

Una presenza giustificata? Le studentesse, la cinematografia, l'Italia fascista (1939-1943)

BARBARA MONTESI

Tuoni e fulmini, maledizione, morte e dannazione. Tenetemi, se no rompo tutto. Tenetemi, se no commetto una follia. Non s'era rimasti d'accordo che film sui collegi femminili non se ne sarebbero fatti più? Sto incanutendo e ogni settimana sono costretto ad assistere a patetiche scene di educande. Non ne posso più¹.

Le parole del giornalista e sceneggiatore Diego Calcagno su una delle riviste cinematografiche più diffuse tra gli anni trenta e quaranta, «Film», appaiono un grido di ribellione di fronte all'ennesima pellicola ad ambientazione collegiale, più che una stroncatura del malcapitato *Madchen Pensionat*, film ungherese del 1936, uscito in Italia nel 1942 con il titolo *Pensionato di ragazze*. Anche Irene Brin, recensendo nello stesso anno *Teresa Venerdì*, con Vittorio De Sica nel duplice ruolo di regista e di attore, pur lodando la pellicola, rimarcava che il compito di De Sica non era stato facile, «un poco perché gli toccava riprendere lo stesso tema giovanile e scolastico [di *Maddalena zero in condotta*], molto perché altri, nel frattempo, avevano imitato [...] e clima e personaggi di Maddalena, inducendoli a detestare le fanciulline, i loro drammi e quanto, infine, le riguardava»².

Nel 1942, l'insofferenza manifesta per i film ascrivibili alla tipologia "collegi femminili" non segnala solo la loro numerosità – considerando anche il limitato arco temporale di produzione (1939-1943) – ma soprattutto la loro indubbia visibilità³. Sono infatti

¹ D. Calcagno, *Sette giorni a Roma*, in «Film», 1942, n. 31, p. 10.

² I. Brin, *Un film ogni settimana. Teresa Venerdì*, in «Cine illustrato», 1942, n. 2, p. 4. Su Brin cfr. I. Piazzoni, *Ritratti di borghesie in nero*, in L. Benadusi, C. Giunta, E. Papadia (a cura di), *Effimero Novecento. Il costume degli italiani*, Il Mulino, Bologna 2024.

³ Per la *reception theory* si rimanda a K. Anderson Wagner, *Reception Theory*, in *Schirmer Encyclopedia of Film*, v. III, Thomson-Gale, Detroit 2006, pp. 395-398. Cfr. Inoltre J. Staiger, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1992; Ead., *Media Reception Studies*, New York University Press, New York 2005; Ead., *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*, New York University Press, New York 2001.

pellicole che ricevono ampia copertura dai rotocalchi specializzati e dalla stampa più in generale (e non solo in termini negativi), suscitano accessi dibattiti sulle "ragazze d'oggi", rappresentano notevoli successi di botteghino, avviano (talvolta esauriscono) la carriera di tante giovani attrici, ispirano nel pubblico, quello giovanile e femminile in particolare, un rilevante *fandom*.

Jacqueline Reich ha da tempo messo in luce la significatività di questo filone cinematografico per le trame e per i modelli di femminilità che rende visibili. Ribelli, piene di risorse e intelligenti, le protagoniste vengono premiate per la loro intraprendenza e per un comportamento che la studiosa definisce «such untraditional and, moreover, un-Fascist»⁴. «Come metafora della società – ha scritto invece Elena Mosconi – i film collegiali rappresentano ambienti oppressivi caratterizzati da modelli educativi antiquati e dispotici messi in crisi – in modo speculare alla perdita di consenso del regime – da una gioventù non ossequente e ribelle»⁵. A partire da queste considerazioni, intendo avviare una riflessione sulle dinamiche culturali e sulle pratiche sociali che si svilupparono attorno alla produzione e alla visione dei "film collegiali", allo scopo di verificare se esse rappresentino un'utile prospettiva per la storia delle giovani nell'Italia fascista, con particolare riguardo al gruppo sociale che negli Stati Uniti si andava codificando come teenager.

