



ISBD



## Ephemera : scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del Regime / a cura di Mariapia Comand e Andrea Mariani

RISULTATO 1/1

[AMAZON](#) [ABEBOOKS](#) [IBS](#)

LIVELLO BIBLIOGRAFICO	Monografia
TIPO DOCUMENTO	Testo
TITOLO	Ephemera : scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del Regime / a cura di Mariapia Comand e Andrea Mariani
PUBBLICAZIONE	Venezia : Marsilio, 2019
DESCRIZIONE FISICA	395 p. : ill. ; 21 cm
NUMERI	<b>[ISBN]</b> : 978-88-297-0523-8
NOMI	<b>[Curatore]</b> <a href="#">Comand, Mariapia &gt; Scheda di autorità</a> <b>[Curatore]</b> <a href="#">Mariani, Andrea &lt;1985- &gt; &gt; Scheda di autorità</a>
SOGGETTI	<a href="#">Cinema</a>
CLASSIFICAZIONE DEWEY	<a href="#">791.437092</a> (23.) CINEMA. FILM. Persone
LINGUA DI PUBBLICAZIONE	ITALIANO
PAESE DI PUBBLICAZIONE	ITALIA
CODICE IDENTIFICATIVO	IT\ICCU\TOO\2063151

# Ephemera

Scrapbooks, fan mail e diari  
delle spettatrici nell'Italia del regime

*a cura di* Mariapia Comand e Andrea Mariani

Marsilio

## INDICE

Volume realizzato con il contributo  
del finanziamento PRID 2018,  
Progetto di Ricerca Dipartimentale,  
DIUM – Dipartimento di Studi umanistici  
e del patrimonio culturale, Università  
degli Studi di Udine



Copertina e progetto grafico dei separatori:  
Nazario Graziano

© 2019 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia  
Prima edizione: 2019  
ISBN 978-88-297-0523-8  
www.marsilioeditori.it

- 9 Nota dei curatori  
*Mariapia Comand, Andrea Mariani*
- 17 Erlebnis via Ephemera. Le spettatrici italiane nel periodo  
interbellico attraverso testi terziari e scritture secondarie  
*Mariapia Comand*
- 61 Marginalia. Tre prospettive sugli ephemera spettatoriali nella  
storia del cinema e dei media  
*Simone Dotto, Andrea Mariani*
- 81 | Anna Maria e le altre  
*Maria Ida Bernabei*
- IDENTITÀ, SOGGETTIVITÀ, PAROLA
- 89 Spalle allo schermo. Irene Brin spettatrice di spettatori  
*Lucia Cardone*
- 117 Figure femminili extra-vaganti tra film e cineromanzo  
*Raffaele De Berti*
- 139 «Parlar chiaro» di cinema: spettatrici aspiranti critiche  
*Elena Mosconi*

163 Sotto mentite spoglie. I nickname delle lettrici di «Al Cinemá»  
*Martina Zanco*

187 | Fiordaliso  
*Laura Busetta*

#### RELAZIONI, SCAMBI, AMBIENTI

195 Lasciar leggere tra le righe. Modelli di regime e sfumature della soggettività nelle scritture delle allieve del Centro Sperimentale di Cinematografia (1935-1943)  
*Maria Ida Bernabei*

231 Minie Piquet e le altre. Le rubriche di moda su alcune riviste cinematografiche negli anni del regime  
*Sara Martin*

251 Per un'archeologia del fandom. La posta dei lettori nelle riviste cinematografiche dell'Italia fascista  
*Federico Vitella*

279 | Lea  
*Andrea Mariani*

#### MEMORIE, PRATICHE, RESTI

287 Tre donne, tre regimi. Fan femminili nell'Italia fascista, Germania nazista e Austria austrofascista  
*Paolo Caneppele*

311 Le agendine di Bianca  
*Augusto Sainati*

329 Costruirsi un posto nel mondo. Le agendine di Laura Meucci Rossi, spettatrice (1939-1945)  
*Chiara Tognolotti*

351 | Luciana  
*Martina Zanco*

#### EXERGO

359 Effimero, ephemera ed eternità nella cultura della celebrità  
*Sara Pesce*

381 Bibliografia

391 Note bio-bibliografiche



stato in *Casa paterna* un  
 maggio analogo interpretato  
 esse con eccezionale efficacia  
 sic interpretazioni sono  
 quelle che naturalmente  
 piu impressionato la fo  
 do a lui una straordinaria  
 rità Una delle sue ultim  
 pretazioni assai ammir  
 scorsa mostra di Venezia  
*La grande ombra*, ed in  
 ha la particolarità di poter  
 prezzare questo grande a  
 una delle sue maggiori in  
 zioni teatrali: *L'Alcalde di*  
 Infatti in questo film, s  
 la vicenda di un attore  
 le stranezza del destino ri  
 cali della vita, episodi c  
 particolari scenici del lav  
 ogni sera egli interpreta



Heinrich George si può ben dire  
 che è uno dei colossi dell'arte  
 drammatica tedesca e tale agget  
 tivo, velato di un'ombra di ironia,  
 potrebbe attanagliarsi anche non  
 in senso solo figurato; infatti è  
 un attore da un fisico imponente;  
 indiscutibilmente però sul suo fi  
 sico prevale la maschera tragica  
 del suo volto che sa arrivare a  
 delle espressività potenti. Chi non  
 lo ricorda nel *Posighione della*  
*steppa*? Quale potenza ed efficacia  
 di interpretazione nel momento di  
 quel



nel film "Allegria"



LASCIAR LEGGERE TRA LE RIGHE.  
MODELLI DI REGIME E SFUMATURE DELLA SOGGETTIVITÀ  
NELLE SCRITTURE DELLE ALLIEVE DEL CENTRO  
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA (1935-1943)

*Maria Ida Bernabei*

C'è un archivio che custodisce varie storie – la Storia e le storie del cinema già scritte, quelle da scrivere e quelle che mai si scriveranno – e che riesce a far confluire le grandi arterie delle vicende politiche, economiche e produttive della settima arte nei capillari della microstoria e della biografia. In questo archivio Pietro Germi, Clara Calamai e Carla del Poggio convivono serenamente a fianco di illustri sconosciuti, le cui lettere si mescolano fluide a quelle redatte da personalità assai più note quali Luigi Quagliata, Luigi Freddi, Galeazzo Ciano, Benito Mussolini. Si tratta dell'Archivio storico della Scuola Nazionale di Cinema del Centro Sperimentale di Cinematografia, che conserva la documentazione relativa agli ex allievi dell'istituzione e che, per il periodo preso qui in esame – ovvero dal 1935, anno di nascita del Centro, a quel 1943 che ne vede la temporanea chiusura in seguito agli avvenimenti bellici<sup>1</sup> – regi-

[1] Il Centro Sperimentale di Cinematografia sostituisce la Scuola Nazionale di Cinematografia con decreto prefettizio del 13 aprile 1935; il 30 settembre 1943 viene emessa una circolare che annuncia la temporanea sospensione delle attività «per lo stato di necessità derivante da cause di guerra», di cui si trovano copie nelle cartelle degli studenti già dall'anno 1942. Per approfondire si vedano i numeri monografici di «Bianco e Nero», entrambi cura di A. Baldi e S. Celli, *La Scuola Nazionale di Cinematografia (1931-1935)*, n. 560, gennaio-aprile 2008 e *L'Università del cinema. I primi anni del csc (1935-1945)*, n. 566, gennaio-aprile 2010 e A. Baldi, *La scuola italiana del cinema. Il Centro Sperimentale di Cinematografia dalla storia alla cronaca (1930-2017)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2018.

stra il passaggio di 629 allievi (431 uomini e 198 donne). Tale dato, desumibile da un elenco stilato in tempi recenti, è da ritenersi però puramente orientativo, rilevandosi all'esame dei materiali uno scollamento tra questo valore e il numero di cartelline effettivamente presenti in archivio<sup>2</sup>. Straordinariamente omogeneo per tipologia di documenti conservati – suddivisibili tra quelli presentati dagli allievi per l'ammissione al Centro, quelli da essi prodotti al suo interno e varia corrispondenza a loro riguardo<sup>3</sup> – l'archivio porta infatti i segni della sua intensa vita e gli acciacchi della sua lunga e travagliata gestione. Nello specifico, poiché la segreteria ha prodotto una cartellina per ogni alunno che avesse superato la prima selezione, ne troviamo di ricchissime, che coprono l'attività di alcuni allievi fino a carriera inoltrata, e di così scarse da contenere uno o due fogli al massimo: nomi in un archivio, ragazzi e ragazze di passaggio dei quali l'intera vita fuori dal Centro resta un'incognita. Di converso, spiccano alcune grandi assenze (tra le altre, le cartelle di Irasema Dilian, Luisella Beghi, Alida Valli: perse, trafugate o semplicemente ritirate), che minano ogni ambizione di esattezza quantitativa, testimoniando una storia archivistica turbolenta almeno quanto gli eventi bellici e post-bellici che l'hanno investita<sup>4</sup>.

