



In *Guai ai vinti* (Raffaello Matarazzo, 1955) Luisa e Clara, stuprate dalla soldataglia nemica, affrontano in maniere differenti la tragica maternità causata dalla guerra (Archivio Fotografico della Cineteca Nazionale - Centro Sperimentale di Cinematografia).

### Abstract

This essay explores Raffaello Matarazzo's film adaptation of *Guai ai vinti* (1955) and provides an accurate comparison between Annie Vivanti's writing and the film choices. The film maintains the main elements of Vivanti's plot, but decidedly strays away from it when it comes to war rape, maternity and abortion. In particular, Matarazzo (deliberately) leaves out the physical and earthly dimension of motherhood in favour of a more spiritual and Marian representation. The maternal body of the protagonist, narrated by Vivanti with an intimate and carnal mood, in the movie is totally transfigured and made elusive, mostly in the final death that was deliberately added to the film.

## "Guai ai vinti" (1955) e la disfatta del corpo materno

Lucia Cardone

### Annie, perduta e ritrovata

Corre l'anno 1955 quando Raffaello Matarazzo porta sugli schermi italiani *Guai ai vinti*, traendo il nome di Annie Vivanti, che era stata pochi decenni prima la più brillante e celebre scrittrice italiana, dall'oblio che aveva cominciato ad avvolgerne la figura e gli scritti<sup>1</sup>. Autrice cosmopolita, felicemente in bilico fra la lingua italiana e quella inglese<sup>2</sup>, Annie Vivanti racconta e mette in scena le passioni più scandalose e dirompenti dei primi decenni del Novecento<sup>3</sup>, rivelandosi sensibilissima rispetto agli accadimenti, piccoli e grandi, che attraversano quegli anni turbolenti. Alla sua penna si devono decine di novelle, articoli e romanzi molto amati da lettori e lettrici, nonché *pièces* teatrali e soggetti cinematografici<sup>4</sup> di non trascurabile originalità. Tuttavia il suo nome è legato soprattutto al clamore di uno scandalo «rosa», all'intraprendenza un po' sfacciata di una giovane donna, non ancora ventenne, che accende in Giosue Carducci la fiamma tiepida di un amore senile. Così l'immagine di Annie balugina nei versi del poeta, in quel «ramicello di fiori glauchi ed azzurri» con cui il Vate bussa alla sua «chiusa imposta»<sup>5</sup>. La sua è una esistenza piena, vissuta fra l'Italia, l'Inghilterra e gli Stati Uniti, e tenuta insieme dal filo tenace della scrittura, dove eccelle, baciata dal successo e da una amplissima notorietà mondana e intellettuale; ma dopo la sua morte, avvenuta nel 1942, l'eco fino ad allora risonante di Annie Vivanti scompare completamente dalla scena letteraria e culturale italiana. La seconda guerra mondiale sta ancora imperversando: i salotti sofisticati, le donne giovani e vitali che si gettano nella mischia di avventure stravaganti, e i racconti foschi tratti dalla cronaca nera appaiono fuori luogo, superati e resi muti dalla grande tragedia della Storia. Ormai, in quei primi anni Quaranta funestati dai bombardamenti, il mondo di Annie non esiste più: le sue opere vengono dimenticate, riposte nel fondo di un elegante baule di sapore Belle époque.

Una decina di anni più tardi, grazie forse all'aura *d'antan* che la avvolge, il cinema popolare riscopre Vivanti, riprendendo uno dei suoi scritti più celebri, *Vae Victis – Guai ai vinti*. La pellicola si inserisce come sorta di ulteriore capitolo storico – dopo l'esito piuttosto deludente di *Il tenente Giorgio* (1952) – nel ciclo dei melodrammi familiari girati da Matarazzo a partire dal 1949, con l'invenzione di *Catene*, una formula che ottiene enorme successo per quasi un decennio<sup>6</sup>. Il regista muove dalla scrittura di Vivanti per portare agli estremi e in un certo senso radicalizzare la saga dei «figli di nessuno», nodo cruciale dei suoi film più amati, affrontando il tema scabroso dello stupro di guerra. Matarazzo si conferma abilissimo nel selezionare gli elementi più spettacolari e nell'ispezzire i toni melodrammatici del soggetto letterario: l'innocenza ferita e offesa, l'evocazione – sorta di allusiva messa in scena – della violenza più turpe, la virtù oltraggiata e misconosciuta di una donna segnata

dai tratti della vergine e, insieme, della donna perduta. Allo stesso modo vengono puntigliosamente espunti tutti i passaggi – non pochi né banali – che in Vivanti portano altrove, innervando il percorso narrativo di una riflessione problematica sulla maternità e sul sentire del corpo femminile.

Nel confronto fra il testo di partenza e il film si tenterà di verificare quali trasformazioni la scrittura di Annie subisce per accedere alla visibilità cinematografica, e quali accorgimenti il regista adotta da un lato per sottrarsi alla censura e dall'altro per ricondurre la storia di Chérie e Luisa nel solco del melodramma familiare. Come vedremo, portata sullo schermo, la vicenda perde tutti i tratti disturbanti, tutte le ambiguità e le sensazioni che scandiscono il divenire del corpo, e, più in generale, tutti i segni della soggettività irriducibile e imprevista dei personaggi femminili (in particolare di Chérie/Clara) così concretamente presenti nelle pagine di Vivanti.

Inconsapevolmente Matarazzo, nel tentativo di realizzare un altro tassello del suo fortunato mosaico familiare, diviene il primo assertore e interprete di *Guai ai vinti* (e con esso della sua autrice) nei termini netti del melodramma popolare, anticipando di fatto quel processo di riduzione di Annie Vivanti al canone della letteratura di consumo che la critica specializzata comincerà a esplorare a partire dagli anni Ottanta<sup>7</sup>.