Gli studi di Grace Palladino, Ilana Nash e Kelly Schrum sono i termini di una comparazione significativa e inevitabile, seppur complessa e, per molti aspetti, rischiosa⁶. Le studiose – sebbene con alcune divergenze rispetto a una periodizzazione complessiva – individuano nella scuola superiore e nella *consumer culture*⁷ i perni attorno ai quali negli anni trenta del Novecento prende forma e si articola il concetto di teenager con un'esplicita connotazione di genere. Teenager non coincide quindi con adolescente, vocabolo introdotto nel 1904 dallo psicologo G. Stanley Hall⁸, che si diffonde in Italia proprio nel ventennio fascista, quando si normalizza anche l'uso di signorinetta e signorinella – lemmizzati negli anni venti come una «ragazza molto giovane che è quasi una signorina»⁹ – e si atte-

⁴ J. Reich, *Reading, Writing, and Rebellion: Collectivity, Specularity, and Sexuality in the Italian Schoolgirl Comedy, 1934-43*, in R. Pickering-Iazzi (ed.), *Mothers of Invention. Women, Italian Fascism, and Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1995, p. 222.

⁵ E. Mosconi, *La commedia "collegiale" come teatro sociale*, in E.G. Laura con la collaborazione di A. Baldi (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VI - 1940/1944*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2010, p. 192. Inoltre G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano, 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma 1979 e M. Landy, *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton University Press, Princeton 1986, pp. 46-57.

⁶ G. Palladino, *Teen-agers. An American History*, BasicBooks, New York 1996; I. Nash, *American Sweethearts. Teenage Girls in Twentieth-Century Popular Culture*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2000; K. Schrum, *Some Wore Bobby Sox. The Emergence of Teenage Girls' Culture, 1920-1945*, Palgrave Mcmillan, New York 2004.

⁷ E. Scarpellini, *L'Italia dei consumi. Dalla belle époque al nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2008; P. Capuzzo, *Youth and Consumption*, in F. Trentmann (ed.), *The Oxford Handbook of the History of Consumption*, Oxford University Press, New York 2012, pp. 601-617.

⁸ G. Stanley Hall, *Adolescence: Its Psychology and Its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion, and Education*, D. Appleton and Co., New York 1904. Cfr. J. Neubauer, *Adolescenza fin-de-siècle*, Il Mulino, Bologna 1997.

⁹ P. D'Achille, *Per la storia di 'signorina'*, in L. Mariottini (a cura di), *Identità e discorsi. Studi offerti a Franca Orletti*, RomaTrePress, Roma 2015, p. 71.

stano, con connotazione spregiativa, *garçonne* e *maschietta*¹⁰ – a testimoniare la crescente importanza assegnata all'età e allo stile di vita nella definizione del ruolo che gli individui, soprattutto le donne, assumono nella società.

La giovinezza come metafora del fascismo¹¹ e il suo disciplinamento per la rivoluzione antropologica e la creazione dell'"uomo nuovo"¹² sono questioni di grande rilevanza che la storiografia ha delineato¹³. Victoria de Grazia¹⁴ ha evidenziato come in questo contesto le ragazze e, soprattutto, le studentesse, vissero una profonda contraddizione: alla politicizzazione attraverso l'associazionismo di regime – che le coinvolgeva in attività sportive e culturali, le "spingeva" a uscire di casa e offriva loro importanti occasioni di sociabilità – faceva seguito l'invito a realizzarsi esclusivamente tra le pareti domestiche, come mogli e madri o, meglio, come fattrici. La studiosa ha inoltre messo in luce come la volontà di controllo totalitario dovette confrontarsi e "competere" con la Chiesa cattolica e con la cultura commerciale per le quali l'infanzia e l'adolescenza, soprattutto quelle femminili, erano poste in gioco altrettanto cruciali. Sebbene abbia osservato che il mercato italiano fosse troppo segmentato e influenzato dalla famiglia, dalla religione e dall'appartenenza di classe per contemplare «the self-referential youth cultures arising in more advanced capitalism in the interwar period»¹⁵, de Grazia ha anche mostrato come nel corso del ventennio le ragazze divennero sempre più consapevoli di rappresentare una novità rispetto al passato, esprimendo sulla scena pubblica una stabile presenza associata alla diffusione dei consumi di massa¹⁶. L'analisi di David Forgacs e di Stephen Gundle¹⁷ ha evidenziato la rilevanza dei consumi cinematografici durante il fascismo e, sebbene non sia possibile «determinare in modo definitivo l'articolazione di genere», diversi indicatori testimoniano «il realizzarsi di un processo di legittimazione del target femminile e l'emersione discorsiva di questo importante segmento dell'audience»¹⁸. Seguendo anche queste indi-