Se, dunque, i documenti «non parlano se non quando li si sappia interrogare»<sup>5</sup>, a che genere di «incursione specifica»<sup>6</sup> decidiamo di sottoporre questi materiali, *ephemera a largo*

[2] L'elenco è reperibile in [http://www.fondazioneccsc.it/UploadDocs/7145\\_elenco\\_definitivo\\_ex\\_allievi\\_aggiornato\\_al\\_08\\_06\\_16\\_1.doc](http://www.fondazioneccsc.it/UploadDocs/7145_elenco_definitivo_ex_allievi_aggiornato_al_08_06_16_1.doc) [Ultima consultazione 6 novembre 2019]. Tengo a ringraziare Marina Cipriani che ha reso possibile lo spoglio dei materiali e Alessandro Andreini, Gian Paolo Falso e Ennio Lucciola che mi hanno gentilmente messo a disposizione gli spazi della Fototeca per la consultazione.

[3] Per un inquadramento di massima su questi materiali rimando a G. Bursi, *Inquadrare la materia. Tracce di un metodo pedagogico*, in *L'Università del cinema. I primi anni del csc (1935-1945)*, cit., pp. 52-67.

[4] Sulle «cause umane» che determinano la vita degli archivi il riferimento obbligato è M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico* (1949, Paris), Torino, Einaudi, 1969 (qui p. 74).

[5] *Ibid.*, p. 31.

[6] G. Bursi, *Inquadrare la materia*, cit., p. 56.

*spettro* che spaziano, cioè, dalle tracce di ciò che davvero *ha vissuto un giorno* – biglietti d'auguri, giustificazioni d'assenze, note disciplinari – a tutta quella mole di certificati e documenti protocollati, prodotti invece *per restare*? Da questi documenti ci faremo raccontare come si sono immaginate le giovani appassionate di cinema, nate tra gli anni Dieci e Venti del secolo scorso, che hanno visto nei corsi offerti dal Centro Sperimentale non solo un orizzonte del desiderio ma anche una possibilità concreta di realizzazione di sé e di emancipazione dalla famiglia – la «prima libertà di scelta concessami da mio padre» la definisce un'iscritta al corso di recitazione nel 1938<sup>8</sup>. Come hanno configurato, queste ragazze, le loro aspirazioni e i loro desideri in rapporto alle pratiche discorsive del regime, e in rapporto a una neonata istituzione – il Centro Sperimentale, appunto – che già nell'organizzazione dei corsi rifletteva *de facto* il controverso approccio del fascismo alla questione femminile? Dall'esame effettivo delle cartelline delle allieve spicca infatti la netta preminenza delle aspiranti attrici, seguite a sensibile distanza rispettivamente dalle candidate ai corsi di scenografia, produzione e regia, e la completa assenza di donne dai mestieri tecnici (ottica e fonica). Se, da un lato, questa proporzione è leggibile alla luce del maggiore appeal della carriera d'attrice rispetto agli altri mestieri, dall'altro essa riflette un'idea precisa che il regime ha della donna, non-

[7] M. Rickards in *The Encyclopedia of Ephemera: A Guide to Fragmentary Documents of Everyday Life or the Collector, Curator, and Historian*, London-New York, Routledge, 1977, p. 79, include anche i certificati tra gli ephemera mettendo in questione, a mio avviso, lo statuto ontologico di questi materiali. Per i problemi relativi alla classificazione degli ephemera si veda anche T.G. Young, *Evidence: Toward a library definition of ephemera*, in «RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage», vol. IV, n. 1, 2003, pp. 11-26.

[8] G.G., recitazione 1938. Per questioni legate alla privacy delle interessate e dei loro eventuali eredi, nel saggio si ricorrerà quanto più possibile all'anonimato, riportando come segue i riferimenti alle citazioni da fondo d'archivio: «N(ome). C(ognome). (disciplina anno)» e ignorando i casi di nomi e cognomi composti. Laddove rilevanti, saranno invece citati integralmente i nomi delle allieve che abbiano effettivamente proseguito la carriera artistica, divenendo a tutti gli effetti personaggi pubblici.

ché l'inquadramento delle mansioni a lei concesse. Seppur i bandi d'ammissione non prevedessero alcun tipo di restrizione esplicita – almeno fino all'anno scolastico 1938-1939, che relegherà invece le donne esclusivamente ai ruoli di potenziali attici e scenografe, escludendole esplicitamente dagli altri<sup>9</sup> – come vedremo è lecito pensare che esse venissero comunque sconsigliate a partecipare alle selezioni per i mestieri tecnici e in particolare per la regia. Mentre è solo ipotizzabile che la definitiva limitazione dei ruoli riservati alle donne sia imputabile alla transizione dalla riforma Gentile alla riforma Bottai, e al conseguente inasprimento del proposito di «avviare la donna alle occupazioni che le sono proprie»<sup>10</sup>, è invece certa la tensione del regime alla definizione precisa del ruolo della donna, alla quale «è assegnato uno spazio, un posto anche assai vasto e di responsabilità, *ma che sia quello*»<sup>11</sup>.

«I rapporti di potere sono iscritti in ogni fonte»<sup>12</sup> – dice Carlo Ginzburg. L'indagine che porteremo avanti in queste pagine si configurerà allora come uno scavo nelle tracce epistolari di tali rapporti. È la tassonomia stessa delle fonti a nostra disposizione a rendere possibile (e auspicabile) tale approccio, dal momento che il primo discrimine che le marca è quello tra le corrispondenze – i *discorsi* – tra poteri *riguardo alle* alunne, e le scritture *delle* alunne; tra carte, insomma, che hanno le

[9] Dall'anno 1938-39 l'ammissione al corso di regia («Realizzazione artistica del film») diviene più complessa per tutti gli allievi: vi si accede infatti solo dopo il primo anno di uno dei cinque corsi standard (recitazione, scenotecnica, fonica, ottica e produzione – dagli ultimi tre dei quali le donne sono però esplicitamente escluse). L'unica donna ad aver completato il corso di regia senza intoppi curriculari pare essere stata Marisa Romano (regia 1937).

[10] M. Addis Saba, *La corporazione delle donne. Ricerche e studi sui modelli femminili nel ventennio fascista*, Firenze, Vallecchi, 1988, p. 37. Giovanni Gentile fu ministro dell'Educazione nazionale dal 1922 al 1924, mentre Giuseppe Bottai (che assume anche la presidenza della neonata Scuola Nazionale di Cinematografia) dal 1936 al 1943.

[11] *Ibid.*, pp. 36-37.

[12] Intervento di C. Ginzburg in *Paradigma indiziario e conoscenza storica – Dibattito su «Spie» di Carlo Ginzburg*, a cura di L. Canfora, «Quaderni di storia», VI, n. 12, 1980, p. 37.

giovani donne come *oggetto*, e carte di cui esse sono appunto il soggetto<sup>13</sup>. In particolare, il primo blocco di documenti dà conto di due diversi sguardi che su di esse si sono posati: da un lato, le note disciplinari, le comunicazioni interne alla scuola, le dichiarazioni certificate di organi del regime e soprattutto le tante lettere di raccomandazione di personalità rilevanti della vita politica e culturale dell'epoca sono rappresentative dello sguardo del potere istituzionale, politico ed economico sulle giovani donne. Dall'altro, invece, le lettere dei genitori alla direzione della scuola danno voce a un secondo tipo di potere, dalla governamentalità più sottile: quello della famiglia, di chi esercita la patria potestà. La voce delle allieve risuona invece nella seconda macro-categoria di materiali, le loro scritture vere e proprie, che possiamo ulteriormente suddividere in tre sotto-categorie differenziate per profilo del destinatario e per grado di libertà espressiva, rappresentative di tre diverse declinazioni di scrittura del sé. Le prime sono le scritture pubbliche e «dovute», ovvero le *lettere al potere* scritte a personalità importanti dell'epoca, e le vere e proprie lettere di candidatura ai corsi del Centro. Le seconde sono invece le numerose lettere scritte dalle ragazze al direttore Luigi Chiarini; più informali, «spontanee»<sup>14</sup>, quasi inclini alla confessione, in esse l'istituzione tende a confondersi con la persona e la forma pubblica smargina in quella privata. C'è infine un terzo tipo di scritture, dalla tassonomia ibrida e idealmente collo-

[13] La presente indagine si iscrive nel più ampio quadro delle ricerche di matrice foucaultiana sui meccanismi di funzionamento concreto del potere e sulle strategie di governamentalità. Oltre ai classici *La volontà di sapere* (1976, Paris), Milano, Feltrinelli, 2009, e Id., *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, Milano, Feltrinelli, 2004, si veda anche Id., *Il soggetto e il potere* (1982, Paris), in H. L. Dreyfus, P. Rainbow, *La ricerca di Michel Foucault. Analitica della verità e storia del presente*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1989, pp. 236-254.

[14] Mutuo la distinzione tra scritture «dovute» e «spontanee» da A. Gibelli, *Lettere ai potenti. Un problema di storia sociale*, in *Deferenza, rivendicazione, supplica. Le lettere ai potenti*, a cura di C. Zadra, G. Fait, Paese (Treviso), Pagus, 1991, p. 5.



cato proprio tra la *lettera al potere*, e la *lettera a Chiarini*: si tratta dei temi in classe che, scritte comandate e pubbliche, ma al contempo estemporanee e più tendenti all'autobiografia – *Perché faccio l'attrice e quali sono i ruoli che credo mi convengano* – fungono da perfetto anello di congiunzione tra i due blocchi documentali sopracitati. Troviamo così delineati dalle fonti due orizzonti discorsivi che vedremo intersecarsi: da un lato lo sguardo del potere sulla donna, che la definisce come categoria politica e che propone per lei l'orizzonte immaginario dei modelli assieme desiderabili e consentiti; dall'altro la configurazione della sua soggettività in rapporto a esso, lo sguardo delle giovani donne su se stesse.