### **Uomini col fucile**

Di Vivanti, Matarazzo cambia anzi tutto la geografia, spostando il luogo dell'azione dal Belgio e dall'Inghilterra al Nord-Italia, preferendo l'orizzonte paesano e provinciale al respiro europeo connotato all'autrice. Resta immutata la cronologia che fissa gli eventi al tempo della Grande guerra, anche se nel film assistiamo alla fine del conflitto, con il racconto, peraltro feroce, dei festeggiamenti della vittoria. Gli snodi principali della trama vengono ripresi assai fedelmente, mentre cambia in modo netto il finale, che contribuisce di molto alla profonda trasformazione della vicenda, eliminando le pericolose incertezze dell'epilogo aperto che suggella la pagina letteraria, e imprimendole il più definitivo degli scioglimenti in ossequio alle rigide norme del *mélo*. La protagonista è Chérie – diventata Clara nella pellicola, interpretata da Anna Maria Ferrero – che vive nei pressi di Verona con Luisa, la sua giovane cognata impersonata da Lea Padovani, e con Mirella, la vivace nipotina di dieci anni cui Paola Quattrini presta il volto. Tutti gli uomini di casa sono al fronte: è partito Claudio (Rolf Tasna), il marito di Luisa, che presta servizio come ufficiale medico, e anche Franco (Pierre Cressoy), promesso sposo di Clara, è stato chiamato alle armi. Il nemico è alle porte e, proprio nel giorno del diciottesimo compleanno della fanciulla, il paese viene invaso. La villa è occupata dai soldati tedeschi che violentano Luisa e Clara; Mirella assiste allo scempio e, traumatizzata, perde l'uso della parola e rimane inebetita. Sfollate nella vicina Verona, entrambe le donne si scoprono incinte e, mentre Luisa sceglie con determinazione di abortire, Clara decide di portare a termine la gravidanza, di «essere madre senza essere sposa», come sottolinea con raccapriccio la cognata. Segnata a dito e incompresa dalla comunità, abbandonata da Franco che non riesce ad accettare la situazione, e dalla stessa Luisa, la protagonista si risolve a lasciare la casa e il paese, non prima, però, di aver inconsapevolmente contribuito alla guarigione della nipotina. Inverno Mirella, seguendola nel luogo della violenza, rivive il trauma e riacquista la parola e l'intelletto. Clara non si accorge del prodigo e lascia la casa, raggiungendo la piazza del paese dove la folla, inferocita e festante per la vittoria dell'Italia appena annunciata, la aggredisce e la fa cadere; l'eroica madre si ferisce gravemente e tuttavia riesce a mettere in salvo il figliolino. Il film culmina con un matrimonio *in articulo mortis*, con Franco pentito e amoroso al capezzale della giovane che, avvolta in fasce e bianche lenzuola, spirà subito dopo il «sì» nuziale, in un tripudio di nubi, di luci soffuse, di cori angelici che ne assicurano cinematograficamente l'ascesa al cielo. La Grande guerra si è conclusa e, con la morte della protagonista purificata dalle nozze estreme, l'ordine è stato infine ripristinato.

La cornice divenuta ormai storica del racconto di partenza – concepito dall'autrice negli anni del primo conflitto mondiale sotto forma di dramma teatrale (1915), e poi riscritto come romanzo (1917)<sup>8</sup>

– consente a Matarazzo e ai suoi collaboratori di dislocare gli avvenimenti a distanza di sicurezza, per così dire, nell'alveo del cinema in costume, con pomposi e prudenti cartelli didascalici segnati dal tempo, come cartoline ingiallite, e con sequenze tratte da cinedocumentari d'epoca che si incaricano di scandire gli eventi bellici. Ma a ben vedere i cannoni e gli obici della Grande guerra continuano a risuonare nei traumi del conflitto più recente e ancor vivo nella memoria delle spettatrici e degli spettatori degli anni Cinquanta, poiché di fatto si tratta di un argomento ancora bruciante, vale a dire il rapporto, spesso cruento, fra le donne italiane e i soldati degli eserciti stranieri<sup>9</sup> – alleati o invasori poco importa: sono comunque uomini col fucile, come osserva Carmela, d'istinto, nell'episodio siciliano di *Paisà*. La lunga didascalia che apre il film, pur delimitandone i confini cronologici, riconosce alla vicenda una portata più ampia, legata a tutte le guerre:

*Guai ai vinti* si svolge in una zona del Veneto durante la guerra del 1915-18, ma è una storia di tutti i tempi e di tutti i luoghi, ovunque sia passata la cieca violenza di un esercito invasore. Non vuole essere, pertanto, un atto d'accusa contro nessun esercito e contro nessun popolo in particolare, ma solo un appello all'umana solidarietà in favore dei «figli della violenza», bimbi nati senza amore, che i padri ignorano e le madri respingono, tragica fatale conseguenza dell'invasione nemica. Se questo richiamo servisse a ridare un nome e soprattutto l'amore di una madre, anche a una sola di queste creature, ci sentiremmo ben ricompensati<sup>10</sup>.

Il testo dichiara apertamente l'ambizione di agire sul presente, nominando le innocenti creature, vittime e inconsapevoli strumenti di odio, che la violenza condanna alla condizione di «figli di nessuno». E, sebbene alla maniera di Matarazzo e senza pretese di profondità, *Guai ai vinti* affronta una questione tutt'altro che risolta, ossia la pratica dello stupro perpetrato sulle prigioniere in tempo di guerra, sorta di non detto, perché indicibile, della Storia, come mostrano le testimonianze e gli studi sulle donne che, solo recentemente, lo hanno messo a fuoco. La tragica vicenda di Luisa, di Clara e della piccola Mirella porta sugli schermi italiani un racconto emblematico che, dall'altrove della Grande guerra, dice delle innumerevoli analoghe violenze che si sono consumate nel corso di tutti i conflitti, compreso l'ultimo, e che pure sono state taciute per un malinteso senso del pudore e della vergogna<sup>11</sup>. Dunque il cinema popolare si avvicina – senza averne coscienza, seguendo la sua intima vocazione spettacolare e la ricerca di emozioni da *feuilleton* – «a un rimosso di dimensioni vastissime»<sup>12</sup>, assicurando a una tematica tanto difficile una inusuale visibilità, seppure semplificata e tagliata a misura di melodramma. La scrittura di Vivanti indica la strada, scegliendo la chiave dell'eufemismo e lasciando l'orrore nelle pieghe delle pagine, anche se indubbiamente disponibile all'immaginazione dei lettori e degli spettatori. Difatti nel dramma e poi nel romanzo – Matarazzo attinge il soggetto da entrambi i testi – lo stupro di Luisa avviene fuori dalla portata dello sguardo, in una stanza chiusa e impenetrabile, mentre l'oltraggio più crudele e spietato riservato alla giovane Chérie è narrato attraverso la reazione di Mirella, legata e costretta a guardare, come recita la didascalia:

I suoi occhi si dilatano per l'orrore di ciò che vede. Si dibatte, si contorce, strilla... e attraverso i suoi urli di creatura si indovina l'atroce misfatto che si compie davanti a lei<sup>13</sup>.