¹⁰ *La garçonne* di Victor Margueritte, edito nel 1922, venne pubblicato in Italia da Sonzogno nel 1928 con la traduzione di Decio Cinti come *La giovinotta*. Per una definizione di *maschietta* come stile "disordinato" del primo dopoguerra adottato dalle donne di ogni età cfr. C. Menao, *Commentario-Dizionario italiano della moda*, Ente nazionale della moda, Torino 1936, *ad vocem*. Per l'importanza del fenomeno nella società americana dell'epoca G. Stanley Hall, *Flapper Americana Novissima*, in «Atlantic Montly», 1922, n. 19.

¹¹ L. Passerini, *La giovinezza metafora del cambiamento sociale. Due dibattiti sui giovani nell'Italia fascista e negli Stati Uniti degli anni cinquanta*, in G. Levi, J.-C. Schmitt (a cura di), *Storia dei giovani*, vol. 2, *L'età contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 383-459; T. Baris, *Il mito della giovinezza tra realtà e retorica nel regime fascista*, in M. De Nicolò (a cura di), *Dalla trincea alla piazza. L'irruzione dei giovani nel Novecento*, Viella, Roma 2011, pp. 185-204.

¹² E. Gentile, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Laterza, Roma-Bari 2002, pp. 235-264.

¹³ Si veda inoltre A. Gibelli, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande guerra a Salò*, Einaudi, Torino 2005 e P. Dogliani, *Il fascismo degli italiani. Una storia sociale*, Utet, Torino 2008.

¹⁴ V. de Grazia, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia 1993.

¹⁵ Ead., *Nationalizing Women. The Competition between Fascist and Commercial Cultural Models in Mussolini's Italy*, in Ead., E. Furlough (eds.), *The Sex of Things. Gender and Consumption in Historical Perspective*, University of California Press, Berkeley 1996, p. 354.

¹⁶ Ivi, p. 356. Si veda anche C. Dau Novelli, *Famiglia e modernizzazione in Italia tra le due guerre*, Edizioni Studium, Roma 1994.

¹⁷ D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 71 e ss. Cfr. anche A. Gagliardi, *"Educare" o intrattenere? Propaganda, mass media e cultura di massa*, in G. Albanese (a cura di), *Il fascismo italiano. Storia e interpretazioni*, Carocci, Roma 2022, pp. 255-279.

¹⁸ M. Comand, *Erlebnis via Ephemera. Le spettatrici italiane nel periodo interbellico attraverso testi terziari e scritture*

cazioni e privilegiando la *consumer culture* relativa ai "film collegiali"¹⁹, proverò a verificare, per l'arco temporale 1939-1943, l'attestarsi di una cultura del gruppo delle coetanee che possa configurarsi come *empowerment*. Con coetanee faccio riferimento alla seconda generazione del dopoguerra, ovvero a quella delle nate tra la fine degli anni dieci e i primi anni venti del Novecento²⁰, in particolare a coloro che frequentarono le scuole superiori e, quindi, i contesti urbani. La riforma Gentile aveva mirato a ridurre drasticamente la loro presenza nei percorsi comuni dell'istruzione superiore dirottando le ragazze verso il liceo femminile – che non consentiva l'accesso all'università e faceva propria l'idea di cultura come ornamento, rivelandosi subito fallimentare – ma le 3.700 iscritte al liceo classico del 1931 divennero 12.000 nell'anno dell'adozione della Carta della scuola, mentre la loro rappresentazione pubblica era sempre più diffusa²¹.