### *La massima benevolenza*

La maggior parte dei documenti da cui è possibile desumere il *discorso del potere* è dunque afferibile alla *rete della raccomandazione*, un mare di carte che è solo la punta dell'iceberg di un'economia sommersa, tanto più rilevante per le donne in un contesto in cui la loro presenza «era tacitamente esclusa»<sup>15</sup> dalla formazione della nuova élite culturale, e dove quindi il fattore discrezionale era dirimente. Sono tracce materiali di intrecci folti che portano lontano – «caro Chiarini, amici di miei amici (vedi fin dove si arriva!) mi hanno raccomandato una ragazza»<sup>16</sup> – e di trame portanti fittamente tessute: c'è

[15] V. de Grazia, *Le donne nel regime fascista*, (1992, Berkeley), Venezia, Marsilio, 1993, pp. 332-33. Si veda anche il capitolo *La caste delle professioniste*, pp. 264-270.

[16] Francesco Callari a Luigi Chiarini (d'ora in avanti L.C.) su G.C. (recitazione 1939). Su Luigi Chiarini si veda F. Pitassio, S. Venturini, *Building the Institution: Luigi Chiarini and Italian Film Culture in the 1930s*, in *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*, a cura di M. Hagener, Amsterdam, AUP, 2017, pp. 249-266. Sull'introduzione del cinema come insegnamento universitario si veda *Dallo schermo alla cattedra. La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia*, a cura di D. Bruni, A. Floris, M. Locatelli e S. Venturini, Roma, Carocci, 2016.

chi, ad esempio, «raccomandata da Amedeo Magnani», e che «S.E. Ministro Rocco ha segnalato a S.E. Orazi», può anche vantare la segnalazione di Manlio Binna, nonché l'interessamento di Gherardo Casini<sup>17</sup>. A raccomandare sono professionisti appartenenti alla borghesia cittadina – ingegneri, medici, avvocati, militari – o personalità più o meno autorevoli della vita artistica e culturale come Luigi Quagliata, Vittorio Grassi, Silvio D'Amico, Nino Besozzi; sono le più diverse redazioni di giornale – «Film», «La Tribuna», «La Nota Quotidiana» – su su fino alle più potenti segreterie: di Giacomo Paolucci di Calboli, di Luigi Freddi, di Vezio Orazi, del Ministro Guido Rocco – attivissimo in fatto di segnalazioni –, di Galeazzo Ciano. È in particolare il corso di recitazione a intercettare gli entusiasmi più caldi, alimentati dalle dinamiche di emulazione infiammate dal nuovo parco divistico mussoliniano – «avrei una raccomandata di ferro, naturalmente aspirante diva. Ritengo che non possa far niente ma vuole fare domanda ogni costo»<sup>18</sup> scrive un quasi rassegnato Roberto Dandi a Luigi Chiarini, il quale, maturata senz'altro una certa resilienza a tale fiume di pressioni, dovette sovente infrangere, per «insufficienza dei requisiti per la carriera cinematografica», anche i sogni *meglio accompagnati*<sup>19</sup>.

In che termini il potere definisce il tipo di donna per cui si mobilita? Quali sono i requisiti che il regime richiede alla «Nuova Italiana» – una *donna nuova* che si trova ad affiancare il modello di *moglie e madre esemplare* – delineando di fatto, nel suo stesso discorso, una «sempre più profonda divarica-

[17] E.C. (recitazione 1939). Manlio Binna, ex prefetto di Livorno, fu capo della divisione Affari generali – Credito cinematografico – Sale della Direzione Generale per la Cinematografia. Il ministro Rocco è Guido Rocco, Ministro Plenipotenziario e Direttore Generale per il servizio di stampa estera e Gherardo Casini è Direttore Generale della stampa italiana al Ministero della Cultura Popolare.

[18] Roberto Dandi (Industrie Cinematografiche Italiane) a L.C. su P.P. (recitazione 1940).

[19] L.C. alla madre di R.S. (recitazione 1938).

zione fra le forme di una cultura “alta” e quelle di una cultura di impianto “popolare”»<sup>20</sup>? Innanzitutto essa dev’essere una donna determinata, che «vuole essere introdotta nell’ambiente per la porta migliore»<sup>21</sup>, ma abile al contempo a proporre di sé un’immagine quanto più rassicurante e conforme. Se per la carriera d’attrice le «qualità fotogeniche»<sup>22</sup> sono determinanti – «è una bella figliuola»<sup>23</sup> –, la donna la cui ammissione al Centro è caldeggiata ha un buon livello di istruzione ed è idealmente poliglotta<sup>24</sup>. Spiccherà possibilmente per una «notevolissima attitudine artistica»<sup>25</sup>, tanto più incontrovertibile quanto più comprovata dall’aver primeggiato in manifestazioni promosse dal regime, come quell’aspirante attrice che, già voce dell’EIAR di Trieste, «eccellendo per buone doti artistiche e sceniche», ha più volte conseguito il primo premio nei concorsi organizzati dall’Opera Balilla<sup>26</sup>. Seria, «brava e disciplinata»<sup>27</sup>, moralmente ineccepibile – come sono i certificati preliminari all’ammissione ad attestare – e genealogicamente irreprensibile – come può essere un sacerdote a garantire<sup>28</sup>

[20] E. Mondello, *La nuova italiana. La donna nella stampa e nella cultura del Ventennio*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 10.

[21] Goffredo Alessandrini a L.C. su I.D. (recitazione 1937).

[22] L.C. a Giacomo Paolucci Di Calboli su M.P. (recitazione 1938).

[23] *Ibid.*

[24] Non è sempre facile ricostruire il percorso scolastico delle allieve ma, a livello statistico, possiamo affermare che la maggior parte proveniva dalle scuole magistrali, seguite dai licei e infine dagli istituti artistici, commerciali e industriali. Con l’importante eccezione dei licei, la proporzione rispecchia quanto indicato da V. de Grazia in *Le donne nel regime fascista*, cit., p. 215. Sullo studio delle lingue straniere in epoca fascista si veda S. Rapisarda, *A proposito dello studio delle lingue straniere in epoca fascista* in *Letteratura, alterità, dialogicità. Studi in onore di Antonio Pioletti*, a cura di E. Creazzo, G. Lalomia, A. Manganaro, numero speciale di «Le forme e la storia», vol. II, 2015, pp. 817-828.

[25] Silvio D’Amico a L.C. su L.R. (recitazione 1938).

[26] Il Comandante federale Emilio Grazioli (GIL) a L.C. su B.C. (recitazione 1938).

[27] L.C. a Nino Besozzi su M.M. (recitazione 1937).

[28] Si veda la cartella di M.S. (recitazione 1938) che contiene la dichiarazione di Mons. Guido Gorelli: «dichiaro sul mio onore di sacerdote [...] che la signorina è cattolica, battezzata fin dalla nascita, discende da genitori e antenati cattolici, perciò di sangue purissimo italiano, e mai fra tutti gli antenati immemorabili è entrato in famiglia a farne parte persona di razza non italiana e perciò non ariana».

– la candidata ideale è di buona famiglia, perché i buoni elementi il cinematografo «li prende dove li trova, cioè da qualunque classe sociale provengano (naturalmente tanto meglio se sarà una classe un po’ elevata)»<sup>29</sup>. Quando invece si spinga per favorire l’assegnazione di una borsa di studio, la candidata ideale sarà «di povera condizione» certificata, appartenente a famiglia numerosa, orfana di guerra o, ancor meglio, «orfana di padre con il fratello combattente in Spagna»<sup>30</sup>. Di tali sue figlie si fa carico il regime, per preservarle dal ritorno in situazioni di «cruda miseria» che potranno solo pregiudicare le loro «doti morali»<sup>31</sup>. Il fascicolo di Laura Esperto, proveniente dal Guf di Napoli, iscritta al corso di produzione nel 1937 e futura attrice in *Ettore Fieramosca* (A. Blasetti, 1938), offre un buon campionario di motivazioni che fanno della giovane la candidata perfetta per ricevere la borsa di studio: ha vinto un concorso cinematografico bandito dal Guf, è di ottima famiglia, orfana di guerra, giovanissima e, quasi un *hapax* nel lessico che il potere usa per definire le sue donne, «molto intelligente»<sup>32</sup>. A tutte coloro che invece non rispettino tali dettami, la voce del regime può riservare sentenze inappellabili, come nel caso di Margara Muntaner de la Barrera, scrittrice, fotografa e corrispondente nel 1938 per la spagnola «Cauces. Revista literaria». Iscritta al corso di recitazione nel 1937 e macchiatasi certo di qualche gravissima colpa, per via delle «pessime informazioni nei riguardi di tale donna» pervenute, il telesspresso n. 100159 – Urgente Riservato sancisce non solo che le «sia inibito di recitare nei teatri italiani, ma che venga pure provveduto alla revoca del già concesso permesso di soggiorno nel Regno».

[29] L.C. al padre di M.D. (recitazione 1940).

[30] Lettera non firmata a L.C. su I.G. (recitazione 1938).