La scena è tanto brutale da venire espunta per ordine della censura dalla rappresentazione della *pièce*, come si può leggere nel frontespizio dell'edizione a stampa del 1915<sup>14</sup>. Dal canto suo Matarazzo risolve il racconto dello stupro in una sequenza breve ed estremamente violenta, nelle cantine della villa, luogo deputato nel *mélo*, come le segrete e in genere i sotterranei<sup>15</sup>, alla esplosione della violenza. In quello spazio oscuro e angusto, nascoste dietro uno scaffale ingombro di bottiglie, le donne vengono sorprese da mostruosi soldati e ghermite con bestialità; Clara grida e si dibatte disperata, poi viene acciuffata da tre uomini e stratonata rudemente, tanto che il suo abito bianco e virgionale si lacera, lasciandole scoperti il busto e la biancheria. Nella sceneggiatura viene



La volitiva e irriducibile Chérie immaginata da Vivanti, portata sullo schermo da Anna Maria Ferrero, diviene Clara e si trasforma in madre eroica e sacrificale a misura di melodramma (Archivio Fotografico della Cineteca Nazionale - Centro Sperimentale di Cinematografia).

enfatizzato lo sguardo di Mirella che osserva, in una soggettiva poi soppressa o meglio sfumata nel film attraverso un punto di vista esterno, «un soldato che trasporta Clara, svenuta. I capelli della fanciulla, che nella lotta di sono sciolti, strisciano sul pavimento»<sup>16</sup>. Allo stesso modo Luisa, che tenta di divincolarsi e di proteggere la sua bambina, è afferrata per le spalle e trascinata al piano superiore. Mirella, invece, rinchiusa in cantina, piange forte e batte i piccoli pugni sulla porta sprangata, membrana sottile e permeabile dietro la quale succede tutto. La macchina da presa si sofferma sulla bambina, lasciando fuori campo il doppio stupro, invisibile e tuttavia presente nell'inquadratura in una sorta di primo piano sonoro che mescola le urla acutissime delle donne, i rumori di oggetti rovesciati e buttati a terra, e le note cupe ed evocative del commento musicale. Matarazzo obbedisce al codice del melodramma: mostra l'assalto e il preludio, ma cela la violenza carnale vera e propria<sup>17</sup>, che viene rappresentata attraverso un procedimento di sottrazione della componente visiva e insieme di enfasi, con il potenziamento di quella auditiva.

L'arrivo degli uomini col fucile, nel testo teatrale e letterario come nel film, segna una drammatica cesura nelle esistenze delle protagoniste, che ne sono devastate e che si trovano costrette ad abbandonare la loro casa e a fuggire, cercando salvezza nelle città vicine. Per sempre tramontata è l'età dell'innocenza, e nulla sarà più come un tempo. Nella scrittura di Vivanti il mondo femminile è quasi del tutto separato da quello degli uomini, dal quale giungono soltanto rumori e ombre preoccupanti:

La guerra? Ebbene? E che cosa c'entra con noi la guerra? – esclamò Mirella risentita. – Oh, che rabbia, che rabbia! E dire che avevo imparato a nuotar tanto bene, toccando terra con un piede solo!<sup>18</sup>

E ancora, congedandosi dal fidanzato, nella *pièce*, Chérie afferma, «con una crollatina di spalle: – Ma i nemici... la guerra... per noi donne è così lontano tutto ciò!»<sup>19</sup>. Lo stesso contrasto fra prima e dopo, fra la guerra degli uomini e il sereno *ménage* delle donne è riproposto e sottolineato da Matarazzo, che contrappone in modo netto il tempo della spensieratezza e dell'idillio all'invasione brutale della soldataglia tedesca. Perciò il regista costruisce l'incipit del film puntando sui toni tenui, già malinconici, della gita alla spiaggia, abbinata al chiarore soffuso della festa di compleanno di Clara, creando una visibile frattura con l'arrivo dei militi. La distanza dalle luci livide del sotterraneo e dai suoi orrori non poteva esser più forte. Lo stereotipo della estraneità delle donne alla guerra, che sta sullo sfondo del canovaccio vivantiano, sullo schermo risulta rafforzato, ponendo gli uomini in armi in un altro spazio, in un luogo reale e simbolico – il fronte – completamente staccato e inconciliabile rispetto alle stanze abitate dai personaggi femminili. L'invasione di quelle stanze, con «Il nemico che ha penetrato il suolo sacro della Patria», come recita con enfatico doppio senso una didascalia del film, non può che innescare un destino tragico.

### Corpi abitati

Nella scrittura di Vivanti, sia nella *pièce* sia nel romanzo, la rappresentazione della maternità, con i nodi spinosi connaturati allo stupro, deve aver massimamente colpito l'immaginazione melodrammatica di Matarazzo. Eppure è proprio qui che il racconto del film prende significativamente le distanze, mitigando i passaggi più crudi ed esplicativi che innervano i testi di partenza. Anzitutto la dolorosa parabola di Luisa che, scoperta la gravidanza, decide di abortire, nella pellicola appare in qualche modo posta fra parentesi e accortamente circoscritta. Difatti viene narrata con due poderose aggiunte tese a giustificare la scelta della donna. Così il personaggio di Lea Padovani ha un colloquio col marito, lievemente ferito e ricoverato in un vicino ospedale militare, ed è affranta dalle parole di lui:

Se fosse accaduto a te quello che è accaduto a tante altre... Ma per fortuna è inutile parlare di questo. Mia moglie... no, non sarebbe più la stessa donna per me. Tu non puoi capire, per un uomo è diverso.

Il timore di perdere l'amore di Claudio, inserito nel film in modo quasi didascalico attraverso l'invenzione del confronto fra i due coniugi, conduce la protagonista di fronte all'uscio di una levatrice che pratica aborti in un quartiere popolare, sotto lo sguardo accusatore di due anziane comari; ma non trova il coraggio di bussare e, sempre più stremata, accompagnata da una musica via via più incalzante e drammatica, raggiunge una chiesa e da lì imbocca le scale per il campanile. Sale fino in cima e guarda verso il basso, nel vuoto vertiginoso di un cielo grigio e sordo, attraversato da uno stormo di uccelli. Luisa vacilla, è fuori di sé e sta per gettarsi giù: la trattiene il braccio saldo del parroco che, sagoma scura, entra nel quadro da destra e pare quasi risvegliarla, scuoterla dalla confusione mentale che la ottunde. Oltre alla visita al marito, la seconda evidente aggiunta inserita nel film è dunque un magniloquente tentativo di suicidio, sorta di curiosa (ma salvifica) anticipazione di *Vertigo*<sup>20</sup>, che appare funzionale a dimostrare al di là di ogni dubbio lo stato di prostrazione di Luisa, fornendo una prova inoppugnabile del suo momentaneo delirio causato da quella gravidanza non voluta e cruenta. Le inquadrature di Matarazzo sembrano tradurre in termini filmici le pietose attenuanti riconosciute alle donne condannate per aborto o per infanticidio nelle sentenze dei tribunali del periodo bellico che

Suggeriscono un atto compiuto come in trance [...] scaturito da una mancata padronanza, temporanea o di antica data, delle facoltà che solitamente vanno sotto l'espressione «capacità di intendere e di volere». È un'attenuante di cui i collegi giudicanti del tempo di guerra [...] tengono conto<sup>21</sup>.