Pur avvalendosi principalmente di "fonti cinematografiche"²², questo saggio non si incentra tanto sull'analisi testuale e iconografica dei film – per la quale fa riferimento soprattutto agli studi già citati – quanto sul contesto sociale, culturale e politico in cui le immagini sono state prodotte e fruite e in cui sono stati costruiti i loro significati²³. Come ha sottolineato Maurizio Zinni, sulla scorta di Marc Ferro, «mettendosi in risonanza con la temperie politica, culturale e sociale in cui vede la luce e, allo stesso modo, influenzandola e plasmandola in maniera sotterranea ma rilevante, il film svolge il ruolo di vero e proprio agente di storia capace di orientare lo spettatore [e la spettatrice] nel suo confronto con il reale e con fenomeni di cui ha scarsa o nulla conoscenza»²⁴ o con i quali, al contrario, si identifica e su cui modella la propria identità.

secondarie, in Ead., A. Mariani (a cura di), *Ephemera. Scrapbook, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, Marsilio, Venezia 2019, p. 19, come la precedente citazione. Sul ruolo del cinema nel sistema educativo del regime F. Lussana, *Il cinema educatore. L'Istituto Luce dal fascismo alla liberazione (1924-1945)*, Carocci, Roma 2018; S. Campagna, *Plasmare le coscienze. Cinema e infanzia nell'Italia fascista (1923-1943)*, Carocci, Roma 2024.

¹⁹ J. Allen, *The Film Viewer as Consumer*, in «Quarterly Review of Film & Video», 1980, n. 4, pp. 481-499.

²⁰ de Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., p. 168.

²¹ S. Soldani, *Chequered Routes to Secondary Education: Italy*, in J.C. Albisetti, J. Goodman, R. Rogers (eds.), *Girls' Secondary Education in the Western World. From the 18th to the 20th Century*, Palgrave Macmillan, New York 2010, p. 67. Un interessante spaccato sulle studentesse universitarie per gli anni presi in considerazione viene fornito da A. Gissi, *Le studentesse universitarie: trasformazioni di una figura sociale* e G. Albanese, *Donne nell'università fascista*, in A. Martini, C. Sorba (a cura di), *L'università delle donne. Accademiche e studentesse dal Seicento a oggi*, Roma, Donzelli 2021, pp. 85-101 e pp. 103-117.

²² Segnalo che per la stesura di questo saggio non è stato possibile accedere al fondo Carla Del Poggio, custodito presso la Cineteca di Bologna, mentre presso il Centro sperimentale di Cinematografia di Roma ho potuto consultare i fondi Alida Valli e Lilia Silvi.

²³ Cfr. G. Mancosu, *Vedere l'impero. L'Istituto Luce e il colonialismo fascista*, Mimesis, Milano-Udine 2022.

²⁴ M. Zinni, *Visioni d'Africa. Cinema, politica, immaginari*, Donzelli, Roma 2023, p. 11. Si rimanda inoltre a M. Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Milano, Feltrinelli 1980; P. Ortoleva, *Testimone infallibile, macchina dei sogni. Il film e il programma televisivo come fonte storica*, in «Passato e Presente», 1984, n. 6, pp. 135-148 e Id., *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino 1991.