[31] Galeazzo Ciano a L.C. su V.M. (recitazione 1938).

[32] Renato Della Valle a L.C.

## *L'amore che mia figlia ha per l'arte*

Nel secondo blocco di documenti – lettere d'accompagnamento alle candidature, richieste di sostegno delle stesse a qualche carica di rilievo e corrispondenze con la direzione del Centro – prende voce il *discorso del genitore*, nelle cui parole la figlia è in primo luogo una *figlia del regime*. E al regime può essere offerta, come rivendica la madre di B.C. (recitazione 1938), dopo aver magnificato riconoscimenti e successi della figlia: «si dirà che avrei potuto iscriverla in uno dei tanti concorsi banditi dai giornali, ma preferisco rivolgermi a V.E. perché non vorrei che mia figlia vada a finire in mani straniere ma possa fare onore alla sua Patria». «Buona, onesta e credo fra le brave» – come scrive la madre di W.E. (recitazione 1937) alla «Madre di tutti gli Italiani», Donna Rachele Mussolini, affinché si mobiliti per aiutare la figlia a trovare un impiego stabile nel settore cinematografico –, la valorosissima figlia del regime è anche profondamente innamorata del cinema e dell'arte, laddove il possesso di «doti ed equilibrio»<sup>33</sup> è invece un valore aggiunto in quanto raro. Nelle corrispondenze più informali tra i genitori e Luigi Chiarini l'immagine filiale monolitica e tendente alla perfezione viene infatti erosa dalla minaccia del *disequilibrio*, che si annuncia già a partire dalla qualità stessa dell'amore che le ragazze nutrono per il cinema e per l'arte. Sempre istintivo, tale amore si configura come una «passione» ingovernabile che «pervade» la ragazza minandone la stabilità mentale, arrivando potenzialmente a «rovinarla nella salute» in caso, ad esempio, di non ammissione ai corsi – «Ed un padre trema solo a pensarlo!»<sup>34</sup>. Non una professionalità costruibile né una reale vocazione artistica, quindi, bensì un ardente sentimento dai tratti isterici, dif-

[33] Il padre di M.D. (recitazione 1940) a L.C.

[34] Questa e le citazioni subito precedenti sono del padre di C.A. (recitazione 1938) a L.C.

facilmente canalizzabile: tale è la propensione delle ragazze alla carriera cinematografica. È forse proprio per la natura di questa inclinazione che la carriera di regista non è considerata adatta a una donna. Per esempio, al padre di Simonetta Elena Bassi, brillante scultrice le cui opere furono selezionate da Adolfo Wildt in persona per la *I Mostra femminile d'arte e lavoro* al Castello Sforzesco di Milano nel marzo 1930, Chiarini consiglia di «valutare attentamente la carriera di regista» che:

È assai difficile, specie per una donna, alla quale possono mancare quell'energia e quell'autorità che sono necessarie per dirigere una massa così numerosa tra attori, operatori, scenografi, ecc. [...]. Per quanto ci siano delle donne registe, indubbiamente tale carriera è più adatta per un uomo, per ragioni di ordine pratico.

Queste parole sembrano in parte riecheggiare quelle del ministro dell'Educazione nazionale Giovanni Gentile il quale, lamentando il gran numero di donne iscritte all'università, sostiene che esse «non hanno e non avranno mai né quell'originalità animosa del pensiero, né quella ferrea vigoria spirituale»<sup>35</sup>. Anche se Chiarini chiuderà questa corrispondenza in tono possibilista – «che provi se sente di avere una speciale vocazione per la regia cinematografica e delle doti eccezionali» –, Simonetta si ritroverà comunque iscritta nel 1936 al corso di segretaria di produzione, e come lei altre colleghe che si erano presentate in qualità di aspiranti registe. Nel discorso tra il genitore e l'istituzione le ragazze paiono essere insomma prima di tutto soggetti instabili, inclini alla crisi e all'emotività e costantemente minacciate dal rischio di fare scelte azzardate e opinabili dettate dalla giovane età e dall'impulsività come quando, nelle parole del padre, una

[35] *Lettera aperta di Giovanni Gentile ad Agostino Beremini*, in «Il Resto del Carlino», 4 maggio 1918, cit. in P. Govoni, *Studiosi e scrittrici di scienza tra l'età liberale e il fascismo. Il caso Bottero e Magistrelli*, in «Genesis», vol. I, 2007, p. 86.

giovane candidata si presentò all'esame di ammissione «abbigliata in modo troppo eccentrico, contro il mio parere, nella sua esperienza credendo di così rivestire meglio l'aspirante attrice»<sup>36</sup>. Un «grande entusiasmo»<sup>37</sup>, insomma, ma istintivo e *liquido*, che poco ha a che spartire con la virile progettazione di una professionalità e che ha bisogno di essere continuamente instradato dai «valorosi insegnanti [che] stimolino le istintive facoltà [delle ragazze] con frequenti interrogazioni»<sup>38</sup>, e costantemente monitorato al fine di sondarne la reale natura:

Si tratta dunque di una inclinazione vera, profonda, direi intangibile, che deve essere, quindi, necessariamente seguita, o di una più o meno esistente fantasia o fantasticheria che ha potuto ottenere, con il nostro consenso e con la tua cortesia, un principio di realizzazione?<sup>39</sup>

A questo padre ansioso ed «eccessivamente impressionato», Chiarini risponde di lasciar andare la figlia, permettendole di seguire i corsi del Centro, dove comunque «tutto è quieto e sereno». La convenienza e la moralità dell'istituzione sono infatti un altro tema ricorrente in questo tipo di corrispondenze: essa «non crea un ambiente eterogeneo, con promiscuità dannose poco tollerabili»<sup>40</sup>. Lontane «da casa e dalle cure» genitoriali e non ancora perfettamente «sviluppate di mente»<sup>41</sup>, le ragazze hanno infatti bisogno di soggiornare in una situazione virtuosa e di avere figure di riferimento vicine che le indirizzino sulla retta via, come nel caso di una giovane la cui condotta fuori dal Centro «lascia molto a desiderare»

[36] Il padre di C.A. (recitazione 1938) a L.C.

[37] Il padre di L.C. (recitazione 1939) a L.C.

[38] Il padre di I.D. (recitazione 1937) a L.C.

[39] Il padre di M.D. (recitazione 1940) a L.C.

[40] L.C. al padre di M.D. (recitazione 1940).

[41] La madre di L.A. (recitazione 1940) a L.C.

a causa della «corte assidua» di un collega. Il padre, pur cosciente che le leggerezze della figlia sono da imputarsi a «ingenuità e inesperienza», interpellerà comunque il direttore al fine di «richiamarla severamente»<sup>42</sup>. È dunque Luigi Chiarini in persona a farsi carico di esercitare sulle allieve «quella assistenza morale»<sup>43</sup> che ci si aspetta dall'istituzione fascista Centro Sperimentale di Cinematografia, arrivando anche ad assumere su di sé le «veci paterne, oggi tanto difficili»<sup>44</sup>.

### *Quantunque donna*

Veniamo ora alla voce delle ragazze. Come entrano in dialogo con i modelli che propone loro il discorso del regime? Quali immagini di sé mettono in campo nelle *lettere al potere*, nelle candidature, nei temi e infine in quel tipo di scrittura più spontanea e quasi privata che è la lettera al Direttore? La lettera che G.B. (recitazione 1939) scrive alla Regina Elena, riportata integralmente in appendice, è rappresentativa del gran numero di *lettere al potere* redatte dalle allieve, e presenta una serie di *Leitmotive* ricorrenti sia in questo tipo di materiali che nelle vere e proprie lettere di candidatura. Onnipresente è la *captatio benevolentiae* che spazia dall'orizzonte dei miti fascisti di patria, onore e dovere a notazioni più singolari, come quel «siamo tutti ROMAGNOLI!»<sup>45</sup> con cui un'aspirante attrice chiosa la sua lettera al Duce. Immancabile è poi una dichiarazione di fede fascista più o meno fervida e variamente attestata, che va dal richiamo al numero di tessera

[42] Il padre di G. P. (recitazione 1939) a L.C.

[43] L.C. alla madre di L.R. (recitazione 1938).

[44] Il padre di M.B. (recitazione 1942) a L.C.

