



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE E SOCIALI
Corso di Laurea in Scienze delle Lettere
e della Comunicazione Multimediale

***Adua e le compagne: Antonio Pietrangeli guarda alla
prostituzione***

Relatore:

Prof.ssa LUCIA CARDONE

Correlatore:

Prof.ssa FIAMMA LUSSANA

Tesi di Laurea di:
ELEONORA TAVERA

Anno Accademico 2015/2016

Indice

Introduzione.....	2
Parte prima: Il cinema di Antonio Pietrangeli.....	5
1.1 Antonio Pietrangeli, la vita e il film.....	5
1.2 La moralità dell'arte.....	14
1.3 Dal neorealismo alla commedia.....	16
1.4. Una filmografia al femminile: le motivazioni di una scelta.....	19
Parte seconda: Genesi di <i>Adua e le compagne</i>, dall'attualità al film.....	22
2.1 Il mutamento dei ruoli delle donne nella società italiana.....	22
2.1.1 Le donne e il ruolo di «sposa e madre esemplare».....	23
2.1.2 Le donne in guerra.....	26
2.1.3. La Ricostruzione: le donne e la loro «essenziale funzione».....	27
2.1.4. Il Boom economico: le donne e il ruolo di «regina dei consumi».....	30
2.2. Una Legge per le donne: il progetto Merlin.....	31
2.2.1 Ruolo sociale della prostituta negli anni Quaranta e Cinquanta.....	32
2.2.2. Le case chiuse.....	33
2.2.3. Il tormentato percorso della Legge Merlin.....	35
2.3. Una integrazione impossibile: il film.....	37
Parte terza: Analisi di <i>Adua e le compagne</i>.....	40
3.1. Il racconto filmico.....	40
3.1.1. Sinossi.....	41
3.1.2. Suddivisione in sequenze.....	42
3.2 Analisi tecnica e stilistica del film.....	66
3.3 Utilizzo espressivo dei codici linguistici.....	68
3.3.1. Movimenti della macchina da presa.....	69
3.3.2 Il primo piano.....	72
3.3.4. Il suono.....	73
3.3.5. La luce e il colore.....	76
3.3.6. Spazio urbano e rurale.....	78
3.3.7. La figura umana: la direzione degli attori, costumi e trucco.....	81
Conclusioni.....	84
<i>Adua e le compagne: Cast&Credits</i>.....	89
Bibliografia.....	91
Riviste.....	93
Sitografia.....	93
Ringraziamenti.....	95

«Sappiamo che l'arte non tanto sopisce quanto ridesta, non tanto vuota quanto arricchisce, non tanto provoca estasi quanto fornisce stimoli e determina azioni [...] Il lettore e lo spettatore [...] possono magari anche non saper definire il mondo morale dell'autore o degli autori. Resterà però innegabile il fatto che la loro coscienza ne viene riplasmata, così che essi non ereditano il contenuto morale dell'opera, ma hanno da questo – per la mediazione della forma – la suggestione di una nuova maniera di vedere le cose. Questo è il senso della proposizione, già affermata altre volte, che pone l'arte come moralità efficiente»

Antonio Pietrangeli, *Pattuglia*, 1943

Introduzione

«Se è vero come è vero ciò che ha scritto Kate Millet, “amare qualcuno significa conoscerlo”, Pietrangeli è stato il regista che più di ogni altro ha amato e compreso le donne dimostrando con i suoi film come sia possibile superare la propria condizione di uomo per calarsi nell’animo femminile, facendone proprie le ansie e i problemi»: così recita la recensione della nota giornalista e critica cinematografica Patrizia Carraro¹ pubblicata da Guaraldi nel 1977.

Si tratta di una delle molte lodi che trova riscontro nella filmografia di Antonio Pietrangeli, una filmografia che si può definire coerente e originale per la scelta di concentrarsi sulle donne e sull’unicità dei ritratti femminili, come testimonia, fra gli altri, anche uno dei suoi titoli meno conosciuti e che questo elaborato si propone di indagare, vale a dire *Adua e le compagne*, pellicola del 1960, presentata in concorso alla XXI Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia nello stesso anno. Si tratta di un film di grande attualità la cui vicenda trae spunto dalla chiusura delle case di tolleranza avvenuta il 20 Settembre del 1958 e voluta dalla Senatrice Lina Merlin. Pietrangeli costruisce quattro ritratti di donne, ex-prostitute, accomunate da uno stesso destino che le spinge sulla strada e dal quale vogliono sottrarsi continuando a esercitare clandestinamente la professione dietro la copertura di una trattoria di campagna.

Antonio Pietrangeli è uno dei pochi registi italiani che, come accennato poco sopra, si è imposto per i ritratti femminili in un decennio in cui, gli anni Sessanta, i grandi generi, in primis la commedia all’italiana, producevano un cinema abitato soprattutto da protagonisti maschili². Con *Adua e le compagne* il regista si è distinto ulteriormente

1 Patrizia Carraro, *Malafemmina. La donna nel cinema italiano*, Guaraldi, Firenze, 1977, pp.104-106.

2 Come testimonia Ettore Scola «Nelle altre sceneggiature, negli altri film che facevamo, la donna presentata era o una mignotta o una madre o una sorella, e valevano un po’ come maschere teatrali. Non si seguivano fuori dalla porta per andare a vedere cosa pensavano, cosa erano veramente. Si restava nella stanza con il protagonista maschile. Erano figure che si affacciavano senza neanche sedersi, erano figure di contorno. Con Antonio si è fatto un lavoro diverso: si seguivano le donne nei corridoi delle vicende e forse nelle altre stanze c’erano Tognazzi, Manfredi, come in *Io la conoscevo bene*, ma erano loro gli astanti, i non protagonisti. Erano messi in fila, legati da queste figure femminili protagoniste», Piera Detassis, Tullio Masoni, Paolo Vecchi (a cura di), *Il cinema di Antonio Pietrangeli*, Venezia, Marsilio Editori, 1987, pp.169-171.

Introduzione

dalle altre rappresentazioni cinematografiche delle donne di vita: Pietrangeli entra nel mondo femminile della prostituzione riuscendo a restituire comprensione e rispetto alla figura della prostituta.

Questo lavoro si propone, dunque, di analizzare il film nel suo contenuto e nella sua forma. In particolare, l'analisi è stata motivata dalla volontà di indagare ciò che fa unico il discorso e il linguaggio cinematografico pietrangeliano.

La tesi si apre con un capitolo dedicato alla figura di Antonio Pietrangeli: una completa biografia dell'autore e un profilo della sua attività di regista rappresentano le basi da cui partire al fine di penetrare a fondo la sua personalità e di capire quali motivazioni abbiano portato il suo sguardo indagatore sulla centralità del tema femminile e, in particolare, sul tema della prostituzione, un argomento che, come è noto, non passa mai di attualità.

Si è cercato di delineare il suo orientamento critico, i suoi parametri estetici e ideologici e ciò che lo ha portato a maturare la riflessione a proposito della «moralità dell'arte» in rapporto al cinema. L'autore infatti crede nell'arte come strumento educativo e impegno civile, mezzo a disposizione dell'uomo per riflettere e capire ciò che si muove dentro e intorno a se stesso. Forte di questa idea, Pietrangeli passa dietro la macchina da presa nel 1953 con *Il sole negli occhi*, film che funge da spartiacque nella carriera del regista: da un lato rende omaggio alla lezione neorealista e, allo stesso tempo, se ne distacca per il rilievo, inedito, del mondo femminile. Prosegue in questa direzione dando vita a una propria cifra stilistica nella quale il regista «riesce a spezzare in modo radicale la convenzionale immagine della donna cercando di rappresentarla non come la concretizzazione dei fantasmi maschili ma come dotata di una sua propria realtà e a calarla entro precise coordinate socio-culturali»³.

Al fine di comprendere al meglio la condizione di disequilibrio che vivono le donne dell'epoca e che, Antonio Pietrangeli, riesce a cogliere e fissare sulla celluloide, la

³ Guglielmina Morelli, Giulio Martini, Giancarlo Zappoli (a cura di), *Un'invisibile presenza, il cinema di Antonio Pietrangeli*, Cesena, Editrice Il Castoro, 1999, p.37.

seconda parte del presente elaborato si occupa di fornire un quadro storico-sociologico dell'Italia tra la Seconda Guerra Mondiale e il cosiddetto Miracolo Economico con l'obiettivo di delineare le trasformazioni che hanno investito i ruoli delle donne italiane. All'interno della stessa sezione si è cercato di analizzare, seppur brevemente, le figure delle prostitute e la «doppia transizione» che hanno vissuto prima come donne e poi come meretrici quando, di punto in bianco, si sono ritrovate senza lavoro. Questa indagine è posta come base al fine di illustrare le profonde motivazioni che hanno portato la Senatrice Lina Merlin a presentare, con grande coraggio, una proposta di legge rivoluzionaria per l'Italia dell'epoca: chiudere le cosiddette «case chiuse» (dai quali lo Stato ricavava benefici fiscali) e perseguire lo sfruttamento della prostituzione. Infine, si è cercato di identificare le ragioni che hanno spinto il regista, con tono polemico, a mostrare come le prostitute, più delle altre donne, non abbiano diritto a ribellarsi, in quanto collocate nel gradino più basso della scala sociale.

Infine, la terza parte della tesi, si concentra sull'analisi vera e propria del film con lo scopo di sviluppare una comprensione approfondita del testo. Nella prima sezione del capitolo, dopo un accurato studio del racconto filmico, si procede con lo smontaggio del testo, ossia con la scomposizione in sequenze. Partendo da questi elementi il presente elaborato si propone di rilevare le modalità di significazione di *Adua e le compagne* cercando di fornirne un'interpretazione. Segue la seconda sezione del capitolo dove si sono esaminati gli elementi della messa in scena (movimenti connotativi della macchina da presa, il primo piano, il suono, l'illuminazione, lo spazio, il lavoro con gli attori) e l'utilizzo che di essi viene fatto da Pietrangeli.

Parte prima: Il cinema di Antonio Pietrangeli

1.1 Antonio Pietrangeli, la vita e il film

Antonio Pietrangeli nasce a Roma il 19 gennaio del 1919, figlio di un ingegnere, Francesco, e di una maestra, Ofelia Palleschi. Ha vissuto con i fratelli e le sorelle, Liliana, Mario, Achille (morto poi a 23 anni), Nina, Giorgio, Gianna e Fiorella, in via Angelo Poliziano. Ha frequentato le scuole dell'obbligo presso l'Istituto Ruggero Bonghi e il Liceo Classico nel privato Santa Maria.

Successivamente si iscrive alla Facoltà di Medicina e si laurea il 19 Aprile 1945. Per un breve periodo di tempo esercita anche la professione medica e rinnova fino alla fine della sua vita l'iscrizione all'Ordine dei Medici. Ma già dagli anni Quaranta inizia a seguire una strada parallela a quella della medicina: i suoi interessi prevalenti riguardano prima la letteratura e, poi, il cinema. Sin da giovanissimo, non aveva ancora vent'anni, era già conosciuto come traduttore di importanti libri francesi⁴.

Ma sarà il cinema a conquistare Pietrangeli. Le prime tracce si trovano su *Il Lavoro Fascista*⁵. Al quotidiano romano Pietrangeli collabora firmando varie recensioni ed inviando due servizi dalla mostra di Venezia del 1940.

Una volta consolidato il suo grande interesse per l'arte cinematografica, decide nel 1941 di frequentare il Centro Sperimentale di Cinematografia. E' qui che Pietrangeli trova l'ambiente a lui più consono.

Nell'estate-autunno del 1941 esordisce sulle pagine di *Bianco e Nero*, la rivista del Centro, come Segretario di Redazione e, dopo soli pochi mesi, è già promosso Redattore e Critico. Un tirocinio importante quello che il giovane critico può svolgere al Centro

4 P. Detassis, T. Masoni, P. Vecchi, *Il Cinema di Antonio Pietrangeli*, Marsilio Editori, Venezia, 1987, p.177

5 Il 28 luglio 1940 appare il primo articolo firmato da Pietrangeli. E' ventenne e recensisce *Le armate del cielo* e *La Bambola nera*. L. Pellizzari, *Un critico cinematografico degli anni '40*, in AA. VV., *Io la conoscevo bene, di Antonio Pietrangeli*, a cura di Lino Micciché, Roma, Associazione Philip Morris Progetto cinema, 1999.

Sperimentale soprattutto perché ha la possibilità di confrontarsi con alcune delle voci più autorevoli del settore, fra le quali si stagliano: Luigi Chiarini e Umberto Barbaro, una delle massime personalità della cultura cinematografica-antifascista.

Il 1943 è un anno molto importante per Pietrangeli. Il 30 gennaio sposa Margherita Ferrone e dalla quale avrà due figli, Paolo (29 aprile 1945, regista e cantante) e Carlo (6 febbraio 1951).

Nel triennio '41-43, contemporaneamente al lavoro su *Bianco e Nero*, alcuni articoli appaiono anche su *Si Gira*, un mensile fondato dallo stesso Pietrangeli e codiretto assieme a Mino Donati e Massimo Mida; il carattere di rivista di fronda ne comporterà la soppressione da parte della gerarchia fascista dopo quattro numeri. Proprio *Si Gira* aveva pubblicato alcune fotografie scattate durante i sopralluoghi di *Ossessione* di Luchino Visconti, film che ha rappresentato una svolta per il cinema italiano.

Sfollato all'indomani dell'8 Settembre 1943, Pietrangeli vive in clandestinità insieme a Michelangelo Antonioni a Magliano de' Marsi.

Nella Roma liberata del 1944, Pietrangeli, dal 1944 al 1946, è titolare della rubrica di critica cinematografica intitolata *Sala di proiezione* su *Star*, un settimanale di cinema e altri spettacoli, diretto da Ercole Patti, dove Pietrangeli porta avanti profonde riflessioni. Dal 1947 collabora a *Fotogrammi*. Anche in questo caso Pietrangeli riesce a portare avanti una critica severa, dura, stimolante, che si esplica soprattutto nella due corrispondenze dalla Mostra di Venezia del 1946 e del 1947.

Nello stesso anno pubblica un testo sull'asincronismo in *La critica cinematografica* ed un saggio sul cinema americano nel primo numero della nuova serie di *Bianco e Nero*.

Ma, dopo una intensa attività di critico cinematografico, Pietrangeli decide di diventare regista a pieno titolo. Lo fa con un saggio scritto nel maggio 1948, *Panoramique sur le cinéma italien*, apparso sulla nuova serie della parigina *Revue du cinéma* diretta da Jean-Georges Auriol.

Parallelamente alla sua attività di critico cinematografico, Pietrangeli sviluppa anche quella di sceneggiatore.

1.1 Antonio Pietrangeli, la vita e il film

La prima esperienza è quella maturata nella lavorazione di *Via delle cinque Lune* di Chiarini del 1941. Ma la tappa fondamentale è segnata dalla collaborazione con Luchino Visconti nella realizzazione di *Ossessione*, tra il 1942 ed il 1943. Chiamato inizialmente dalla produzione con l'incarico di dirigere la pubblicità e l'ufficio stampa, Pietrangeli sostituisce De Santis, assentatosi, nel compito di aiuto regista e revisore di molti dialoghi.

La collaborazione con il regista milanese non si esaurisce con *Ossessione*, infatti Pietrangeli dal 1942 al 1943 firma per Visconti numerosi soggetti e sceneggiature, destinati a rimanere irrealizzati. Partecipa, nel 1945, alla sceneggiatura del film resistenziale *Furore*; nell'anno successivo collabora a quella de *Il processo* di Maria Tarnowska; poi, nel 1948, sempre per Luchino Visconti, per il quale è occupato anche nel trattamento di un progetto per l'*Otello* di William Shakspeare, segue la sceneggiatura di *Cronache di poveri amanti*, e la redazione del commento parlato de *La terra trema*, film di cui curerà anche la ridotta edizione italiana e la traduzione in francese. Quindi lavora alla proposta di un soggetto per un film sulla borghesia milanese; infine, nel 1950, scrive con Suso Cecchi D'Amico l'ultimo copione per Visconti, *La carrozza del santissimo sacramento da Merimeé*.

Nel 1947 inizia a lavorare per Rossellini con *L'invidia*, un episodio de *I sette peccati capitali*, film realizzato nel 1952, del quale Pietrangeli sarà anche aiuto regista. Per *Europa '51* è cosceneggiatore, aiuto regista, e comparsa. Nel 1952 rielabora un soggetto che aveva scritto nel 1948, dal titolo *Finalmente la libertà*.

Numerosi sono anche i lavori per Franciolini: nel 1946 *La vita di Alfredo Catalani*, e nel 1947, *Viviamo*, che non furono mai realizzati. Nel 1947, sceneggia *Amanti senza amore*, nel 1951 *Ultimo incontro*, e nel 1952, *Il mondo le condanna*.

Nel 1943, Pietrangeli lavora, con Brancati e Lattuada, al copione di *Temporale*, una riduzione de *Gli indifferenti* di Moravia, bloccato, però, dalla censura. Per Lattuada, nel 1945 scrive il commento del documentario *La nostra guerra*, e nel 1953 lavora alla revisione della sceneggiatura de *La lupa*.

Altre collaborazioni sono quelle a *Gioventù perduta* (1947) di Germi, a *Fabiola* (1948) di Blasetti, a *Quel fantasma di mio marito* (1950) di Mastrocinque, e a *Due mogli sono troppe* (1950), di Camerini.

Da segnalare sono anche i numerosi soggetti e sceneggiature, elaborati da Pietrangeli negli anni Cinquanta e Sessanta quando ormai è già avviata la sua attività registica ma mai realizzati poiché più volte si è trovato bloccato dalla produzione.

Le morte vive, soggetto del 1953, è una storia di alcune monache di clausura, che, costrette ad uscire dal convento per costruirsi uno nuovo, si trovano a contatto con la vita vera. Del 1954 sono le sceneggiature di *Mogli e buoi* (girato poi da De Mitri), di *Ferdinando – re, regina, reginella* e di *Barbara cugina d'America*, storia di una famiglia impiegatizia romana sconvolta dall'improvviso arrivo di una giovane e bella parente.

Del 1956 è la sceneggiatura di *Le ragazze chiacchierate* (che costituirà la prima base de *I delfini* di Maselli), su come pettegolezzi e dicerie possano rendere impossibile la vita di una ragazza di provincia.

Tra il 1957 e il 1958 Pietrangeli scrive *Il trattamento di Sarajevo* (con Fo, Pinelli e Pasolini), ricostruzione dell'attentato a Ferdinando d'Asburgo. Nel 1958, elabora *I gemelli, la vergine, il toro* sulle influenze che può avere l'oroscopo, e *Una vedova al mese*, che fa parte di un contratto con Ergas per tre film insieme a *Adua* e *La bugiarda*. Il primo è la storia di un truffatore, che si arricchisce vendendo alle vedove dipinti che indica come ordinati dai defunti mariti, ma che si troverà in difficoltà con una vedova piuttosto scaltra. *La bugiarda* del 1958, tratto dal testo teatrale di Diego Fabbri, (girato poi da Comencini), è la vicenda di una ragazza che, con l'aiuto della madre, si promette come sposa di tre «buoni partiti», ma finirà per sposare il più povero, che userà per conquistarla le sue stesse armi. Di questi anni è anche *La picaresca*, che ha ispirato *I picari*, girato da Monicelli nel 1987, e *Una storia italiana*, excursus sul ventennio fascista, visto con gli occhi di un uomo il quale scopre che la donna che ama si è avvicinata a lui per indurlo ad aderire al regime.

Tra il 1965 e il 1968 con Pinelli scrive la sceneggiatura de *Il mestiere del giudice*: storia

1.1 Antonio Pietrangeli, la vita e il film

di un giudice di una piccola città di provincia, che per non scendere a compromessi si gioca la carriera. Nel 1966 Pietrangeli lavora a *Le paure*, un film che vuole illustrare le paure dell'uomo moderno.

Di questo stesso periodo sono il soggetto di *Polvere di stelle* (girato da Sordi nel 1973), e quello de *L'attrazione*, la storia di una coppia di fantasisti, lei ventenne, lui quarantenne, che vedono finire tragicamente il loro amore, quando l'uomo, non più giovane, non riesce più nel suo numero. Del 1967, infine, è *Il futuro è cominciato ieri*, vicenda che sconfina nella fantascienza, che ruota attorno ad un apparecchio in grado di duplicare le persone.

Altra attività che si intreccia spesso in maniera frenetica, con quella di critico cinematografico e di scrittore per il cinema è l'intenso impegno editoriale di Pietrangeli. Nel 1943 a conferma del sodalizio con Umberto Barbaro scrivono insieme *Appunti sulla regia cinematografica*, un testo rimasto fermo allo stadio di dattiloscritto. Nello stesso anno è incaricato dalle Edizioni Italiane di Roma di dirigere, insieme a Pasinetti, un'enciclopedia del cinema. Rimasto solo in questo progetto, diventa direttore della *Piccola enciclopedia del cinema*, un'opera a dispense, che però, anche in questo caso, non arriverà mai in edicola.

Il 1944 è un anno frenetico, ricco di contatti e impegni, anche se non tutti destinati a concretizzarsi. Dalle Edizioni Italiane Pietrangeli riceve il compito di curare una collana di saggistica intitolata *La Politica* e perciò stende un interessante piano editoriale, anche questo destinato a rimanere allo stadio progettuale. Firma con l'editore Gianni Darsena di Roma un contratto per la cura della collana *I classici dello spavento*, e per alcune traduzioni francesi. Diventa curatore per la casa editrice Contemporanea di Roma della collana di narratori italiani e stranieri *La bilancia*, tra le cui pubblicazioni c'è *Suor Scolastica* di Stendhal tradotta dallo stesso Pietrangeli. Ha una intensa collaborazione con riviste di cultura come *Mercurio*, *Città*, *Domenica*, *Cosmopolita*, *Cronache*.

Di pari intensità è anche il 1945, anno in cui la Specola, diretta da Silvio D'Amico, lo incarica della compilazione delle voci cinematografiche dell'Enciclopedia del teatro e delle arti. Inizia un lungo lavoro di traduzioni teatrali per Luchino Visconti e Jean-Paul

Sartre.

Nel 1946 accanto ai lavori per Visconti è alle prese con le traduzioni di *Romeo et Juliette* di Jean Cocteau, di *The Years Beetwen* di Daphne Du Maurier e di Cezanne, Degas, Renoir di Voltard.

L'anno successivo limita le traduzioni e sottoscrive con la casa editrice Poligono di Milano un contratto per i volumi Bibliografia del cinema e Storia del cinema italiano, che non saranno mai portati a termine. Successivamente intraprende ulteriori lavori di traduzione con la Einaudi.

Dopo questo lungo « tirocinio » come critico, sceneggiatore, soggettista e aiuto-regista, Pietrangeli approda alla regia.

Il primo film arriva nel 1953 con *Il sole negli occhi (Celestina)*, il cui primo soggetto, *Il lungo viaggio di Celestina*, era stato depositato alla Società italiana degli autori e degli editori (SIAE) nel 1951, scritto insieme a Lucio Battistrada, a Cecchi d'Amico e in parte a Ugo Pirro. Il film è interpretato da Irene Galter, al cui fianco comparve un allora semiconosciuto Gabriele Ferzetti. Si tratta di un delicato ritratto di una cameriera che dalla campagna è costretta a trasferirsi in città.

Dopo la bella prova del film d'esordio, l'anno successivo il giovane regista è coinvolto nell'avventura di *Amori di mezzo secolo*. Oltre a Pietrangeli, regista dell'episodio 1910, il film è infatti firmato anche da Glauco Pellegrini, Pietro Germi, Mario Chiari, e Roberto Rossellini.

Nel 1955 Pietrangeli conosce Ruggero Maccari ed Ettore Scola, una coppia di sceneggiatori destinati ad avere con lui una lunga e felice collaborazione. Il primo frutto di questa felice unione è *Lo scapolo*, un film dove eccezionalmente la donna non è protagonista, ma Pietrangeli sente comunque l'urgenza di analizzare la visione che l'uomo ha di lei, cogliendo gli aspetti peculiari della personalità femminile e i condizionamenti della cultura maschile.

Negli ultimi mesi del 1956 comincia la lavorazione di *Souvenir d'Italie*. Film dei meno personali di Pietrangeli, risente della insipienza delle protagoniste e della presenza poco più che svogliata degli attori.

1.1 Antonio Pietrangeli, la vita e il film

Nel 1958 gira *Nata di marzo*, commedia costruita a episodi. Una struttura segmentata, ulteriormente accentuata da tre lunghi flash-back, cadenza la tormentata vicenda dei due protagonisti Francesca e Sandro, nella professione maschile (architetto), nelle aspirazioni femminili (indipendenza) e nell'ambientazione (Milano). Interpretata ancora da Ferzetti e da Jacqueline Sassard, la pellicola lascia perplessi i critici, soprattutto per via di quella sofferta riconciliazione finale che, non prevista dagli sceneggiatori Scola, Maccari, Age e Scarpelli, ma suggerita dal produttore Carlo Ponti, ha scatenato inesatte interpretazioni sulla visione del matrimonio di Pietrangeli.

È del 1960 *Adua e le compagne*. Soggetto scritto con Maccari e Scola, con l'aggiunta di Pinelli in fase di sceneggiatura. Entra in lavorazione il 4 aprile 1960, dopo vari rinvii per l'indisposizione di Simone Signoret (la *Adua* del titolo), ritardi della coproduzione francese e grane con la censura. Nell'Italia della legge Merlin e della chiusura delle case di tolleranza, quattro prostitute, Adua, Milli (Gina Rovere), Lolita (Sandra Milo) e Marilina (Emmanuelle Riva), si mettono in proprio e aprono una loro trattoria-locanda, salvo nel finale tornare a battere il marciapiede. Presentato al Festival di Venezia, in un'edizione agitata dall'ostruzionismo nei confronti di Emilio Lonero, allora direttore, appartenente ad Azione cattolica e severo censore, *Adua* subisce diversi tagli e viene distribuito in Italia, salvo che in Sicilia (in particolare a Palermo, dove prima annunciato e poi fermato per dei tagli di censura, è stato definitivamente ostacolato, pare, dal cardinale Ruffini), dalla fine di settembre.

Del 1961 è *Fantasma a Roma*. Pietrangeli gioca la carta del racconto fantastico a più voci, in cui la vita reale si mescola con quella «sopra-reale» (come lui la definisce). Gli viene commissionato da Cristaldi nel Febbraio 1960, anche se le riprese iniziano a metà anno. Tratto da un soggetto fantastico di Sergio Amidei, sceneggiato con Scola-Maccari e in parte Ennio Flaiano, la pellicola a colori si avvale della fotografia di Giuseppe Rotunno e della partecipazione di un cast di attori eccellenti come Edoardo De Filippo, Marcello Mastroianni, Tino Buazzelli, Vittorio Gassman, la Milo e Lilla Brignone. Flop d'incassi, insignito di un prestigioso premio belga, rappresenta una sorta di parentesi maschile nell'universo prettamente femminile della produzione del Pietrangeli di allora.