Le pellicole italiane prodotte e distribuite tra il 1939 e il 1943²⁵ che possono essere incluse nel filone "commedia collegiale" sono *Assenza ingiustificata* (M. Neufeld, 1939), *Maddalena... zero in condotta* (V. De Sica, 1940), *Teresa Venerdi* (V. De Sica, 1941), *Ore 9: lezione di chimica* (M. Mattoli, 1941), *Signorinette* (L. Zampa, 1942), *Un garibaldino al convento* (V. De Sica, 1942), *Il birichino di papà* (R. Materazzo, 1943), a cui si aggiungono film con giovani protagoniste tra cui *Scarpe grosse* (D. Falconi, 1940), *Dopo divorzieremo* (N. Malasomma, 1940), *Violette nei capelli* (C. Ludovico Bragaglia, 1941), *Barbablù* (C.L. Bragaglia, 1941), *Scampolo* (N. Malasomma, 1942), *Giorni felici* (G. Franchini, 1943). A interpretare i ruoli principali sono giovanissime attrici che mettono in scena loro coetanee: Adriana Benetti (classe 1919), Alida Valli e Lilia Silvi (1921), Irasema Dilian (1924), Carla Del Poggio e Chiaretta Gelli (1925), per citare quelle che ottennero maggiore notorietà. Elena Mosconi ha efficacemente riassunto le coordinate principali della "commedia collegiale", sottolineando, innanzitutto, che è l'ambiente – scuola, collegio, orfanotrofio, – a predisporre «i caratteri ricorrenti e le tipologie di conflitti». La protagonista è la «leader nel gruppo delle ragazze, [...] solitamente una giovane poco studiosa, sicura di sé, determinata e ribelle fino all'insubordinazione, ma leale e pronta a sacrificarsi per una buona causa». Gli antagonisti sono, in primo luogo «una coetanea dal carattere opposto, riservata, studiosa [ma non sempre], e ossequente ma che cela qualche mistero, [...] e [poi] le figure adulte nel loro complesso»²⁶. Sebbene non possano definirsi fatali né esplicite – come erano nei *flapper film*²⁷ –, bellezza e sensualità sono risorse che le studentesse "normalmente" utilizzano per raggiungere i propri obiettivi e che danno concretezza ai dialoghi sulle fantasie romantiche delle ragazze. La trama può infatti essere definita amoroso-sentimentale e si chiude solitamente con il matrimonio o con il fidanzamento della "birichina"²⁸ che non rappresenta tuttavia un disciplinamento *tout court* della protagonista. Soffermandosi su alcune personagge²⁹ – nello specifico riferendosi a Teresa Venerdi interpretata da Adriana Benetti – Reich ha sintetizzato quel ruolo come «independent, rebellious, and resourceful young female student»³⁰. Anche Marcia Landy ha definito Teresa Venerdi un agente di cambiamento sociale capace di indicare alle spettatrici la possibilità di ascesa attraverso il

²⁵ Il primo titolo italiano a tema collegiale è in realtà del 1934, *Seconda B* di Goffredo Alessandrini, dove però protagonista è il professore. Non è stato incluso in questa riflessione nemmeno *Nessuno torna indietro* di Alessandro Blasetti, tratto dall'omonimo romanzo di Alba De Cespedes del 1938, poiché, sebbene realizzato nel 1943, venne distribuito tra il 1945 e 1946.

²⁶ Mosconi, *La commedia "collegiale" come teatro sociale*, cit., p. 191, come le precedenti citazioni.

²⁷ L. Landy, *The Flapper Film: Comedy, Dance, and Jazz Age Kinaesthetics*, in J. Bean, D. Negra (eds.), *A Feminist Reader in Early-Cinema*, Duke University Press, Durham 2002, pp. 221-248; Ch. Burr, *"They Are Just Girls": Clara Bow's Star Persona, Female Adolescence, and the Flapper Youth Spectator*, in «The Journal of the History of Childhood and Youth», 2023, n. 16, pp. 420-439. DOI: 10.1353/hcy.2023.a909988.