E se ne tiene conto anche in *Guai ai vinti*, mostrando la disperazione della protagonista, il suo essere presa da follia, come sancisce la diagnosi del medico che accetta di liberarla da quella «velenosa cosa [...] che ogni giorno prende maggior forza, ogni giorno diviene più vitale»<sup>22</sup>, da quel «cancro vivente»<sup>23</sup> che la divora. Le due sequenze che precedono l'incontro col medico imprimono un segno preciso al successivo e durissimo dialogo alla presenza del prete - dialogo ricalcato peraltro abbastanza fedelmente dal romanzo<sup>24</sup>-, collocandolo sul versante ineluttabile della necessità e del dovere di sopravvivere: non si tratta, nel film, di un atto riconducibile al pensiero autonomo di una scelta possibile. Al contrario, il personaggio di Luisa nella scrittura di Vivanti è presentato con tratti tanto marcati da tradursi immediatamente in simbolo:

Una figura alta, nera, con viso spettrale. Essa rappresentava la Tragedia vivente, lo Spirito della Femminilità che la guerra dilania e infrange. Essa raffigurava lo Strazio, il Cordoglio del mondo<sup>25</sup>.

È una immagine che le conferisce una autorevolezza indiscutibile, e pone le sue parole dalla parte della autodeterminazione: pur prospettando l'orizzonte del gesto irreparabile, Luisa appare responsabile di sé e della sua decisione, che è pronta a portare fino in fondo. Al centro sta il corpo, che è abitato da «un essere immondo»<sup>26</sup>, e che nella pagina letteraria non è semplicemente un coacervo di sintomi, muto testimone di una malattia dello spirito, ma è il luogo di una saggezza fattiva, di un pensiero concreto capace di tradursi in azione. La scelta di Luisa muove prima di tutto dal suo corpo che, dopo lo stupro, ha smesso di corrisponderle, «accordando alla violenza ciò che aveva negato all'amore»<sup>27</sup>. Ed è rimirandosi nello specchio, nella solitudine della sua stanza, che si rende conto di esser vittima di una autentica colonizzazione. Fissando le sue membra violate ed espropriate, prende la decisione definitiva:

Coi denti stretti, coi pugni chiusi, ella guardava [...] quel suo fragile corpo in cui si compieva l'eterno mistero della vita. Notava la subdola preparazione della sua mulierità per l'adempimento della sua missione: la curva più marcata delle sue forme, e la trama delicata delle cerulee vene sul candore latteo del collo e del petto. Con un gemito di creatura ferita, nascose il volto tra le mani. [...] Che cosa fare? [...] Liberarsene, liberarsene!... o morire!<sup>28</sup>

La questione è fra le più perigliose, e il testo di Vivanti la affronta senza infingimenti, mettendo a tema la difficoltà, la vergogna, ma anche – audacemente – la libertà femminile nell'accettare o rifiutare la prospettiva della maternità. L'autrice, per bocca del medico riconosce le ragioni di Luisa:

La legge divina dà alla donna il diritto di selezione. Essa ha il diritto di scegliere chi sarà il padre delle sue creature. E questo sacrosanto diritto è stato violato<sup>29</sup>.

Non sorprende certo la prudenza di Matarazzo nell'espungere questa battuta, presente nella sceneggiatura<sup>30</sup> e non nel film, e di trattare un argomento del genere in modo meno diretto. Sono passati molti anni dalla stesura della *pièce* e del romanzo, ma parlare apertamente di aborto al cinema ancora richiede sapienti cautele. Pertanto il regista riduce la raffinata durezza del testo di Vivanti e la piega alle regole del melodramma, esplicitando la prossimità della morte<sup>31</sup>, il disamore del marito e, soprattutto, il tentativo di suicidio della protagonista. Luisa viene così spogliata e diminuita, trasformata com'è in una figuretta tutto sommato scialba, priva di grandezza e votata alla tutela di una posticcia ed esteriore rispettabilità. Un analogo e ancor più profondo processo di ridimensionamento e riscrittura in chiave *mélo* è riservato a Chérie, la donna violata che sceglie di portare a termine la gravidanza e di divenire madre nonostante tutto. E, insospettabilmente, il tema più scottante sollevato da Vivanti – e poi, in misura diversa e smorzata, ripreso dal film – non è l'odio, ma l'amore che il figlio dello stupro suscita nella giovane protagonista. Nella *pièce* e nel romanzo la maternità di Chérie, del tutto ignara della violenza subita e delle sue conseguenze, è descritta a partire dal corpo; un corpo abitato da un fremito sconosciuto e misterioso, da «una pulsazione lieve [...] d'una dolcezza impossibile a definire»<sup>32</sup>, che le fa «provare uno strano e lieto senso di benessere che le era nuovo»<sup>33</sup>. È dunque dalla sua carne che lei avverte, prima della tetra comunicazione che gliene fa Luisa, la presenza di qualcosa dentro di sé, come di «un batter d'ali»<sup>34</sup> che le procura un senso inspiegabile di gioia. Nel dialogo chiarificatore fra le due protagoniste, Vivanti ribalta, pur citandolo espressamente, lo schema canonico dell'Annunciazione costruendola come un incontro fra due donne in carne e ossa, rendendola infinitamente terrestre e prefigurando, nella sovversiva accoglienza della maternità da parte di Chérie, le riflessioni più avanzate del pensiero femminista su Maria<sup>35</sup>. Difatti l'annuncio della nascita perde il carattere di un evento voluto da terzi e si dispiega sull'asse dei corpi: Chérie non obbedisce alle parole di un angelo e al volere di un Dio ma

Alla voce della creatura non nata, che a lei chiedeva il dono della vita. E a quella voce rispondeva il suo sangue, rispondeva la sua anima, rispondeva l'istinto sublime e trionfale della maternità<sup>36</sup>.