Nel 1963 Pietrangeli realizza *La parmigiana*, tratto dall'omonimo romanzo di Bruna Piatti. Il progetto si origina da un contratto firmato il 3 Luglio 1962 con la Documento Film. Il lavoro di sceneggiatura di Scola-Maccari e Stefano Strucchi (cui si era aggiunto, prima del doppiaggio, per la traduzione dei dialoghi in dialetto il critico parmense Giuseppe Calzolari) si conclude il 29 Agosto, il primo ciak è battuto a Ottobre. *La parmigiana* è il racconto fenomenologico di una spregiudicata educazione sentimentale. Primo film di una trilogia femminile, (composta e completata dai successivi *La visita* e *Io la conoscevo bene*), possiede una modernità di linguaggio sorprendente.

Nello stesso anno Pietrangeli torna sul set de *La visita*, che avrebbe dovuto dirigere De Santis, altrimenti impegnato con *Italiani brava gente*. Acquisito soggetto e sceneggiatura da quest'ultimo e da Maccari-Scola, inizia le riprese il 12 Giugno e le termina il 20 Agosto. Commedia amara e circolare, che si apre e si chiude in treno, con uso della *voice over* e nel mezzo ancora dei *flashback*, *La visita* narra l'incontro di due solitudini – quella di Pina (Milo), una donna matura e indipendente che vive e lavora in un consorzio agrario del mantovano, e di Adolfo (François Perier), commesso ultraquarantenne di una libreria romana – che, dopo un annuncio matrimoniale e una fitta corrispondenza, malinconicamente si consuma nell'arco di una giornata, senza avere un seguito. *La visita* è il secondo tassello del trittico femminile: ha un andamento più classico e maggior staticità rispetto agli altri due. Il regista concentra la sua attenzione sui protagonisti; e, dopo un inizio divertito, il film cede il passo ad uno sguardo sempre meno ironico e più partecipe.

Altra parentesi pietrangeliana sul femminile c'è nel 1964 quando dopo tante protagoniste, ecco avanzare un rappresentante della borghesia provinciale lombarda, affetto dal morbo della gelosia. *Il magnifico cornuto*. Per la prima volta nella sua carriera Pietrangeli dirige un film che prende le mosse da un testo teatrale, la celebre commedia di Crommelynck *Le cocu magnifique*.

Nel 1965 Pietrangeli può realizzare un progetto a lui molto caro, risalente al'61: *Io la*

1.1 Antonio Pietrangeli, la vita e il film

conoscevo bene. Sulle prime aveva pensato a Sandra Milo come protagonista, ma a causa dell'insuccesso di *Vanina Vanini* (1961) di Rossellini, il suo nome non risultava più spendibile. Caldeggia allora quello di Stefania Sandrelli, recente rivelazione di *Divorzio all'italiana* (1961) e *Sedotta e abbandonata* (1964) di Germi, ma senza far breccia sui produttori che gli propongono invece Natalie Wood, Brigitte Bardot, Claudia Cardinale, Silvana Mangano e così via. Ma sarà Pietrangeli a spuntarla.

In questa ultima tessera della trilogia, il regista delinea un'altra magistrale figura femminile, quella di Adriana Astorelli. Il film narra dei suoi numerosi incontri con vari uomini interpretati, tra gli altri, da Manfredi, Jean-Claude Brialy, Mario Adorf, Enrico Maria Salerno, Ugo Tognazzi (Nastro d'argento come Miglior attore non protagonista, per il ruolo di Bagini). Adriana è una ragazza spensierata e allegra che cerca il successo a Roma; ma i suoi tentativi per raggiungerlo sono vani perché non ha obiettivi chiari e non sa bene quello che vuole. Apparentemente tutto le va bene, tutto le scivola addosso, non ha morale, non ha problemi, è solo volubile ed incostante. Il suicidio finale dimostra il contrario. Il gesto disperato non nasce da una causa precisa, ma da un accumulo di episodi che improvvisamente vengono in superficie. Adriana ha l'improvvisa consapevolezza del vuoto della propria esistenza. Il personaggio di Adriana – tratteggiato con un'indagine psicologica straordinaria – porta alle estreme conseguenze i segni della «lacerazione» contemporanea.

Nel 1966 accetta di dirigere ancora Sordi nell'episodio di *Fata Marta*, per *Le fate* di Rodolfo Sonego, cui partecipano anche Mario Monicelli, Luciano Salce e Mauro Bolognini.

Nel 1968 intraprende un nuovo lavoro, *Come, quando, perché* che rimarrà incompiuto. Scritto con Pinelli, interpretato da Philippe Leroy (Marco), Danielle Gaubert (Paola), Horst Bucholz (Alberto), ambientato nella borghesia imprenditoriale piemontese e basato sulla classica triangolazione marito-moglie-amante, ma anche sul tema della sessualità matrimoniale, il film ha inizio alla fine di marzo del 1968, per poi interrompersi tragicamente a causa della morte del regista, che avviene il 12 luglio

1968.

A riprese ormai quasi ultimate, è in località Torre Scissura, a 4 km da Gaeta, che il regista infatti trova la morte a soli 49 anni. Verso le 17.30 era sceso in acqua, in località La spiaggia dell'argonauta, dinanzi a uno sperone di roccia, per spiegare a tre comparse i dettagli delle ultime inquadrature del film. D'improvviso il mare comincia però a ingrossarsi, impedendo al quartetto di rientrare. La troupe a riva cerca d'intervenire e, dopo alcuni tentativi andati a vuoto, riesce finalmente a gettare ai quattro una corda. Malauguratamente una forte onda scaraventa Pietrangeli contro lo scoglio. A seguito di un violento urto del capo il regista sviene e molla la presa. Risucchiato dal mare, viene ripescato ormai senza vita qualche ora dopo, alle 19.20, dalla Capitaneria di Porto.

Tre giorni dopo, il 15 Luglio, sono celebrati i funerali a Roma, presso una chiesa poco distante dall'abitazione dei Pietrangeli, mentre la salma fu tumulata nella tomba di famiglia al cimitero di Prima Porta.

Da ultimo ricordiamo l'impegno di Pietrangeli per il cinema che si manifesta anche attraverso azioni miranti a difendere la produzione cinematografica nazionale e la diffusione di una cultura popolare. Nel dopoguerra, Presidente della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema (FICC), Pietrangeli viene sostenuto dal Fronte Popolare nella candidatura alle elezioni del 18 Aprile 1948.

Nel Convegno tenutosi a Firenze pochi giorni prima delle elezioni, tra i vari interventi miranti alla difesa dell'industria cinematografica italiana, c'è quello di Pietrangeli che propone l'istituzione di un sottosegretario presso la Presidenza del Consiglio, che si occupi dei problemi cinematografici.

1.2 La moralità dell'arte

Se si vuole conoscere a fondo la personalità di Antonio Pietrangeli è necessario prendere in considerazione l'influenza che, dal 1941 il Centro Sperimentale di Cinematografia e una personalità come quella di Umberto Barbaro, docente dello stesso Centro dalla metà degli anni Trenta, hanno esercitato su di lui.

1.2 La moralità dell'arte

Barbaro è stato un maestro per Pietrangeli e con la sua figura si è rapportato costantemente nell'arco della sua attività: da esso ha attinto il concetto di realismo cinematografico, di film come arte, di cinema quale strumento di responsabilità morale e sociale.

Pietrangeli, dunque, crede all'idea dell'arte come strumento educativo, impegno civile, mezzo a disposizione dell'uomo per riflettere e capire ciò che si muove dentro e intorno a se stesso. Si può parlare di validità estetica dell'arte solo nel momento in cui questa è sostenuta da solidi e convinti ideali: dalla volontà di esprimere una determinata concezione, dalla presenza o l'assenza di una tesi, quindi, è totalmente condizionata la qualità dell'opera. Perciò, nel rapporto tra il valore morale e pedagogico dell'arte si ritrova la sua finalità sociale.

La funzione sociale è il secondo punto del credo pietrangeliano sulla moralità dell'arte. A tal proposito, Pietrangeli scrive su *Pattuglia* nel 1943:

«Sappiamo che l'arte non tanto sopisce quanto ridesta, non tanto vuota quanto arricchisce, non tanto provoca estasi quanto fornisce stimoli e determina azioni [...] Il lettore e lo spettatore [...] possono magari anche non saper definire il mondo morale dell'autore o degli autori. Resterà però innegabile il fatto che la loro coscienza ne viene riplasmata, così che essi non ereditano il contenuto morale dell'opera, ma hanno da questo – per la mediazione della forma - la suggestione di una nuova maniera di vedere le cose. Questo è il senso della proposizione, già affermata altre volte, che pone l'arte come moralità efficiente»⁶

In difesa di questa rivendicazione morale dell'arte, egli si scaglia contro chi ne fa un momento di evasione. Da qui la polemica contro il cinema formalistico e il cinema

⁶ P. Detassis, T. Masoni, P. Vecchi (a cura di), *Il cinema di Antonio Pietrangeli*, Venezia, Marsilio Editori, 1987, p.12.

americano ritenuti vuoti e decorativi⁷. E' in Renoir, in Clair e in tutto il cinema francese anni Trenta che Pietrangeli vede, invece, attuati quei principi estetici e ideologici cui fa riferimento.

E soprattutto sarà *Ossessione* il modello etico ed estetico pietrangeliano. In esso infatti, si realizza quel cinema dove è presente un mondo morale dell'autore ben definito, dove traspare una grande lezione umana.

1.3 Dal neorealismo alla commedia

Antonio Pietrangeli è un autore che con il suo lavoro, a partire dagli anni Quaranta fino alla seconda metà degli anni Sessanta, ha attraversato i momenti più significativi del cinema italiano. Un percorso compiuto modificando, nel tempo, anche la propria posizione: nei primi anni Quaranta lotta sulle pagine di *Bianco e nero* per il rinnovamento realista del cinema italiano; nell'immediato dopoguerra è il primo critico a tentare un bilancio storico del cinema neorealista; nel frattempo firma come sceneggiatore i copioni dei più importanti registi del momento (da Visconti a Rossellini, da Germi a Lattuada).

Pietrangeli passa dietro la macchina da presa proprio nel momento in cui l'idea di cinema è entrata in una crisi irreversibile. Nell'immediato dopoguerra nasce una divaricazione tra l'esperienza neorealista da una parte e il cinema di consumo dall'altra. A risultare vincente è proprio quel cinema che si era formato come prodotto commerciale spettacolare e costruito in funzione di un determinato pubblico.

Ecco consolidarsi da una parte il cinema comico, dall'altro il melodramma e nel mezzo la commedia, senza dimenticare la lezione neorealista di cui raccoglie ambienti e personaggi, rivisitandoli e modificandoli.

Dopo il film dell'esordio alla regia, *Il sole negli occhi* del 1953, Pietrangeli diventa

⁷ Pietrangeli prende le distanze da questo tipo di cinema e afferma «Il cattivo film è quello che soddisfa (questi) ingenui bisogni di riposo, di svago, di sogno [...] Come si soddisfano questi bisogni? Con i mezzi tecnici studiati e calcolati, che si traducono in una normatività tecnica quasi infallibile. Il film di evasione è anche il film formalistico» P. Detassis, T. Masoni, P. Vecchi (a cura di), cit., p.12.

1.3 Dal neorealismo alla commedia

sempre più consapevole di tale situazione: il regista sceglie il cinema commerciale, anche se la sua non è un'adesione incondizionata ma una scelta consapevole. Pur avendo condiviso tanto con Barbaro si allontana dalla sua linea culturale: rimanendo fedele alla tendenza antiformalistica, non può seguirla sino alla fine. Così, la sua esperienza di regista inizia all'insegna di un duplice carattere: la tensione etica e la disponibilità ai compromessi che il mestiere comporta. Ecco perché la scelta della commedia non può che apparire consapevole «non solo perché il neorealismo è finito da tempo ma anche per la volontà di preservare, nei limiti consentiti dal sistema, una invariata spinta critica soprattutto verso istituti, quali la famiglia, che lo stesso neorealismo aveva perlopiù rispettato»⁸.

Quando Pietrangeli gira *Il sole negli occhi* (il ritratto di una domestica che dalla campagna giunge in città a servizio di una famiglia borghese, si innamora, viene messa incinta e affronta con le sue sole difficoltà del futuro), sceglie di puntare, legandosi a una critica della società borghese, al realismo «spicciolo» ossia quello «del mestiere che si esercita nella ricerca di un pubblico di massa e, nello stesso tempo, si evidenzia il disagio di una contraddizione indissolubile». Pur essendo un soggetto che rende omaggio alla lezione neorealista, allo stesso tempo, si distacca da esso per il rilievo, inedito, del femminile (prima di tutto, la protagonista, Celestina e poi le sue compagne prese collettivamente). Scegliendo una forma che riprende gli insegnamenti dei suoi maestri, Pietrangeli opera una diversione, individuando una propria cifra stilistica che, con le sue amare vicende di donne, coinvolge emotivamente lo spettatore «presente tutto intero alla vita del film».

La diversione di Pietrangeli non presenta una soluzione di continuità rispetto al primo impegno critico e il successivo lavoro nell'industria del cinema. Egli percorre l'evolversi della commedia italiana secondo un suo proprio codice. La forma ricorrente nel suo cinema è rappresentata dalla contraddizione, dal gioco degli opposti così come chiarisce Sandra Milo parlando di *Adua e le compagne*: «Era un film molto serio [...] ma con quel tipo di sceneggiatura che piaceva a Pietrangeli, molto mista, ora patetica,

⁸ P. Detassis, T. Masoni, P. Vecchi (a cura di), cit., p.12.

ora brillante»⁹. I suoi film sono molto divertenti ma anche terribilmente tristi¹⁰.

Il clima della commedia risulta, così, particolarmente adatto a Pietrangeli: quando negli anni Cinquanta si passa alla commedia italiana¹¹ propriamente detta la maturazione del regista segue di pari passo quella del genere. Se il compito della commedia degli anni Cinquanta era stato quello di una riproduzione del reale e di una omogeneizzazione del pubblico, la commedia degli anni Sessanta può permettersi un allargamento delle tematiche, un approfondimento delle denunce. In questo contesto, Pietrangeli si ritaglia un preciso spazio, caratterizzato da una integrazione di opposte istanze come suddetto (le sue sceneggiature grazie all'apporto di Ruggero Maccari e Ettore Scola sono sempre contraddistinte da elementi drammatici e ironici¹²), da compiute forme drammaturgiche (nel panorama della commedia all'italiana quello di Pietrangeli è uno dei cinema più pensati e maggiormente costruiti), e da precise scelte tematiche (la grande attenzione nei confronti dei personaggi femminili). Il suo ingresso nel decennio avviene proprio con *Adua e le compagne*, un film che dimostra la raggiunta maturità del regista nell'indagare la psicologia femminile.

9 P. Detassis, T. Masoni, P. Vecchi (a cura di), cit., p.12.

10 «Non credo in una divisione manichea che spartisca il mondo in buoni e cattivi, in bianchi e neri, in quelli che piangono sempre e in quelli che ridono sempre. Per me è tutto mescolato in un inestricabile guazzabuglio, per cui nella tragedia più angosciata si può trovare l'aspetto comico, e in mezzo alla situazione più comica può venire fuori la punta di dramma». Guglielmina Morelli, Giulio Martini, Giancarlo Zappoli (a cura di), *Un'invisibile presenza, il cinema di Antonio Pietrangeli*, Cesena, Editrice Il Castoro, 1998, p.19.

11 «Secondo Maurizio Grande, il più vertiginoso e il più solitario dei migliori studiosi della commedia italiana, più che una sintesi di tragico e comico, la commedia italiana ha il merito di aver ulteriormente approfondito la condizione drammatica della modernità con una ibridazione di sperimentazione genetica di forma e di generi, capaci di mettere a punto sorprendenti ossimori come commedia epica o farsa tragica: è questo cinema che squaderna la natura tragicomica e grottesca del quotidiano, la minacciosa fragilità della rapidità irreale della conquista del benessere, la distanza siderale tra l'individuo e le prestazioni sociali che gli sono richieste, tra i suoi sogni di successo e l'inesorabilità dello scacco» Piera Detassis, Emiliano Morreale, Mario Sesti (a cura di), *Antonio Pietrangeli, Il regista che amava le donne*, Roma, Edizione Sabinae, 2015, p.21.

12 Pietrangeli si avvaleva di un gruppo di collaboratori che lo seguivano in ogni suo progetto: Maccari e Scola per la sceneggiatura, Nannuzzi per la fotografia, Eraldo Da Roma per il montaggio, Piccioni e Trovajoli per la musica, Chiari e Scaccianoce per la scenografia, la De Matteis per i costumi.

1.4. Una filmografia al femminile: le motivazioni di una scelta

1.4. Una filmografia al femminile: le motivazioni di una scelta

Antonio Pietrangeli è universalmente riconosciuto come il miglior regista e autore di ritratti femminili essendo riuscito a «sbalzare dalla produzione di genere l'immagine della donna schiacciata dalla società (da quella neocapitalista e, prima ancora, da quella contadina)» e «a portarla dentro l'immaginario popolare preservando la nitidezza dei suoi contorni»¹³. I film di Pietrangeli sono costruiti intorno all'analisi di personaggi femminili vittime di una mentalità; film che raccontano e osservano le ingiustizie che le donne sono costrette a pagare fin dalla nascita. Pietrangeli ha dimostrato una sensibilità nei confronti delle donne che forse, come testimonia Ettore Scola, trova fonte anche in altre ragioni biografiche e personali che riguardano l'autore:

«Credo che tale predilezione per determinati temi fosse in qualche modo in relazione con la sua fragilità interna. Antonio era una persona molto fragile, era facile fargli del male o ferirlo. Questo sentirsi a disagio con gli altri, questo sospetto di non sentirsi allo stesso livello, che gli generava insicurezza, faceva sì che certi turbamenti, certi contrasti, certi disagi di quei personaggi femminili gli fossero vicini»¹⁴.

Al di là dell'indagine psicologica, ciò che colpisce è l'attenzione dimostrata dal regista verso quelli che erano soggetti trascurati dal cinema dell'epoca e la sua capacità di andare oltre «la propria condizione di uomo per calarsi nell'animo femminile, facendone proprie le ansie e i problemi»¹⁵. Non si tratta di un semplice interesse verso il mondo delle donne, Pietrangeli si è reso conto di come queste «rappresentano una cassa di risonanza, un *sounding board*, un indicatore più sensibile della realtà sociale: e come tali vengono registrate nel loro comportamento e nel loro virtuale (la virtualità di una

13 P. Detassis, T. Masoni, P. Vecchi (a cura di), *Il cinema di Antonio Pietrangeli*, cit., p.9.

14 P. Detassis, E. Morreale, M. Sesti (a cura di), *Antonio Pietrangeli, il regista che amava le donne*, cit., p.54.

15 *Ivi*, p. 110.

storia inventata) modo di muoversi, a contrasto con un mondo che, bisogna dirlo, si comporta sempre maluccio»¹⁶. Pietrangeli, difatti, si pone dietro la macchina da presa e osserva le donne in un periodo di cruciali trasformazioni: sono i soggetti che hanno mostrato in maniera più evidente i segni del mutamento sociale verificatosi tra gli anni Cinquanta e Sessanta in Italia. Lo stesso regista, a tal riguardo, afferma:

«Non è tanto che io sia la Celestina de *Il sole negli occhi* o Adriana di *Io la conoscevo bene* o la Pina de *La visita* come, scusatemi, Flaubert era Emma Bovary. Ma è che nel processo di trasformazione sociale a cui, da vent'anni a questa parte, assistiamo in Italia, la donna ha incontestabilmente il ruolo da protagonista. Tanto profondo e rapido è stato il passaggio dalle posizioni in cui era relegata ancora subito dopo la guerra a quelle che, di forza, ha occupato negli ultimi anni. E non si tratta solo di un fatto di costume quanto di una radicale, profonda rivoluzione interiore: processo che dura tutt'ora e che è forse addirittura in anticipo sull'evoluzione della società italiana, tant'è vero che gli stessi istituti di legge stentano a tenergli dietro. Le mie protagoniste sono tutte legate da uno stesso filo rosso rappresentato non già da una mia predilezione per questo o per quel prototipo di donna quanto dai vari aspetti che può aver assunto il cammino dell'emancipazione della donna nella società italiana»¹⁷.

Come afferma Piera Detassis c'è un momento ricorrente nei film di Pietrangeli che riassume la volontà dell'autore: «una ragazza viaggia da sola – a piedi, in corriera, in automobile – scanzonata o attonita, improvvisamente illuminata. Non viaggia verso

¹⁶ L. Miccichè (a cura di), *Io la conoscevo bene di Antonio Pietrangeli. Infelicità senza dramma*, Torino, Lindau, 1999, p.56.

¹⁷ P. Detassis, T. Masoni, P. Vecchi (a cura di), *Il cinema di Antonio Pietrangeli*, cit., p.44.

1.4. Una filmografia al femminile: le motivazioni di una scelta

qualcuno, piuttosto si allontana *da* qualcuno»¹⁸. Si allontanano da una arcaica mentalità e civiltà contadina per lanciarsi verso la nuova società urbana e industriale non ancora organizzata e pronta per accogliere le nuove donne in cerca di un proprio spazio, una propria esistenza. Esiste una divaricazione importante tra le nuove aspirazioni delle donne e la mentalità arretrata che ancora sopravvive nella società proprio come Pietrangeli testimonia nel film preso in esame dalla seguente tesi. In *Adua e le compagne*, difatti, le quattro ex-prostitute che cercano di rifarsi una vita dopo la chiusura delle case chiuse si scontrano con una società che solo in apparenza offre loro salvezza, nella pratica non concede alcuna via di uscita, il ritorno al marciapiede è inevitabile. Pietrangeli si distingue dagli altri registi in un periodo in cui, dal dopoguerra sino a tutti gli anni Cinquanta, il cinema italiano, per la prima volta, offre uno spazio centrale al protagonismo femminile. La volontà dell'autore è quella di essere fedele a un realismo che mostra attraverso uno sguardo impietoso la condizione di lacerazione in cui versano le donne nell'epoca in cui si affaccia alla regia. Rappresenta le donne attraverso le precise coordinate socio-culturali di quegli anni andando oltre la rappresentazione femminile che veniva, da sempre, mutuata attraverso l'immaginario maschile. Non è un caso che la formazione di Pietrangeli avvenga proprio a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta, periodo in cui il cinema rispondeva a quella esigenza di realismo nata dalla condizione di cambiamento che interessava la società italiana del secondo dopoguerra. E, ancora, non è una fatalità il fatto che il regista scelga di rappresentare i ceti bassi della società italiana anziché la media e alta borghesia, focalizzandosi sui personaggi femminili. Pietrangeli prende spunto da quegli elementi su cui per tanto tempo aveva lavorato come sceneggiatore neorealista: le donne dell'Italia della ricostruzione e degli anni del Boom.

¹⁸ Piera Detassis, «*A Castelluccio non ci torno più...*» storie di donne nell'Italia di Pietrangeli in Ivi, p.44.

Parte seconda: Genesi di *Adua e le compagne*, dall'attualità al film

2.1 Il mutamento dei ruoli delle donne nella società italiana

Analizzare il cinema di Antonio Pietrangeli significa rivedere in prospettiva l'evoluzione del cinema italiano in rapporto con il proprio tempo. Lui stesso afferma di essere stato «particolarmente interessato ai vari aspetti che può avere assunto il cammino dell'emancipazione della donna nella società italiana»¹⁹. Per la sua scelta di concentrarsi sulle donne e sull'unicità dei ritratti femminili in un'epoca, quella della commedia all'italiana, che lasciava poco spazio alle donne possiamo definire la filmografia di Antonio Pietrangeli coerente e originale. La peculiarità del suo cinema non è soltanto rappresentata dalla centralità del tema ma anche dalla sua «capacità di fotografare un'epoca di disequilibrio nel rapporto tra i sessi, di transizione nella concezione del ruolo femminile, senza mai indulgere a risibili certezze, stemperando tutto al colore assopito della disillusione»²⁰. Qualcosa per le donne è cambiato per sempre, l'autore lo riconosce e lo riproduce sulla celluloidoide con estrema precisione.

Nei paragrafi che seguono si cercherà di fornire un quadro storico-sociologico dell'Italia nel periodo che intercorre tra la Seconda Guerra Mondiale e quella impetuosa ripresa dell'economia italiana che viene denominata Miracolo Economico e di quelle trasformazioni che, proprio in tale periodo, hanno investito i ruoli delle donne italiane. Come si potrà evincere da questa breve analisi storica le donne, seppur in epoche diverse, si trovano sempre a dover subire, sulla propria pelle, imperativi discordanti provenienti da una società tipicamente maschilista: non devono conoscere il proprio corpo e la propria potenziale fertilità ma devono eccellere nella procreazione; essere gravide è un loro dovere, ma quando la loro maternità diviene evidente devono

19 L. Miccichè (a cura di), *Io la conoscevo bene di Antonio Pietrangeli. Infelicità senza dramma*, Torino, Lindau, 1999, p.272

20 Detassis P., «*A Castelluccio non ci torno più...*» *Storie di donne nell'Italia di Pietrangeli* in *Ibidem*, T. Masoni, P. Vecchi (a cura di), *Il cinema di Antonio Pietrangeli*, Venezia, Marsilio Editore, 1987, p.47

2.1 Il mutamento dei ruoli delle donne nella società italiana

nascondersi e abbandonare il loro posto di lavoro; devono lavorare per sostenere la famiglia ma vengono, per questo, vessate dai loro colleghi e giudicate negativamente; devono reggere le redini della casa: cucinare, cucire, rammendare, gestire il bilancio familiare, ma il capo della casa rimane l'uomo. Gli anni del secondo dopoguerra e del benessere sono anni difficili per le donne: hanno il sentore e il desiderio che qualcosa stia cambiando ma sono soffocate, nei loro vari tentativi di emancipazione, da una società maschilista.

2.1.1 Le donne e il ruolo di «sposa e madre esemplare»

Al fine di analizzare il ruolo di «sposa e madre esemplare» è necessario riprendere l'analisi storica del rapporto fra donne e Fascismo. Tale rapporto non si presenta lineare e privo di contraddizioni, ma si trasforma secondo le esigenze politiche e gli obiettivi che il regime si propone di raggiungere di volta in volta. I fascisti avevano una visione denigratoria dell'altro sesso²¹, ma le donne dovevano servire la nazione, al pari degli uomini. In un primo momento, si chiese alle donne italiane di essere madri prolifiche e spose consenzienti, angeli del focolare e attente domestiche²². Questa totale disponibilità delle donne si chiedeva in ragione della cosiddetta battaglia demografica, che era essenziale per le mire espansionistico-imperialistiche della dittatura²³. L'Italia usciva dal primo dopoguerra in condizioni economiche, difatti, disastrose e con un grande numero

21 «Tutta la politica fascista nei confronti delle donne, impostata tra il 1926 e il 1929, si basò sulla tesi della inferiorità biologica della donna rispetto all'uomo, e sul suo predeterminato destino di occuparsi essenzialmente della cura degli uomini e dell'infanzia, in casa e nella società, e a procreare. Compiuta la svolta conservatrice, l'ideologia fascista si nutrì di diverse correnti culturali e letterarie e di pensiero politico, principalmente nazionaliste, fortemente misogine e antifemministe, oltre che di teorie di scuola antropologica e medica, formatesi nel clima positivista di fine Ottocento, che definivano la differenza del genere femminile in termini di incompletezza fisiologica e sessuale, di instabilità emotiva, di inferiorità psicologica e intellettuale», Patrizia Dogliani, *Il Fascismo e gli italiani*, Torino, UTET, 2008, p.118.