²⁸ Nelle "commedie collegiali" non prevale quindi l'ingenua come è stata codificata da A. Peroni, *Le ingenue dei telefoni rosa*, in «Cinema», 1949, n. 18, s.p.

²⁹ N. Setti, *Personaggia, personagge*, e M.V. Tessitore, *L'invenzione di personaggio*, in «Altre modernità», 2014, n. 12, pp. 204-213 e pp. 214-219.

³⁰ Reich, *Reading, Writing, and Rebellion*, cit., p. 238.



Fig. 1. *Ore 9: lezione di chimica*

merito³¹, ma soprattutto, a mio avviso, grazie a una notevole intraprendenza. Teresa riesce infatti a conquistare il dottor Pietro Vignali (interpretato da De Sica), legato a due donne e pesantemente indebitato, mentendo, raggirando e performando diverse identità pur di sbaragliare le rivali e risolvere i problemi finanziari dell'amato. L'irruente, gioiosa, vendicativa e generosa Anna, interpretata da Alida Valli in *Ore 9: lezione di chimica*, è innanzitutto una personaggio estremamente sfaccettata e complessa; è inoltre una studentessa poco diligente, ribelle e paladina della privacy contro le regole totalitarie del collegio di Valfiorita che ammette la lettura dei diari personali delle ragazze e quindi dei loro pensieri più intimi. È, non ultimo, una giovane donna che si vuole far notare e che corteggia con naturalezza l'uomo che desidera (fig. 1). Infine, la ribellione di Nicoletta – interpretata da Chiaretta Gelli ne *Il birichino di papà* –, che il padre chiama significativamente Nicola, si spinge al punto da mettere in discussione i modelli di genere e i ruoli familiari³².

Pur nella diversità delle trame, le pellicole veicolano un modello di giovane donna volitiva, forte, ribelle alle regole e alle autorità, capace di ottenere ciò che desidera. La protagonista non è, inoltre, una figura isolata ma incarna la leader del gruppo delle pari: nei "film collegiali" la dimensione amicale e la solidarietà tra ragazze sono elementi narrativi fondamentali, sintetizzati in *Ore 9: lezione di chimica* dal motto «una per tutte, tutte per una»; è inoltre, naturalmente, una studentessa ed è principalmente attraverso questo

³¹ Landy, *Fascism in Film*, cit., p. 53.

³² Reich, *Reading, Writing, and Rebellion*, cit., pp. 239 e ss.

ruolo sociale che le giovani italiane sono pubblicamente e visivamente narrate dalla cinematografia tra gli anni trenta e quaranta.

Nelle "commedie collegiali" anche lo sguardo dominante non è quello maschile³³, né quello adulto, ma appartiene alla giovane protagonista "birichina", con il quale lo spettatore e, soprattutto, la spettatrice è incoraggiata a identificarsi³⁴. Sono pellicole, infine, che testimoniano un crescente protagonismo femminile nella sceneggiatura. Luciana Peverelli³⁵, ad esempio, giornalista, scrittrice e firma presente con più pseudonimi su diverse testate cinematografiche e femminili, è l'autrice del romanzo *Violette nei capelli*, di cui scrive anche l'adattamento cinematografico. Peverelli firma anche *Signorinette*, il cui soggetto è tratto dall'omonimo *best seller* di Wanda Bontà. *Ore 9: lezione di chimica* è invece un soggetto di Laura Pedrosi. La contiguità sottolineata da Silvia Salvatici tra rotocalchi e narrativa rosa, i *best seller* degli anni trenta, credo, quindi, possa estendersi ai "film collegiali". Il nesso – come ha scritto Salvatici – appare rilevante poiché «da un lato presuppone un pubblico comune» per letteratura di consumo, rotocalchi e pellicole cinematografiche; «dall'altro ci riporta a un'analoga necessità di rispondere, accogliendone e controllandone gli stimoli compatibilmente alle politiche sociali e culturali del regime fascista, al mutare delle abitudini, dei comportamenti, della mentalità delle donne»³⁶ e in particolare delle ragazze.