Di quella creatura non sa nulla, ma quando la cognata le propone di liberarsene, non prende neanche in considerazione l'ipotesi dell'aborto e, nel suo «atteggiamento di virginale estasi»<sup>37</sup>, non ascolta le argomentazioni di Luisa: la sua posizione è segnata da una insopprimibile volontà di autonomia. Nella scrittura di Vivanti la maternità di Chérie è narrata attraverso la pienezza di un corpo abitato, ma è anche affiancata, come si è visto, da puntuali rimandi religiosi che avvicinano la giovane alla figura della Madonna. Così, riflette Luisa, la fanciulla è «pura sebbene contaminata, candida sebbene violata – ben di lei potevasi dire che aveva concepito senza peccato»<sup>38</sup>. E ancora, con esatto effetto scenografico, Chérie suggella l'epilogo del testo letterario e teatrale e appare a Mirella col suo bambino in braccio, vestita di bianco, con un velo azzurro a coprirle il capo, «diafana nella luce lunare»<sup>39</sup> e risplendente come una visione celeste; al suo cospetto la bambina riacquista la parola e la saluta con la preghiera: «Ave Maria!... gratia plena»<sup>40</sup>. Mirella è guarita: «Guarita in grazia di Chérie e del bimbo suo»<sup>41</sup>. Il miracolo della maternità chiude il racconto nel segno dell'abbraccio femminile, del rinnovato legame con Luisa, che finalmente benedice la cognata e il suo figliolino. Si registra, ancora, il protagonismo dei corpi che sembrano eseguire una segreta coreografia, muoven-

dosi sulla pagina nell'esplosione di gesti intimi e festosi, con una gioia che dà i brividi, che piega le ginocchia, che stringe forte al seno<sup>42</sup>.

Al contrario, Matarazzo nel mettere in scena la maternità irregolare di Clara azzera il corpo e sceglie di potenziare al massimo i riferimenti religiosi, trasformandola in una esperienza puramente spirituale, e approfittando di una iconografia che, come è noto<sup>43</sup>, è perfettamente funzionale al melodramma cinematografico. Le tappe del percorso della protagonista si snodano lungo una serie di stazioni mariane assai prevedibili che la fanno assomigliare alle figurine di gesso dei presepi popolari; tanto che la scoperta della gravidanza di Clara è seguita da un episodio apertamente didascalico, dove l'attonita fanciulla, durante la celebrazione del Natale, è incaricata di mettere il bambinello nella mangiatoia. La sequenza è priva di dialogo, è percorsa da una musica d'organo e pervasa da un'atmosfera mistica, come sottolinea la sceneggiatura:

La sala splendente di luci. Tutti sono intorno al Presepio. Clara, dal fondo della sala, il capo coperto da una sciarpa di merletto come quelle che si mettono in testa in chiesa, avanza lentamente tenendo sulle braccia l'immagine di cera di un bambino Gesù, quasi a grandezza naturale, con le braccine protese<sup>44</sup>.

La macchina da presa mostra il volto assorto e pallido della ragazza, le braccia sicure e, in dettaglio, le mani premurose nell'appoggiare il simulacro del bambino sul pagliericcio. La medesima paglia sembra ritornare nella scena del parto avventuroso e disagiato che si compie nel vagone merci di un treno di profughi: è quasi una rima visiva, un'invenzione aggiunta dal film che costruisce un desueto presepe vivente con Clara al centro, stesa a terra, attorniata dalla folla dei passeggeri. Portata sullo schermo la circostanza della nascita risolve la questione del corpo abitato con il garbo ironico tipico di Matarazzo che, con l'inserimento di un divertente siparietto maschile, agito da due personaggi che sembrano provenire dalla coeva commedia regionale, riconduce l'orizzonte della scrittura vivantiana, così prossima e invischiata nelle pieghe del corpo, nel solco del visibile e del rappresentabile cinematografico.

### Dalla scrittura al cinema

*Guai ai vinti* costituisce un caso paradigmatico di come le scritture femminili, e più in generale le ipotesi di mondo e di sguardo poste in essere dalle letterate, per approdare allo schermo vengano trasformate e in un certo senso ridimensionate, deprivate sovente della loro cifra più originale e autentica<sup>45</sup>. È ciò che accade a Vivanti nella trasposizione matarazziana che, attraverso lo schema del melodramma, opera una serie di sottrazioni, aggiunte e trasformazioni funzionali e indispensabili per poter affrontare, al cinema, un tema tanto delicato e potenzialmente pericoloso. A essere espunto, come si è osservato poco sopra, è il corpo che, paradossalmente, risulta assai più palpabile nella grafia di Vivanti che non nei sembianti cinematografici di Lea Padovani e Anna Maria Ferrero. La prosa di Annie, pur nei ghirigori di soffusi preziosismi decadenti, si approssima a uno spazio intimo, a una zona liminale dove la scrittura fa parlare la differenza e la soggettività del corpo. Ed è esattamente questo a venir meno nel film: misteriosamente abitato e dunque ancor più sensibile e imprendibile, il corpo femminile nel farsi pellicola scompare, si perde. Al confronto con le creature letterarie, l'evidenza attoriale che campeggia nelle inquadrature diviene fantasmatica, priva di consistenza, come mostra più di ogni altro il personaggio di Clara. Nel film la maternità della protagonista si consuma al di là del corpo, viene privata di ogni carnalità e resa soprattutto attraverso la sineddoche del volto doloroso di Ferrero, ripreso in straziati primi piani e in inquadrature penitenziali che mimano l'iconografia mariana. Si tratta di un processo di spiritualizzazione che raggiunge il culmine nel già ricordato *explicit* aggiunto dal film: una sequenza di matrice platealmente religiosa, dove la figura di Clara, stretta in fasce e in panni bianchi che le coprono persino il capo, viene tradotta nel segno volatile e disincarnato di una assunzione al cielo. Ad accoglierla, si potrebbe dire, è il paradiso del cinema popo-

Clara e Franco, giovani e innamorati, sono divisi dalla guerra: lo stupro subito dalla donna e la conseguente, tetra maternità li separano per sempre. Il matrimonio in extremis, celebrato con Clara sul letto di morte, sancirà la separazione definitiva (Archivio Fotografico della Cineteca Nazionale - Centro Sperimentale di Cinematografia).