[45] C.A. (recitazione 1938). Sulle lettere al Duce si veda T. M. Mazzatosta, C. Volpi, *L'Italia fascista (1936-1943)*, Bologna, Cappelli, 1980, e *Caro Duce. Lettere di donne italiane a Mussolini, 1922-1943*, a cura di G. Boatti, Milano, Rizzoli, 1989.

e alle organizzazioni giovanili in cui si milita, ai saluti con formule rituali, fino alla certificazione genealogica – «mio padre è Fascista da 15 anni»<sup>46</sup>. Essa percorre tutti i gradi compresi tra consenso passivo e fascistizzazione attiva<sup>47</sup>, assestandosi sul modello del «consenso partecipe» frutto, oltre che di un «coinvolgimento psicologico, spesso di facciata, [anche] di un'aspettativa di promozione sociale»<sup>48</sup>. Ricorrente in queste lettere è il riferimento all'indigenza e alla precarietà delle condizioni familiari: i padri sono spesso morti o, se ancora in vita, *da vario tempo disoccupati*, le madri sono *malaticce e vecchie*, i fratelli sono in guerra. Nonostante tali difficili condizioni, il sogno del cinematografo permea comunque le prospettive di queste giovani, configurandosi per loro come un solido obiettivo, «ragione assoluta di vita», «precisa tendenza di donna». Il loro desiderio, contrariamente alla lettura liquida e informe che ne danno i genitori, è rivendicato in queste lettere come solido, costante e consapevole, pronto ad affermarsi nonostante le avversità che si dovranno sostenere per «riuscire in questa dannata e bella carriera»<sup>49</sup>. «Quantunque donna», l'aspirante candidata al Centro Sperimentale è infatti armata della «forza virile di sostenere qualsiasi prova»<sup>50</sup>; temprata dal regime, non esita a dimostrare la sua ferma forza di volontà, che torna come una costante: «noi giovani, o Duce, abbiamo nel cuore il vostro esempio e il motto che voi ci avete dato: "andare avanti"»<sup>51</sup>. E per affermarsi promette rigida disciplina e massima dedizione al lavoro. È interessante come in queste lettere l'antico *topos* della fatica e del sa-

[46] C.A. (recitazione 1938).

[47] Le categorie di «consenso» e «fascistizzazione» sono del classico R. De Felice, *Mussolini il Duce*, vol. I, Torino, Einaudi, 1974, p. 199.

[48] T. M. Mazzatosta, C. Volpi, *L'Italietta fascista (1936-1943)*, cit., p. 12.

[49] E.A. (recitazione 1939).

[50] Salvo dove diversamente specificato, tutte le citazioni in questo capoverso sono tratte dalla lettera di G.B. (recitazione 1939) alla Regina Elena.

[51] P.S. (recitazione 1938), lettera a Mussolini.

crificio necessari a una donna per affermarsi nella carriera cinematografica (e, ancor prima, teatrale), si attualizzi nel riferimento al modello di donna virile che Marina Addis Saba ha definito «donna muliebre»<sup>52</sup>. Tale modello, che va ad affiancarsi a quello classico della sposa-madre, è rappresentativo dell'atteggiamento schizofrenico del regime verso le donne, che «come riproduttrici della razza [...] dovevano incarnare i ruoli tradizionali, essere stoiche, silenziose e sempre disponibili; come cittadine e patriote, dovevano essere moderne, cioè combattive, presenti sulla scena pubblica e pronte alla chiamata»<sup>53</sup>.

Gli stessi argomenti si ripresentano puntuali anche nelle lettere di candidatura indirizzate al Centro, di cui la maggior parte è, a onor del vero, molto sintetica e si limita a indicare l'identità dell'aspirante e il corso desiderato omettendo altre divagazioni. Questi documenti si focalizzano infatti sulla presentazione di un *curriculum ideale* che sottolinei i successi pregressi dell'allieva, tanto meglio se validati da qualche apparato del regime. Seguono lingue conosciute, sport praticati e concorsi vinti: la candidata ideale al csc «parla italiano, tedesco, inglese, francese. Sa ballare e conosce tutti gli sport»<sup>54</sup> ed è perfino «allieva tiratrice di fucile mod. 91 e pistola libera»<sup>55</sup>, «conosce i balli moderni»<sup>56</sup>, «sa guidare l'automobile,

[52] Si veda M. Addis Saba, *La donna «muliebre»*, in *La corporazione delle donne*, cit., pp. 1-70. Sul medesimo tema rimando anche a B. Spackman, *Fascist Women and the Rhetoric of Virility*, in *Mothers of Invention: Women, Italian Fascism, and Culture*, a cura di R. Pickering-Iazzi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, pp. 100-120. Per la segnalazione del *topos* della fatica nelle attrici di teatro e primo cinema ringrazio Lucia Cardone, Laura Mariani e Elena Mosconi.

[53] V. de Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., p. 204.

[54] L.G. (recitazione 1937). Sulle controverse implicazioni dello sport femminile negli anni del regime si veda R. Isidori Frasca, *E il duce le volle sportive*, Bologna, Patron, 1983 e G. Gori, *Italian Fascism and the Female Body: Sport, Submissive Women and Strong Mothers*, London-New York, Routledge, 2016.

[55] R.S. (recitazione 1938).

[56] D.C. (recitazione 1937).

ed è in possesso della patente»<sup>57</sup>. Forti di tali modernissimi curricula, le aspiranti allieve presentano poi le loro ragioni alla candidatura e i riferimenti, specie per le attrici, rientrano ancora nell'orizzonte semantico del sogno infantile – «fin da piccina, il pensiero di diventare una stella del cinema mi esaltava e mi riempiva l'anima di gioia infinita»<sup>58</sup> – e della vocazione – c'è chi prega la commissione di prendere in esame la propria domanda definendola «una mistica preghiera»<sup>59</sup>. Come da *Decalogo della piccola Italiana*, una Vecellio si dice «fiera di portare il nome di uno degli Immortali Artisti Italiani»<sup>60</sup> e per molte la più piena affermazione di sé passa, almeno a parole, dal dedicarsi «con tutte le energie fisiche e spirituali all'arte, al servizio della Patria»<sup>61</sup>. A inframezzare questi temi, che costituiscono una sorta di basso continuo nella presentazione ufficiale di sé, ne emergono altri di tanto in tanto, tra cui il rapporto con gli uomini e il confronto con le rispettive aspirazioni: se c'è chi, laureata, afferma di aver scelto la facoltà di lettere in quanto le sembrava «la più adatta per una donna»<sup>62</sup>, c'è anche chi, aspirante montatrice, afferma di essersi decisa a fare domanda al Centro solo in seguito alla morte del marito, quasi che questo lutto le abbia consentito di aprirsi alla sua vera aspirazione (E.S., produzione 1937). I documenti, che mantengono approccio e registro comunque formali anche nella presentazione delle proprie motivazioni più intime, parlano di silenziosi conflitti tra l'universo di aspirazioni femminili e l'orizzonte di quanto è alla donna concesso: pen-

[57] M.S. (recitazione 1938).

[58] W.E. (recitazione 1937).

[59] S.M. (recitazione 1937).

[60] E.V. (recitazione 1939).

[61] L.T. (recitazione 1938).

[62] P.S. (recitazione 1938). P. Meldini in *Sposa e madre esemplare. Ideologia e politica della donna e della famiglia durante il fascismo*, Firenze, Guarraldi, 1975, p. 51 indica che, nel 1935-36, erano donne il 15% del totale degli iscritti all'università. Si veda anche V. de Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., p. 215.

siamo, ad esempio, al già citato caso di Laura Esperto che fa domanda nel 1937 al corso di regia e che, ricevuto il rifiuto di Chiarini – «alla branca "regia" non sono ammessi elementi femminili» – replica fermamente: «sono dolente di quanto mi dice circa la regia femminile – rinunzio ad ogni altro corso». È agli atti che poi la giovane scenderà a più miti consigli, intraprendendo il corso per segretaria di produzione. O pensiamo ancora al caso di Fede Arnaud, *pasionaria* repubblicana, ausiliaria nella X Mas, nonché futura autorità nel campo della direzione del doppiaggio, che nel 1938 si iscrive al corso di scenografia, ma con l'obiettivo ultimo di iscriversi al corso di «Realizzazione artistica del film» (regia). Nell'entusiasmo con cui Alda Grimaldi (recitazione 1939) racconta a Chiarini la varietà delle mansioni affidatele durante un'esercitazione organizzata dal Cineguf possiamo leggere uno scollamento tra l'universo delle aspirazioni possibili e la carriera di attrice effettivamente intrapresa, quasi che quest'ultima sia una sorta di ripiego, il lecito lasciapassare per l'ingresso di una donna nell'industria cinematografica, in un mondo di uomini:

Dovete sapere che faccio... quasi da regista, faccio la truccatrice, la segretaria di edizione, la direttrice di produzione, a volte faccio anche il ciack, il famoso ciack che non sapevamo mai darvi la precisa definizione, ed infine anche la prima attrice.

E, *infine*, anche la prima attrice: Alda Grimaldi, classe 1919, diverrà infatti regista cinematografica e televisiva. Un saggio a parte meriterebbe poi il tema della percezione della propria immagine fotografica desumibile dai rari commenti alle fotografie allegate alle domande. Firmate Bragaglia, Luxardo, Bonori, Venturini, Toncher, Giulianelli, queste immagini raccontano anche l'evoluzione del linguaggio della fotografia di studio in rapporto ai modelli provenienti dal cinema, spaziando da riferimenti alla tradizione classica, a foto ispirate alle pose delle dive degli anni Dieci, a inquadrature stampo

quasi ejzensteiniano. Sono documenti straordinari, che narrano di una inquieta transizione alla modernità, aspra come i lineamenti di quel viso scottato dal sole che sbuca dall'abito modernissimo, la sigaretta serrata in un sorriso di sfida. O scomoda come la posa in quell'istantanea storta e priva d'aria che immortalava l'equilibrio impacciato di un'aspirante attrice: semi-sdraiata su di un bagnasciuga, provvisoria e per nulla a suo agio, sullo sfondo decine di giovani uomini. Raramente le ragazze sono soddisfatte delle foto – «non sono precisamente buone»<sup>63</sup>, «non sono riuscitissime»<sup>64</sup>. Insomma: se qualcosa non dovesse andare all'atto dell'esame fotografico, «la colpa è del fotografo» e in nessun caso «quell'atteggiamento fatale»<sup>65</sup>, tanto osteggiato dal regime, è da imputarsi a una reale attitudine dell'aspirante attrice. A volte il rigore della descrizione di sé cede a una lieve malizia: se le foto fornite sono poco riuscite, se «il sorriso pare messo lì "per misericordia"», si guardi la foto in costume da bagno, «che i meriti di questa (ammesso che ne abbia) possano sofferire alle manchevolezze di quelle»<sup>66</sup>. O a una lieve ironia: «pur non essendo una bellezza, mi vedo spesso volte ammirata [...] non sono istruita ma (modestia alle monache) mi ritengo un tantino intelligente»<sup>67</sup>.