La «rassicurante e consolidata commedia ungherese» – come nel caso di *Maddalena... zero in condotta*, trasposizione di un film di Laszlo Kadar – e la *screwball comedy* americana sono i modelli che esercitano una più significativa influenza nella realizzazione delle pellicole più sopra elencate³⁷. A rappresentare un vero e proprio spartiacque per il genere fu il successo internazionale di *Three Smart Girls* (H. Koster, 1936) – tradotto con *Tre ragazze in gamba* e uscito in Italia nel 1937, dopo la presentazione alla V Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia – e della sua protagonista Deanna Durbin³⁸. I contemporanei percepirono Durbin come una significativa novità: l'attrice canadese era la prima interprete di un'età considerata fino a quel momento cinematograficamente imbarazzante ad assurgere alla dimensione di star³⁹ e a mettere in scena una giovinezza volitiva e protagonista, autonoma, capace di governare le circostanze e di partecipare con disinvoltura alla vita pubblica⁴⁰.

³³ La questione è stata introdotta da L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», 1975, n. 14, pp. 6-18.

³⁴ Reich, *Reading, Writing, and Rebellion*, cit., p. 245.

³⁵ R. Verdirame, *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla Contessa Lara a Luciana Peverelli. Con testi rari e documenti inediti*, libreriauniversitaria.it Editore, Padova 2011.

³⁶ S. Salvatici, *Il rotocalco femminile: una presenza nuova negli anni del fascismo*, in S. Franchini, S. Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, FrancoAngeli, Milano 2014, p. 113. Inoltre L. Ciardi, *Dattilografe, principi azzurri e principali. Consigli e strategie di ascesa sociale in un prototipo italiano di rotocalco: «Piccola» (1928-1938)*, in «Genesis», 2004, n. 2, pp. 147-182. DOI: 10.1400/78305.

³⁷ Mosconi, *La commedia "collegiale" come teatro sociale*, cit., p. 191.

³⁸ G. Scheiner, *The Deanna Durbin Devotees: Fan Clubs and Spectatorship*, in J. Austin, M.N. Willard (eds.), *Generations of Youth: Youth Cultures and History in Twentieth-Century America*, New York University Press, New York 1998, p. 83.

³⁹ Nel 1938, l'Accademy conferì a Durbin e a Mickey Rooney un *honorary awards* per «the significant contribution in bringing to the screen the spirit and personification of youth». Per le doti canore e la voce "adulta", fondamentale per il successo della giovane star, cfr. G. Studlar, *Precocious Charms. Stars Performing Girlhood in Classical Hollywood Cinema*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2013.

⁴⁰ Scheiner, *The Deanna Durbin Devotees*, cit., p. 83.

Naturalmente sono numerose le ragioni che fecero convergere l'attenzione delle *majors* verso attori e, soprattutto, attrici bambine e adolescenti, tra cui non secondaria fu l'applicazione del codice Hays e, successivamente, il sapiente utilizzo del sorriso delle ragazze come antidoto alle preoccupazioni della guerra⁴¹. Sin dagli anni venti, le produzioni hollywoodiane mostrarono una certa consapevolezza rispetto alla rilevanza del pubblico giovane, sebbene non lo considerassero ancora un'audience distinta dal resto della platea⁴². Il fiorire dei "film collegiali" tra gli anni trenta e quaranta risiede quindi anche nell'entusiastica e compiaciuta accoglienza che ne fecero le giovani spettatrici; il *fandom* che svilupparono consente di osservare la creativa rielaborazione dei film e delle star, la strutturazione del tempo libero sulla base dei consumi cinematografici e la creazione di nuove forme di relazioni attraverso le quali le studentesse legittimarono le proprie esperienze, la propria identità e il proprio ruolo pubblico⁴³.