22 «Le donne dovevano servire alla nazione e il modo migliore per farlo era restare a casa e fare figli. All'improvviso il loro *status* cambiò: la donna nuova italiana diventava una preziosa attivista nella sfera riproduttiva, dando alla luce il maggior numero possibile di figli. Doveva essere votata alla famiglia: sempre incinta, sempre presente», Paul Ginsborg, *Famiglia Novecento*, Torino, Einaudi, 2013, pp.259-260.

23 Il 26 Maggio 1927 Mussolini tenne il *Discorso dell'Ascensione*: una dichiarazione di intenti in cui indicò il percorso della rivoluzione demografica e del welfare mirata a trasformare le famiglie italiane, moltiplicare la popolazione e preparare la nazione alla guerra. L'obiettivo demografico fissato da Mussolini consisteva in una popolazione di sessanta milioni. P. Ginsborg, *Famiglia Novecento*, Torino, Einaudi, 2013, p.265.

di donne vedove, e ciò influenzò, ovviamente, l'andamento demografico interessato da un calo della natalità. Le politiche del regime rispetto alle donne avevano una duplice valenza: da un lato realizzavano le pretese imperialistiche della dittatura attraverso l'incremento demografico, dall'altro servivano per ristabilire la gerarchia sociale, portando le donne a una costretta domesticità e alla piena subordinazione ai maschi.

L'ideologia fascista trovava dunque una alleata ideale nella Chiesa, storicamente impegnata nella definizione del ruolo delle donne all'interno della società nonché sostenitrice del modello familiare patriarcale²⁴. Fascismo e Cattolicesimo non si incontravano solamente nel binomio moglie e madre²⁵ ma anche in un insieme di convinzioni e pregiudizi quali, ad esempio, la condanna al lavoro extra-domestico e il primato dell'ideologia della casalinga.

Per garantire alle donne la loro funzione primaria di «madre e sposa», il regime fascista ha dato vita a una serie di misure restrittive rispetto a qualsiasi attività potenzialmente fuorviante rispetto ai ruoli tradizionali. Attraverso l'istruzione femminile, ad esempio, il regime si proponeva di costruire le future donne italiane, dedite alla famiglia e al dovere materno. L'educazione fascista consisteva nell'accentuare le disegualianze fra i sessi con l'obiettivo di divaricare il più possibile la differenza attraverso un preciso modello propinato fin dalla primissima infanzia. A ragione di ciò, maschi e femmine a scuola sono rigidamente separati²⁶ al fine di mettere in pratica due formazioni differenti: alla base dei percorsi didattici vi era la convinzione dell'inferiorità mentale delle donne²⁷.

24 Leone XIII nell'enciclica *Arcanum Divinae* (1880) afferma «il marito è il principe della famiglia e il capo della moglie, la quale pertanto, perché è carne della carne di lui ed ossa delle sue ossa, deve essere soggetta ed obbediente al marito, non come schiava ma come compagna». La donna faceva parte del corpo dell'uomo e i loro figli erano «una espansione, per così dire, della sua personalità», Paul Ginsborg, *Famiglia Novecento*, Torino, Einaudi Editore, 2013, p.252.

25 Nell'enciclica di Pio XI, *Casti Connubii* del 31 dicembre 1930, la Chiesa attribuisce alle donne la sublime vocazione di moglie e madre. Attraverso la dedizione alla casa e alla famiglia, espressa con modestia e umiltà, possono aspirare alla santità. P. Ginsborg, *Famiglia Novecento*, cit., p.253.

26 «La destinazione e la missione sociale della donna, distinte nella vita fascista, hanno a loro fondamento differenti e speciali istituti di istruzione. La trasformazione delle scuole promiscue si attua a mano a mano che, nell'ordine corporativo, si definisce il nuovo indirizzo del lavoro femminile. L'Ordine femminile si compone di un Istituto femminile triennale, che accoglie le giovinette delle scuole medie, e di un magistero cui possono accedere le alunne licenziate dell'Istituto femminile. Tali istituti preparano spiritualmente al governo della casa e all'insegnamento nelle Scuole materne», Benito Mussolini, *La dottrina del Fascismo*, Milano, Marco Piraino, 2014, p.103.

27 Per quanto riguarda l'istruzione femminile il fascismo, appoggiandosi alle teorie di Ferdinando

2.1.1 Le donne e il ruolo di «sposa e madre esemplare»

Per questa ragione l'istruzione era una prerogativa quasi esclusivamente maschile: che senso aveva istruire una bambina il cui unico scopo sarebbe stato quello di trovare un marito rispettabile? L'istruzione e la conoscenza, l'eventuale carriera professionale sarebbero state soltanto di intralcio alle funzioni «naturali» della donna.

Altro punto cruciale è la questione del lavoro: il ruolo che il fascismo riservava alle donne non conciliava con la loro presenza del processo produttivo, in quanto poteva portare a gravi conseguenze come la perdita degli attributi di moglie e madre. Il regime non mirava solo a scoraggiare l'impegno delle donne fuori casa, ma anche a espellere con misure legislative la manodopera femminile e a ridurre il numero delle donne impiegate negli uffici pubblici e privati.

Sul piano ideologico la figura della donna «regina della casa e angelo del focolare», decantata ed esaltata dal fascismo degli inizi, era molto diversa sul piano della realtà. La donna era una creatura sottomessa destinata a passare da un tutore all'altro, prima il padre e poi il marito, i quali si arrogavano il diritto di indirizzarla verso le scelte più giuste, non essendo essa in grado di prenderle. Il posto della donna è in casa e il suo valore è misurato sulla capacità materna di produrre figli maschi. Si trattava, dunque, di un ruolo compiutamente subalterno, prima nei confronti dei genitori, poi, del marito e dei figli e, infine, degli anziani. Non poteva regnare su nessuno o al limite, quando la famiglia se lo poteva permettere, sulla servetta, donna posta gerarchicamente più in basso e ruolo rappresentato cinematograficamente al meglio proprio da Antonio Pietrangeli con il già ricordato *Il sole negli occhi* (1953).

Loffredo, secondo la quale la donna doveva essere culturalmente inferiore all'uomo, costruì una politica antifemminista, esortando le donne a prediligere la vita domestica allo studio. Loffredo afferma «gli stati che vogliono eliminare una delle cause più notevoli di alterazione del vincolo familiare e quindi di decadenza demografica devono [...] adottare una misura veramente rivoluzionaria: riconoscere il principio del divieto dell'istruzione professionale media e superiore della donna e, quindi modificare i programmi di istruzione [...]. La cosiddetta economia domestica dovrà costituire la materia fondamentale dell'istruzione femminile», Elisabetta Salvini, *Ada e le altre*, Milano, Franco Angeli editore, 2013, p.24.

2.1.2 Le donne in guerra

Il lungo processo di segregazione operato dal regime fascista contro le donne, cambia direzione quando la Seconda Guerra Mondiale sta per scoppiare: le donne vengono chiamate ad una partecipazione attiva nella società per adempiere ai loro doveri nei confronti dello Stato.

Affinché contribuissero alla realizzazione del grande Stato fascista, divenne necessario costruire per le donne una nuova coscienza politica che poteva nascere solo da un impegno fuori dalle pareti domestiche: il Governo allora costituiva i Fasci Femminili, il dopolavoro e le organizzazioni sportive, dove le donne, sotto lo stretto controllo della gerarchia maschile, svolgevano funzioni assistenziali e sviluppavano una «coscienza di razza». Gli angeli del focolare si ritrovano a coprire i ruoli che di norma spettavano agli uomini: alcune vanno al fronte come crocerossine o ausiliare, altre vengono utilizzate per ripristinare la forza lavoro nelle fabbriche e negli uffici pubblici. La Guerra entra in tutte le case anche in quelle dove le donne sono rimaste da sole con i figli, che nutrono e sostengono utilizzando ogni escamotage a loro disposizione.

Dopo l'8 Settembre del 1943 le donne, partigiane o fasciste che fossero, combattono quanto gli uomini: la Repubblica di Salò apre gli arruolamenti alle donne, sono del resto numerose quelle che aderiscono alla Resistenza partigiana contro i nazisti, combattendo sul campo al fianco degli uomini, svolgendo fondamentali operazioni di collegamento fra i vari nuclei di partigiani, nascondendo e curando i feriti, organizzando alloggi clandestini e luoghi di incontro per i capi del movimento e così via.

Il nuovo impegno nella società da parte delle donne le porta a trovare nuovi obblighi e nuovi padroni ma anche un'occasione per sperimentare un po' di emancipazione e di autonomia. L'esperienza della guerra ha reso le donne più consapevoli delle proprie capacità, in quanto dimostrarono la loro attitudine fisica e diede loro maggiori spazi di autonomia.

2.1.3. La Ricostruzione: le donne e la loro «essenziale funzione»

Finita la dittatura fascista, nel dopoguerra, arriva per il Paese il momento della ricostruzione sociale, politica ed economica; tra le protagoniste di questo cambiamento ci sono anche le donne. All'inizio degli anni Cinquanta l'Italia è un Paese allo sfacelo che fa i conti con la fame, la miseria e il dolore quali strascichi della Guerra: al Centro e al Sud sono ancora le donne che fanno i salti mortali per gestire le esigenze della famiglia. Continua la guerra quotidiana per mettere insieme il pranzo e la cena; le donne divengono madri e padri insieme, mentre molti uomini emigrano al Nord in cerca di lavoro per sfamare le famiglie.

Le donne hanno, ora, una nuova consapevolezza maturata durante la tragedia della guerra e gli anni della Resistenza, una nuova fiducia e capacità in se stesse che non si può mettere da parte. Oltre alle questioni relative alla sopravvivenza materiale (come già detto la vita quotidiana si svolgeva nella miseria, i consumi erano limitatissimi e la povertà diffusa ovunque), le questioni che le donne si pongono riguardano, da un lato, il diritto al lavoro e la parità salariale, dall'altro il dibattito per la stesura di una Carta Costituente che garantisca diritti uguali per i cittadini. È in questi anni, difatti, che si formano le prime associazioni femminili (UDI, CIF, Movimenti femminili dei partiti).

I diversi soggetti sociali e politici si adoperano per elaborare delle risposte di cambiamento (ne sono esempio i vari adeguamenti legislativi) o di resistenza ad esso (si pensi alla lunga lotta parlamentare contro la prostituzione di Stato portata avanti dalla Senatrice Lina Merlin).

Le donne non sono ancora cittadine a tutti gli effetti: non possono partecipare attivamente alla vita politica del Paese. All'inizio del 1945, in grande ritardo rispetto agli altri paesi europei, un decreto legge sancisce «l'estensione alle donne del diritto di voto» con le consultazioni attive nella Primavera del 1946, ma è solo con il Referendum dello stesso anno che le donne votano e sono votate.

L'Italia diventa una Repubblica e nel 1948 adotta la Carta Costituente con la quale, negli articoli 29 e 30, si riconosce il principio di uguaglianza morale e giuridica su cui si

fonda il matrimonio. Marito e moglie hanno finalmente gli stessi diritti e gli stessi reciproci doveri: alla fedeltà, all'assistenza, alla collaborazione e alla coabitazione. Nonostante questo passo in avanti mettere in pratica tale principio non sarà semplice, anche perché sopravvivono ancora codici e leggi preesistenti relativi al diritto di famiglia, di stampo ottocentesco e fascista.

L'art. 37 della Carta Costituente sancisce, inoltre, per la donna lavoratrice il diritto al lavoro e alla retribuzione alla pari con l'uomo sempre considerando, però, che le condizioni di lavoro consentano all'adempimento della sua «essenziale funzionale familiare»: la donna resta prima di tutto madre e moglie. Furono molte le discussioni inerenti l'aggettivo «essenziale» inserito quale compromesso e generale accettazione della funzione familiare della donna in tutti i gruppi che parteciparono alla Costituente.

Del resto la stessa propaganda per le donne del 1946, portata avanti sia dalla sinistra che dalla Democrazia Cristiana, è caratterizzata dai temi della famiglia, della infanzia, della religione, dell'esaltazione delle qualità femminili e, quindi, della maternità. Contraddizione che si può notare, ad esempio, nella storica testata dell'UDI, *Noi donne*, dove «il tema del voto alle donne, fulcro del loro divenire pienamente cittadine, è presente fin dal primo numero, dove si proclama che senza dubbio “a guerra finita verrà dato alle donne italiane il diritto di votare ed essere elette alle cariche di direzione del Paese”»²⁸. Nonostante queste parole, i vari articoli seguono un filo conduttore dove, sin dalla Resistenza, la rappresentazione delle donne italiane «è forgiata, non tanto sulla capacità di lottare ed imbracciare un fucile, quanto sulle attitudini tradizionalmente femminili legate alla cura e all'assistenza». La testata, nei suoi vari approfondimenti relativamente al ruolo delle donne impegnate nella difesa del Paese, ribadisce come «il modello per eccellenza, la figura sulla quale si compie un fortissimo investimento simbolico, capace di tenere insieme il vischioso sintagma donne-guerra, resta quella della madre».

Successivamente, nell'immaginario dell'immediato dopoguerra, permane questa figura che, anzi, si rinforza «dallo schermo alla carta stampata, passando per la narrativa e i

28 Lucia Cardone, «*Noi donne*» e il cinema, Pisa, Edizioni ETS, 2009, pp. 24-28.

2.1.3. La Ricostruzione: le donne e la loro «essenziale funzione»

manifesti di propaganda»²⁹ come accennato poco sopra. In tutto il Paese, in questo periodo, viene riscoperta l'armonia familiare: le donne sono invitate a tornare al loro ruolo tradizionale e anche il lavoro extra-domestico e la vita politica sono viste solo come estensioni dell'inclinazione all'altruismo della condizione femminile³⁰. Prendendo ancora ad esempio la rivista *Noi donne* ciò che emerge è la contraddizione che pervade una intera società: «accanto agli appelli all'impegno, alla campagna per il diritto al voto e per la parità salariale per le lavoratrici, la rivista promuove nell'ambito privato e intimo della famiglia un comportamento femminile del tutto tradizionale, di mansueto e operoso angelo del focolare»³¹.

Nonostante ciò il numero delle donne lavoratrici aumenta anche se le conquiste su questo fronte sono inique: la manodopera femminile è sottopagata, le lavoratrici vengono vessate dai colleghi e impossibilitate a seguire la famiglia. Solo nel 1950, con la Legge 860, si sancisce l'obbligo di concedere alle dipendenti il congedo di maternità e impedire il licenziamento in caso di gravidanza e bisognerà aspettare il 1963 per l'abolizione del diritto di licenziamento immediato per le donne che contraggono il matrimonio. Gli anni della Ricostruzione, pertanto, minacciano in tutti i modi l'emancipazione femminile: dal punto di vista ideologico si riconferma, come suddetto, la funzione familiare e domestica delle donne e nel concreto, con il ritorno dei reduci, si chiede loro di tornare a casa e lasciare i posti di lavoro agli uomini.

La lotta delle donne non ha implicato alcuna modificazione significativa dei ruoli nell'ambito familiare e non ha incrinato la condizione di subalternità al padre, al fratello e al marito. Il ruolo è lo stesso ma è cambiato lo spirito delle donne.

29 Ivi, p.27.

30 Per citare ancora la rivista *Noi donne*, risulta emblematica una illustrazione sulla copertina del sesto numero uscita nel maggio 1945: due tavole acquerellate raffigurano una donna con un bambino al petto e una partigiana che imbraccia il fucile. Questa immagine «rinsalda i confini dello spazio femminile ed apre ad un orizzonte di consuetudini antiche e stabilmente domestiche». Al ritorno degli uomini dal fronte, la preoccupazione è quella di ritrovare l'armonia familiare. Ivi, p.28.

31 Ivi, p.30.

2.1.4. Il Boom economico: le donne e il ruolo di «regina dei consumi»

Fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo, in una situazione contraddittoria tra la nuova consapevolezza femminile e conservatorismo maschile, l'economia italiana decolla: sono gli anni del Miracolo Economico³². Tra il 1958 e il 1963 l'Italia conosce, infatti, una fase di sviluppo economico così rapido da meritarsi il titolo di boom o di «miracolo». In quegli anni gli indici economici offrono risultati straordinari: i tassi di disoccupazione scendono, i salari raddoppiano e il reddito pro-capite cresce. Il miracolo economico è causa di grandi mutamenti per il popolo italiano dando vita a una nuova epoca dal punto di vista sociale, politico e culturale. La maggior disponibilità di denaro serve a soddisfare un gran numero di vecchi e nuovi bisogni generando, anche in Italia, il fenomeno del consumismo.

Se durante la Ricostruzione le donne sono state invitate a adeguarsi e ritornare al ruolo di madre e moglie ora, l'economia ha bisogno di loro: l'Italia tenta di seguire il modello americano e chiede alle donne di giocare un ruolo di mediazione tra i membri della famiglia e i beni di consumo. Nell'Italia degli anni Cinquanta non viene meno l'idea della famiglia italiana come istituzione sacra e indissolubile dove «gli uomini sono i capi famiglia, portano i soldi a casa, comprano a rate l'automobile e il televisore»³³ e le donne vedono loro riconosciuta, ancora una volta, la funzione di educatrici, anche per quanto riguarda i consumi: diventano strumento essenziale per la diffusione degli stili di vita ritenuti più desiderabili. Le donne sono individuate dalle agenzie pubblicitarie come le interlocutrici privilegiate: la gestione dell'economia familiare quotidiana è sempre stato un compito di pertinenza femminile. Viene sottolineato il suo ruolo all'interno dei consumi, ancora una volta è definita «regina dei consumi», tuttavia nella realtà le cose sono ben diverse: la «regina» deve rendere conto dei propri acquisti al marito che, nella

32 «Era stato un giornale inglese, il "Daily Mail", in una corrispondenza del 25 Maggio 1959 da Roma, a coniare il termine "miracolo economico" per designare il processo di sviluppo in atto in Italia, e ciò per via del "livello di efficienza e prosperità del sistema produttivo» Valerio Castronovo., *L'Italia del Miracolo Economico*, Bari, Laterza&Figli, 2014.

33 Fiamma Lussana, *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie*, Roma, Carocci Editore, 2012, p.23.

2.1.4. Il Boom economico: le donne e il ruolo di «regina dei consumi»

maggior parte dei casi, tiene i cordoni della borsa. Gli acquisti diventano una nuova responsabilità femminile rispetto alla casa, alla famiglia e alla società andando a legittimare il loro ruolo di casalinghe. È cominciata «l'età delle casalinghe dorate»: una creatura domestica, di derivazione americana, che si coniuga alla concezione che si è andata a costituire nel tempo grazie al lavoro di contenimento operato dalla Chiesa e dal Fascismo.

2.2. Una Legge per le donne: il progetto Merlin

Nell'anno di inizio del Miracolo Economico, il 1958, l'Italia diventa un Paese abolizionista e persegue lo sfruttamento della prostituzione con l'approvazione della Legge n.75 del 20 Febbraio nota come Legge Merlin. La sua promotrice, la senatrice socialista Lina Merlin, nella prima legislatura democratica, ha il coraggio di presentare una proposta di legge che mira ad abolire le cosiddette «case chiuse», privando così gli uomini italiani di quel luogo di potere e di piacere che, cancellato ormai ovunque in Europa, era sopravvissuto in Italia.

La Senatrice Merlin ha lottato a lungo, cercando di inverare i valori della nostra Costituzione per altre donne, ancor più fragili, vale a dire le prostitute. A tal fine, nei paragrafi che seguiranno, si cercherà di delineare quella che era la concezione sociale e la condizione della prostituta negli anni Quaranta e Cinquanta e, successivamente, si darà conto di come il progetto di Legge Merlin si sia scontrato con il commercio del sesso e il controllo statale. Si cercherà di fornire un quadro capace di restituire le ragioni che hanno portato lo sguardo indagatore di Pietrangeli a posarsi sulla condizione in cui si trovarono le prostitute dopo la chiusura delle case di tolleranza. Se fino ad ora si è analizzata la contraddizione che vivevano le donne «normali», ora si andrà a indagare il paradosso vissuto dalle meretrici: quello di essere considerate doppiamente inferiori, prima come donne e poi, come prostitute.

2.2.1 Ruolo sociale della prostituta negli anni Quaranta e Cinquanta

Il fenomeno della prostituzione è antichissimo e, altrettanto antico, è il biasimo e il disprezzo per la prostituta che si riflette in una norma sociale da tutti conosciuta: il contatto con il corpo degli uomini disonora una donna, mentre un uomo acquista prestigio dal contatto con i corpi femminili.

È sempre stato imposto alle prostitute, di regola, che si vestissero in modo particolare o portassero segni di riconoscimento che le distinguessero dalle donne perbene. Tale suddivisione, tra donna di malavita e donna onesta, è un'ulteriore barriera posta dall'uomo, nel tempo, per controllare la sessualità femminile e per tracciare una garanzia sulla futura paternità di chi sposava una donna perbene. Il ruolo sociale della prostituta, dunque, è sempre stato quello di una donna decaduta, deviata, che funge da monito per tutte le altre donne.

In epoca contemporanea, tale concezione atavica della meretrice ha potuto giovare dell'apporto del positivismo e di un valido sostegno scientifico rappresentato dalle ricerche dello psichiatra Cesare Lombroso e dello storico Guglielmo Ferrero³⁴ destinate a costituire l'impianto della cultura medica e giuridica italiana, e che fino a buona parte degli anni Cinquanta, si trova ampiamente condivisa in funzione di una corretta comprensione del fenomeno prostituzionale e dell'oggettiva natura femminile. Questo approccio ha interessato a lungo il dibattito sul progetto Merlin: la prostituta era considerata l'esatto corrispettivo dell'uomo delinquente.

La scienza riteneva la prostituta un oggetto di studio doppiamente marginale: «in primo luogo perché donna, e dunque, secondo le più accreditate concezioni dell'epoca, appartenente a un genere zoologicamente inferiore; inoltre, e non secondariamente, in quanto esemplare dei bassifondi più infimi della società umana». La teoria distingueva tra prostituta «nata» e «d'occasione»: il primo caso era quello irrecuperabile e di facile individuazione grazie a quella tendenza al ritorno alle caratteristiche presenti nell'antenato evolutivo dell'uomo evidente in questo tipo di donne e diagnosticabile

³⁴ Sandro Bellassai, *La legge del desiderio*, Roma, Carocci Editore, 2008, pp.108-136.

2.2.1 Ruolo sociale della prostituta negli anni Quaranta e Cinquanta

attraverso specifiche misurazioni fisiche e morali. Era opinione diffusa, negli anni Quaranta e Cinquanta, che la prostituta fosse affetta da una patologia psicofisica o, almeno, da una natura anomala che la portasse alla violenza e alla persistenza di impulsi erotici verso gli uomini in contrapposizione alla donna madre che manifestava il desiderio precoce di famiglia, di maternità e del focolare domestico. La prostituta, pertanto, si distingueva dal resto della popolazione e dalle donne «normali» per caratteristiche speciali e esclusive: non è mai una persona, è un subumano.

2.2.2. Le case chiuse

Al momento della presentazione del progetto di Legge Merlin, la politica seguita dallo Stato italiano in materia di prostituzione era il regolamentarismo. La normativa in vigore risale al periodo fascista ed esattamente al regolamento *Per la profilassi delle malattie veneree e sifilitiche* del 1923 che, a sua volta, si rifaceva a leggi formulate in epoca liberale. Si riprendeva, difatti, la Legge recante titolo *Regolamento del servizio di sorveglianza sulla prostituzione* del Febbraio del 1860 che riconosceva i bordelli come luoghi in cui la prostituta, con un sistema di licenze, veniva controllata. Una Legge voluta dal conte di Cavour che fissava le tariffe e altre norme, come la necessità di una licenza per aprire una casa e di pagare le tasse per i tenutari, controlli medici da effettuare alle prostitute per contenere le malattie veneree.

Prima che la Legge della senatrice entri in vigore le prostitute legali, ossia coloro che sono state obbligatoriamente registrate sia dal punto di vista poliziesco che sanitario, sono 2.700 mentre i bordelli ufficialmente censiti sono circa 600 in tutto il territorio nazionale³⁵.

Il sistema delle case chiuse era una istituzione e aspirava a circoscrivere al suo interno tutti gli atti di prostituzione: il numero delle prestazioni sessuali di una prostituta, poteva durare da pochi minuti a un'ora, variava da 30 a 50 al giorno. Il loro prezzo

³⁵ F. Lussana, *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie*. Roma, Carocci Editore, 2012, pp.24-25.

oscillava dalle 200 lire nei postriboli di terza categoria alle 4.000 lire delle case di lusso. Uno dei momenti essenziali della vita della prostituta era l'entrata nella casa: dal punto di vista normativo, la donna veniva dichiarata in salute e munita di carta d'identità; il Commissario di pubblica sicurezza verificava che in quella casa vi fosse posto e raccoglieva il gradimento della direttrice. Successivamente tale Commissario inviava le generalità della donna alla Questura. Da questo momento un fascicolo seguiva la donna per tutta la sua esistenza, insieme al libretto sanitario obbligatorio.

L'obbligo di risiedere nei postriboli si traduceva in condizioni di alloggio spaventose dove il potere delle tenutarie era assoluto: erano costrette ad accettare i vincoli posti dai gestori, che si accaparravano la quota più consistente dei profitti. Esse dipendevano dalla *maitresse* tenutaria del bordello, che stabiliva le tariffe da applicare ai clienti e sottraeva ai guadagni delle prostitute i costi di gestione, le cui principali voci consistevano in tasse dello Stato, lavaggio della biancheria, visite mediche, vitto e alloggio³⁶. «La casa di tolleranza, come la casa familiare, obbediva a regole severe. Sotto le brillanti apparenze, sotto il lusso e la gaiezza di facciata, è sottoposta alla legge del profitto, è un crudele luogo di sfruttamento»³⁷: era un luogo in cui le donne erano recluse giorno e notte in case in cui le finestre erano chiuse a lucchetto³⁸ e da dove potevano uscire soltanto per farsi fare le iniezioni antiveneree.

L'unica via sicura per la prostituzione consisteva nel risiedere nelle case di tolleranza dato che la novità prodotta dal regolamento di Mussolini prevedeva, con il Decreto del 1923, il controllo sulla prostituzione «vagante», ossia fuori dai luoghi autorizzati. Per poter esercitare il mestiere liberamente, le donne dovevano sottoporsi a visita medica obbligatoria ed essere munite di tessera sanitaria. In caso contrario, come ribadiva il *Testo unico delle leggi di pubblica sicurezza* del 1926 era lecito l'intervento della polizia atto a punire libertinaggio e adescamento pubblico con il conseguente ritiro del

36 Stefano Becucci, Eleonora Garosi, *Corpi globali: la prostituzione in Italia*, Firenze, Firenze University press, 2008, p.19.

37 Giovanni Greco, *Lo scienziato e la prostituta*, Bari, Edizioni Dedalo, 1987, p.50.

38 L'art. 208 del Testo unico delle leggi di pubblica sicurezza del 1926 vietava di «affacciarsi alle finestre e trattenersi sulla soglia delle case dichiarate luoghi di meretricio». Questa norma spiega il motivo per cui i luoghi dove si esercitava la professione fossero chiamati case chiuse. Saverio Luzzi, *Salute e sanità nell'Italia repubblicana*, Roma, Donzelli editore, 2004, p.170.