lare, posto appena dietro la grata di cartapesta della scenografia, un paradiso fatto di nuvole corrusche e di tremuli raggi di luce. Per accedervi, per esistere sullo schermo, Clara, al pari delle altre figure del ciclo *larmoyant*<sup>46</sup>, è resa eterea ed evanescente tanto da perdere la sua presenza fisica – di ossa, di pelle e di sangue – occultata dal sudario candido che la avvolge. La chiusura scelta da Matarazzo segna la disfatta del corpo materno, il suo annullamento definitivo proprio nel momento del suo apparente trionfo, relegandolo all'invisibilità del fuori campo assoluto, nello spazio ultraterreno di una beatificazione pagata a caro prezzo. Pacificata e del tutto recuperata al ruolo di *mater dolorosa* tipicamente *mélo*, la Clara che muore nella pellicola è assai distante dal personaggio che continua a vivere nella scrittura di Vivanti. Non c'è nulla di sacrificale, infatti, nella scelta e nel comportamento di Chérie che, avendo completamente rimosso lo stupro subito, cancella l'intervento maschile nella procreazione: in qualche modo la ragazza accoglie il proprio figlio come se fosse incinta di se stessa. Ciò risulta con particolare evidenza nel confronto con Luisa, quando la fanciulla nomina e rivendica a sé il frutto della violenza («Questo mio bambino! [...] Ciò che ho sentito fremere in me è – *il mio bambino!*»<sup>47</sup>), escludendo che la sua venuta al mondo abbia a che fare con quella notte lontana e oscura,

che per lei resta un buco nero, una mancanza della coscienza di cui conserva, come unica memoria, uno sconfinato senso di orrore. La totale dimenticanza dello stupro consente a Chérie di pronunciare il suo «sì» sovversivo, di accettare liberamente e sconsideratamente di essere madre, sottraendola alla logica del «dover essere» che le imporrebbe di tenere comunque il bambino, per tradizione e religione. Tuttavia questa dimenticanza non appare come un *escamotage* necessario al distogliersi dal trauma della violenza subita ma, in fondo, è il modo di rompere con un dettato che prevede il ruolo di madre sacrificale. Chérie, pertanto, non si sacrifica: la sua scelta è precisa, finanche lieta, ed è un atto di inaudita libertà che muove e culmina in una maternità visceralmente accolta. Accetta di essere madre perché quello che porta in grembo è il *suo* bambino: il suo, e di nessun altro. Così Vivanti, dopo aver messo in scena una Annunciazione che fa a meno della figura di Dio, elimina dalla parabola della generazione il ruolo del padre. La forza del gesto di Chérie, a ben vedere, sta proprio qui, nella temerarietà di una scelta autonoma e imprevista, che priva l'uomo della sua funzione di

*Produzione-riproduzione* sessuale che va riferita alla sua «attività», al suo «pro-getto», la donna essendo soltanto il ricettacolo che riceve passivamente il di lui *prodotto* [...]. Matrice – terra, fabbrica, banca – alla quale viene affidata la semenza-capitale perché vi germini, si fabbrichi, dia frutti, senza che la donna possa rivendicarne la proprietà o neanche l'usufrutto, dal momento che lei è sottomessa «passivamente» alla riproduzione<sup>48</sup>.

La scena letteraria capovolge l'orizzonte patriarcale e lo manda in frantumi, collocando la maternità in un paesaggio esclusivamente femminile, dove il protagonismo è della sola Chérie, del tutto immemore e addirittura ignara della brutale figura dell'uomo stupratore. Il corpo materno, nella *pièce* e nel romanzo, giunge alla pienezza di sé e della sua sostanza di carne miracolosa nell'epilogo, dove la fanciulla compie il prodigo della guarigione di Mirella. Un prodigo legato a doppio filo con la maternità terrestre e carnale di Chérie, dal momento che la sua apparizione in forma di madre, col figliolino stretto al petto, risana la bambina e le restituisce il privilegio della lingua materna, che è la lingua della cura, la «lingualatte [...] corporea e calda come il seno della madre che nutre il bambino»<sup>49</sup>. La scrittura di Vivanti qui si ferma, concludendo la narrazione in modo aperto, forse ambiguo, ma comunque disponibile ad ammettere per le protagoniste un futuro interamente da immaginare. Niente a che fare con il finale ideato da Matarazzo che rimette le cose in ordine, proprio a partire dal padre, dall'uomo procreatore e artefice di vite e di destini. Così il film ripristina e rende salvifica la figura maschile nelle tete nozze in cui soltanto Franco, sostituto del padre, ha parola e coscienza; prostra Luisa, colpevole di aver abortito, riservandole allusivamente un'esistenza di vano pentimento, e soprattutto riconduce la figura materna nell'ambito del matrimonio, con il riconoscimento, pur tardivo, dell'eroismo di Clara e con la sua morte tragica e spettacolare, in odore di santità. E forse Clara, in qualche misura, viene punita sullo schermo per la colpa, per l'eccesso di libertà agito sulla pagina dal personaggio di Chérie. Alla giovane donna il cinema può promettere il cielo, ma non c'è posto per lei, madre irregolare e volitiva, nella terra del melodramma. Una terra che si apre alla scrittura di Vivanti, che le restituisce vita e visibilità, tirandola fuori dal buio di un passato illustre ma ormai polveroso. Il cinema se ne appropria, si fa attraversare dalle sue parole e dalla sua grafia, ma elimina i suoi caratteri più vividi ed eccentrici, ritagliando Annie Vivanti a misura di schermo. Una riduzione all'ordine blandamente apprezzata dagli attenti osservatori cattolici – sempre sospettosi rispetto ai lavori di Matarazzo sulle riposte pulsioni sottese alla sfera familiare – che ritengono il film comunque scabroso: «La chiusa è positiva» e gli errori gravi commessi dalle protagoniste «hanno fruttato loro severe punizioni [...] ma gli elementi negativi della trama impongono ampie riserve» e restringono la visione agli «adulti di piena maturità morale»<sup>50</sup>. Visti i magri introiti ottenuti al botteghino – poco più di trecento milioni di lire, che lo collocano al di sotto del decimo posto nella classifica degli incassi per il 1955 – *Guai ai vinti* non convince nemmeno il pubblico, che pure l'anno precedente aveva accolto con entusiasmo il lacrimoso *Vortice*<sup>51</sup>. Certo, la popo-

larità del *mélo* matarazziano, che percorre l'intero decennio e che si riverbera su rotocalchi e riviste con appassionata tenacia, sta entrando nella sua fase discendente, e la tiepida accoglienza riservata a questo film preannuncia la scomparsa del filone. Ma forse è anche la scandalosa vicenda ideata da Vivanti, nonostante le sollecite cure del regista, a opporre una qualche resistenza alla compiuta realizzazione di un rassicurante melodramma familiare, continuando a essere percepita come eccessiva e disturbante dalle platee degli anni Cinquanta.

