo. Geografie delle relazioni in *Il sole negli occhi* (Antonio Pietrangeli, 1953)." In L. Cardone, G. Maina, C. Tognolotti (eds.). "Almeno in due. Donne nel cinema italiano." *Arabeschi* 8: 276-281.
- MONDELLO, E. 1987. *La nuova italiana. La donna nella stampa e nella cultura del Ventennio*. Roma: Editori Riuniti.
- MORANTE, E. 1974. *La storia*. Torino: Einaudi.
- MOSCONI, E. 2009. "Irene, Luciana, Mura e le altre. La cronaca mondana e di costume." In R. De Berti, I. Piazzoni (eds.). *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, 443-467. Milano: Cisalpino.
- MOZZATI, T. 2016. "Irene Brin al cinema. Dagli anni Trenta alla Liberazione." *Antologia Vieusseux* 65: 89-112.
- MURA. 1930. *Mary Mariù Maria*. Milano: Sonzogno.
- . 1939. *Isabella Gluk*. Milano: Sonzogno.
- MUSCARIELLO, M. 2012. "Donna, provincia e città: Sibilla e le altre." In M. Barengi, G. Langella, G. Turchetta (eds.). *L'esperienza del moderno II*: 701-712. Pisa: Edizioni ETS.
- NICOLETTO, M. 2014. *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*. Alessandria: Edizioni Falsopiano.
- OLDRINI, R. 2006. "Mura, ovvero Maria Volpi Nannipieri. L'eclittismo d'una scrittrice non solo 'rosa'." *OTTO/NOVECENTO* 3: 57-83.
- SAVIO, F. 1979. *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*. Vol. II. Roma: Bulzoni.
- VERDIRAME, R. 2009. *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla contessa Lara a Luciana Peverelli*. Milano: Libreria Universitaria.