2.2.2. Le case chiuse

libretto sanitario. Di fatto, la polizia operava degli abusi sulle prostitute con delle retate che non tenevano conto della differenza tra «tesserate» e «clandestine» e andando contro gli stessi «diritti» formalmente garantiti dalla legge: l'unica norma non scritta che valeva era che si trattasse di persone di condizione inferiore e quindi, passibili di abuso. Il comportamento dei singoli agenti ben rappresenta l'atteggiamento dello Stato nei confronti della prostituzione: era tollerata ma non ammessa, sfruttata ma non protetta.

2.2.3. Il tormentato percorso della Legge Merlin

La battaglia della deputata socialista Lina Merlin si dice che traesse forza da un ricordo dell'infanzia quando, «alla scuola elementare, aveva per compagna di banco la figlia di una meretrice. E si era subito resa conto delle sofferenze patite dalla bambina, costretta a vergognarsi della mamma»³⁹. Si è trattato davvero di una lunga battaglia per la piena attuazione degli artt. 3, 32, 42 della Costituzione: lo scontro comincia in Parlamento il 6 agosto 1948 e finisce dieci anni più tardi, con l'approvazione della Legge dalla Camera dei Deputati il 29 gennaio 1958, con 385 voti a favore e 115 contro. Pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale il 4 marzo successivo, la legge recante titolo *Abolizione della regolamentazione della prostituzione e lotta contro lo sfruttamento della prostituzione altrui* entra in vigore pochi giorni più tardi.

Il dibattito attorno alla Legge Merlin dura quasi dieci anni: passa attraverso tre legislature e otto governi della neonata Repubblica, ma permette all'Italia di rispettare la Dichiarazione Universale dei Diritti Umani, che aveva sottoscritto con l'adesione all'ONU. La Dichiarazione invitava, infatti, gli stati firmatari a porre in atto la repressione della tratta degli esseri umani e dello sfruttamento della prostituzione.

L'entrata in vigore della legge ha previsto l'immediata abolizione del sistema di regolamentazione della prostituzione, norme più severe contro lo sfruttamento della prostituzione stessa, nonché la chiusura delle case chiuse presenti su tutto il territorio

³⁹ Giampaolo Pansa, *Sangue, sesso e soldi. Una contro storia d'Italia dal 1946 a oggi*, Milano, Rcs Libri S.p.a., 2013

entro sei mesi. Il 20 settembre 1958, in Italia, i postriboli vengono chiusi per sempre: la prostituzione non sarà più permessa nei bordelli (dai quali lo Stato ricavava benefici fiscali) mentre non verrà perseguita a condizione che non vi sia favoreggiamento o sfruttamento da parte di terzi.

Il cammino parlamentare del progetto Merlin appare lungo e accidentato, nonostante si tratti di una iniziativa che vanta il consenso sicuro della maggioranza delle forze politiche. Il suo *iter* legislativo è, difatti, costellato da numerosi interventi volti a insabbiare la legge e a continuare all'infinito la discussione.

Il 1° luglio 1949 la I commissione permanente del Senato, cui è assegnata la competenza del progetto Merlin, approva all'unanimità la relazione del democristiano Boggiano Pico che per tutto l'*iter* del progetto sarà il relatore ufficiale della legge. Contemporaneamente tale commissione demanda alla XI commissione (Sanità) di occuparsi della sistemazione delle norme riguardanti la profilassi e il trattamento delle malattie veneree.

A proposito dello stralcio della parte igienico-sanitaria, la classe medica si schiera subito contro il progetto ritenendo inconcepibile un confronto ad armi pari con una «modesta professoressa di scuole medie»⁴⁰. D'ora in poi la questione sanitaria sarà al centro del dibattito: non a caso, quando il progetto viene discusso dalla XI commissione, insieme al nuovo disegno di legge nato dallo stralcio della parte sanitaria, i pareri dei membri sono inizialmente sfavorevoli.

Nonostante, nel dicembre 1949, si riesca ad approvare l'art. I della legge, si torna a discuterne nell'aula del Senato nel marzo successivo, quando viene sollevata l'ennesima questione procedurale e si stabilisce un rinvio di qualche giorno. In realtà passeranno due anni perché la legge Merlin torni in aula. Il 5 marzo 1952 riprende la discussione degli articoli ed in modo spedito la legge verrà approvata in aula lo stesso giorno. Il testo viene licenziato al Senato e passa alla Camera, dove viene nuovamente assegnato alla I commissione per l'esame. A questo punto, però le Camere si sciolgono per la fine della legislatura.

40 S. Bellassai, *La legge del desiderio*, Roma, Carocci editore, 2006, pp.17-24.

2.2.3. Il tormentato percorso della Legge Merlin

Con il nuovo governo tutto deve ricominciare da capo. La legge riprende il suo cammino dalla I commissione del Senato: Lina Merlin, rieletta, la ripresenta nell'agosto del 1953 nell'ultima versione approvata. In questa fase il progetto procede rapidamente, la I commissione del Senato approva in sede deliberante nel gennaio 1955 e, il mese successivo, è di nuovo sul tavolo dell'analoga commissione della Camera. Si giunge, infine, alla discussione dell'assemblea di Montecitorio dove, alcuni deputati, avanzano la richiesta di sospensiva motivata dal pericolo sanitario che deriverebbe dal riversarsi in strada delle ex prostitute delle case.

Il clima della società italiana è nel frattempo mutato con i sostenitori delle case chiuse sempre più romantici ma sempre più isolati e sorpassati⁴¹. Nella seconda metà degli anni Cinquanta avanza una visione del postribolo come di un residuo di un'epoca ormai tramontata: diverse testate riportano, difatti, la notizia della approvazione come il riconoscimento di una abolizione già decretata dal cambiamento delle abitudini sociali. Vi è anche una seconda ragione che gioca a favore degli abolizionisti: i recenti progressi della farmacologia che hanno ridotto gli allarmi relativamente alle malattie sessualmente trasmissibili e l'approvazione della legge 837 del 1956. Tale legge sulla profilassi contro le malattie veneree impone alla persone affette da simili patologie l'obbligo di curarsi e dà facoltà al medico provinciale di ordinare che una persona si sottoponga entro tre giorni a visita sanitaria presso un medico da lui designato. L'ultima discussione in aula e la legge Merlin viene definitivamente approvata.

2.3. Una integrazione impossibile: il film

Con l'entrata in vigore della legge, nel 1958 vengono liberate dalle case di tolleranza 2.705 prostitute operanti al loro interno. Le nuove norme non considerano più la prostituta come un soggetto pericoloso da reprimere e perseguire: era una vittima da salvare attraverso l'istituzione di case di rieducazione⁴². Nonostante queste misure, la

41 All'epoca fra gli oppositori Indro Montanelli che nel 1956 aveva pubblicato un breve saggio polemico intitolato *Addio Wanda!* che rispondeva al libro pubblicato l'anno precedente dalla giornalista Carla Voltolina, moglie del futuro [Presidente](#) Sandro Pertini, e dalla stessa Lina Merlin, intitolato *Lettere dalle case chiuse*.

42 Il *capo II* della Legge Merlin si occupa di offrire alle donne uscite dalle case un rifugio e impone al

prostituzione di strada però aumentò. Sul marciapiede trovarono un posto molto delle prostitute liberate dai casini.

La registrazione presso le forze di polizia come prostitute, unitamente alla stigmatizzazione sociale cui erano sottoposte, faceva sì che esse, una volta impiegate nei bordelli, avessero ben poche possibilità di affrancarsi da tale attività⁴³. A dispetto dei divieti di registrazione⁴⁴ stabiliti dalla Legge Merlin, le prostitute venivano identificate come delinquenti abituali in una interpretazione del già citato *Testo unico delle leggi di pubblica sicurezza*, che fino alla sua modifica nel 1985 ha impedito la concessione delle licenze commerciali. Era un marchio di infamia che pesava anche sui familiari: la stessa Lina Merlin, più volte, ha ribadito come «il figlio o il fratello di una prostituta schedate non potevano accedere a determinate carriere (poliziotto, carabiniere, aviatore, ecc.); la sorella non poteva sposare un ufficiale, anche se fosse stata un giglio di virtù»⁴⁵

È ciò che cinematograficamente è stato rappresentato da Antonio Pietrangeli in *Adua e le compagne* al fine di denunciare gli aspetti odiosi delle norme e della prassi amministrativa che continuavano a colpire le ex prostitute anche dopo l'entrata in vigore della Legge Merlin. La protagonista del film, per l'appunto, con alcune colleghe tenta di aprire una trattoria all'indomani della chiusura dei bordelli. Uno dei momenti più significativi, a tal proposito, è quando Adua convince le sue incredule amiche che ormai non devono più temere la persecuzione della polizia. Ma la licenza non viene loro concessa, e le compagne le rinfacceranno le sue parole ottimistiche. Tutte si renderanno conto di essere «bollate come vacche». A loro non è permesso fare altro: Adua finirà in strada, umiliata e degradata. Questa è la triste rappresentazione di chi sceglie di

Ministro dell'Interno di promuovere la fondazione di speciali Istituti destinati alla tutela, all'assistenza e alla rieducazione delle donne uscite dalle case.

43 «Come dichiara un funzionario di Pubblica Sicurezza a un giornalista, in occasione dell'entrata in vigore della legge Merlin: bastava cadere nella rete una sola volta, e quella donna era segnata per tutta la vita, dovunque andasse, il suo nome rimaneva nei nostri schedari», Maria Chiara Liguori, *Donne e consumi nell'Italia degli Anni Cinquanta*, in «Italia Contemporanea» 205, 1996, p.238.

ari. A qualunque richiesta d'informazione eravamo in grado di ricordarle la colpa di una notte»,
44 Uno degli aspetti più qualificanti della legge Merlin era il divieto di qualsiasi forma di registrazione, tesseramento, trattamento sanitario obbligatorio nei confronti della prostituta. Tale divieto è contenuto nell'articolo 7 del progetto di legge. S. Bellassai, *La legge del desiderio*, Roma, Carocci Editore, 2006, pp.129-130.

45 S. Bellassai, cit., p.32.

2.3. Una integrazione impossibile: il film

cambiare vita dopo l'abolizione della regolamentazione.

È un soggetto che sferza un durissimo colpo nel tessuto socio-culturale dell'Italia del boom dedicandosi a un tema scottante dei suoi anni col dichiarato intento di fare polemica culturale.

A scatenare la rabbia dell'autore è l'incontro con la realtà delle prostitute lasciate a se stesse dopo la tanto dibattuta legge Merlin, che sanciva la chiusura delle case di tolleranza senza prevedere un serio piano di recupero sociale delle tante donne sbalzate fuori in un mondo pieno di moralismi e pregiudizi. Schedate dalla polizia e per questo guardate con diffidenza dalle autorità, le ex-prostitute finiscono in una società in cui è a loro negata qualsiasi possibilità umana: difficile fare la madre e la moglie, difficile innamorarsi e rifarsi una vita, difficile pure lavorare. La rinascita italiana del boom, in pratica, accoglie soltanto chi risponde a ben precisi requisiti, eliminando chiunque sia portatore di problemi.

In conclusione, prendendo le mosse da uno spunto di stringente attualità, Pietrangeli più che dare peso al discorso della liberazione delle donne dalla prigionia delle case chiuse usa l'arte del cinema come strumento per far scaturire nello spettatore una riflessione sull'impossibile integrazione sociale delle ex-prostitute. La sua polemica ha come obiettivo la presa di coscienza da parte dello spettatore, scuotere le loro anime dimostrando che le prostitute, più delle altre donne, non hanno alcuna possibilità di liberazione, essendo poste all'ultimo gradino della società. Dietro alla lotta per l'emancipazione portata avanti dalle donne italiane si cela l'appoggio di una società ipocrita e una legge ingiusta.

Parte terza: Analisi di *Adua e le compagne*

3.1. Il racconto filmico

La narrazione copre una dimensione temporale all'incirca di tre mesi. Tale informazione si può dedurre da una serie di indizi presenti nel film. In una delle inquadrature iniziali, notiamo sul muro del bancone del bordello che ospita Adua, un calendario che segna la data del 20 Settembre 1958: siamo alla vigilia dell'entrata in vigore della Legge Merlin; inoltre, nella scena al cantiere, verso l'epilogo del film, in un dialogo tra Milli ed Emilio, la donna afferma di conoscerlo da tre mesi.

La narrazione si succede secondo una struttura lineare e cronologica tanto nell'ambito del singolo episodio che in quello della storia nel suo complesso dando da subito l'impressione che un'organizzazione ben definita del tempo stia alla base del film. L'utilizzo di segni di interpunzione cinematografici classici a scandire il flusso delle immagini, all'interno del film, permette di identificare facilmente blocchi di sequenze autonome.

Gli avvenimenti della storia sono narrati secondo la loro durata effettiva grazie alla rappresentazione delle scene attraverso soluzioni di montaggio fondate sulla continuità temporale. L'uso della punteggiatura cinematografica, come suddetto, ricorre spesso nel film con la funzione di andare incontro a forme di riassunto della storia. L'uso della dissolvenza, nelle sue tre forme, d'apertura, in chiusura e incrociata, è utilizzata dal regista per evidenziare i passaggi fra una scena e un'altra e indicare così l'esistenza di un'ellisse o salto temporale.

È importante, al riguardo, sottolineare che le ellissi interne alle sequenze non si distinguono per la lunghezza o l'evidenza cronologica, si tratta quasi sempre di poche ore o pochi giorni, nei quali si verificano degli eventi inessenziali per lo sviluppo del racconto. La soppressione dell'intreccio, in questo caso, è tale da non turbare lo spettatore nel suo lavoro di ricostruzione della storia.

3.1. Il racconto filmico

Il racconto filmico si divide in diciassette sequenze lungo le quali la costruzione narrativa pone al centro della storia lo sviluppo del personaggio seguito nello spazio e nel tempo. Pur essendo un film corale, all'interno del piccolo gruppo di protagoniste, è Adua a spiccare ed emergere come figura carismatica, accompagnata dalle co-protagoniste e dalle loro storie che si innestano nel plot generale.

3.1.1. Sinossi

È il 20 Settembre 1958, a Roma, entra in vigore la Legge Merlin, approvata sei mesi prima dal Parlamento Italiano. Dopo la chiusura di un bordello romano, quattro «signorine» quali Adua, Milli, Lolita e Marilina pensano al loro immediato futuro e decidono, così, di aprire un conto corrente con tutti i loro risparmi, affittare un casale in campagna e chiedere la licenza per aprire una trattoria fuori città. E questa volta, senza padroni, senza protettori, senza essere sfruttate. La trattoria è ubicata in un casolare con un certo numero di camere al piano superiore per poter continuare a praticare la «professione». Si creeranno così, all'apparenza, un lavoro onesto, che servirà a mascherare l'attività equivoca cui sono abituate.

Le ragazze si mettono all'opera da sole ma, da subito, si rendono conto che i quattrini necessari per il casolare sono tanti e che la licenza è difficile da ottenere per donne con un passato come il loro. La legge le ha rese libere, ma non diverse: i loro nomi sono schedati e la Procura di Roma rifiuta la concessione della licenza. Non c'è altra soluzione che rivolgersi ad uno spietato (ma rispettabilissimo) uomo d'affari: il Dottor Ercoli, che facilita le pratiche per la licenza di esercizio, ma impone le sue condizioni. Ercoli diventa proprietario del casolare e pretende un milione al mese: cifra che può essere messa insieme dalle donne solo mettendo in atto il «lavoro parallelo» a quello di ristoratrici. Nei primi mesi le donne dovranno avere un contegno irreprensibile per non dar adito a sospetti; poi riprenderanno la solita attività e divideranno con il protettore i proventi.

Per Adua e le compagne inizia una nuova vita. Dopo un inizio a rilento, imparano a conoscere il lavoro essendo tutte prive di esperienza nel campo della ristorazione. La

trattoria prospera e, un giorno, arriva addirittura Domenico Modugno con tutta la sua corte dei miracoli. Le donne traggono da questa nuova vita «normale» una serenità d'animo sconosciuta tanto che, si apre loro, la prospettiva di un possibile reinserimento nella società. Marilina accoglie il figlio, frutto di una relazione «professionale» e lo fa battezzare da un frate di un Convento vicino al casolare; Caterina intreccia una storia d'amore con un cliente con la prospettiva di un matrimonio; Lolita intravede la possibilità di una carriera come ballerina. Adua stessa, quella tra le ragazze che crede maggiormente nel progetto, intraprende una relazione con un faccendiere che vive di espedienti, spacciandosi come venditore di automobili.

Tuttavia le quattro donne, ben presto, fanno i conti con la realtà: quando si presenta Ercoli, pretendendo il suo interesse sul capitale investito, le quattro amiche si rifiutano di dare esecuzione ai patti e lo cacciano, ma non prima di averlo smascherato come «magnaccia» di fronte agli avventori della trattoria. Ma lo sfruttatore si vendica immediatamente e riesce a far chiudere la trattoria.

Adua e le compagne cercano qualcuno che le aiuti, ma tutti si ritirano e le abbandonano al loro destino. In un impeto di rabbia e di disperazione le donne distruggono la trattoria e ritornano alla loro triste vita. Nella scena finale vediamo Adua che si ritrova a battere il marciapiede, la cosa che aveva temuto più di tutte, mentre un cliente la ignora per fermarsi vicino ad un'altra passeggiatrice, probabilmente più giovane e più bella.

3.1.2. Suddivisione in sequenze

[Seq. I, Inqq. 1-3]. Il film comincia con una dissolvenza in apertura, con un graduale apparire dell'immagine dal campo nero. È il primo sintagma autonomo del film o *incipit* (la sequenza d'esordio) dove la scansione della sequenza è affidata a una dissolvenza in apertura e da tre stacchi che portano al secondo blocco del film. La seconda inquadratura, molto lunga, è un *long take* seguito da due scene più brevi. L'uso del *long take* caratterizza il linguaggio filmico pietrangeliiano e risulta piuttosto inconsueto per le pratiche del cinema italiano degli anni Cinquanta e Sessanta. In questo frammento di film, contrassegnato da una particolare densità, il regista mantiene la continuità spazio-

3.1.2. Suddivisione in sequenze

temporale, evita la frammentazione in numerose inquadrature, orientando in questo modo l'ingresso dello spettatore nella finzione.

Nella prima inquadratura, la macchina da presa è fissa ed è posta ad altezza ribassata, quasi rasoterra, per riprendere un viale, nel quale si scorge una figura umana, una donna anziana che, nella notte, avanza dritta davanti a sé: la traiettoria della donna sembra portarla verso lo spettatore. Su questa immagine scorrono i primi titoli di testa.

Nella seconda inquadratura, quella più lunga, vediamo ancora la donna discendere le scale del buio viale in una città deserta. Mentre esce dal campo, alcuni marinai si sciacquano la bocca alla fontanella in strada, poi, altri giovani ragazzi e uomini più grandi, escono dal portone di un edificio, posto sulla sinistra del quadro, chiudendosi giacche e patte. Gli uomini vengono accompagnati all'uscita della casa da una donna di mezza età. Dopo lo scambio di una battuta, la donna chiude il grande portone in legno della casa. Sul portone chiuso, continuano a passare in sovrimpressione i titoli di testa che si erano bloccati prima dello stacco tra la prima e seconda inquadratura. Questa prima sequenza, che rappresenta il prologo, comunica una serie di dati allo spettatore, come l'identificazione del luogo ove è ambientato l'incipit, una casa chiusa ed i suoi clienti al termine di una giornata lavorativa.

Su queste immagini, come suddetto, si succedono in sovrimpressione i titoli di testa (un rullo continuo di titoli, in caratteri bianchi). In contemporanea, la colonna sonora comincia a risuonare un motivo musicale (extradiegetico) dall'andamento allegro, che si interrompe, in coincidenza della fine della seconda inquadratura.

[Seq. II, Inqq. 4-46]. Nella seconda sequenza la vicenda si snoda in modo unitario, con una continuità spaziale e temporale: è notte e le protagoniste si trovano all'interno di due «case chiuse»⁴⁶ romane. L'unico elemento di discontinuità è rappresentato dagli

46 La prima regolamentazione sulla prostituzione risale alla Legge del 26 Gennaio 1889 e il suo firmatario è Francesco Crispi, allora Presidente del Consiglio. «In base a questo regolamento, le case di piacere, non potevano avere che una porta di ingresso, per cui doveva essere murata ogni specie di comunicazione con altre case, quartieri, stanze private botteghe, negozi, magazzini e altri stabilimenti pubblici. Inoltre, veniva vietato affacciarsi alle finestre o trattenersi sulle porte delle case dichiarate luoghi di prostituzione; ed è evidentemente da questa norma che ai bordelli derivò la conferma della denominazione di case chiuse», Barbato Tullio, *Case e casini*, Edizioni Virgilio, Milano, 1994, pp.61-62.

stacchi tra un'inquadratura e l'altra.

Le immagini che seguono la fine dei titoli di testa mostrano l'interno di una prima casa dove alcune ragazze dall'abbigliamento discinto si accingono a chiudere la giornata di lavoro portando il compenso della loro prestazione (i «gettoni o marchette»⁴⁷) alla tenutaria della casa, la Signora Virginia.

I movimenti di macchina svolgono, sul piano della rappresentazione spaziale, una funzione descrittiva: invitano lo spettatore a un momento di osservazione. Due inquadrature, in particolar modo, mostrano la tenutaria intenta a contare il guadagno e forniscono un indizio molto importante per identificare temporalmente la storia che vediamo rappresentata. Notiamo dietro alla sue spalle, sul muro del bancone, un calendario: è il 20 Settembre del 1958⁴⁸, la vigilia dell'entrata in vigore della Legge Merlin. La macchina da presa, inoltre, segue le traiettorie dei personaggi in movimento ossia delle diverse «signorine» che popolano la casa: le ragazze che chiacchierano tra di loro e che, in una sera in cui aleggia un'atmosfera nostalgica, scambiano alcuni commenti contrappuntati da battute come: «Signorina, lei è nata con la camicia» e un'altra precisa «Sì, ma se l'è subito levata». A questo punto, appare in scena anche Adua, una bella donna non più giovanissima che con l'espressione dura e il tono cinico che caratterizza il suo personaggio consegna i soldi ricevuti dal suo ultimo cliente, un giovane uomo, lasciandosi sfuggire un commento: «Con quella faccetta da collegiale all'anima che porco...», commento che lascia intendere la doppiezza che risconterà negli uomini a cui si affiderà per concretizzare il suo sogno. E continua dicendo che «sembrava che dovesse succedere chissà cosa l'ultima sera... e invece sembra che neanche se ne sono accorti». «Se ne accorgono se ne accorgono soprattutto i militari...»

47 «La marchetta era una «fiche» che la Direttrice, alla quale il cliente versava il dovuto prima di andarsene, dava alla mondana; per ciò si diceva che la prostituta «faceva marchette» e l'altra era la «marchettara». La sera, a lavoro finito, le «signorine» venivano pagate singolarmente in rapporto al numero di «fiches» di cui erano in possesso», Barbato T., *Case e casini*, cit., p.137

48 Allo scoccare della mezzanotte del 20 Settembre del 1958 è entrata in vigore la Legge 75 approvata dal Parlamento il 19 Marzo dello stesso anno e detta Legge Merlin dal nome della Senatrice Angelina, promotrice e prima firmataria. La norma ha avuto la finalità principale di determinare la fine della prostituzione legalizzata e regolamentata dallo Stato, passando per la chiusura dei postriboli.

3.1.2. Suddivisione in sequenze

ribatte una collega, «pensa alla rabbia di quelli che compiono 18 anni domani⁴⁹. Bella iella...».

Adua parla con le altre donne nel salone di ingresso su quella che sarà «l'ultima notte». Ritornata al piano superiore con una delle sue colleghe, Fosca, Adua discorre su quello che sarà il loro futuro lavorativo, dopo la chiusura delle case. Le due amiche chiacchierano mentre si struccano davanti a uno specchio posto nelle loro rispettive stanze, «quasi per prender congedo dalla maschera che hanno indossato fino a quel momento»⁵⁰.

In occasione di questo discorso, Milli, amica e collega di Adua, le ricorda di dover chiamare Marilina, un'altra amica e prostituta, con cui ha appuntamento l'indomani mattina. Discende nuovamente le scale per arrivare al telefono e chiamarla. La sequenza è tutta avvitata intorno alle salite e discese delle ragazze per le scalinate dei bordelli: *plongés* e *contreplongés* sono utilizzate dal regista per enfatizzare il tema delle scale che ricorrerà in tutto il film.

La scena passa nella seconda casa chiusa, quella che ospita Marilina e Lolita, le altre due protagoniste del film, che diventeranno compagne di Adua. L'immagine che si staglia sullo schermo mostra il salotto del bordello dove si trovano una serie di donne sedute in atteggiamento sconsolato. Si nota subito un arredamento più ricco e vistoso rispetto alla precedente casa⁵¹: si notano, ad esempio, la vistosa tappezzeria alle pareti e le poltrone rivestite di broccato. Le donne stesse son contraddistinte da capigliature curate e abiti dai tessuti ricercati, in particolare, la macchina da presa che segue Lolita, mostra il suo vestito scintillante trapuntato di strass.

49 «Le case chiuse si aprivano solo per colore che avessero compiuto i diciotto anni. Per i ragazzi, il diciottesimo compleanno era una meta agognata: quel giorno – si diceva – sarebbero diventati finalmente uomini», Ivi, p.134

50 «Lo specchio è l'oggetto-feticcio del cinema di Pietrangeli [...] C'è sempre uno specchio nei momenti-chiave del suo cinema: serve di volta in volta a raddoppiare e moltiplicare la visione, o a cogliere il personaggio nel suo incessante movimento di ricerca di sé» L. Micciché (a cura di), *Io la conoscevo bene di Antonio Pietrangeli. Infelicità senza dramma*, Torino, Lindau, 1999, pp.42-43.

51 «Sotto il profilo ambientale, i ritrovi erano di due tipi, a prescindere dalla loro categoria. C'erano «le case», inserite nel più fitto tessuto urbano, per lo più in palazzi da risanare, a stretto contatto con caseggiati d'abitazione; e c'erano le «le villette», situate in strade periferiche, in posizione relativamente riservata. Sotto l'aspetto della qualità, si potevano suddividere le case chiuse in ritrovi di lusso, di prima, seconda e terza categoria», Ivi pp.132-133

La Direttrice è seduta al centro del ricco salotto, circondata da tutte le sue dipendenti, conversa con le altre ed è intenta nel ricordare i trenta anni di lavoro alle spalle e di come quella fosse stata, negli anni, una delle casa più ricercate. In contemporanea, si sente lo squillo di un telefono fuori campo: cercano Marilina che, in quel momento, si trova nella sua stanza al piano sopra. L'inquadratura mostra Marilina che, in un momento di solitudine, appare riflessa in uno specchio rovesciato mentre canta una canzone dal titolo *Amado mio*. L'autore utilizza, ancora una volta, uno specchio per permettere allo spettatore di conoscere meglio il personaggio e «per vedere raddoppiate e moltiplicate le immagini che ogni personaggio ha di se stesso (e produce di sé). Come se Pietrangeli volesse suggerire che per capire il mondo che egli cerca di rappresentare servono sempre più punti di vista. E che nessuna immagine può pretendere, da sola, di mostrare la verità»⁵².