1. Cfr. Mirella Serri, *Annie Vivanti ragazza sventata*, in Francesco De Nicola, Pier Antonio Zannoni (a cura di), *La fama e il silenzio. Scrittrici dimenticate del primo Novecento*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 13-18. Per un profilo storico-critico di Vivanti, che conosce un successo strepitoso e un subitaneo oblio, cfr. Carlo Caporossi, *Per rileggere Annie Vivanti a sessant'anni dalla morte*, in «Nuova Antologia», CXXXVII, 2221, 2002, pp. 269-292. Per una affettuosa biografia cfr. Valentino Brosio, *Annie Vivanti. Un destino di zingara e di fata*, in Id. *Tre ritratti segreti. Annie Vivanti, Filippo De Pisis, Alex Ceslaszewski*, Fogola, Torino 1983, pp. 23-83. L'unico breve articolo dedicato alla trasposizione filmica di *Guai ai vinti* è di Stefano Soccia, *Al cinema con Annie Vivanti*, in «Cinema Et Cinema», XIV, 49, 1987, pp. 61-62.
2. «Non si può dire che sia impeccabile l'italiano di Annie; già la sua pronuncia risente molto dell'inglese», Barbara Allison, *Ricordi di Annie Vivanti*, in «Nuova Antologia», LXXXVII, 1816, 1952, p. 370. Sulla questione della lingua di Vivanti, cfr. Anna Laura Lepschy, Giulio Lepschy, *Towards a study of Annie Vivanti's play «L'invasore»*, in Brian Richardson, Simon Gilson, Catherine Keen (eds.), *Theatre, Opera, and Performance in Italy from the Fifteenth Century to the Present. Essays in Honour of Richard Andrews*, The Society for Italian Studies, Leeds 2004, pp. 230-245.
3. In realtà il suo esordio nel romanzo, con *Marion artista di caffè-concerto* (Galli, Milano 1891), avviene alla fine dell'Ottocento, ma la sua produzione più ampia e significativa comincia dopo un paio di lustri con *The Devourers*, (Heinemann, London 1910), riscritto in italiano e tradotto da Treves l'anno successivo.
4. Sull'attività di Vivanti nel cinema degli anni Dieci e Venti cfr. Cristina Jandelli, *La Marion di Vivanti e Bertini, dalla pagina allo schermo*, in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Iacobelli, Roma 2011, pp. 19-30; si rimanda anche all'articolo *Annie Vivanti e il cinema delle dive*, infra, pp. 23-24.
5. La *liaison* con Carducci è narrata abbondantemente. Fra i racconti più gustosi vorrei segnalare Antonietta Drago, *La pantera e la valchiria*, in Ead., *I furiosi amori dell'Ottocento*, Longanesi, Milano 1946, pp. 171-197.
6. Dell'ampia messe di contributi dedicati a Matarazzo, vorrei segnalare: *Raffaello Matarazzo. Materiali*, Quaderno del Movie Club, Savona 1976; Adriano Aprà, Claudio Carabba, *Neorealismo d'appendice. Per un dibattito sul cinema popolare: il caso Matarazzo*, Guaraldi Editore, Rimini-Firenze 1976; Angela Prudenzi, *Raffaello Matarazzo*, La Nuova Italia, Firenze 1991; e soprattutto il recente fascicolo monografico *Matarazzo. Romanzi popolari*, in «Cinegrafie», 20, 2007, che contiene una bibliografia completa sull'autore. Infine, mi permetto di rimandare al mio *Il melodramma*, Il Castoro, Milano 2012, in particolare pp. 89-95.
7. Cfr. Antonia Arslan (a cura di), *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra Ottocento e Novecento*, Unicopli, Milano 1986; si veda in particolare la terza parte *Annie Vivanti - «Naja tripudans»*, pp. 365-471.
8. Annie Vivanti scrive prima *L'invasore. Dramma in tre atti* (Quintieri Editore, Milano 1915), che viene ampliato, trasformato in romanzo e pubblicato col titolo *Vae victis!* (Quintieri Editore, Milano 1917). Nel corso dell'articolo si cita dall'edizione Mondadori del 1926, ottava ristampa (1939).
9. L'incontro sconvolgente, terribile e a tratti seduttivo, con lo straniero in uniforme attraversa numerosi film del dopoguerra, dal citato *Paisà* al più tardo *La ciociara*, nominando due esempi celebri e assai disparati fra i molti titoli possibili. Allo stesso modo il tema viene affrontato dalla letteratura femminile coeva: basti pensare a Luciana Peverelli e al suo *Sposare lo straniero*, edito nel 1948 da Rizzoli. Cfr. Eugenia Roccella, *Le letteratura rosa*, Editori Riuniti, Roma 1998, p. 78.
10. Trascrizione della didascalia che apre il film, che non è presente nella sceneggiatura: cfr. *Vae victis. Guai ai vinti*, sceneggiatura di Achille Campanile, Mario Monicelli, Piero Pierotti, Giovanna Soria, Raffaello Matarazzo, Roma (1953); La sceneggiatura consta di 224 pagine ed è conservata presso la Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