È infine nei temi, scritture ibride, dovute e spontanee, istituzionali e private assieme, che si raggiunge un più alto grado di libertà nella descrizione di sé. Sono due i titoli del primo anno, ramo attori, che più ci interessano: *Perché faccio l'attrice e quali sono i ruoli che credo mi convengano* e *Quali difetti trovo nel mio volto e come può correggerli il trucco; quali difetti ha la mia voce e come debbo fare per attenuarli; quali difetti*

[63] E.A. (recitazione 1939).

[64] E.V. (recitazione 1937).

[65] E.A. (recitazione 1939).

[66] *Ibid.*

[67] L.T. (recitazione 1938).

*ti trovo nel mio comportamento e come debbo correggerli?*<sup>68</sup>. Tranne alcune virtuose eccezioni improntate a una maggiore complessità psicologica (si veda quello riportato in appendice), questi compiti tendono generalmente a confermare l'immagine dell'aspirante diva già proposta nelle *lettere al potere* e nelle domande di candidatura: la carriera d'attrice come coronamento di un sogno infantile, la «speranza infinita e la volontà tenace», l'etica del lavoro. In questi scritti meno normati, però, si può indugiare maggiormente sulla fantasmagoria emulativa, come espresso da Elisabeth von Hortenau, futura Isabel del Puerto (recitazione 1938):

C'è stato un tempo in cui avevo creduto di poter anche io fare così, di essere capace di ridere come Louise Rainer, di piangere come Anna Sten, di essere capricciosa come Danielle Darrieux, ma adesso so soltanto che per arrivare a questo bisogna imparare, imparare molto, tanto!...

Giunte alla «prima adolescenza con l'idea fissa (non nel senso di pazzia, come potrebbe giustamente osservare il dottor Chiarini) di interpretare dei film», le ragazze si presentano già come attrici consumate, già *dentro la parte*, donne passionali «che amano con dedizione assoluta, che soffrono tanto, creature d'amore, di passione, di dolore, di lotta»<sup>69</sup>. Come quell'aspirante attrice che, donna forte e temprata dalla sofferenza, e che firmerà «VINCERE» il suo tema, emulando il timbro delle tessere della GIL, si descrive naturalmente portata per i ruoli drammatici:

[68] Tra questi possiamo annoverare i blasettiani *Esperimenti di fantasia*, sceneggiature di cui la più interessante nella nostra ottica è senza dubbio *Ritorno (Un uomo aspetta. Una donna ritorna verso di lui)*, nel cui svolgimento generalmente le allieve inventano uomini che lavorano assiduamente, donne che si allontanano per senso di abnegazione e finali che si risolvono nel ripristino della quiete familiare, con la nascita di un figlio.

[69] B.N. (recitazione 1942).

Perché mi sento portata a tali mali? È semplice, se pur difficile a scriversi: forse perché così è stata la mia vita, perché per conseguire uno scopo ho dovuto lottare, piangere, penare, perché ho conosciuto a fondo il dolore, perché lo stesso dolore ha plasmato la mia anima così, rendendola silenziosa, serena, dolce e forte nella lotta, per conquistarmi l'avvenire [...] con la dedizione completa, tesa in uno solo sforzo con tutta la mia volontà verso un ideale, una meta: la vittoria<sup>70</sup>.

L'adesione al citato modello virile della «donna muliebre» permane anche quando si debbano definire i ruoli per cui ci si sente maggiormente portate: segnata dalla sua «mentalità latina»<sup>71</sup> e dal suo corpo «di ragazza sana e normale», l'aspirante diva mussoliniana non potrebbe «mai "essere" una cosiddetta "donna fatale"», come scrive Dhia Cristiani, iscritta al corso di recitazione nel 1937. Quanto alle doti che a un'attrice non possono mancare e alle abilità, per così dire, obbligatorie per una donna di gran classe, c'è senz'altro la danza, ma con le dovute eccezioni, qui puntualizzate da una giovane Maria Pia Menichetti (Maria Vivaldi, recitazione 1937):

Parlo beninteso di danza classica e non degli sgambetti moderni usati e in gran moda nei vari circoli, i quali, è ormai scientificamente provato, non portano che danno alla salute [...]. La grazia dei movimenti del porgere, del gestire, del muoversi e del camminare sono tutte doti che le donne non devono trascurare, se specialmente sono costrette a frequentare luoghi di società e certamente tra queste l'attrice è quella che più si trova in tale esigenza<sup>72</sup>.

[70] L.F. (recitazione 1942).

[71] R.C. (recitazione 1937).

[72] Questa posizione si inserisce nel dibattito tra modernisti e classicisti che campeggiava sulle pagine dei quotidiani dell'epoca, si veda G. Taddeo, *La critica di danza come oggetto di studio. Note preliminari attorno al caso dell'Italia fascista*, in «Recherches en danse», online, n. 5, 2016 [Ultima consultazione 20 novembre 2019].

Ma nei temi può aprirsi il varco anche una versione di sé meno monolitica e più vulnerabile, e capita spesso che si convochi l'intervento di «qualche persona più esperta»<sup>73</sup> che possa colmare le proprie lacune in fatto di preparazione teorica. La richiesta di analisi di *Stella del mare* (titolo italianizzato di *L'étoile de mer*, Man Ray, 1928) getta per esempio nell'incertezza parecchie allieve, tra cui anche Adriana Benetti che ammette di non averne «sempre afferrato il senso», e Carla del Poggio che confessa: «ho sentito parlare per la prima volta di avanguardismo agli esami dei registi e quindi non ne posso parlare»<sup>74</sup>. Ancora, nelle analisi di film che venivano richieste come tema del primo anno, si afferma spesso la propria mancanza di strumenti d'analisi, la propria «incompetenza in materia»<sup>75</sup>, rimandando alla fine dei corsi l'acquisizione di una preparazione più completa: faccia a faccia col compito in classe le ragazze tornano bambine timide e insicure.

### *Come a un padre*

Se l'immagine di sé che le candidate propongono nelle scritture pubbliche risulta tutto sommato monolitica e aderente da un lato alla studentessa modello e dall'altro riferibile al modello della «donna muliebre», è nelle lettere al direttore che la maglia della scrittura dovuta e istituzionale si allenta, lasciando spazio a una «forma meno convenzionale e più ansiosa e sincera», come definita da Elsa Asteggiano, che veicola le espressioni più intime delle personalità di ciascuna. Toni e registro divengono più informali: «ho preso un accidente!» scrive taluna; «è una faccenda da morirne, peggio del

[73] G.C. (recitazione 1939).

[74] Le cartelline di Adriana Benetti e Carla del Poggio sono conservate rispettivamente in «recitazione 1939» e «recitazione 1940».

[75] L.F. (recitazione 1942).



mal di cuore», scrive talaltra; «torno a casa, umiliatissima, arrabbiatissima, contro me stessa, la vita infingarda bugiarda e malvagia!» si sfoga una terza<sup>76</sup>. Tale tono confidenziale permea la maggior parte di queste corrispondenze e in certi casi – Maria Vivaldi (Maria Pia Menichetti), Alda Grimaldi e Elsa Asteggiano, penna attivissima e passionale – le risposte dello stesso Chiarini passano alla seconda persona, in barba al regolamento del Centro che prescriveva agli insegnanti di dare del tu agli allievi e del voi alle allieve. La confidenza è talvolta funzionale all’ottenimento di quanto desiderato – «le faccio noto che sono febbricitante e le sto scrivendo dal letto», scrive ad esempio E.V. (recitazione 1939) per ottenere una proroga – e talvolta semplicemente connotata affettivamente, come nel caso di E.S. (produzione 1937) che, felice per essere stata chiamata a lavorare a Santa Margherita Ligure, tiene a ripetere al direttore che sta «molto bene» e che «malgrado il lavoro discreto [trova] il tempo per fare il bagno e qualche passeggiata». Queste notazioni quotidiane e personali, spesso presenti nelle cartelline, confermano l’attaccamento suscitato negli allievi dal Centro e da Chiarini stesso, come prova un’allieva polacca, forse esule di guerra, che gli indirizza il suo commosso saluto su di un bigliettino proveniente New York, datato 15 novembre 1939:

Caro Signore Direttore,  
mi dispiace tanto che non posso venire al Nostro Caro Centro. Mi trovo qui per caso [...] e posso solamente sognare di Cara Nostra Scuola [...]. Mi manca molto di vostra Bella, Romantica, Patria. Qui non c’è di natura, tutto è artificiale, brutto. Tante grazie Signore Direttore per tutto, non posso mai dimenticare la vostra voce, sorrisi e anche la paura che avevo di voi<sup>77</sup>.