Lolita arriva sino alla sua stanza ed interpellata, Marilina, si rifiuta di rispondere al telefono. Già dalle prime sequenze, alcuni indizi, come le stesse parole di Adua nel descrivere Marilina⁵³ o i suoi battibecchi con Lolita, fanno capire allo spettatore come la donna sia un personaggio complesso. Prenderà la chiamata Lolita, al posto di Marilina. È una chiamata da parte di Adua, come suddetto, e le due donne si accordano telefonicamente per l'appuntamento previsto per l'indomani e per la quota di denaro che ognuna di loro dovrà apportare per quello che sarà un nuovo progetto di lavoro. Lolita dichiara da subito di poter apportare alla costituzione della società solo una parte della somma, ciò che manca dovrà esserle restituito da un certo Stefano una volta che tornerà in città con la sua compagnia teatrale.

La sequenza si chiude con un corteo goliardico di giovani studenti universitari che «celebrano il lutto della chiusura, a mezzanotte, delle case dalle persiane chiuse e cantano a squarciagola che rivogliono le mignotte dopo aver sfilato con simboli erotici

52 L. Micciché (a cura di), *Io la conoscevo bene di Antonio Pietrangeli. Infelicità senza dramma*, Torino, Lindau, 1999, pp.42-43.

53 Nella medesima sequenza lo scambio di battute tra Adua e Fosca, una sua collega, riguardo a Marilina recita come segue: Fosca – «Stateci attente che a quella ogni tanto le partono i 5 minuti» e Adua risponde – «L'ultima volta i cinque minuti le son durati tre giorni, ma non è cattiva»

3.1.2. Suddivisione in sequenze

di facile interpretazione»⁵⁴ trasportando una piccola bara.

Una dissolvenza incrociata tra le inquadrature 38-39 apre con l'immagine delle quattro protagoniste e di Fosca, una collega di Adua, l'indomani mattina, sedute a conversare, ridere e scherzare in un tavolino posto all'esterno di un bar in una soleggiata giornata di Settembre. Le donne si apprestano a salutare Fosca che, partirà presto per Milano al fine di raggiungere Dino, il suo fidanzato, con il quale aprirà una latteria. Una volta salutata la donna, Adua e le sue compagne salgono in un taxi che, come ci mostrerà la scena seguente (tramite una dissolvenza incrociata tra le inquadrature 46-47), le porterà nella periferia della città: in quell'epoca, alla fine degli anni Cinquanta, la campagna a Roma era la Via Appia antica, la Tomba di Cecilia Metella⁵⁵, dove le protagoniste hanno l'idea di trasformare un casolare in una trattoria.

Il prologo e la seconda sequenza introducono lo spettatore al tema principale della storia, ossia: «il tentativo da parte di quattro ex prostitute di crearsi una nuova vita dopo aver perso casa e lavoro in seguito all'approvazione in Italia di una legge che ha abolito le case chiuse»⁵⁶.

[Seq.III, Inq.47-73]. La sequenza in esame comprende due scene importanti relativamente all'ordine logico del racconto. Rispetto a quello che è l'obiettivo generale della storia, ossia ricostruirsi una vita, le donne pongono le basi al loro progetto lavorativo.

La vicenda si snoda, pertanto, non in modo unitario: assistiamo ad un cambio spaziale e temporale tra le due diverse scene comprese nella sequenza. Per sottolineare in modo rilevante che tra il passaggio da un'inquadratura all'altra vi è un salto cronologico o un cambiamento di luogo viene utilizzata una dissolvenza incrociata, così come nelle altre sequenze del film, «ovvero l'effetto di scomparsa di un'inquadratura nella seguente,

54 Verdone Mario, *Una Mostra così*, «Bianco e Nero» in P. Detassis, E. Morreale, M. Sesti (a cura di), Antonio Pietrangeli. *Il regista che amava le donne*, Edizioni Sabinae, Roma, 2015, p.109.

55 Franco Cordelli, *Vacanze Romane. Set, Protagonisti, Film*, Edizioni Falsopiano, Alessandria, 2012, p.118.

56 Hawk, *Adua e le compagne (Adua and her Colleagues)* in P. Detassis, E. Morreale, M. Sesti (a cura di), Antonio Pietrangeli. *Il regista che amava le donne*, Edizioni Sabinae, Roma, 2015, p.109.

realizzato sovrapponendo la fine della prima inquadratura e il principio della seconda»⁵⁷. Così, ad esempio, vediamo l'immagine del taxi con le protagoniste al suo interno facente parte della precedente sequenza che si sovrappone all'immagine del taxi che arriva al casale da cui prende avvio la sequenza successiva. La coerenza spaziale è stata mantenuta e l'occhio dello spettatore scorre da un'immagine all'altra mantenendo intatta l'illusione di assistere ad una azione che si svolge in continuità. Troviamo altre due dissolvenze incrociate tra le inquadrature 58-59 e tra la 72-73.

Come suddetto le protagoniste arrivano al casolare trasportate da un taxi: Marilina e Lolita continuano a battibeccare; si delinea in questo modo il personaggio della «cretina» Lolita funzionale alla costruzione di un rapporto sadico con Marilina, che si diverte a umiliarla; Milli corre a cercare le chiavi del portone mentre Adua contempla l'edificio.

Una volta entrate, il casale si presenta fatiscente: un'inquadratura dall'alto seguita da una carrellata laterale che segue i movimenti delle protagoniste mostra come i lavori da fare siano tanti. Una ristrutturazione andrà a ripristinare un ambiente composto al piano terra dalla cucina e dalla sala ristorante mentre al primo piano ci saranno le camere da letto, una per ciascuna. I bagni saranno due e, come sottolinea Adua, comporteranno la spesa maggiore.

Marilina e Lolita si lamentano per le condizioni dello stabile manifestando tentennamenti rispetto al loro investimento. Sarà Adua a convincere le donne circa il loro «progetto»: alle soglie della disoccupazione forzata, devono pensare al proprio futuro al fine di evitare il marciapiede. Il progetto è quello di riunire i risparmi accumulati negli anni precedenti e aprire una trattoria fuori porta, ubicandola in un casolare che preveda un certo numero di camere al piano superiore per continuare a praticare la «professione» in camera senza un padrone che le sfrutti e con la copertura del ristorante in caso di un potenziale controllo. Adua è quella che crede maggiormente nel progetto ed è proprio il finale della scena a rivelarcelo: le donne suggellano un

⁵⁷ Maurizio Ambrosini, Lucia Cardone, Lorenzo Cuccu, *Introduzione al linguaggio del film*, Roma, Carocci Editore, 2010, p.60.

3.1.2. Suddivisione in sequenze

accordo verbale, decidono di entrare in società e sarà proprio Adua, «la capitana», a convincere le dubbiose amiche che ormai non devono più temere la persecuzione della polizia e della burocrazia⁵⁸, affermando: «Ce la danno, ce la danno la licenza! Siamo uguali alle altre – dice mentre la macchina da presa stringe sul suo primissimo primo piano – ormai; non siamo più schedate... le hanno bruciate le schede!». Queste parole vengono pronunciate da Adua in un dialogo nel quale Marilina, Lolita e Milli si ritrovano una accanto all'altra di fronte a lei. Dapprima la scena è ripresa nella sua totalità comprendendo tutte e quattro le donne e, successivamente, il regista ricorre alla struttura del campo/controcampo, cioè dall'alternanza dell'inquadratura di chi sta parlando e della contro-inquadratura di chi gli risponde. Successivamente un movimento in avanti della macchina da presa isola il volto della donna che, grazie ad un effetto luministico, è messo in rilievo: il viso di Adua si presenta senza ombre e tutto in luce, affinché lo spettatore possa concentrarsi sulla sua espressione. Le sue parole acquistano così una maggiore efficacia espressiva: Adua è fermamente convinta di quello che sta dicendo.

Quando la luminosità diminuisce fino a sparire, al viso di Adua si sovrappone l'immagine di Lolita su una strada il cui chiarore, invece, aumenta; così lo spettatore si rende conto che è passato del tempo: ora le quattro ex prostitute si trovano in banca per aprire il conto corrente e costituire una società tutte insieme. La quota che ognuna di loro deve versare è di due milioni di vecchie Lire; Lolita è l'unica a contribuire con cinquecento mila lire e Adua si offrirà di garantire per lei. La sequenza si chiude con la firma di Lolita per aprire il conto corrente.

[Seq.IV, Inqq. 74-137] Dopo una dissolvenza incrociata tra le inquadrature 73 e 74 appare un quadro di insieme⁵⁹ di un edificio che apre la sequenza dedicata all'inizio

⁵⁸ La regolamentazione della prostituzione prevedeva come misure di sicurezza: la registrazione della prostituta presso appositi elenchi conservati dalle questure, nonché il libretto sanitario con conseguente visita periodica obbligatoria. Tale fascicolo seguiva le donne per tutta la loro esistenza. Con l'entrata in vigore della Legge Merlin le cose cambiano: è espressamente vietata qualsiasi forma di registrazione, tesseramento, trattamento sanitario obbligatorio nei confronti della prostituta. Cfr Bellassai Sandro, *La legge del desiderio*, Roma, Carocci Editore, 2008, p.31.

⁵⁹ «Un piano di insieme, o totale, ci mostra attraverso un'unica immagine tutti i personaggi che occupano

dell'opera di ristrutturazione del casolare. L'inquadratura ha il compito di introdurre il luogo in cui si svolgeranno gli eventi nella scena. Il progressivo apparire dell'immagine mostra, attraverso una carrellata ottica, alcuni fattorini intenti ad aiutare Adua a scaricare i mobili da un camion parcheggiato proprio di fronte all'entrata della trattoria. Affacciate alla finestra si vedono Milli e Lolita chiedere scontente dell'arredamento delle proprie camere da letto. Nella successiva inquadratura anche Marilina si aggiunge alle lamentele delle sue colleghe: sin dal principio lo spettatore nota come sia sempre Adua a credere fortemente nel progetto e a impegnarsi attivamente nella ristrutturazione della casa. In fondo, nessuna di loro ha voglia di fare la cameriera e di guadagnare onestamente il pane, dal momento che, vendendo il loro corpo, possono fare molti più soldi. Il battibecco è interrotto da un frate che, dopo essersi presentato e aver posto alcune domande alle donne, chiede avanzi della cucina per il suo convento. Lolita coglie l'occasione per chiedere una benedizione al frate, ma questi gliela nega, con la scusa di essere solo un servo.

Un'altra dissolvenza incrociata tra le inquadrature 86-87 ci indica che è passato del tempo, difatti, vediamo un campo medio che mostra il casolare all'imbrunire. È arrivata la sera e, dopo aver allestito le stanze da letto, le donne svuotano gli scatoloni contenenti oggetti e utensili per la sala ristorante. Si accorgono di non avere il gas nella cucina e di non avere neanche la luce elettrica: Adua si è dimenticata di fare la domanda per l'attivazione delle utenze. Le donne demandano tutte le incombenze burocratiche ad Adua come se fosse suo dovere. Si accende una animata discussione tra Marilina e la protagonista. Le parole di Marilina sono aspre e dure: «Sei tu che ci devi ringraziare e in ginocchio pure! Ma che c'è ne fregava a noi, noi non siamo vecchie come te! A te ti è andata bene che hanno chiuso le case altrimenti finivi in quelle da 200 lire!»⁶⁰ Le due donne si rinfacciano, inoltre, le loro maternità mancate: Marilina ha un figlio al quale non può badare e Adua ha avuto un bambino nato morto. A questo punto Marilina,

l'ambiente in questione», G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film*, UTET Università, Novara, 2007, p.16

⁶⁰ Raggiunti i trentacinque anni le prostitute erano costrette a ripiegare su postriboli di minor prestigio e, in ultima istanza, a tornare sul marciapiede. Adua è la più matura nel gruppo e quella che, a ragion veduta, crede maggiormente nel progetto della trattoria.

3.1.2. Suddivisione in sequenze

infuriata, lancia oggetti e fa saltare sedie dalla sua camera e, vestita di tutto punto, scappa lasciando il casolare a piedi.

Altra dissolvenza incrociata tra le inquadrature 124-125. È ormai notte nel casolare, Adua percorre le scale che la porteranno al piano superiore, nella sua camera da letto per dormire, utilizzando una candela, mentre Milli e Lolita rimangono sole nella sala ristorante spoglia e anch'essa illuminata dalla luce fioca delle candele. Milli dopo aver espresso parole di sconforto e preoccupazione per l'investimento fatto, esce dal casolare e Lolita si ritrova sola a cantare la canzone *Besame mucho* per farsi coraggio. Dopo pochi attimi, a passo lento e con una candela in mano, si fa strada sulle scale e raggiunge Adua nella sua stanza: ha paura dello «scuro» e non riesce a prendere sonno da sola. In queste inquadrature attraverso il gioco delle luci e delle ombre, dai chiari e degli scuri, lo spazio cinematografico si drammatizza. A determinare questo gioco è l'uso della luce dinamica offerta dalle candele utilizzate dalle protagoniste deriva una rappresentazione dello spazio caratterizzata da un continuo processo di reversibilità fra le zone in luce e quelle in ombra (l'ombra di Adua e di Lolita si staglia nettamente sul muro bianco della scalinata che percorrono per salire al piano superiore) al fine di creare una situazione narrativa di tipo drammatico. È la prima notte dopo la chiusura delle case chiuse e le protagoniste cercano, con fatica, di adattarsi alla nuova vita.

Segue la scena in cui con un primo piano di impatto, Adua si lascia andare a confidenze notturne con Lolita accompagnata da un sottofondo musicale⁶¹ composto da fiati e pianoforte che dona alle parole della donna un tono decisamente drammatico. Adua in un breve monologo racconta di quando praticava la professione durante la Guerra in Africa⁶²: gli uomini in fila, fuori dalla tenda dove lei li aspettava, morivano il giorno

61 I film di Pietrangeli sono carichi come pochi altri di una potente suggestione che viene proprio la colonna sono come elemento espressivo portante. Il regista sceglie il jazz e Piero Piccioni per *Adua e le compagne*. Una musica dal carattere «duro» e rigoroso che produce un risultato drammatico di forte impatto. Cfr. Ermanno Comuzio *La musica nei film di Pietrangeli. Canzoni e balli che diventano cinema* in Guglielmina Morelli, Giulio Martini, Giancarlo Zappoli (a cura di), *Un'invisibile presenza, Il cinema di Antonio Pietrangeli*, Cesena, Centro Studi Cinematografici/Editrice il Castoro, 1998, pp.27-35.

62 Nel 1935, l'Italia intraprende la terza Guerra d'Africa. Con i soldati, andarono al fronte anche le ausiliarie dell'amore, per soddisfare le carenze affettive delle truppe, in condizioni igieniche e ambientali incredibili: una branda e una brocca d'acqua sotto una tenda, e fuori una coda di divise. Cfr. T. Barbato, *Case e casini*, Edizioni Virgilio, Milano, 1994, p.85.

dopo sotto il fuoco nemico. È un volto riflessivo quello di Adua, ora, isolato, perde ogni contatto con l'ambiente che la circonda e ciò che si afferma è la sua fisionomia, il suo stato d'animo: ripensa alla sua esperienza personale che l'ha resa apparentemente più fredda e calcolatrice rispetto alle altre compagne.

La sequenza si chiude con una scena importante che riguarda Milli, la più timida e provinciale del gruppo, la quale, cercando un momento di solitudine è uscita dal casolare, al crepuscolo, passeggia sulla collina buia. Milli si siede sull'erba e nota delle lucciole volare intorno ad un cespuglio. Lei si ferma ad osservarle, le guarda con un candore e una innocenza che la professione non è riuscita ad intaccare e, come una bimba, cerca di prenderne una nel palmo della mano. È una «lucciola»⁶³ anche lei.

[Seq.V, Inqq.138-169] La sequenza è legata alla precedente in quanto rappresenta i tratti esistenziali di Marilina, una delle quattro protagoniste che sin dall'inizio del film si è distinta per il carattere scostante e turbolento, dal precario equilibrio psichico, insomma, quella che fatica più delle altre ad adattarsi alla nuova situazione. Durante la prima notte dopo la chiusura del bordello è l'unica che torna alla casa di tolleranza. È la notte della fuga dalla realtà: incapace di vivere nella trattoria corre a rintanarsi nostalgicamente nella sua vecchia casa chiusa.

È una sequenza composta brevi inquadrature scandite da stacchi (tra la 141-142, 143-144, 146-147 da dissolvenze incrociate) che ben rappresenta il confuso vagabondaggio notturno di Marilina. L'utilizzo della punteggiatura cinematografica scandisce la vicenda che non si snoda in modo unitario essendoci una discontinuità sia dal punto spaziale e temporale: lo spettatore segue la protagonista da un luogo all'altro e si rende conto delle ore trascorse da un intervallo all'altro.

Dapprima la ritroviamo a ballare un lento con un uomo in una sala gremita di clienti, con un gruppo che suona musica dal vivo. Una breve inquadratura mostra una coppia intenta ad osservare Marilina, ripresa in primo piano: la donna è visibilmente ubriaca,

⁶³ Per via della luce degli accendini che si intravedono ai bordi delle strade, la prostituta è stata associata all'insetto notturno che nel periodo dell'accoppiamento (tarda primavera e inizio estate) emette intermittenti segnali luminosi.

3.1.2. Suddivisione in sequenze

abbraccia e accarezza il seno di una statua presente nella sala. Dopo una dissolvenza incrociata, vediamo fuori dal locale Marilina, che si allontana in auto assieme alla coppia.

Un'altra dissolvenza incrociata apre con il primo piano di uno sconosciuto che dorme e poggia la sua testa sulle ginocchia di Marilina, anche lei addormentata, su un divano in un attico situato in Piazza di Trevi. Dopo un risveglio concitato, la prima cosa che vede è un vaso di ceramica contraddistinto dal dipinto di un viso sorridente; decide di rubarlo e lascia la casa non prima di aver contemplato, per pochi attimi, la vista sulla Fontana di Trevi dal balcone.

Con la testa ancora un po' confusa dopo la notte di bagordi, si fa accompagnare da un distributore di giornali in una Piazza, venendo apostrofata con un «A matta, ma 'ndo vai?» e da qui raggiunge la sua vecchia casa di tolleranza, dove bussa chiedendo a voce alta di Donna Giulia. Qui finalmente Marilina si sente a casa, si reca nella sua camera da letto e chiede da bere. Con sorriso beato contempla il soffitto e le crepe sul muro: le conosce molto bene dopo averle scrutate per anni durante gli incontri con i clienti, tanto da averle immaginate come una chiocchia con i suoi pulcini. La scena si chiude con una dissolvenza in nero motivata dalla chiusura delle tapparelle della finestra della camera di Marilina che un attimo prima urlava e avvertendo il quartiere che il bordello aveva riaperto i battenti. Tutte le scene che seguono la notte di Marilina sono accompagnate dalla musica che rende ancora più tragicomica la fuga della donna.

L'immagine che appare dopo la dissolvenza in nero è quella di un postino che, di primo mattino, suona inutilmente il campanello, non essendoci la corrente elettrica, accanto al cancello della trattoria per poter recapitare una lettera a Adua. Questo viene interrotto dall'arrivo di una macchina guidata da un uomo accompagnato da Marilina, di rientro dai bagordi della notte precedente.

Sarà Adua ad aprire il cancello e ad accoglierli. Ed è così che conoscerà Piero Salvagni. L'uomo avendo incontrato Marilina in un bar notturno e avendola vista in difficoltà ha deciso di darle un passaggio per tornare a casa. Salvagni si presenta a Adua e, con un fare decisamente sfrontato, entra nel casolare e maliziosamente si guarda intorno per

curiosare. Adua chiede a Salvagni come conosce Marilina ma l'uomo cambia discorso. Dopo aver fatto i complimenti per la scelta del posto ideale per poter aprire la trattoria, saluta Adua dicendole che sarebbe tornato presto.

[Seq.VI, Inqq. 170-194]. La sesta sequenza è quella in cui le protagoniste, nel tentativo di raggiungere il loro obiettivo, trovano un primo ostacolo che le costringe a formulare una nuova strategia. La lettera recapitata dal postino non porta infatti buone notizie: evidentemente in considerazione dei loro trascorsi professionali, non è stata concessa loro la licenza per poter aprire l'attività. Le compagne non perdono l'occasione per rinfacciare a Adua l'ottimismo sulle schede bruciate, argomento che ha usato per convincerle a lanciarsi nel progetto. Adua, di rimando, chiude la questione con l'umorismo che la caratterizza: «Non avranno trovato i fiammiferi» afferma. Prenderanno atto di essere «bollate come vacche» concludendo che non è permesso loro essere altro. A dispetto della Legge, alcuni aspetti odiosi delle norme e della prassi amministrativa continuano a colpire e discriminare le ex prostitute.

Una dissolvenza incrociata tra le inquadrature 172-173 porta il progressivo apparire dell'immagine in cui le quattro amiche, vestite di tutto punto, fanno la loro entrata nel lussuoso salone di un Grand Hotel dove avranno un incontro con il Dottor Ercoli. Il male nel film di Pietrangeli non è rappresentato solo dal passato e da ciò che le donne sono state prima, ma anche dal male come forza esterna configurato proprio in questo vecchio conoscente di Adua al quale chiederà aiuto. Il Dottore è un avvocato intrallizzatore che si occuperà di favorire l'avvio dell'attività acquistando il terreno, il casolare e la licenza e pretendendo come contropartita una cospicua tangente mensile, un milione di Lire al mese, ottenibile solo con l'esercizio del mestiere. L'illusione d'indipendenza si scontra ancora una volta con la cruda realtà: si erano augurate, per la loro nuova vita, di non avere più sfruttatori, invece ecco che si ritrovano nella condizione originaria. Le direttive di Ercoli sono chiare: nei primi mesi, dopo un periodo di assestamento dell'attività di ristorazione nel quale le donne dovranno avere un contegno irreprensibile per non dar adito a sospetti, riprenderanno con il mestiere

3.1.2. Suddivisione in sequenze

clandestinamente. L'avvocato in un incontro frettoloso decide per tutte e non lascia a Adua neanche il tempo per parlarne con le altre. Le sue parole sono significative rispetto a quello che è il mondo maschilista contro cui si ritrovano a lottare le protagoniste, rivolgendosi ad Adua, Ercoli dice «Hai visto che da sole non potete fare niente? Non avete neanche cominciato e già state inguaiate sino al collo!».

La sequenza è accompagnata dalla musica extradiegetica, da uno dei brani di Piero Piccioni, che in questo caso svolge la funzione di caratterizzare il personaggio di Ercoli.

[Seq.VII-VIII, Inqq. 195-314]. In questo blocco narrativo si può notare come tutte e quattro le donne, nel corso dei giorni, si diano anima e corpo al progetto di aprire una trattoria; come, questa attività ingrani davvero; e di come venga approfondita la conoscenza tra Adua e Piero Salvagni. La sequenza si apre e si chiude con una dissolvenza incrociata.

Alla dissolvenza segue l'immagine di una insegna con su scritto «Trattoria»: una voce fuori campo, il canto melodioso di una donna, accompagna l'immagine e dirige l'attenzione dello spettatore nonché il suo sguardo, attraverso un lento movimento in basso della macchina da presa, verso un campo medio che mostra ancora una volta l'esterno del casolare. È passato del tempo, gran parte della ristrutturazione è stata compiuta, tanto che la seguente inquadratura mostra una delle protagoniste, Lolita, occupata a prendere il sole sul balcone dell'edificio mentre Adua, sullo sfondo, sta stendendo dei panni approfittando della calda giornata. Dopo lo stacco, Marilina nota due uomini camminare lungo il piazzale del casolare: attirati dall'insegna son entrati con l'idea di refrigerarsi e bere qualcosa. Le donne evidentemente sorprese e non organizzate chiedono a Lolita di accogliere i clienti senza rendersi conto degli abiti succinti che indossa.

Una seconda dissolvenza incrociata tra le inquadrature 205-206 indica che sono passate delle ore e, difatti, ritroviamo le quattro donne all'aperto, sotto un albero, sedute per il pranzo. Commentano e ridono dei due clienti appena serviti e di Ercoli. In quel momento entra in scena Piero Salvagni che con grande sfacciataggine si siede a tavola a

mangiare. L'uomo è un rivenditore di macchine usate un po' imbroglione, dalla parlantina facile e sfrontato, difatti, cerca di vendere a Adua l'auto con cui è arrivato alla trattoria e la invita a fare un giro per provarla senza impegno. Marilina avverte Adua dicendole che l'uomo sarebbe capace di rivendere una macchina al proprietario della FIAT. La proposta di Piero a Adua è quella di tenere la macchina per un po' di tempo e, se soddisfatta, comprarla in un secondo momento. Adua ha capito subito quali siano le intenzioni dell'uomo: Piero si ferma sotto a una galleria buia, con una scusa abbassa i sedili dell'auto, cerca di baciarla e, dopo essere stato rifiutato dalla donna, dichiara di preferirla tra tutte e quattro. Le parole di Adua saranno profetiche: lo osserva e lo descrive come un uomo con la faccetta da bravo ragazzo ma con occhi da serpente, che brillano e ipnotizzano. Nonostante questo, la donna si sente lusingata dal suo corteggiamento e, senza farsi illusioni, gli si concede.

Nel frattempo, approfittando del giro in auto di Adua, Lolita e Marilina decidono di uscire, ma non prima di scambiare alcune battute: Milli chiede a Lolita come Piero Salvagni conosca Marilina ma la risposta dell'amica è vaga. Questa è la seconda volta che viene posta la stessa domanda: il finale del film ci farà capire, solo in un secondo momento, la chiave del rapporto che lega i due e cosa pensa Salvagni della Trattoria.

Al casolare è rimasta solo Milli che si ritrova a dover accogliere un cliente. Nell'inquadratura seguente la vediamo seduta accanto all'uomo, al tavolo, presa dal chiacchierare con l'uomo che si presenta dicendo di chiamarsi Emilio, un geometra sardo e allievo carabiniere nel continente, impegnato a seguire un cantiere a pochi metri dal casolare. Quando Emilio chiede il conto, Milli è impreparata e non sa cosa rispondere. Si salutano ripromettendosi di vedersi ancora in trattoria: Milli si presenta come Caterina. I saluti vengono interrotti da schiamazzi e risa, Lolita si è fatta accompagnare al casolare in macchina da due amici mettendo in imbarazzo Milli. Lolita è tra le protagoniste quella più ingenua, vive la sua condizione in allegra incoscienza, mantiene i comportamenti, i movimenti, il modo di vestire ammiccante tipici della casa di tolleranza tanto che più di una volta viene invitata dalle altre a tenere un comportamento più congruo al tenore di una cameriera.