11. Pudore e vergogna, spesso confusi e sovrapposti, hanno a lungo ostacolato la storia non solo della violenza ma più in generale della sessualità e del corpo delle italiane. Cfr. Anna Maria Bruzzone, Rachele Farina, *La Resistenza tacita. Dodici vite partigiane*, Bollati Boringhieri, Torino 2003 [prima edizione Milano 1976]; Michela de Giorgio, *Le italiane dall'Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 51-88 e 340-345; Anna Bravo, Anna Maria Bruzzone, *In guerra senza armi. Storie di donne 1940-1945*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 147-179; Marcello Flores (a cura di), *Stupri di guerra. La violenza di massa contro le donne nel Novecento*, Franco Angeli, Milano 2010.
12. A. Bravo, A.M. Bruzzone, *In guerra senza armi*, cit., p. 150.
13. A. Vivanti, *L'invasore*, cit., p. 96.
14. «Questo dramma che qui è pubblicato nel testo integrale fu rappresentato per la prima volta a Milano dalla Compagnia Talli-Melato al Teatro Olimpia nell'estate 1915. [...] Nella rappresentazione, il primo atto per ordine della censura finiva con l'entrata in scena dei soldati nemici». Cfr. ivi, frontespizio.
15. «Nel melodramma si trovano spazi privilegiati per la violenza, le prigioni (con gli edifici che le contenevano: castelli, conventi) e luoghi solitari (foreste, montagne, precipizi, spiagge)»; Jacques Goimard, *Le Mot et la chose*, in Maurice Roelens (sous la direction de), *Pour une historie du mélodrame au cinéma*, in «Cahiers de la Cinémathèque», 28, 1979; trad. it. *La parola e la cosa*, in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo*, Lindau, Torino 1999, pp. 9-94: 23.
16. *Vae victis. Guai ai vinti*, sceneggiatura, cit., scena XXIII, inq. 114, p. 40.
17. Nel melodramma, come scrive J. Goimard, *Le Mot et la chose*, cit., p. 23, «l'eroina viene torturata in scena, mai violentata, sempre sul punto di subire l'una o l'altra sopraffazione».
18. A. Vivanti, *Vae victis!*, cit., p. 22.
19. A. Vivanti, *L'invasore*, cit., p. 43.
20. Vi sono sorprendenti punti di vicinanza fra il popolare regista italiano e Alfred Hitchcock: si pensi a *L'angelo bianco* (1955) con il doppio ruolo interpretato da Yvonne Sanson, inscenando un ulteriore anticipo di *Vertigo*, e «alla capacità di ridurre a puro lessico gli elementi canonici del genere»; Adriano Aprà, *Capolavori di massa*, in Id. e Claudio Carabba, *Neorealismo d'appendice*, cit., p. 30.
21. A. Bravo, A.M. Bruzzone, *In guerra senza armi*, cit., p. 167. Negli anni della Grande guerra i giuristi hanno affrontato sovente il tema dell'aborto in relazione alla violenza, riconoscendo al ginecologo e non alle donne l'arbitrio della «decisione finale, poiché era l'unico che conosceva a fondo lo stato psicofisico che accompagnava sempre la gravidanza [...] secondo una concezione che avvicinava lo stato mentale della donna incinta alla malattia neurologica, portata al parossismo nel caso della gravidanza forzata»; Emma Schiavon, *Stupri di guerra e donne violente. Tensioni fra reale e immaginario in Italia 1914-2000*, in Franca Balsamo (a cura di), *World Wide Women. Globalizzazione, Generi, Linguaggi*. Vol. 2, CIRSD Università di Torino, Torino 2011, pp. 167-176: 169.
22. A. Vivanti, *Vae victis!*, cit., p. 233. Le medesime parole compaiono nel dialogo del film.
23. *Ibid.*
24. Cfr. ivi, pp. 228-239.
25. Ivi, p. 228. L'originalità di Vivanti nel trattare il tema dello stupro e della gravidanza forzata è riconosciuta anche in E. Schiavon, *Stupri di guerra e donne violente. Tensioni fra reale e immaginario in Italia 1914-2000*, cit., pp. 169-170.
26. A. Vivanti, *Vae victis!*, cit., p. 229.
27. Ivi, p. 210.
28. *Ibid.*
29. Ivi, p. 236.
30. Cfr. *Vae victis. Guai ai vinti*, sceneggiatura, cit., scena LII, inq. 255, p. 105.
31. Nel melodramma è necessaria la presenza di una morte. «Non importa chi muoia [...] è essenziale che sia rappresentata una morte, o almeno una minaccia di morte. [...] La componente erotica veicola l'immedesimazione, quella tanatologica la compassione»; A. Pezzotta, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Forme del melodramma*, cit., Bulzoni, Roma 1992, p. 12.
32. A. Vivanti, *Vae victis!*, cit., p. 248.
33. *Ibid.*
34. Ivi, p. 261.

35. Mi riferisco in particolare a Luce Irigaray, *Sexes et parentés*, Éditions de Minuit, Paris 1987, trad. it. *Sessi e genealogie*, La Tartaruga Edizioni, Milano 1987; Ead., *J'aime à toi. Esquisse d'une félicité dans l'Histoire*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 1993, trad. it. *Amo a te. Verso una felicità nella Storia*, Bollati Boringhieri, Torino 1993 (segnatamente *Un soffio che tocca attraverso le parole*, pp. 124-132).
36. A. Vivanti, *Vae victis!*, cit., p. 263.
37. Ivi, p. 262.
38. Ivi, p. 244.
39. Ivi, p. 366.
40. Ivi, p. 367.
41. Ivi, p. 369.
42. Cfr. *Ibid.*
43. I legami fra iconografia religiosa e melodramma popolare sono stati ampiamente rilevati dalla critica: cfr. Roberta Lietti, *Stilemi iconografici in "I figli di Nessuno". Il racconto delle immagini nel melodramma di Raffaello Matarazzo*, in Federica Villa (a cura di), *Cinema e cultura popolare negli anni Cinquanta*, fascicolo monografico di «Comunicazioni Sociali», XVII, 2-3, 1995, pp. 193-213; cfr. anche il mio *Il melodramma popolare e le riviste femminili del dopoguerra. Grand Hôtel e Matarazzo: ipotesi di un'iconografia condivisa*, in Leonardo De Franceschi (a cura di), *Cinema/Pittura. Dinamiche di scambio*, Lindau, Torino 2003, pp. 213-223.
44. *Vae victis. Guai ai vinti*; sceneggiatura, cit., scena LV, inq. 269, pp. 113-114.
45. A questo proposito, mi sia consentito di rimandare a Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, cit.
46. Tutte le protagoniste del *mélo* matarazziano sono sottoposte a un processo di sottrazione del corpo, che perde progressivamente i suoi caratteri di passionalità e di desiderio. Si pensi a Luisa in *I figli di nessuno*, trasformata in monaca sacrificale, ma anche alla Rosa di *Catene*, forzosamente ricondotta nel cerchio protettivo della famiglia, che cancella definitivamente le tracce di Eros. Sulle figure di donne del melodramma popolare mi permetto di rimandare al mio *Modelli femminili nel mélo matarazziano*, in «Cinegrafia», 20, 2007, pp. 41-53.
47. A. Vivanti, *L'invasore*, cit., p. 140; in corsivo nel testo.
48. Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre femme*, Éditions de Minuit, Paris 1974, trad. it. *Speculum. Dell'altro in quanto donna* [1975], Feltrinelli, Milano 1989, pp. 13-14.
49. Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2005 [prima edizione 2003], p. 155. Sulla lingua materna cfr. Eva-Marie Thune (a cura di), *All'inizio di tutto la lingua materna*, Rosenberg & Sellier, Torino 1998 e Chiara Zamboni (a cura di), *Il cuore sacro della lingua*, Il Poligrafo, Padova 2006. Ringrazio Alessandra Pigliaru per questo spunto, e per molto altro.
50. Anonimo, in «Segnalazioni cinematografiche», Centro Cattolico Cinematografico, XXXVI, 1954, p. 166.
51. Il film incassa 303.399.042 di Lire; guida la classifica degli incassi del 1955 *La donna più bella del mondo* (Robert Leonard) con 1.825.000.000 di Lire, mentre al decimo posto si situa *Lo scapolo* (Antonio Pietrangeli) con 455.500 di Lire. *Vortice* (Raffaello Matarazzo, 1954) aveva incassato 725.774.859 di Lire, assicurandosi il terzo posto. Cfr. *Materiali e documenti*, in Adriano Aprà, Claudio Carabba, *Neorealismo d'appendice*, cit., pp. 65-66 e Roberta Lietti, *Campioni d'incasso del cinema italiano degli anni Cinquanta*, in F. Villa (a cura di), *Cinema e cultura popolare negli anni Cinquanta*, cit., pp. 324-325.