[76] E.A. e F.M. (recitazione 1939).  
[77] A.S. (recitazione 1938).

Figura di riferimento non solo istituzionale, c’è chi tra le allieve ammette di rivolgersi a Chiarini «come a un padre» (M.P., recitazione 1938), con tutte le sfumature che tale investimento può implicare. *Come un padre*, il direttore si trova a mettere ordine tra le inimicizie – taluna gli riferisce che talaltra «dice parolacce ed è prepotente ed invadente, ma intelligente e sicura di sé, riuscirà prima di me» (E.A., recitazione 1939) – e a gestire i caratteri più diversi di queste giovani donne, malinconici e inclini alla riflessione, delicati ed emotivi, determinati o impetuosi. Non sono infatti rari i casi di reazioni dure a bocciature – «diventerò idrofoba e mi avrete sulla coscienza»<sup>78</sup> –, rinvii nelle procedure d’ammissione – «in pochi mesi non sono diventata ebrea né ho commesso alcun delitto, giuro!»<sup>79</sup> – o a valutazioni negative: «il suo giudizio sulla mia sceneggiatura è stato un po’ crudo, dato che il soggetto lo scrissi ben sette anni fa»<sup>80</sup>. Da queste lettere si evince nuovo tipo di sicurezza in se stesse e una cognizione del proprio valore non solo esibita all’atto di presentare un curriculum – «dite, il mio provino non vale tutti i documenti, tutti gli esami? Abbasso la modestia, credevo di sì!»<sup>81</sup> – che diventa ferma consapevolezza del proprio potere contrattuale. C’è ad esempio un’aspirante attrice che, non avendo «cercato di ottenere alcuna raccomandazione», ora non può assolutamente accettare «una decisione – la bocciatura – che compromette il [suo] avvenire, senza difender[si] e combattere perché la [sua] posizione venga riesaminata»<sup>82</sup>; o c’è chi, alterata, arriva a mettere in dubbio l’integrità della commissione d’esame:

Credo che [...] non abbiate potuto rendervi esatto conto delle ragioni per cui il vedermi esclusa dalla schiera degli eletti mi abbia

[78] E.A. (recitazione 1939).  
[79] *Ibid.*  
[80] L.E. (produzione 1937).  
[81] E.A. (recitazione 1939).  
[82] R.P. (recitazione 1942).

profondamente ferita [...]. Anzitutto ciò costituisce il crollo della mia fiducia nella rettitudine e nella serena obiettività di giudizio da parte di [chi dovrebbe] sentire un più alto senso di responsabilità. E quanto sia male spegnere una fede nell'anima di un giovane Voi certo non l'ignorate<sup>83</sup>.

Ancora, Cecyl Tryan, futura attrice iscritta al corso di produzione nel 1938, esorta con fermezza Chiarini a «fare sì che questo produttore si decida a prendermi perché 1. Allieva del centro, 2. Perché so lavorare», o a concederle una borsa di studio per poter costruire la propria professionalità e aggiornarsi sulle «esigenze della tecnica moderna», restando così competitiva su un mercato del lavoro già allora problematico<sup>84</sup>. I temi del lavoro, della difficoltà di trovarlo e delle condizioni di indigenza a cui la sua mancanza condanna sono ricorrenti in queste lettere. I toni sono emotivi e l'ansia espressa riguarda la precarietà della situazione economica – «non è possibile vivere così» lamenta la stessa Tryan –, arrivando a intaccare le aspettative connesse alla realizzazione personale: «io vi chiedo lavoro, signor direttore... non posso più vivere in questa inedia»; «non ce la faccio più. Sono quasi due mesi che sono a casa, non ne posso più»<sup>85</sup>. Nel *discorso delle allieve* sul lavoro paiono infatti confondersi tre livelli, di cui i primi due possono rientrare negli atteggiamenti connaturati alla «donna muliebre», mentre il terzo ne esce, inscrivendo le ragazze in quel modello «ambivalente» di riposta al regime «portato avanti da donne che, per collocazione di classe e cultura, si

ponevano già esse stesse fuori dalla norma»<sup>86</sup>. Il primo livello interiorizza la retorica fascista della disciplina, che affonda le radici nel vecchio *topos* della dedizione necessaria alla carriera d'attrice, mentre il secondo è quello della passione e della vocazione che, se nel discorso del potere – soprattutto quello genitoriale – veniva facilmente derubricato a facile entusiasmo giovanile, nelle parole delle ragazze diviene invece il saldo obiettivo verso cui canalizzare una passione per l'arte che «è pura fede»<sup>87</sup>. Questi due livelli ne modellano infine un terzo, che vuole il lavoro come virtuoso (e unico?) canale di affermazione personale al di fuori delle mura domestiche: «non sono mai stata sicura d'altro nella mia vita – scrive Elsa Asteggiano circa la carriera cinematografica – e non è ambizione meschina o desiderio di notorietà, ma un profondo amore per il lavoro», delineando una correlazione esplicita tra lavoro e felicità che prende corpo nella «grande soddisfazione di creare qualcosa»: «Dite, non mi lascerete senza far nulla? Sono così felice quando lavoro».

Infine, proprio *come su di un padre*, su Chiarini si riversano i pensieri e le confidenze delle ragazze, nonché le frustrazioni connesse a una carriera difficile e segnata da un ambiente duro e competitivo che, ad esempio, mina l'autostima circa aspetto fisico, doti e attitudini di Elsa Asteggiano: «i produttori non hanno simpatia per le ragazze magre e piccoline, e io mi sentivo proprio morire davanti a certi sguardi inquisitori e ironici, che sembravano consigliarmi a mutar mestiere [...], avevo una grandissima voglia di scappare, sprofondare, sparire». Nei suoi fiumi di inchiostro indirizzati a Chiarini, l'attrice torna più volte su questo dolore, rimpiangendo l'ambiente meno competitivo e più virtuoso del Centro:

[86] M. Addis Saba, *La corporazione delle donne*, cit., p. 62.

[87] W.E. (recitazione 1937).

[83] F.M. (recitazione 1939), sottolineato nel testo.

[84] In una successiva lettera a Eitel Monaco, Chiarini segnala infatti «il problema dell'incanalamento nella produzione degli allievi da qui licenziati che non trovano spesso dove far profittare quanto hanno appreso in due anni di seri studi presso il Centro». Da notare che la lettera si trova però nell'incartamento di un allievo attore, Angelo Dessy (recitazione 1939).

[85] Le parole sono di Elsa Asteggiano, che nell'agosto 1941 arriverà ad accusare pubblicamente Chiarini sulle colonne della rubrica di G. Aristarco in «La Voce di Mantova».

La produzione mi ha sgomentata: da un lato, piazzati su un trono di ottusità e di indifferenza, tronfi e imbottiti di inerzia e di pretese commerciali, esistono le persone che non si può avvicinare; dall'altra lottano esseri arrabbiati che tirando calci negli stinchi degli altri arrabbiati più deboli riescono a farsi avanti. Vorrei tornare a vivere in un'aria pulita, un'atmosfera d'arte pura, di arte vera. «Estetica del cinema»... quando potevo occuparmene ero svagata, distratta... ora ne sento una così inguaribile nostalgia!

La lettera al direttore pare configurarsi insomma come un luogo più libero a cui confidare pensieri personali, frustrazioni e aspirazioni, paure, rabbie, fino alla più bruciante delle delusioni, l'abbandono della scuola tanto amata e la rinuncia alla «più sublime delle aspirazioni»<sup>88</sup>. Le cartelline delle allieve piangono i vari motivi che stanno dietro a questa decisione, tanto frequente quanto dolorosa: scarso profitto, assenze ripetute, ragioni di carattere economico, familiare e personale e perfino politico. Una delle ragioni della rinuncia è anche la difficoltà di conciliare questo percorso con la vita coniugale, quasi che il «recente fidanzamento ed il prossimo matrimonio»<sup>89</sup> condannino l'allieva a mettere fine a questo percorso, derubricandolo a felice parentesi, ad avventura giovanile. Di questo conflitto, apparentemente ancora insanabile per la nuova italiana, dà conto un'allieva nella sua commovente lettera di commiato a Luigi Chiarini che è riportata in appendice: «come già sapete sono fidanzata. Arte e famiglia non si conciliano che in un caso, cioè quando entrambi i coniugi si dedicano all'arte. Purtroppo questo non è il mio»<sup>90</sup>.

[88] M.P. (recitazione 1938).

[89] Il padre di M.B. (recitazione 1942) a L.C.

[90] W.E. (recitazione 1937). Una domanda di ammissione congiunta perviene effettivamente al Centro Sperimentale, quella della «coppia Pigorini-Grimaldi» (recitazione 1939).