3.1.2. Suddivisione in sequenze

Dissolvenza incrociata tra le inquadrature 254-255. È giorno, l'inquadratura mostra la cucina della trattoria in cui Marilina, Milli e Adua preparano le comande mentre Lolita serve ai tavoli. Litigano su come preparare il sugo e altre pietanze: Milli si rivela la più capace ai fornelli anche se nessuno segue i suoi consigli. Siamo all'esordio della trattoria e le ragazze non hanno nessuna esperienza (si vede Adua cucinare con la sigaretta in bocca), sono disorganizzate. Seguono, difatti, alcune scene in cui i clienti chiedono portate e ingredienti, anche semplici, che non hanno; a Lolita cadono i piatti per terra: solo Emilio, il cliente di Milli, viene accontentato con la frittata di fegatini.

La dissolvenza incrociata tra le inquadrature 285-286 indica che è passato del tempo: è giorno, si vede l'esterno della Trattoria. Le quattro amiche siedono a prendere il sole mentre un meccanico aggiusta l'auto di Adua, quella appena acquistata da Piero Salvagni. È un momento di relax in cui le donne ridono e scherzano. Prendono un po' in giro Lolita per la sua ingenuità: aspetta ancora che Stefano, il suo amico imprenditore di varietà, le restituisca i soldi che le deve e mantenga la promessa di farla diventare una soubrette. Per Adua e le sue compagne è iniziata una nuova vita: cominciano ad acclimatarsi a una quotidianità differente e ne traggono una serenità d'animo sconosciuta. Saranno Marilina e Lolita a rompere questo idillio, forse non accettando facilmente le fatiche del nuovo lavoro: «Era meglio prima, si faticava di meno e si guadagnava di più» dice Marilina con un tono di voce non troppo convinto, mentre Lolita afferma «meglio fare la soubrette che la serva».

Dissolvenza incrociata tra le inquadrature 298-299. È giorno e l'azione si è spostata in un bar cittadino. L'inquadratura mostra il profilo di Piero un attimo prima di essere colpito da due ceffoni inferti da un uomo che pretende di riavere i suoi soldi. Dopo pochi attimi si riprende dallo stordimento e accoglie il Commendator Massaro a cui aveva dato appuntamento. Vuole rifilargli l'auto americana lasciata precedentemente a Adua, che è accorsa al bar chiamata da Piero. Questa si serve della donna fingendo di essere stato incaricato da lei per la vendita dell'automobile. Piero porta il Commendatore a fare un giro di prova, non prima di aver rifilato una FIAT 500 «Giardinetta» al posto della macchina americana a Adua, averla salutata e promesso di

andare a trovarla presto alla «bettola».

Dissolvenza incrociata tra le inquadrature 306-307. Giorno, esterno della Trattoria. Piero parcheggia e chiede di Adua. L'affare è andato in porto e le porta la sua parte del bottino. Adua è visibilmente emozionata: con il tempo sta mettendo da parte le sue convinzioni e si sta affezionando a Piero. Salvagni è uno dei tanti personaggi maschili che assediano Adua e le sue compagne: è un mondo ipocrita gestito dai maschi. Una dissolvenza in nero chiude la sequenza.

[Seq.IX, Inqq.315-348]. Una dissolvenza in apertura ci mostra l'esterno della trattoria nella notte. La punteggiatura filmica utilizzata segnala che è passato del tempo: in questo caso, come ribadisce una delle protagoniste, sono passati alcuni giorni. Si vede arrivare un taxi e al suo interno ci sono Marilina e un bimbo, che è suo figlio frutto di una relazione professionale. La musica accompagna questo passaggio del film.

Marilina è tornata dopo alcuni giorni di assenza dalla trattoria e decide di accogliere il figlio e portarlo con sé in un mondo «normale». Allevato da una balia, la madre lo ha visto ben poco: «10 volte in tutto», come lei stessa sottolinea. Porta direttamente il bimbo nella sua camera e lo mette a dormire all'insaputa delle altre. Le compagne, in primis Adua, non sono contente di questa scelta, giacché ritengono che la trattoria non sia il luogo adatto per crescere un bambino. La scena si chiude con l'inquadratura del bimbo che piange nel letto.

Dissolvenza incrociata. Notte, interno della stanza di Marilina. Passate alcune ore, vediamo il bimbo sveglio e fermo, che osserva la madre mentre si dimena nel letto in preda ad un incubo. Le lamentele della madre lo hanno svegliato, Marilina si scusa e gli chiede di dormire, ma il bambino si giustifica dicendo che la luce accesa gli dà fastidio. Marilina vorrebbe spegnere la luce ma non ci riesce, forse nella vita di bordello ha perso la testa ed è preda di scompensi comportamentali al limite del bipolarismo; sarà il bimbo a consolarla e a prendersi cura di lei in un capovolgimento del ruolo genitore-figlio. La scena si chiude con un tenero dettaglio della macchina da presa che stringe ed inquadra le mani giunte di madre e figlio.

3.1.2. Suddivisione in sequenze

Dissolvenza incrociata tra le inquadrature 327-328. È mattino all'interno della stanza di Marilina. L'inquadratura parte dal dettaglio della sola mano di Marilina e con un movimento in avanti della macchina da presa riprende il viso della donna; dorme. Nel frattempo, il bimbo si sveglia prima della mamma e, autonomamente, si alza, si veste e si dirige al piano terra. Saranno Milli e Adua ad accoglierlo mentre stanno scaricando le forniture per il ristorante. Un suono fuori campo: è il telefono che squilla. È Piero, sta male e non esita a ricorrere al finto piagnisteo per farsi coccolare da Adua che non esita a lasciare il lavoro per precipitarsi a casa sua.

Uno stacco apre all'immagine del risveglio concitato di Marilina: non vedendo al suo fianco il figlio, si spaventa e inizia a urlare e correre cercandolo. Una panoramica a schiaffo tra le inquadrature 339-340 è l'espedito utilizzato dal regista per cogliere il centro dell'azione: è una scena in cui Marilina si alza di soprassalto e si muove rapidamente, precipitandosi al piano terra per cercare il figlio. Si ferma tutto ad un tratto di fronte alla porta della cucina: Carletto è con Milli per fare la colazione.

Giorno, interno della casa di Piero. Dopo un semplice stacco, vediamo Adua a casa di Piero: una casa malsana che si trova accanto alle linee ferroviarie, piccola, sporca e tutta in disordine. L'uomo si lamenta di avere la febbre, ma continua a fumare e non aprire le finestre: è immaturo, non sa provvedere a se stesso. Adua va da lui per coccolarlo e accontentarlo, avendogli portato, dietro sua richiesta, sigarette e una rivista da leggere. Riordinando la casa, collega la presa del telefono che squilla subito: Piero non vuole rispondere, in preda ad un impeto d'ira, si arrabbia con Adua.

Dopo pochi attimi si calma e racconta di se stesso: è scapolo e, al mondo, ha solo la madre a cui racconta tante bugie. Ritorna a letto e chiede a Adua con il fare di un bambino di entrare sotto le coperte per riscaldarlo. Si baciano ma, dopo poco, Adua scossa, si ferma. La donna si è affezionata a Piero e, per la prima volta, mostra pudore nello spogliarsi e gli chiede di voltarsi perché con lui si vergogna. Una dissolvenza in nero chiude la sequenza.

[Seq.X, Inqq.349-384] Una assolvenza apre la sequenza e viene chiusa da una

dissolvenza incrociata. Con il tempo il locale si è fatto un nome, grazie alla bellezza del luogo e alla simpatia delle ragazze che hanno preso gusto nel creare un ambiente accogliente e conviviale. A riprova di questo arriva un cliente molto speciale, Domenico Modugno, che nel film interpreta se stesso come occasionale ospite del locale.

L'episodio si apre con l'arrivo di Adua in trattoria: diciotto clienti aspettano di essere serviti. Le quattro donne sono tutte indaffarate e, in particolare, Milli è spaventata per tutto il lavoro che c'è da fare: arriva in loro soccorso frate Michele che si mette a pulire l'insalata.

Adua serve del vino a Modugno che si complimenta per la bellezza del locale e per la buona cucina e invita la donna a imparare a cucinare anche la pasta con le sarde. Lasciato il cantante al suo pranzo, Adua viene chiamata a un tavolo occupato da una famiglia: si lamentano per il ritardo delle pietanze ordinate. L'uomo al tavolo è un avvocato ed ex cliente del bordello, così riconosce Adua e le altre ma, sul momento, entrambi fanno finta di non conoscersi. Pochi attimi dopo, con la scusa di doversi lavare le mani, l'uomo si avvicina in cucina e chiama Adua e chiede come mai si trovino in quella trattoria. Non crede alla storia del ristorante e si ripromette di tornare presto da loro, senza la moglie ovviamente.

Altro stacco e si vede Modugno imbracciare la chitarra e incalzato dai presenti, intona una sua canzone intitolata *Più sola* riempiendo alcuni minuti in cui il tempo sembra quasi sospeso. È un evento speciale per la trattoria: costituisce un vanto e un lustro per le ragazze.

Mentre tutti ascoltano Modugno nella sala, la macchina da presa ritorna in cucina dove si vedono Marilina, suo figlio Carletto e il frate. Marilina approfitta del momento di solitudine per chiedere al frate che il bimbo venga battezzato.

[Seq.XI, Inqq. 385-412]. La sequenza che si apre e si chiude con una dissolvenza incrociata è dedicata a Lolita e al suo incontro con Stefano, l'imprenditore di varietà che le ha promesso, dietro pagamento di una somma di denaro, di farla diventare una soubrette. È arrivato in trattoria con un suo collega, Calipso, e lo si vede seduto a

3.1.2. Suddivisione in sequenze

pranzare in compagnia di Lolita. Stefano cerca di raggirarla e di convincerla a investire altri soldi nel suo sogno di diventare una stella del varietà. Ci riesce e così la ragazza, come una furia, dice a Adua di essere sprecata a fare la serva e chiede indietro le 500 mila lire investite nella società. Per tutta risposta Adua le tira un ceffone e Lolita scappa sconvolta nella sua stanza.

Quando capiscono che non riusciranno a ricavarne una lira, Stefano ed il suo amico cerca di scappare ma Adua li ferma in tempo chiedendogli di saldare il conto. L'uomo si giustifica dicendo di essere ospite di Lolita e di non dover pagare. Adua li lascia andare intimandogli di non tornare mai più. I due, truffatori, vanno via lamentandosi del conto troppo salato e additandole come ladre.

[Seq.XII, Inqq.413-435]. Episodio dedicato al battesimo di Carletto. Sequenza che si apre con una dissolvenza incrociata e con il progressivo apparire della campagna e del corteo di persone che va verso il convento di frate Michele. Le ultime della fila sono Milli e Adua, segue sola e ancora arrabbiata per il ceffone ricevuto, Lolita.

Altra dissolvenza incrociata tra le inquadrature: 416-417. Le quattro protagoniste sono ora in Chiesa dove si celebra il battesimo. La madrina è Adua: come per tutti gli aspetti della vita quotidiana di una donna «normale», così anche per la liturgia cattolica sono impreparate ma comunque partecipi. Una Lolita distante guarda la scena e piange, commossa.

Dissolvenza incrociata tra le inquadrature: 429-430. Il rito è terminato. Vediamo tutti fuori dalla trattoria pronti per festeggiare. Per l'occasione Adua ha ordinato una torta per Carletto. È un evento felice per tutte le donne.

[Seq.XIII, Inqq.436-486] Nella sequenza che segue l'azione si sposta al cantiere che si trova a pochi metri dalla Trattoria. Milli si è allontanata dalla festa con Emilio, il suo spasimante, che approfitta dell'occasione per dichiarare il suo amore e chiedere a Milli, o meglio a Caterina, di sposarlo. Milli che ha vissuto, sin dall'inizio, la sua vicenda amorosa con stupore e timore per il suo passato, accoglie con rassegnazione questa

proposta. In questa scena una musica extradiegetica malinconica, composta dal suono di un sax, fa eco alla delusione della ragazza, costretta a confessare al suo corteggiatore, i suoi precedenti. Emilio non proferisce parola e la donna, sconvolta, non può che scappar via.

Dissolvenza incrociata tra le inquadrature 452-453: Milli ritorna alla trattoria visibilmente sconvolta e chiede alle altre, che la guardano attonite, quando riprenderanno a fare il mestiere.

Dissolvenza incrociata tra le inquadrature 456-457: è notte, esterno. Una lenta panoramica parte dall'inquadratura dei cani da corsa sulla pista per poi riprendere Adua e Piero che si trovano a tifare sugli spalti. Adua consegna dei soldi a Piero e gli chiede di andare al botteghino e puntare su un cane. C'è una sorta di battibecco tra i due, di nuovo, sulla fiducia che Adua dice di provare nei confronti di Piero.

Fiducia che viene tradita poco dopo, quando all'insaputa di Adua, Piero incontra per caso una sua vecchia fiamma e le dà appuntamento. Segue una inquadratura di Adua seduta da sola sugli spalti dell'ippodromo. Si sente inadeguata nel confrontarsi con la donna seduta a suo fianco.

Il passato continua a bussare alla porta delle quattro protagoniste: quella stessa sera, all'ora di cena e ci sono tanti clienti che consumano ai tavoli; arrivano anche due uomini che Lolita accoglie come clienti normali, ma questi chiedono di poter usufruire di un altro tipo di servizio essendo stati mandati lì da Ercoli. Lolita corre a comunicarlo a Milli e Marilina che si trovano in cucina. La sua entrata è accompagnata da una musica extradiegetica concitata: è un momento carico di tensione, gli interventi delle donne accompagnati dal suono delle percussioni, sono contraddistinti dal rifiuto di prestarsi agli uomini mandati dal loro sfruttatore. Sarà, dunque, Lolita a decidere di accompagnare gli uomini al piano di sopra.

Ciò che segue è l'immagine di Marilina, fuori di sé, che gira a vuoto il macinino della carne mentre una rassegnata Milli si accinge a servire i tavoli. Proprio mentre si occupa dei clienti Milli è improvvisamente colta dal ritorno di Emilio nella trattoria. Una dissolvenza in nero chiude la sequenza.

3.1.2. Suddivisione in sequenze

[Seq.XIV, Inqq.487-518] Con una dissolvenza in apertura mostra l'arrivo, al mattino, di Ercoli scortato dal Notaio Gicosi. Milli ed Emilio chiacchierano felici al tavolo del ristorante quando arriva la visita inaspettata. Adua lo accoglie in abiti da lavoro e lo scorta al piano superiore, il Dottore vuole verificare lo stato della situazione, ispeziona stanza per stanza. Il regista usa l'espedito della panoramica soggettiva a 360° per mostrare ciò che vede Ercoli dal suo punto di vista: il suo sguardo si ferma ai giocattoli sparsi sul pavimento della camera di Marilina, sulla macchina da cucire, sui vestiti e le foto che si trovano nella stanza di Lolita (panoramica a schiaffo). Lo sfruttatore vede i suoi «articoli», così come le definisce durante l'incontro al Grand Hotel, molto lontani da quello che sono veramente e, arrabbiato, dice loro: «Vi siete guardate allo specchio? Siete delle serve! Via i bambini, via gli estranei, via i sacchi di patate dalle stanze. Al lavoro! Si comincia!». E continua: «La licenza come ve l'ho fatta dare, ve la faccio togliere! Una trattoria non può essere gestita da quattro come voi. Siete schedate! Lo volete capire sì o no?». Milli ribatte con un rifiuto dato che si deve sposare con Emilio e le altre si accodano affermando di voler ricominciare il mestiere solo quando vogliono loro. Ercoli richiama all'ordine le quattro amiche e pretende che si rimettano subito a prostituirsi, non vuole perdere il suo investimento: lancia così un ultimatum alle donne, ventiquattrore di tempo per prendere una decisione altrimenti sgomberare il casolare. La scena è accompagnata dalla musica jazz che caratterizza l'entrata di Ercoli con tono drammatico.

[Seq.XV, Inqq.519-557] Dissolvenza incrociata tra le inquadrature 518-519: la sequenza si apre con l'immagine di Marilina che spazza il pavimento della cucina in modo irruente; il frate che si trova con lei nella stanza cerca di consolarla consigliandole di pregare «la preghiera fa diventare più buoni!» ma la risposta della donna è disarmante «Certo. Così quando sei diventato più buono, arriva uno che non ha pregato ed è proprio lui che ti frega. Voi altri predicate, parlate latino, ma che ne sapete della vita?». Marilina racconta al frate di essere una ex-prostituta e lui ribatte dicendo «non pensare al passato, pensa a quello che sarai nel futuro!», lei risponde, ancora una volta, disarmante: «nel

futuro sarò quella che ero!».

frate Michele è l'unica figura maschile fondamentale positiva, non a caso, l'unico asessuato: lungo tutto il film è impossibile per le donne stringere solidi rapporti con l'altro sesso. Il ruolo del frate evidenzia, altresì, la difficoltà di usare il conforto della religione nella contingenza della vita quotidiana. La scena termina con Marilina che annuncia a Carletto il suo rientro dalla balia.

Stacco. È notte e le quattro donne sono raccolte tutte nella stanza da letto di Adua per decidere il da farsi. Il loro desiderio è chiaro: nessuna vuole tornare a fare il mestiere. Vediamo Adua lasciare la stanza con la giacca in mano.

Dissolvenza incrociata tra le inquadrature 534-535: Adua arriva in macchina sotto casa di Piero. Suona al campanello ma inizialmente non ha risposta. Le immagini lo mostrano, subito dopo, in compagnia della vecchia fiamma incontrata all'ippodromo. Dopo aver visto Adua esce e lascia la donna con una scusa.

Mentre Adua lo aspetta sotto casa, nel marciapiede, passa accanto a lei una vecchia prostituta che biascica nel buio «Me dici che so vecchia, sei tu che sei frocio» evidentemente riferendosi ad una marchetta finita male. Di fronte alla vecchia non può che immaginare il proprio futuro e ripetersi «non finirò così» quasi a scongiurare il fato. Adua è lì per chiedere aiuto, si illude di trovare conforto nella figura maschile, ma Piero si schernisce «Che ne so io?». Si sente perseguitato, vittima delle donne: «tutte con me ce l'hanno, ma che volete da me?». Piero si rivela il classico dongiovanni impenitente e vigliacco e solo: Adua si era illusa sulla loro. Come se non bastasse la donna che si intratteneva con Piero fa la sua comparsa affacciandosi alla finestra della casa. Adua, arrabbiata e piangente, guida l'auto in lacrime e torna al casale.

[Seq.XVI, Inqq.558-603]. Dissolvenza in nero. È giorno e in trattoria è appena arrivato Ercoli. È Lolita ad annunciarlo a Adua, che vediamo riversa nel letto. Inizialmente tentenna, non reagisce. Successivamente prende coraggio e rispolvera i vestiti che usava quando faceva il mestiere, si presenta con questa mise di fronte alla sala gremita di clienti. Urla in pubblico, in faccia allo sfruttatore, la sua decisione di accontentarlo, la

3.1.2. Suddivisione in sequenze

sua disponibilità a trasformare la trattoria in una casa di appuntamenti. Ercoli, attonito, scappa da locale.

Dissolvenza incrociata tra le inquadrature 575-576: l'immagine che appare ci mostra le quattro donne in stato di fermo in questura.

Dissolvenza incrociata tra le inquadrature 576-577: le vediamo uscire dall'ufficio del questore. Lolita viene munita di foglio di via per tornare al suo paese di origine.

Uscite dalla Questura, comprano il giornale: un articolo riporta la notizia della trattoria-bordello con tanto di foto delle quattro.

Dissolvenza incrociata tra le inquadrature 581-582: rientrate alla Trattoria Milli chiama al telefono Emilio, il quale facendo finta di essere un'altra persona dice alla donna di essere andato via per sempre. Milli accetta con rassegnazione la fine della storia d'amore e dice alle altre di capirlo: prima lo sapeva solo lui del suo passato, ora lo sanno tutti.

Dopo un breve silenzio, in un impeto di rabbia e di disperazione le donne distruggono la trattoria in ultimo gesto liberatorio. Al rifiuto convinto delle donne al loro sfruttatore è seguita la perdita della casa e la fine del loro sogno.

[Seq.XVII, Inqq.604]. Dopo la dissolvenza in nero segue la sequenza finale. È notte e le immagini mostrano Adua visibilmente ubriaca che, sotto la pioggia, chiacchiera con una sua collega prostituta passeggiando sui marciapiedi del Triburtino: il destino tanto temuto è compiuto. Cammina, incurante della pioggia, ricordando e vaneggiando della trattoria e dell'episodio di Modugno, circondata dalle altre colleghe che ridono di lei; le sue parole sono accompagnate nella colonna sonora da un dialogo fra tromba e trombone che non fanno che esaltare lo strazio del finale amarissimo. Cercherà, poi, di abbordare un cliente che una collega più giovane le soffierà.

Nella scena finale la vediamo camminare sola al centro di una strada deserta in un'immagine che ricorda proprio l'incipit del film. Scorre sull'inquadratura la parola «fine» e il film si chiude con una dissolvenza in nero.

3.2 Analisi tecnica e stilistica del film

Il film si compone di 604 inquadrature, per una durata complessiva di 120 minuti, andando a costituire un impianto visuale di forte impatto basato sulla solidità delle inquadrature ma anche sulla essenziale modernità dei movimenti della macchina da presa. Si tratta di un testo in cui non esistono scene madri, non c'è un gesto o una battuta chiave, e dove l'attenzione dello spettatore è catturata grazie ad una soluzione che passa attraverso scelte di regia, raffinate ed efficaci e accorgimenti di tipo strettamente fotografico.

Dopo attenta analisi il film in esame risulta essere compatto e privo di elementi di ridondanza: l'organizzazione delle inquadrature segue un ritmo regolare, assicurando una forma espressiva equilibrata alla narrazione che si evolve attraverso un orientamento di tipo lineare. A tal proposito, fondamentale è la scelta, espressa dal regista nella sceneggiatura e perseguita nella realizzazione vera e propria del film, di far progredire la storia attraverso le azioni: ogni nuova situazione è introdotta e sviluppata attraverso un accadimento che penetra nel mondo dei personaggi e li costringe ad elaborare una nuova strategia.

Le uniche eccezioni sono rappresentate da alcune inquadrature la cui durata è più lunga rispetto alla durata media (o *Average shot length*⁶⁴) di 12 secondi. Tali inquadrature, che possiamo definire come *long take*, concentrano le informazioni visive e narrative in un solo piano e dunque sono in grado di rispettare i tempi della realtà rispondendo, in ultima istanza, all'esigenza di creare quell'effetto particolare di coinvolgimento per cui lo spettatore si sente inserito nell'azione come osservatore interno della situazione vissuta. Tra le inquadrature più lunghe si annoverano quelle della sequenza iniziale, il raggio di Piero ai danni del Commendator Massaro, il piagnisteo di Piero al telefono con Adua, il monologo di Piero, il canto di Modugno in Trattoria, l'incontro al cantiere tra Milli ed Emilio, Adua che riprende i suoi vestiti di prostituta, la scena delle

64 La durata media delle inquadrature (o average shot length, ASL) è stata ottenuta secondo il metodo elaborato da Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, London, 1992, 2a edizione, pp. 144-147 e 224-226. Ogni inquadratura è stata ottenuta partendo dal DVD del film.

3.2 Analisi tecnica e stilistica del film

protagoniste trattenute in stato di fermo in questura, il tragico finale del film. Si tratta di quelle «inquadrature che, pur non esaurendo per forza di cose un intero episodio narrativo, esibiscono nel loro perdurare un'evidente volontà di rifiuto del montaggio»⁶⁵ denominate *long take*. È una tecnica che si articola su una ripresa lunga che non possiede stacchi e che non svolge il ruolo di un'intera scena come, invece, accade utilizzando una simile tecnica cinematografica denominata piano sequenza. All'interno del film si distinguono nove *long take* sia a ripresa fissa (in un piano d'insieme in cui si scorgono entrambi gli interlocutori: ad es. come nell'inquadratura in cui Piero racconta di sé stesso ad Adua) oppure mobile (sono i movimenti di macchina a scegliere chi o cosa inquadrare come accade nel lungo finale del film, inquadratura 604, quando ritroviamo Adua a battere sul marciapiedi insieme ad altre prostitute).

La costruzione di *Adua e le compagne* è lineare, nonostante presenti un edificio narrativo spezzato dai diversi episodi relativi alle vicissitudini delle protagoniste e dei personaggi secondari che ruotano attorno al loro gruppo. In apparenza disarticolati, i suddetti episodi, sono organizzati dalla conclusiva definizione del carattere, di una personalità e del suo rapporto con il mondo. Nel complesso ritroviamo nel film di Antonio Pietrangeli un linguaggio comprensibile e una trasparenza evidente atti ad esporre gli avvenimenti in maniera realistica. A tal proposito, si può aggiungere che la messa in serie delle inquadrature del film è stata curata da Eraldo Da Roma⁶⁶ in collaborazione con il regista che, come più volte è stato sottolineato durante il presente lavoro di tesi, si dedicava personalmente alla produzione di tutti i suoi film. Come testimonia Ettore Scola, l'insieme delle operazioni di montaggio di *Adua e le compagne*, rispetta ciò che è stato predisposto precedentemente nella sceneggiatura: Pietrangeli «non abbandonava mai la moviola durante la fase di montaggio»⁶⁷.

65 G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film*, Torino, UTET Università, 2011, p.207.

66 Come testimonia Armando Nannuzzi, il direttore della fotografia di *Adua e le compagne*, «il montaggio lo faceva tutto Antonio col suo montatore che è sempre stato Eraldo Da Roma, un bravissimo professionista che aveva lavorato con tutti i migliori: Rossellini, De Sica... Antonio lavorava sempre con Eraldo ma non lo lasciava mai fare, difatti litigavano spesso», P. Detassis, T. Masoni, P. Vecchi (a cura di), *Il cinema di Antonio Pietrangeli*, Venezia, Marsilio Editori, 1987, pp.161-162.

67 M. Sesti, *Conversazione con Ettore Scola* in P. Detassis, E. Morreale, M. Sesti (a cura di), *Antonio Pietrangeli, il regista che amava le donne*, Roma, Edizioni Sabinae, 2015, pp.49-56.

Il film, nel suo divenire, mostra una scorrevolezza interrotta dai segni di interpunzione cinematografica, utilizzati per differenziare i diversi momenti narrativi, e da semplici stacchi⁶⁸. All'interno del film si distinguono ventotto dissolvenze incrociate, sei assolvenze o dissolvenze di chiusura e talvolta di apertura. Tali effetti di transizione iconizzati sono impiegati con frequenza nel cinema classico e vengono utilizzati per marcare i diversi episodi o momenti narrativi. Le dissolvenze sono usate dal regista per indicare la fine di una scena o di una sequenza, segnalando allo spettatore la conclusione di un episodio narrativo e l'inizio di quello successivo, marcando in questo modo la presenza di un mutamento spaziale e/o di un mutamento temporale. È necessario ricordare che, rispetto a quella incrociata, la dissolvenza in chiusura, seguita talvolta da una in apertura, tende ad indicare una pausa assai più pronunciata. Si pensi, ad esempio, alla scena presente nella sequenza IX dove si vede arrivare, nella notte, un taxi al casolare che trasporta al suo interno Marilina ed un bimbo (che è suo figlio illegittimo). L'episodio si apre con una dissolvenza in nero suggerendoci che, nel passaggio dall'inquadratura precedente, è passato del tempo ed, in questo caso, come ribadisce una delle protagoniste, Milli, sono passati esattamente quindici giorni, tempo speso da Marilina per fare visita al suo figliolo.

3.3 Utilizzo espressivo dei codici linguistici

L'aspetto più rilevante del film è la capacità di Pietrangeli di dominare tutto il materiale filmico e profilmico per metterli al servizio esclusivo della produzione di senso, della rappresentazione di tutte le potenzialità del soggetto. Come testimonia Ettore Scola,

68 A riprova della grande attenzione agli attacchi di montaggio prestata da Pietrangeli si riportano le parole di Ettore Scola «Tra la fine di una scena e l'inizio di quella successiva ci si poneva regolarmente il problema di come passare dall'una all'altra [...] è una preoccupazione che appartiene allo stesso modo alla letteratura, in un libro di Salgari o di Dickens l'inizio di un capitolo e la fine di quello precedente non contengono mai delle proposizioni casuali o dei motivi che non entrino in gioco l'uno con l'altro, e non vedo come mai potrebbe succedere che proprio il cinema possa sottovalutare l'importanza della relazione tra le immagini. Sono, anche in questo caso, tutte cose che mi ha insegnato Pietrangeli» M. Sesti, *Conversazione con Ettore Scola* in P. Detassis, E. Morreale, M. Sesti (a cura di), *Antonio Pietrangeli, il regista che amava le donne*, Roma, Edizioni Sabinæ, 2015, pp.49-56.

3.3 Utilizzo espressivo dei codici linguistici

amico e sceneggiatore, Pietrangeli era ancorato al lavoro sulla struttura del film: dopo aver individuato un soggetto, pensava a qual era il modo migliore per raccontarlo. In collaborazione con Maccari, Scola e Pinelli ha scelto il soggetto, partecipato attivamente alla stesura della sceneggiatura e individuato poi i suoi principali collaboratori artistici e tecnici, tutto in vista del complessivo risultato finale che si proponeva di ottenere e di cui egli era il solo a possedere una visione esatta durante la lavorazione. A riprova di questo e attraverso un'analisi approfondita del film si può notare come esso sia definito da scelte marcate ed omogenee che si riflettono su strategie filmiche e profilmiche atte ad esprimere la tesi dell'autore: è dalla sua volontà di esprimere una determinata concezione, sul tema della prostituzione e della chiusura delle case chiuse, che è totalmente condizionata la qualità dell'opera. Ciò si riallaccia al realismo cinematografico di Antonio Pietrangeli il quale deriva dalla sua riflessione a proposito della moralità dell'arte in rapporto al cinema. L'arte del film è uno strumento per dirigere e convogliare l'attività psicologica dell'individuo verso un piano di più ricca profondità spirituale. I movimenti della macchina da presa, le angolazioni, i primi piani e i dettagli, l'illuminazione, la musica rappresentano l'insieme dei codici del linguaggio cinematografico che vengono utilizzati dal regista, pertanto, per definire un personaggio e il suo rapporto con il mondo al fine di permettere una identificazione più forte con la storia e i suoi protagonisti, provocando nel pubblico «la suggestione di una nuova maniera di vedere le cose»⁶⁹.

3.3.1. Movimenti della macchina da presa

I movimenti della macchina da presa assieme al montaggio di *Adua e le compagne* sono la cifra del linguaggio filmico specificamente pietrangeliiano ed il loro utilizzo da parte del regista permette un'identificazione più forte con la storia ed i personaggi rendendo più coinvolgente il racconto.

Il regista introduce finzze espressive decisamente inconsuete per le pratiche del nostro cinema degli anni Cinquanta, trasformando *Adua e le compagne* in un terreno di sperimentazione per forme espressive che troveranno definitiva compiutezza in alcune

⁶⁹ Antonio Pietrangeli, *Sala di proiezione*, p.40 in *Un colpo di fortuna*, in *Star*, 23 settembre 1944.

delle opere successive: ne sono esempi i numerosi *plongés* e *contre-plongés* spesso giocati intorno al tema delle scale (l'incipit del film è tutto avvitato intorno alle salite e discese delle ragazze per le scalinate dei bordelli), l'uso della panoramica a schiaffo e della panoramica soggettiva a 360 gradi. Si analizzeranno di seguito i movimenti di macchina appena citati:

- Sono frequenti in tutto il film le inquadrature dall'alto (*plongée*) e le inquadrature dal basso (*contre-plongée*) spesso giocate intorno al tema delle scale ma, in particolar modo, è nell'incipit del film che riscontriamo tali movimenti di macchina, essendo tutto avvitato intorno alle salite e discese delle ragazze per le scalinate dei bordelli. È evidente l'intento dell'autore di sottolineare i continui passaggi che avvengono sulle scale. Non è soltanto un salire e scendere: sulle scale si chiacchiera, si litiga come nella scena in cui Marilina discute con Adua o nel momento cruciale in cui Adua stessa, come se si trovasse sul pulpito di una chiesa, accusa di fronte a tutti il suo sfruttatore. La scelta di tali inquadrature dall'alto e dal basso, dunque, è funzionale al progredire del racconto, alla comunicazione del suo contenuto drammatico, la cui efficacia si traduce in una metafora rappresentando, infatti, il passaggio da una fase all'altra dell'esistenza. Ogni scalino costituisce un passo in avanti relativamente a quel processo di trasformazione sociale che sta interessando il Paese, e le donne in particolare, proprio in quegli anni. Non si tratta di un mero cambiamento sociale ma di una vera propria rivoluzione interiore che interessa l'universo femminile. Il semplice movimento di salire una scala si carica di un simbolismo archetipico: scendere le scale è metafora di un possibile scendere nel profondo di se stessi per approdare ad una maggiore conoscenza del sé. Simbolo del desiderio o bisogno di raggiungere una meta o di elevarsi della propria condizione attuale per passare, o meglio salire al piano superiore, ad un livello successivo in campo sociale, lavorativo, relazionale e così via. Oltre alla valenza simbolica l'occhio del regista è affascinato dal movimento

3.3.1. Movimenti della macchina da presa

naturalmente complesso, frutto di combinazioni verticali e orizzontali e di curve, tipico delle scale, dove il minimo spostamento della macchina da presa provoca effetti visivi articolati. La macchina da presa, all'interno di tale contesto scenografico, è legata agli spostamenti dei personaggi: carrellata a precedere, inquadrature dall'alto e dal basso descrivono questi passaggi.

- All'interno della sequenza IX, tra le inquadrature 339-340, una panoramica a schiaffo è l'espedito utilizzato dal regista per cogliere il centro dell'azione: è una scena concitata in cui Marilina si sveglia e non trovando accanto a sé, nel letto, il figlio si alza di soprassalto e si muove rapidamente per le stanze urlando e chiamandolo disperatamente. Quando si precipita al piano terra viene ripresa da una panoramica, velocemente eseguita, che partendo dal personaggio di Marilina inizia a spostarsi lateralmente. Quindi si inserisce il movimento filato, eseguito velocemente proprio per creare un'immagine sfrecciante e confusa. Infine, inaspettatamente, la macchina introduce un nuovo elemento fermandosi in un altro ambiente: si intravedono, difatti, attraverso la persiana della cucina, il piccolo Carletto con Milli.

In questa scena l'uso di tale panoramica contiene in sé due funzioni: un elemento di sorpresa spaziale molto forte legato alla comparsa di qualcosa che, presente in scena ma in fuori campo, appare all'improvviso ed esalta la funzione di rivelazione connotando in questo modo il movimento panoramico. La seconda funzione è sintattica, di collegamento poiché il movimento della camera mette violentemente in relazione due punti di interesse. La velocità con cui è elaborata la panoramica è un parametro che diventa fonte di valore espressivo: in questo caso il suo carattere rapido accentua la suspense e, grazie a un commento musicale accelerato crea eccitazione e paura nello spettatore.

- Nella sequenza XIV si può notare come il regista usi l'espedito della panoramica soggettiva a 360° per mostrare ciò che vede Ercoli dal suo punto di

vista quando, arrivato inaspettatamente al casolare, decide di ispezionarlo stanza per stanza, per vedere lo stato della situazione. Spalanca la prima porta ed il suo sguardo scivola lentamente sui giocattoli e gli abiti sparsi sul pavimento e sui mobili della camera di Marilina. Passa velocemente alla stanza di Lolita e nota la macchina da cucire, i vestiti e le foto da soubrette che si trovano sul muro e sulla credenza. È una panoramica che, realizzata con una rotazione completa di 360° della macchina da presa attorno al proprio asse, racchiude in un unico movimento circolare l'inquadratura oggettiva del personaggio di Ercoli che si gira guardandosi intorno, seguito dalla sua soggettiva, per ritornare infine allo stesso personaggio nella conclusione della sua rotazione. Questa figura comprende sia la rappresentazione dell'autore che, attraverso la macchina da presa osserva la scena, sia la rappresentazione del personaggio che, attraverso il proprio occhio, osserva la stessa scena. Lo sguardo in soggettiva attraverso la panoramica è in questo caso significativa ai fini del racconto: lo sfruttatore vede i suoi «articoli», così come le definisce durante l'incontro al Grand Hotel, molto lontani da quello che sono veramente. Deduce che si sono lasciate andare ad una vita «normale» e vede il suo investimento monetario svanire.

3.3.2 Il primo piano

Grazie alla collaborazione con il direttore della fotografia Armando Nannuzzi, a partire da *Adua e le compagne*, il cinema di Pietrangeli si caratterizza sul piano visivo acquisendo una particolare abilità nella ritrattistica dei volti. A tal proposito, un esempio emblematico riguarda la scena, che più volte verrà citata nella presente tesi, in cui con un primo piano di impatto, Adua si esibisce in un monologo in cui parla della sua esperienza in Africa come prostituta di guerra: il volto fortemente illuminato, nonostante la sua stanza sia rischiarata solo dalla foca luce di una candela, è un espediente utilizzato dal regista e dal direttore della fotografia affinché lo spettatore possa concentrarsi sulla sua espressione. È un volto riflessivo quello di Adua che perde ogni

3.3.2 Il primo piano

contatto con l'ambiente circostante; ciò che si afferma è la sua fisionomia, il suo volto quale mappa del suo stato d'animo: tutto ciò possiede un'evidente valenza lirica in grado di commuovere lo spettatore, creando peraltro un forte effetto di identificazione.

Il primo piano è l'inquadratura deputata agli occhi ed il regista si mostra via via più abile nel presentarla. Pietrangeli offre nel film preso in esame un'ampia casistica di primi piani alla ricerca di espressioni tipiche in tutti i personaggi: nei primissimi piani dedicati ad Adua, Marilina, Lolita e Milli il tempo si dilata e la macchina indugia sul volto come a non volersene staccare. L'uso del primo piano dimostra che tra il regista e le sue attrici esiste uno stretto rapporto, in cui il primo si mette in disparte per consegnare alla seconda quasi l'intera responsabilità della resa drammatica di una determinata inquadratura. È l'attrice che si assume il compito, attraverso l'espressività del proprio volto, di dare un senso a quella determinata immagine: è quel momento in cui Pietrangeli si mette da parte e lascia respiro alle sue attrici che possono avere un loro spazio di autonomia. Nonostante Pietrangeli fosse considerato un regista pignolo e dispotico nel dirigere i suoi attori sapeva che essi rappresentano uno dei materiali più importanti di cui si dispone quando si realizzava un film. L'utilizzo del primo piano da parte di Pietrangeli è il tentativo di provare a definire l'interiorità di un personaggio senza l'ausilio della parola e della sua capacità di definizione. Si pensi alla sequenza della fuga rocambolesca di Marilina e all'immagine che mostra il primo piano del suo volto: è visibilmente ubriaca, i suoi occhi sono sgranati e fissano un punto perso e fuori dal quadro. Non è una semplice inquadratura, giacché il primo piano, in questo caso va oltre lo spazio, mostrando l'interiorità umana di una donna sconvolta dal cambiamento che pervade la sua vita: è la prima notte dopo la chiusura della case chiuse e lei è completamente impreparata alla sua nuova vita nel casolare.

3.3.4. Il suono

La colonna sonora rappresenta la componente uditiva del cinema e comprende tutti i suoni del film, dall'accompagnamento musicale alle parole dei personaggi, ai rumori

che animano il mondo rappresentato. Essa gioca un ruolo fondamentale quale fonte di comunicazione diretta, di informazione e di emozione riuscendo, pertanto, a coinvolgere profondamente e attivamente lo spettatore. A tal proposito, Antonio Pietrangeli, pur non essendo competente in materia, data la sua formazione, aveva capito quale fosse lo spessore e l'importanza della musica nel cinema al pari di altre discipline e al fine di avvalersi delle potenzialità della musica, prevedendo in partenza la funzione alla quale essa avrebbe dovuto assolvere volta per volta nell'ambito della pellicola, esigeva di sovrintendere anche al lavoro del compositore con disponibilità ad ascoltare le ragioni semantiche di certe proposte e affidandosi a chi possedeva una competenza specifica.

Così come testimonia uno dei suoi compositori più fedeli, nonché autore della colonna sonora che accompagna il film preso in esame, Piero Piccioni, la scelta dei materiali musicali, dei momenti da abbinare ai suoni e del carattere di questi è sempre stata compiuta dal regista in complicità totale con il musicista⁷⁰. Tutti i suoi film, così anche *Adua e le compagne*, sono volutamente carichi di una particolare suggestione che viene proprio dalla colonna sonora come elemento espressivo portante.

Il film accoglie sia la musica di commento, detta extradiegetica, sia la musica diegetica, emessa da fonti sonore presenti nelle inquadrature che si analizzeranno di seguito.

La musica extradiegetica di *Adua e le compagne* è costituita da un commento musicale di stile jazz rigoroso composto nel 1960, come suddetto, da Piero Piccioni, musicista di valore passato alle colonne sonore ed uno dei compositori più fedeli al regista. La scrittura jazz domina la colonna sonora ed è presente in tutta la partitura del film e non soltanto in alcune scene. Citando ancora le parole di Piccioni, la scelta di impostare tutto il commento musicale su una base di jazz classico, con grande orchestra, ottoni, sax e pianoforte «era un esperimento per il cinema italiano di allora che dava un risultato drammatico molto superiore a quelli della musica convenzionale»⁷¹.

La musica jazz si fa dunque portatrice della prospettiva del film scaturita dalle

70 E. Comuzio, *La musica nei film di Pietrangeli, Canzoni e balli che diventano cinema* in G. Morelli, G. Martini, G. Zappoli (a cura di), *Un'invisibile presenza*, cit., pp.27-35.

71 P. Detassis, T. Masoni, P. Vecchi (a cura di), *Il cinema di Antonio Pietrangeli*, Venezia, Marsilio Editori, 1987, pp.163-164.

3.3.4. Il suono

intenzioni del regista e del compositore, che cooperando insieme, marcano la componente musicale con un senso di sconforto e di drammaticità nei confronti della situazione e dei personaggi narrati: i 19 brani che compongono la colonna sonora servono a una definizione puntuale delle protagoniste. Alcuni esempi di particolare incisività sono gli interventi dominati dalle percussioni nel momento in cui le quattro donne si rifiutano di prestarsi agli uomini mandati dal loro sfruttatore; o quell'intervento in cui domina il sax, con effetto di amplificare lo sconforto della povera Milli nel confessare con rassegnazione al suo corteggiatore i suoi precedenti di vita; nonché il suono della tromba proposto come doloroso commento alla scena di aperta rabbia e ribellione in cui le prostitute, al capolinea della loro avventura imprenditoriale ed esistenziale, fanno in mille pezzi vettovaglie e ristorante. Ancora si possono citare due scene importanti che riguardano Adua accompagnata da fiati e pianoforte quando, con un primo piano di impatto racconta della sua esperienza durante la Guerra in Africa o quando, nel finale, un dialogo fra tromba e trombone fa da commento al suo passeggiare e vaneggiare mentre viene dileggiata dalle altre colleghe di marciapiede esprimendo al meglio uno degli epiloghi più tristi del cinema italiano dell'epoca.

È particolare la combinazione immagine\musica jazz utilizzata puntualmente per accompagnare la presenza in scena del personaggio di Ercoli. Questa combinazione, ripetuta nel corso del film, tende ad assumere una funzione identificativa e ad essere interpretata dallo spettatore come segnale dell'imminente entrata in scena del Dottore. La funzione identificativa congiunta a quella di commento della musica incalzante viene utilizzata dal regista come qualità espressiva atta a potenziare la figura del personaggio. Si pensi ad esempio all'arrivo del Dottore in trattoria, in qualità di sfruttatore.

Come suddetto la colonna sonora del film è composta da una mescolanza equilibrata di musica diegetica e di commento stabilita dal regista nel piano di lavorazione. La musica diegetica nei film di Pietrangeli è ricca di musica preesistente, di tipo leggero-canzonettistico, emanata dai giradischi di Piero o dal canto delle stesse protagoniste: la canzone *Besame mucho*, ad esempio, canticchiata da una Lolita ritrovatasi sola, nella sala del ristorante della trattoria, durante la prima notte dopo la chiusura delle case

chiuse, suggerisce il valore della musica per la protagonista che guardandosi attorno con espressione preoccupata, in essa cerca solo del conforto. Un altro chiaro esempio di come esista un equilibrio fra i vari interventi sonori è l'incisiva sequenza dedicata a Marilina e alla sua rocambolesca fuga notturna. Il silenzio di Marilina è accompagnato sia dalla musica «presente nell'inquadratura», l'orchestra che accompagna un ballo lento tra la protagonista ed un uomo, sia quella di commento hanno il compito di rivelare lo stato d'animo del personaggio in profondità. È opportuno ricordare che anche il silenzio fa parte della dimensione della musica ed è compito specifico del musicista cinematografico quello di saper tacere al momento opportuno. Il silenzio è un importante mezzo espressivo del film sonoro: quando la musica tace, la pausa equivale a un improvviso trattenere il respiro, e sottolinea la tensione di una fase particolarmente drammatica⁷². A tal proposito la scena in cui Adua, disperata e impossibilitata a continuare la lotta contro un destino più forte di lei, urla di fronte alla clientela della trattoria, in faccia allo sfruttatore rappresenta l'ottimo uso del silenzio in quanto esprime al meglio lo stato d'animo maturato pochi attimi prima dalla donna, quando nella lunga inquadratura precedente, nella sua stanza, medita in solitudine, sapendo di dover incontrare Ercoli, arrivato poco prima per riscattare ciò che gli era dovuto.

L'unico caso di citazione vera e propria è la canzone *Più sola*, eseguita da Domenico Modugno, che nel film interpreta sé stesso come occasionale ospite del locale. Il suo intervento musicale si inserisce nella drammaturgia del racconto in quanto la sua presenza nella trattoria costituisce inizialmente un vanto per le protagoniste e, successivamente, un elemento che farà pesare maggiormente la loro sconfitta.

3.3.5. La luce e il colore

Terminata la laboriosa fase della scrittura, Antonio Pietrangeli si dedica all'elaborazione formale, l'invenzione della regia, delle riprese. Come voci, rumori e musiche anche la luce è un vettore di senso in quanto illuminare uno spazio – o un personaggio – significa soprattutto organizzarlo, imporne un certo tipo di lettura allo spettatore. Le decisioni

⁷² Béla Balázs, *Il film. Essenza ed evoluzione di un'arte nuova*, Einaudi, Torino, 2002, pp.272-274

3.3.5. La luce e il colore

relative alla fotografia, pertanto, vengono curate personalmente dal regista, che si affida alle soluzioni formali di Armando Nannuzzi, il direttore della fotografia.

Se si prendono in considerazione i film in Tecnicolor precedenti diretti dall'autore, come *Souvenir d'Italie* e *Fantasma a Roma*, e di contro il bianco e nero contrastatissimo di *Adua e le compagne* si deduce subito la scelta di un uso del colore in funzione espressiva. La fotografia di Nannuzzi assume una tessitura di contrasti tra la luce dei bianchi smaglianti ed i neri profondi, con lo scopo di drammatizzare lo spazio cinematografico diventando parte integrante della narrazione e amplificando, quindi, la cupezza del tema trattato. È un uso raffinato del bianco e nero che risulta così espressivo proprio perché riesce a rivelare l'anima dei personaggi.

Così come per l'uso del bianco e nero, il regista ricorre alle funzioni espressive della luce attraverso una illuminazione diretta, che crea netti contrasti all'interno dello spazio rappresentato tra zone in luce e zone in ombra e che viene utilizzata in situazioni narrative di particolare intensità. Gli esempi che seguono sono tratti dal film e ben rappresentato le intenzioni dell'autore.

La luce intradiegetica che caratterizza le scene di interno notturno della trattoria, caratterizzata dall'utilizzo dell'illuminazione a lume di candela durante la prima notte dopo la chiusura delle case chiuse, «crea ombre caravaggesche sottolineate da un commento musicale in stile jazzistico, sincopato e drammatico, da film propriamente noir»⁷³. A determinare questo gioco è l'uso della luce dinamica offerta dalle candele utilizzate dalle protagoniste per farsi luce mentre camminano: così la rappresentazione dello spazio è caratterizzata da un continuo processo di reversibilità fra le zone in luce e quelle in ombra (l'ombra di Adua e di Lolita si staglia nettamente sul muro bianco della scalinata che le due donne percorrono per andare al piano superiore). In queste scene il fine è quello di creare una situazione narrativa di tipo drammatico: è la prima notte dopo la chiusura delle case chiuse e le protagoniste cercano, con fatica, di adattarsi alla nuova vita.

⁷³ G. Morelli, *La costruzione narrativa* in ibidem, G. Martini, G. Zappoli (a cura di), *Un'invisibile presenza*, Cesena, Editrice il Castoro, 1998, pp.13-26.

Altro esempio, già citato, è contenuto nella scena in cui con un primo piano di impatto, Adua si lascia andare a delle confidenze notturne relativamente alla sua esperienza in Africa come prostituta di guerra: il suo volto è fortemente illuminato per gli effetti della luce extradiegetica, in un ambiente oscuro come la sua stanza illuminata dalla luce foca di una candela, affinché lo spettatore possa concentrarsi sulla sua espressione. È un volto riflessivo quello di Adua, ora, isolato, perde ogni contatto con l'ambiente che la circonda e ciò che si afferma è la sua fisionomia, il suo stato d'animo: ripensa alla sua esperienza personale che l'ha resa apparentemente fredda e calcolatrice rispetto alle altre compagne.

Il personaggio di Adua è quello che spicca all'interno di questo film corale. Tale messa in rilievo viene prodotta non solo attraverso l'uso del primo piano, del colore, dei movimenti di macchina, del montaggio ma anche attraverso l'illuminazione. Come nel caso su descritto, la luce viene utilizzata per mettere in evidenza il suo personaggio in modo tale che lo spettatore possa seguirne meglio le azioni esteriori e, tramite queste, quelle interiori.

3.3.6. Spazio urbano e rurale

Lo spazio ambientale di un'inquadratura non si configura come un semplice contenitore, ma al contrario gioca un ruolo chiave nello sviluppo narrativo e poetico del film. Aspetto che si traduce nell'attenzione quasi maniacale di Pietrangeli anche per gli elementi figurativi dei suoi film, non solo per quanto riguarda il ruolo importante che città e campagna assumono nel suo cinema, ma anche la messa in scena di set naturali o architettonici. A tal proposito, come testimonia Ettore Scola, la preparazione vera e propria del film presupponeva un sopralluogo suo e del regista per studiare i luoghi delle riprese. Tali visite non erano utili soltanto per la futura produzione, ma proprio per la sceneggiatura. I due sceneggiatori procedevano, quindi, alla scrittura conoscendo già le dislocazioni, i luoghi, e per questo anche le psicologie dei personaggi ne venivano in qualche modo determinate⁷⁴.

⁷⁴ B. Perversi, *La commedia, le donne e l'Italia. Colloquio con Ettore Scola*, in G. Morelli, G. Martini, G.

3.3.6. Spazio urbano e rurale

Analizzare un film di Pietrangeli significa mettere in prospettiva l'evoluzione del cinema italiano in rapporto con il proprio tempo: l'Italia di quel tempo era un cantiere continuamente aperto dove architetti e ingegneri proliferavano per costruire, rinnovare e saldare nel cemento, il ritrovato benessere al fine di allontanarsi dai retaggi di fame e penuria della guerra. Pietrangeli cerca di capire, in tutto il suo cinema, il rapido inurbamento degli anni Cinquanta e Sessanta ed i mutamenti che ha provocato sia dal punto di vista topologico sia da quello del tessuto connettivo sociale⁷⁵. Per tutti gli anni Sessanta l'interesse per il lavoro e la vita in campagna scema di fronte al miraggio di una vita più facile offerta dalla città: a livello sociale, si assiste ad un processo in cui la società agricola e i contadini si trasformano in operai e impiegati o, come dimostra il film preso in esame, anche in contadine che diventano prostitute.

Il racconto degli anni del boom e della modernità del nostro Paese viene rappresentato dal regista, come detto in precedenza, sottolineando il rapporto tra città e campagna. Tale rapporto avviene nella contrapposizione fra la ricca e complessa scenografia degli interni (ambienti ricostruiti come quelli delle case chiuse) e gli sfondi naturali che caratterizzano la trattoria, in una scelta segnata dalle tendenze neorealistiche del regista. In *Adua e le compagne* l'azione si svolge quasi integralmente nella trattoria: le protagoniste scappano dalla città e si rifugiano in periferia che, in quell'epoca, alla fine degli anni Cinquanta, a Roma era la Via Appia antica.

Nel film la campagna prende il sopravvento, lo spazio provinciale ingenuo e puro diviene progressivamente «spazio da vivere»⁷⁶ contrapponendosi allo spazio urbano,

Zappoli (a cura di), *Un'invisibile presenza*, Cesena, Editrice il Castoro, 1998, pp.138-142.

⁷⁵ «Il vecchio non sembrava veramente morto e il nuovo stentava a prendere forma, mentre il paese si stava avviando verso una rapida industrializzazione che avrebbe sconvolto arcaici schemi di comportamento e forme di convivenza, e tutto questo a cominciare dal mutato rapporto tra città e campagna. Lo sfasciarsi di una civiltà contadina di arcaica memoria a vantaggio di una "civiltà" urbana e industriale si presentava, nell'immediato, come una caotica corsa in avanti, verso un benessere ancora non organizzato, terreno di coltura per caratteri sagaci e inventivi, ma anche per profittatori di ogni genere e a ogni livello del vivere sociale, dove i più deboli erano destinati ad essere usati, oppure emarginati e sconfitti» in Elisa Bussi Parmiggiani, *Desiderio e infelicità: La donna nel cinema di Antonio Pietrangeli*, in Tonia Riviello. (a cura di), *Women in Italian Cinema. La donna nel cinema italiano*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2001, pp. 135-151.