### *Lasciar leggere tra le righe*

Per concludere, nel discorso delle ragazze pare profilarsi un'adesione al modello virile della «donna muliebre» che resiste almeno fino a quando non si prospetti all'orizzonte il matrimonio, col suo precipitato di realtà. Ma tale modello, profondamente introiettato, a volte sottilmente eccede se stesso, mettendo a nudo, nelle scritture delle ragazze, quella che Michel Foucault ha chiamato la «polivalenza tattica del discorso»<sup>91</sup>. Allora la donna sportiva, inizialmente modello femminile caldeggiato dal regime, diviene in queste carte una «allieva tiratrice di fucile mod. 91 e pistola libera», una fiera agonista che capovolge l'obiettivo ultimo di tale educazione sportiva: quello di formare «buone madri cristiane, buone e sane, fisicamente e moralmente»<sup>92</sup>. Ancora, lo spirito di sacrificio e la «forza virile di sostenere qualsiasi prova» che avrebbero fatto di questa donna la compagna adatta a sostenere le imprese del «nuovo italiano», divengono ferma e rivendicata consapevolezza del proprio potere contrattuale. Infine, la dedizione, la «costanza e resistenza»<sup>93</sup> di cui questa donna è chiamata costantemente a dare prova, divengono una domanda insistente di riconoscimento che si concretizza proprio attraverso l'affermazione lavorativa – la serpe in seno al regime. Data la comunicazione istituzionale a quest'altezza rigidamente normata, e registri e pratiche ampiamente standardizzati in questo

[91] Si veda M. Foucault, *La volontà di sapere*, cit., pp. 89-90: «Bisogna concepire il discorso come una serie di segmenti discontinui, la cui funzione tattica non è né uniforme né stabile [...]. Più precisamente, non bisogna immaginare un mondo del discorso diviso fra il discorso approvato ed il discorso rifiutato o fra il discorso dominante e quello dominato [...]. Bisogna ammettere un gioco complesso ed instabile in cui il discorso può essere contemporaneamente strumento ed effetto di potere, ma anche ostacolo, intoppo, punto di resistenza ed inizio di una strategia opposta».

[92] A. Gemelli, *La educazione fisica della donna*, Milano, GCFI, vol. III, 1927, p. 28.

[93] E.A. (recitazione 1939).

contesto, è stato necessario prestare una delicata attenzione alle parole, alla loro minima variazione di peso: tali sfumature di soggettività, tali silenziose microresistenze si sono dovute insomma «lasciar leggere tra le righe»<sup>94</sup>.

## APPENDICI

### *Lettera di candidatura di E.V. (recitazione 1937)*

Mi permetto di scrivere alla S.V. Ill.ma,

Desidererei tanto che un mio sogno potesse realizzarsi, cioè quello di diventare «attrice cinematografica». Io non so se posseggo tutti i requisiti per diventare tale, ma so benissimo che sono dotata di un buon gusto artistico e ciò deriva forse dal fatto che anche i miei genitori ne possedevano tanto. Essi s'intendevano molto di fotografia e cinematografia. Quindi, se la S.V. Ill.ma vorrà accettarmi, iniziando magari con un provino onde vedere se sono adatta o no alla cinematografia, io spero con la mia buona volontà di riuscire a diventare un giorno un qualche cosa.

Se la S.V. Ill.ma permette, mi presento:

E [...] V [...], anni 21, nata al Cairo d'Egitto, alta m.1.72, bionda, occhi celesti-grigi, senza genitori ma vive presso gli zii; il padre era italiano, la madre olandese, diplomata in ragioneria e in pianoforte, conosce bene il francese e abbastanza bene l'inglese. Gli altri dati visibili la S.V. li potrà notare dalle fotografie che accludo, sebbene non siano riuscitissime. Io dovrei continuare a studiare all'università, ma preferirei molto di più diventare una brava attrice, perciò prego la S.V. Ill.ma di voler gentilmente considerare il mio caso e vedere se ho qualche probabilità di riuscita. Mi dia, Ill.mo Sig. Direttore, gentilmente una risposta e nel caso che essa fosse affermativa, sarei grata di conoscere come mi dovrei regolare sulla prova e sulle eventuali spese da sostenere. Nella speranza di ricevere una pronta risposta, mi permetto Ill.mo Sig. Direttore, di salutarla distintamente.

E.V.

[94] Tema di L.P. (recitazione 1942), riportato in appendice.

*Lettera di G.B. (recitazione 1939) alla Regina Elena*  
28 novembre 1938

A V.M. la Regina Imperatrice,

Di profondo cuore prego V.M. di voler perdonare la mia libertà o meglio indiscrezione. Mi rivolgo a V.A. con immensa speranza, grande energia e profonda passione per perorare una mia causa. Sono da due anni che aspiro a fare del cinematografo, ma un mondo di ostacoli mi sbaragliano la via [...]. L'intenzione del cinematografo rappresenta per me ragione assoluta di vita: il mio grande sogno, la mia precisa tendenza di donna. Non aspiro ad altro, anelo solamente a ciò. Non sogno e non voglio illudermi, sono pronta a guardare fissamente la verità di qualunque natura possa essere e sento in me quantunque donna: la forza virile di sostenere qualsiasi prova, compresa quella del fuoco dei riflettori degli studi di prosa. Non ardisco di autodefinirmi fotogenica, ho come altri il mio carattere ormai formato, plasmabile se è necessario, ma non elastico [...] ma desidero ardentemente vedere la possibilità di affermarmi nel campo artistico e profondamente umano del cinema, espressione reale e suprema dello spirito, quasi divinizzato dall'esaltazione [parola illeggibile] dello schermo.

Voi maestà che siete l'unica mammina caritatevole al mondo, un cenno, uno sguardo, una parola, è sufficiente per concludere ogni cosa. Voi mammina affettuosa di tutte le giovane [sic] fasciste, io so che non avete mai disprezzato ed abbandonato alcuno il quale implora i vostri favori. Io animata da questa fiducia mi presento a voi e oso sperare che in considerazione della mia umana e plasmabile logica aspirazione V.A. vorrà maternamente interessarsi a fondo del mio ardente desiderio facendo sì che io possa cogli studi e colla buona volontà entrare al Centro Sperimentale di Cinematografia e comunque raggiungere totalmente o parzialmente il mio obiettivo. Non domando a V.A. di entrare direttamente nel campo artistico, ma di poter entrare nella scuola del Centro Sperimentale di Cinematografia [...] e colà frequentare gli studi per il ramo attrici promettendo di fare ogni sacrificio, studiando sempre con lena per accontentare i miei futuri maestri, per farmi onore e per fare onore a V.M. prometto anche che non trascurerò di alzare ogni sera a Dio una preghiera a V.A. in ringraziamento di così grande favore.

Fervido ringraziamento anticipato,  
Giovane fascista B.G.

*Tema di L.P. (recitazione 1942)*

*Per quali ruoli vi sentite inclinata e perché*

I ruoli drammatici, ne sono sicura. Amo la vita intensa e detesto le esibizioni. È un fattore naturale, e quindi l'istinto, che mi porta a dar valore ai veri valori [...] della vita. In un secondo tempo, nel corso della mia vita, è stata anche una questione di preferenza soppesata...

È stata anche una questione di preferenza soppesata, di inclinazione di pensiero. D'altra parte è una legge di natura che ognuno ama per quello che sente e per quello che crede. Mi è sempre stato chiaro il senso di distacco, che in certi casi era anche interesse, e a volte perfino ammirazione, per le persone dinamiche, usando il termine moderno, così, nell'essenza, diverse dalla mia natura che, dato che mi si chiede un giudizio, potrei dire statica con manifestazioni ermetiche. Non so se rendo l'idea, con questi termini, della mia anima passionale ma contenuta, fino a raggiungere un contegno da forme sentite di pudore, di gelosia, di diffidenza e forse anche da un senso ironico della vita. Continuando, per chiarire: non porto all'epidermide le mie vibrazioni se pur, e a volte capita, di non contenerle più. Mi sono educata a questo, e a questo ci tengo. Anzi, è proprio questa educazione che io vorrei portare come stile a una forma di recitazione drammatica. Un drammaticismo, quindi, non di passioni embrionali e primitive, ma il vero drammaticismo della vita come la si può intendere in una Nazione, che è l'espressione formidabile di un filo storico, con un bagaglio di tradizioni e di civiltà (intesa, questa, nel senso scolastico e non moderno, non quindi progresso).

[...] Per accompagnare di prove questo qualche cosa di forse troppo incisivo che sono andata dicendo, credo che prima di qualsiasi altra cosa, sia utile la mia persona fisica e poi mi si faccia parlare, io non so mentire, come tutti infondo [...]. Non mi so chiarire la sensazione, se sono rimasta nel tema o no, comunque mi pare che quello che più conta in questo caso è di lasciar leggere tra le righe.

*Lettera di W. E. (recitazione 1937) a Luigi Chiarini*  
16 marzo 1943

Carissimo direttore Chiarini,  
se la mia passione per l'arte non fosse così forte sarei venuta personalmente a dirvi quanto invece preferisco affidare a questa lettera. Come già sapete sono fidanzata. Arte e famiglia non si conciliano che in un caso, cioè quando entrambi i coniugi si dedicano all'arte. Purtroppo questo non è il mio. Rivedere ancora una volta il luogo a me così caro dove ho accarezzato sogni che non si realizzeranno mi farebbe troppo male. Mi privo, per questo, e mio malgrado, del piacere di parlarVi, di intrattenermi ancora con il mio illustre maestro, e Vi ringrazio per iscritto di quanto avete fatto per me [...]. Caro Direttore, mentre sono certa che comprenderete il mio stato d'animo, mi auguro che si presenti ben presto l'occasione di potervi incontrare in altro luogo, il quale abbia meno influenza sul mio cuore.  
W.E.



*Con A. Costa in "Solida"*



*Vera Volynina*