⁷⁶ Zappoli G., *Spazio urbano e rurale nel cinema di Pietrangeli* in ibidem, G. Morelli, G. Martini, G. Zappoli (a cura di), *Un'invisibile presenza*, Cesena, Editrice il Castoro, 1998, pp.52-57.

quello cittadino, disincantato e degradato. A livello ambientale, questa contrapposizione è evidente soprattutto nelle sequenze relative alla vicenda amorosa che interessa Milli, il personaggio più provinciale ed ingenuo del gruppo di donne, ed Emilio che, non a caso, è un geometra che lavora alla costruzione di un edificio a pochi passi dalla trattoria. È evidente l'attenzione del regista a mettere in relazione figura e sfondo, personaggio e ambiente e, tale attenzione, come suddetto, si traduce nella cura della scelta dei luoghi e dei dettagli d'ambiente. La scena di impatto in cui Milli si confessa ad Emilio, difatti, avviene proprio all'interno di un cantiere in costruzione. In questa scena, la macchina da presa guida l'occhio dello spettatore verso ciò che è posto in secondo piano: vi sono palazzi popolari circondati dalla campagna in cui alcuni bambini corrono liberi. Queste immagini vanno a significare la volontà dell'autore di raccontare la transizione che, in quegli anni avviene, sia a livello architettonico (si assiste ad un passaggio da un modello rurale a quello urbano), sia a livello di mentalità⁷⁷. È cambiata la società ma non certo la mentalità che rimane regressiva come quella di Emilio: vorrebbe sposare la ex prostituta ma poi rimane sconvolto quando scopre il passato della ragazza. Si tratta di scene che permettono di essere usate come strumento iconico per convogliare lo spettatore verso una riflessione su tematiche ambientali, sociali, esistenziali e storico-architettoniche come si è osservato in precedenza. La scena che interessa Milli e le lucciole è un altro esempio di come l'attenzione di Pietrangeli sia focalizzata nel mettere in relazione figura e sfondo, personaggio e ambiente, in questo caso attraverso l'uso di uno sfondo naturale. Si tratta della scena in cui Milli, cercando un momento di solitudine esce dal casolare, al crepuscolo, e si dirige verso l'aperta campagna fino a sostare sulla collina buia. Milli si siede sull'erba e nota delle lucciole volare intorno a un cespuglio. Lei si ferma ad osservarle, cerca di prenderne una nel palmo della mano. È un omaggio alla bellezza della natura e al suo grande spettacolo: la cinepresa esplora la natura, sfiora le sue meraviglie e trasmette a Milli, e allo spettatore, la sua calda accoglienza. In questo caso, il regista usa le funzioni espressive dell'ambiente e il suo

⁷⁷ P. Detassis, T. Masoni, P. Vecchi (a cura di), *Il cinema di Antonio Pietrangeli*, Venezia, Marsilio Editori, 1987, p.41.

3.3.6. Spazio urbano e rurale

rapporto con la figura di Milli in maniera sorprendente portando lo spettatore a una riflessione sulla solitudine e sulla ricerca esistenziale attraverso il rapporto con lo spazio naturale. Milli entra in pieno contatto con la natura e con le sensazioni che provoca nella sua persona: sperimenta come una bimba e ritrova la felicità e la spensieratezza dei piccoli gesti con un candore e una innocenza che la professione non è riuscita ad intaccare; vive il senso di piena libertà individuale frutto della fusione tra la dimensione ambientale e la sensibilità di chi apprezza la semplicità delle bellezze naturali.

3.3.7. La figura umana: la direzione degli attori, costumi e trucco

A completare l'analisi delle scelte del profilmico che vanno a caratterizzare lo stile e la tecnica di Pietrangeli compare il personaggio, la figura umana con le sue caratteristiche visive, di movimento nello spazio dell'inquadratura. Si delinea anche per ciò che concerne questo aspetto di analisi del film il ritratto di un regista severo, pignolo, che ha le idee molto chiare, lascia poco spazio all'imprevisto e prosegue sul set il lavoro maniacale iniziato in sceneggiatura. La direzione degli attori di Pietrangeli, dunque, si può interpretare come l'imposizione di una visione definita a priori che vincola la recitazione entro confini ben delimitati. Dirigere la recitazione, guidare l'attore sul set, significa gestire i rapporti di prossimità e lontananza, amministrare lo spazio dell'inquadratura. La collocazione delle figure all'interno del quadro veicola importanti informazioni: le dinamiche spaziali traducono figurativamente lo sviluppo del racconto. Pietrangeli dimostra di possedere una certa abilità in tal senso: collocando e facendo muovere nello spazio i propri interpreti è riuscito, in tutti i suoi film, a costruire una prossemica interna alla scena sempre vivida, dinamica. La perizia tecnica che sta dietro a ogni inquadratura iscrive Pietrangeli nella genia di quei registi che pianificano nei minimi dettagli una personalità per poi metterla in scena in modo aderente, arrivando, quindi, a manovrare, plasmare volutamente gli attori. Nonostante questo tipo di regia autoritaria, come dimostrano le testimonianze degli attori stessi, Pietrangeli possedeva anche una certa sensibilità nell'assecondare e valorizzare le qualità di chi recita donando una nuova luce, una nuova intensità espressiva ai suoi interpreti. Pietrangeli si trovava

per la prima volta alle prese con una produzione di respiro internazionale: agli italiani Sandra Milo, Gina Rovere, Marcello Mastroianni e Claudio Gora si affiancano infatti nei due ruoli principali Simone Signoret (che nello stesso anno vinse l'Oscar per *La strada dei quartieri alti* di Jack Clayton) ed Emmanuelle Riva, appena reduce da *Hiroshima mon amour* e *Kapò*. Nonostante si trattasse di un cast così diversificato Pietrangeli seppe trarre un'ammirevole omogeneità espressiva.

In *Adua e le compagne* la prestazione delle attrici chiamate ad incarnare le quattro signorine è altrettanto efficace rispetto alla scelta delle altre soluzioni formali del film. Sotto la guida dispotica di Pietrangeli sul set le attrici subiscono la sua autorità: la stessa Sandra Milo, la Lolita del film, non manca di ricordare come il regista avesse creato ad arte delle tensioni per rendere più incisivo e, quindi, verosimigliante alla realtà, il rapporto tra le quattro prostitute. Gli esiti naturalistici della recitazione sono tali da dimostrare l'indubbia capacità del regista di entrare in uno stretto rapporto di vicinanza con le sue attrici. La direzione degli attori posta in essere da Pietrangeli è per certi versi inedita – nel nostro cinema dell'epoca – non soltanto per l'importanza che pone su questo aspetto della messa in scena, ma anche per il rapporto intimo, personale, che instaura con le interpreti. Sotto le sue direttive la qualità di recitazione, dai protagonisti alle parti secondarie fino alle figurazioni, è qualitativamente alta e calibrata. Tutto è orchestrato, pianificato dal regista, ma questo non si traduce in una recitazione rigida e automatica. Accade esattamente il contrario.

In *Adua e le compagne* si nota la particolare definizione dei personaggi, giacché Pietrangeli non disdegna le tipizzazioni forti, al limite dello stereotipo: basti pensare al personaggio della «cretina» rappresentato da Lolita e interpretato da Sandra Milo, alla figura della «pazza» di Marilina, a Milli la «provinciale» (l'unica che si lascia andare all'influsso dialettale), ma anche alle altre figure, come quella del Frate, l'aiutante in trattoria, e in qualche modo pure il pavido sbruffone interpretato da Marcello Mastroianni.

Tali tipizzazioni non cadono nel ridicolo grazie alla carta vincente dell'intensità di interpretazione delle attrici e vengono utilizzate dal regista, in un gioco di contrasto, per

3.3.7. La figura umana: la direzione degli attori, costumi e trucco

definire il personaggio femminile principale, la cui espressività vive anche di riflesso bilanciando l'esuberanza altrui. Così spicca il personaggio interpretato da Simone Signoret⁷⁸, Adua che, grazie all'esperienza dell'attrice e al suo altissimo livello di intensità di recitazione, viene portato in scena con una gamma completa di situazioni psicologiche. Pietrangeli cerca di dare una dimensione ampia ai personaggi.

Come si diceva in apertura del paragrafo, da parte di Pietrangeli c'è anche un lavoro dettagliato sui corpi, e quindi sui costumi e sul trucco. Difatti, sulla scena degli anni Sessanta arte e fashion iniziano a fondersi, il cinema incontra la moda e Pietrangeli da tale connubio resta affascinato.

Il livello espressivo in cui è compresa la rappresentazione dei corpi attraverso la loro apparenza esteriore è strettamente connesso al contenuto del film. L'abito fa davvero la donna: si coglie l'importanza metaforica del costume e del trucco utilizzata dal regista per raccontare i mutamenti che interessano, in quegli anni, l'universo femminile: si creano nelle donne nuove consapevolezze anche grazie alla facilità di poter personalizzare la propria immagine attraverso alle nuove possibilità offerte dal trucco, dalle nuove acconciature, da nuovi capi di abbigliamento. Le quattro protagoniste sfoggiano continuamente abiti, trucchi e acconciature ricercate tipiche della loro epoca. Ciò si apprezza maggiormente nel personaggio di Lolita che, ad ogni svolta narrativa, si presenta con un abito diverso. Lolita si rifugia nel guscio protettivo della moda: lei stessa cuce e realizza abiti, copiando quelli indossati dalle dive fotografate sui rotocalchi. Non si tratta di sola apparenza, poiché il costume rimanda anche alla sensibilità interiore del personaggio e alla storia personale di Lolita: in quella vanità legata ad abiti e trucco si nascondono i suoi sogni di riscatto e di una nuova vita cucita secondo i suoi desideri di diventare una soubrette.

⁷⁸ Pietrangeli aveva individuato da tempo in Simone Signoret la sua protagonista, ma in un primo tempo i coproduttori francesi ritennero l'attrice non popolare e solo dopo il trionfo a Cannes di Signoret ne accettarono, anzi ne sollecitarono, la presenza. Simone Signoret era entusiasta del ruolo di Adua, anche perché non le era del tutto nuovo: aveva già interpretato il ruolo della prostituta in *Dédé d'Anvers* ('47), *La Ronde* ('50), *Casco d'oro* ('52).

Conclusioni

L'obiettivo dichiarato nell'introduzione di questa tesi era di identificare il processo che ha portato lo sguardo indagatore di Antonio Pietrangeli a posarsi sul tema della prostituzione e analizzare ciò che fa unico il discorso e il linguaggio cinematografico pietrangeliano all'interno della rappresentazione in oggetto.

Nella prima parte l'analisi si prefiggeva lo scopo di ripercorrere la vita, la filmografia e la concezione estetica del regista con lo scopo di penetrare a fondo la sua personalità e capire quali fossero le motivazioni che lo hanno ispirato e spinto a diventare uno dei più riconosciuti ritrattisti femminili.

Dopo un primo esame è emersa la figura di un autore che, forse in ragione del suo passato da critico cinematografico, sceneggiatore e, infine regista, era severo, pignolo, quasi maniacale. Proseguiva sul set il lavoro iniziato in sceneggiatura essendo totalmente ancorato alla struttura del film: dopo aver individuato un soggetto, pensava a quale fosse il modo migliore per raccontarlo. La sua passione era motivata da un preciso orientamento critico, da parametri estetici e ideologici e da ciò che lo ha portato a maturare la riflessione a proposito della «moralità dell'arte» in rapporto al cinema. L'autore si scagliava contro chi faceva del cinema un momento di evasione, giacché il cinema poteva vantare una validità estetica solo nel momento in cui era sostenuto da una tesi.

La notevole capacità del regista di fotografare la condizione di disequilibrio che ha investito il ruolo delle donne all'interno della società italiana nel periodo che intercorre dal dopoguerra al Miracolo Economico emerge, invece, nella seconda parte dell'elaborato, dove si è tentato di fornire un quadro storico-sociologico dell'epoca. All'interno di questo quadro, seppur brevemente, si è distinta la condizione ancor più dura delle donne che lavoravano nel commercio del sesso e di come il loro amaro destino abbia spinto la Senatrice Lina Merlin a presentare una legge abolizionista, dal lungo e tormentato iter parlamentare.

Conclusioni

Sulla base di tali elementi è stato facile comprendere la volontà di un autore che, colpito dalla situazione delle prostitute abbandonate a se stesse dopo la tanto dibattuta legge Merlin, abbia lavorato a lungo sul soggetto di *Adua e le compagne* al fine di, in linea con la sua concezione di «moralità dell'arte», usare il cinema come strumento per far scaturire nello spettatore una riflessione sull'impossibile integrazione sociale delle ex prostitute. Insieme a Maccari, Scola e Pinelli, Pietrangeli ha scelto il tema traendo spunto dall'attualità, lavorando intensamente alla sceneggiatura e in totale complicità con i collaboratori prescelti, in vista del complessivo risultato finale del quale lui era il solo a possedere una cognizione esatta durante la lavorazione del film. La sua visione si è tradotta in una polemica, come si è già detto, che ha come obiettivo la presa di coscienza da parte dello spettatore di come le prostitute, più delle altre donne, non abbiano alcuna possibilità di liberazione.

Come suddetto, Antonio Pietrangeli, dopo aver individuato un soggetto, pensava a quale fosse il modo migliore per raccontarlo: l'analisi vera e propria del film, la terza parte della presente tesi, difatti mostra come il regista sia riuscito, con successo, a dominare tutto il materiale filmico e profilmico in vista di una chiara rappresentazione di tutte le potenzialità del tema che andava a trattare.

È emerso come alla base dell'opera vi sia stata una definita pianificazione che si è riflessa sulla produzione di strategie cinematografiche marcate e omogenee: ad esempio, l'utilizzo di un linguaggio comprensibile e trasparente è indizio di una volontà evidente di esporre gli avvenimenti in maniera realistica. La costruzione narrativa di *Adua e le compagne*, inoltre, è lineare e la messa in serie delle inquadrature mostra una scorrevolezza interna favorita anche dall'uso dei segni di interpunzione cinematografica con lo scopo di permettere allo spettatore di orientarsi, ancor meglio, nello sviluppo del racconto.

Sul piano strettamente visivo, invece, si è potuta riscontrare la specifica abilità di Pietrangeli nella ritrattistica dei volti. All'interno del film vi è un'ampia casistica di primi piani dove l'obiettivo del regista è quello di mostrare l'interiorità di donne sconvolte dal cambiamento che pervade le loro esistenze. Le donne sono completamente

impreparate alla nuova vita che le attende dopo la chiusura delle case di tolleranza essendo sole e abbandonate a se stesse, alla mercé di una società pronta ad accoglierle solo sulla carta. Gli elementi della messa in scena seguono la stessa via diventando parte integrante della narrazione e amplificando la cupezza del tema trattato. La scelta di girare il film in bianco e nero, ad esempio, consente un uso della luce in funzione espressiva in quanto punta a rivelare ancor meglio l'essenza più intima delle protagoniste. Una profonda rivoluzione interiore investe l'animo delle donne nel processo di trasformazione che interessa l'Italia di quegli anni: l'intensificarsi della luce dei bianchi smaglianti e dei neri profondi, sotto il magistrale intervento di Armando Nannuzzi, viene usato per sottolineare i passaggi importanti dell'esistenza delle protagoniste, i loro momenti di trasformazione radicale. La stessa metafora traspare nell'uso di inquadrature dall'alto (*plongée*) e di inquadrature dal basso (*contre-*, ad esempio, si è potuta *plongée*) giocate intorno al tema delle scale. Difatti nell'intero film tali movimenti di macchina, avvitati intorno alle salite e discese delle ragazze per le scalinate prima nei bordelli, e poi nella trattoria, vanno a rappresentare colui, o colei in questo caso, che si accinge a cambiare la propria condizione di vita secondo lo schema «morte», quale termine di una certa fase, e «rinascita», intesa come avvio di un nuovo ciclo.

Emerge, allo stesso modo, la scelta voluta fortemente da Pietrangeli in perfetta sintonia con il suo musicista, Piero Piccioni, di un commento musicale assai innovativo per il cinema italiano dell'epoca, caratterizzato da una base di jazz classico capace di marcare con un senso di sconforto e di drammaticità gli eventi narrati.

Per ciò che concerne la direzione e la gestione degli attori, nella scelta dei costumi e nel trucco ciò che guida il regista è la verosimiglianza alla realtà. Crea ad arte, ad esempio, delle tensioni tra le attrici pur di rendere più incisivo il rapporto tra le quattro prostitute sullo schermo. Utilizza e sceglie abiti, trucchi e acconciature ricercate tipiche degli anni Sessanta al fine di mostrare gli anni in cui la moda crea nelle donne nuove consapevolezza grazie alle possibilità di personalizzare la propria immagine.

Anche la scelta dell'ambientazione non è casuale ma perfettamente funzionale a una

Conclusioni

visione stabilita a priori atta a mostrare il mutamento che il nostro Paese viveva in quel tempo: l'Italia era un cantiere continuamente aperto per via dell'abbandono della campagna per la vita più facile della città.

Tutto cambia e tutti gli elementi del film portano la traccia della drammaticità di tale mutamento: le immagini vanno a significare la volontà dell'autore di raccontare la transizione e finiscono per essere usate anche come strumento iconico per convogliare lo spettatore verso una riflessione su tematiche ambientali, sociali, esistenziali e storico-architettoniche. Ciò che non cambia è la mentalità di una società che stenta a stare dietro alla veloce corsa di cui le donne si sono rese protagoniste. Si tratta di una mentalità regressiva che ben si evince attraverso i protagonisti maschili del film: basta citare tra tutti, il personaggio di Emilio, che vorrebbe sposare la ex prostituta ma poi rimane sconvolto quando scopre il passato della ragazza.

Antonio Pietrangeli, per riprendere le parole citate in apertura della presente tesi, riesce con questo film a «superare la propria condizione di uomo per calarsi nell'animo femminile, facendone proprie le ansie e i problemi» e utilizza tutta la sua esperienza di critico, sceneggiatore e regista affinché nello spettatore si produca lo stesso risultato. Trova il miglior modo per raccontare la sua storia: i movimenti di macchina, i primi piani e i dettagli, l'illuminazione, la musica rappresentano l'insieme dei codici del linguaggio cinematografico che caratterizzano la cifra stilistica del regista e che vengono utilizzati per definire i personaggi e il loro rapporto con il mondo allo scopo di permettere una identificazione più forte da parte del pubblico. Utilizza la macchina da presa per fotografare un'epoca, una situazione della quale sono protagoniste semplicemente delle donne, non soltanto delle prostitute, con le loro ansie, le loro paure ma soprattutto i loro sogni, il loro forte desiderio di riscatto.

La tesi dell'autore si concretizza nel limitarsi a osservare dietro la cinepresa e a fissare sulla pellicola il profondo mutamento che si produce nell'anima delle protagoniste. Dall'analisi di questi elementi si può concludere osservando come Pietrangeli sia riuscito a vincere una sfida di non poco conto su più versanti. Prima di tutto, quella con sé stesso, quando si è ripromesso di credere in un cinema come arte sostenuta da solidi e

Adua e le compagne: Antonio Pietrangeli guarda alla prostituzione

convinti ideali. In secondo luogo, attraverso la mediazione della forma, è riuscito a coinvolgere il pubblico nel meccanismo narrativo, invitandolo a riflettere, provocando in esso, e possiamo aggiungere con successo, *«la suggestione di una nuova maniera di vedere le cose»*.

Adua e le compagne: Cast&Credits

Regia: Antonio Pietrangeli

Soggetto: Ruggero Maccari, Antonio Pietrangeli, Ettore Scola

Sceneggiatura: Ruggero Maccari, Antonio Pietrangeli, Ettore Scola, Tullio Pinelli

Produttore: Moris Ergas

Casa di Produzione: Zebra Film

Distribuzione (Italia): Cineriz, Promenade e Medusa Home Entertainment

Fotografia: Armando Nannuzzi

Montaggio: Eraldo da Roma

Musiche: Piero Piccioni, diretta dall'autore

Scenografia e arredamento: Luigi Scaccianoce

Costumi: Danilo Donati

Trucco: Goffredo Rocchetti

Acconciature: Mara Rochetti

Suono: Pietro Ortolani

Operatore della macchina: Giuseppe Ruzzolini

Segretaria di edizione: Vanda Tuzi

Assistente alla regia: Armando Crispino

Assistente al montaggio: Marcella Benvenuti

Assistente Operatore: Alvaro Lanzoni

Assistenti Arredatori: Emilio Zago, Mario Ravasco

Direttore di Produzione: Manolo Bolognini

Ispettore di Produzione: Antonio Negri

Segretario di Produzione: Carlo Giovagnorio

Uscita Originale:16.09.1960; **Uscita USA:** 16.09.1960; **Uscita ITA:**16.09.1960

Durata:120'

Interpreti: Simone Signoret (Adua Giovannetti), Sandra Milo (Lolita), Emmanuelle Riva (Marilina), Gina Rovere (Caterina Zeller, detta «Milli»), Claudio Gora (Ercoli),

Adua e le compagne: Antonio Pietrangeli guarda alla prostituzione

Marcello Mastroianni (Piero Silvagni), Ivo Garrani (l'avvocato, ex cliente di Adua), Gianrico Tedeschi (Stefano), Antonio Rais (Emilio), Duilio D'Amore (frate Michele), Valeria Fabrizi (Fosca, la bionda), Gloria Gilli (Dora, l'amante di Piero), Enzo Maggio (Calypso, il collega di Stefano), Italia Marchesini (Giulia, l'inserviente della casa chiusa), Michele Riccardini (un cliente della trattoria), Margherita Horowitz (la donna con il vestito stracciato nella trattoria), Alfredo Adami (un amico del cliente di Ercoli), Fulvio Mingozzi (primo amico di Piero al bar), Ettore Ribotta (secondo amico di Piero al bar), Domenico Modugno (se stesso).

Ha partecipato al Festival di Venezia 1960 nella selezione ufficiale italiana.

Ciak d'oro 1961 per il miglior film.

Bibliografia

Bibliografia

Ambrosini Maurizio, Cardone Lucia, Cuccu Lorenzo, *Introduzione al linguaggio del film*, Roma, Carocci editore, 2003

Balázs Béla, *Il film. Essenza ed evoluzione di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 2002

Barbato Tullio, *Case e Casini*, Milano, Edizioni Virgilio, 1994

Bellassai Sandro, *La legge del desiderio*, Roma, Carocci Editore, 2008

Boneschi Marta, *Santa pazienza: storia delle donne italiane dal dopoguerra a oggi*, Milano, Mondadori, 1998

Bruni David, *Il cinema trascritto. Strumenti per l'analisi del film*, Roma, Bulzoni, 2006

Cano Cristina, *La musica nel cinema*, Roma, Gremese Editore, 2002

Cardone Lucia, *«Noi donne» e il cinema*, Pisa, Edizioni ETS, 2009

Casetti Francesco, Di Chio Federico, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990

Castronovo Valerio, *L'Italia del Miracolo Economico*, Bari, Laterza&Figli, 2014

Cordelli Franco, *Vacanze Romane. Set, Protagonisti, Film*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2012

Costantini Costanzo, *Le regine del cinema*, Roma, Gremese Editore, 1997

Da Pro Pocchiesa Mirta, *Cara Senatrice Merlin, Lettere dalla case chiuse*, Torino, Edizione Gruppo Abele, 2008

Adua e le compagne: Antonio Pietrangeli guarda alla prostituzione

Detassis Piera, Masoni Tullio, Vecchi Paolo (a cura di), *Il cinema di Antonio Pietrangeli*, Venezia, Marsilio Editori, 1987

Detassis Piera, Morreale Emiliano, Sesti Mario (a cura di), *Antonio Pietrangeli, Il regista che amava le donne*, Roma, Edizione Sabinae, 2015

Dogliani Patrizia, *Il Fascismo e gli italiani*, Torino, UTET, 2008

Ginsborg Paul, *Famiglia Novecento*, Torino, Einaudi, 2013

Greco Giovanni, *Lo scienziato e la prostituta*, Bari, Edizioni Dedalo, 1987

Lussana Fiamma, *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie*. Roma, Carocci Editore, 2012

Mazzoleni Arcangelo, *Il movimento della macchina da presa*, Roma, Dino Audino Editore, 2004

Miccichè Lino (a cura di), *Io la conoscevo bene di Antonio Pietrangeli. Infelicità senza dramma*, Torino, Lindau, 1999

Morelli Guglielmina, Martini Giulio, Zappoli Giancarlo (a cura di), *Un'invisibile presenza, il cinema di Antonio Pietrangeli*, Cesena, Editrice Il Castoro, 1998

Pansa Giampaolo, *Sangue, sesso e soldi. Una contro storia d'Italia dal 1946 a oggi*, Milano, Rcs Libri, 2013

Parigi Stefania, *Paisà, Analisi del film*, Venezia, Marsilio Editori, 2005

Riviello Tonia, *Women in Italian Cinema. La donna nel cinema italiano*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2001

Bibliografia

Rondolino Gianni, Tomasi Dario, *Manuale del film*, Torino, UTET Università, 2011

Salvini Elisabetta, *Ada e le altre*, Milano, Franco Angeli editore, 2013

Saverio Luzzi, *Salute e sanità nell'Italia repubblicana*, Roma, Donzelli editore, 2004

Stefano Becucci, Eleonora Garosi, *Corpi globali: la prostituzione in Italia*, Firenze, Firenze University press, 2008

Zaccagnini Edoardo, *I mostri a lavoro, Contadini, operai, commendatori ed impiegati nella commedia italiana*, Roma, Sovera Edizioni, 2009

Riviste

Bellassai Sandro, *Anime incatenate. Le prostitute nel cinema italiano degli anni Cinquanta*, in «Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali», XXIX, 2, Maggio-Agosto 2007.

Liguori Maria Chiara, *Donne e consumi nell'Italia degli Anni Cinquanta*, in «Italia Contemporanea» 205, 1996.

Sitografia

www.danieladanna.it/wordpress/wp.../12/Donnedimondo_Danna.pdf
(Ultima consultazione in data 10 Marzo 2017)

<http://www.url.it/donnestoria/testi/tesi/donne%20fascismo.pdf>
(Ultima consultazione in data 10 Marzo 2017)

Adua e le compagne: Antonio Pietrangeli guarda alla prostituzione

<http://www.fondazioneildeiotti.it/docs/documento4338870.pdf>

(Ultima consultazione in data 10 Marzo 2017)

<http://www.arabeschi.it/tag/antonio-pietrangeli/>

(Ultima consultazione in data 10 Marzo 2017)

Ringraziamenti

Ringraziamenti

Desidero ricordare tutti coloro che mi hanno aiutato nella stesura della tesi con suggerimenti, critiche ed osservazioni: a loro va la mia gratitudine, anche se a me spetta la responsabilità per ogni errore contenuto in questa tesi.

Ringrazio anzitutto la Prof.ssa Lucia Cardone, Relatore, e la Prof.ssa Fiamma Lussana, Co-relatore: senza il loro supporto e la loro guida sapiente questa tesi non esisterebbe.

Proseguo con il personale delle biblioteche consultate, in particolare Davide Deiana e Valentina Demontis della Biblioteca di Storia del nostro Ateneo, che hanno saputo ascoltare ed interpretare le mie esigenze, facilitando le mie ricerche.

Un ringraziamento particolare va a mia madre, le mie sorelle e tutti gli amici che mi hanno incoraggiato o che hanno speso parte del proprio tempo per leggere e discutere con me le bozze del lavoro. Vorrei esprimere la mia sincera gratitudine alla mia compagna di corso Milena Venier, senza il suo aiuto il mio elaborato non sarebbe risultato della stessa qualità scientifica.

Infine, ho desiderio di ringraziare le persone a me più care: le mie amiche e la mia famiglia. Con affetto dedico ai miei genitori questo lavoro per il sostegno e il grande sostegno che mi hanno donato durante il mio percorso di studi