L'importanza di avere diciotto anni

Cara Alida,

Sono una tua grande ammiratrice [...]; tu sei la rivelazione, la giovane stella da tutti aspettata, e se in America c'è Deanna Durbin che fa tanto furore, in Italia ci sei tu che non hai da invidiare niente a nessuna altra attrice⁴⁴.

Le lettere delle fan, ma anche dei fan, ad Alida Valli⁴⁵, scritte tra gli anni trenta e quaranta, se osano paragonare la loro diva preferita a un'altra star, quella è Deanna Durbin, con la granitica certezza che tale accostamento non potrà che lusingarla⁴⁶. *Assenza ingiustificata* – pellicola che si considera perduta – rappresentò infatti il corrispettivo italiano di *Tre ragazze in gamba* e lanciò tanto la "commedia collegiale" che la prima giovane diva.

Come ha sottolineato Federico Vitella, «[l]a clamorosa affermazione di Alida Valli nell'olimpico divistico nazionale coincise con il crescente investimento politico nell'industria cinematografica da parte del regime»⁴⁷. Soprattutto dopo la cosiddetta legge Alfieri

⁴¹ Nash, *American Sweethearts*, cit., p. 119.

⁴² Schrum, *Some Wore Bobby Sox*, cit., p. 167.

⁴³ L.A. Lewis (ed.), *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*, Routledge, London-New York 1992; G. Scheiner, *Signifying Female Adolescence: Film Representations and Fans, 1920-1950*, Praeger, Westport 2000.

⁴⁴ Centro sperimentale di cinematografia (CSC), Fondo Alida Valli (FAV), Lettere degli ammiratori 1, 1937 – 1949 (LA1), lettera di Elena N.S., Viareggio, 23 novembre 1939.

⁴⁵ Parte delle missive ricevute da Alida Valli nel periodo preso in considerazione sono state pubblicate in F. Vitella, *Lettere ad Alida Valli. Il culto di una diva nell'Italia fascista*, Marsilio, Venezia 2025. Si veda inoltre Id., «Mia carissima Alida», *Le lettere degli ammiratori nell'Italia mussoliniana*, in «Bianco e nero», 2016, n. 586, pp. 92-114.

⁴⁶ È il paragone proposto anche dalla critica del tempo come, tra i primi, M. Rampetti, *Stelle di casa nostra. Alida Valli*, in «Cinema illustrazione», 1939, n. 9, p. 3. Cfr. inoltre M. Casalini, *Tra Hollywood e Cinecittà: modelli di genere nell'Italia fascista*, in Ead. (a cura di), *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Viella, Roma 2016.

⁴⁷ Vitella, *Lettere ad Alida Valli*, cit., p. 15.

del 1938⁴⁸, l'ampliamento e il consolidamento di uno *star system* autarchico vennero considerati indispensabili per sostenere l'industria cinematografica nazionale⁴⁹. Da quell'anno i volti e i corpi delle giovani dive italiane invasero le sale cinematografiche, le riviste di settore, i rotocalchi femminili e anche i quotidiani. La loro immagine venne rimbalzata dagli schermi ai cine-racconti, dalle serie fotografiche alle biografie che alternavano la narrazione con scatti a tutta pagina⁵⁰. Sebbene giovanissime e con una carriera che si riassumeva in pochi titoli, e non tutti con ruoli di primo piano, le star dei "film collegiali" divennero infatti protagoniste di numerosi scritti biografici⁵¹, data la repentina fama raggiunta e la richiesta continua delle fan di avere ragguagli e aggiornamenti sulle proprie beniamine. In questo specifico genere si specializzarono sia gli editori delle riviste di settore, con lo scopo di fidelizzare il proprio pubblico, sia case come Albore di Milano che, a partire dal 1941 con la firma di Pietro Osso, stampava numerosi titoli tra cui *Deanna Durbin, l'usignolo d'oro*, *Alida Valli. La reginetta dello schermo*, *Lilia Silvi... l'indemoniata birichina* e, l'anno successivo, *Vivi Gioi, chioma d'oro*.

Le lettere ad Alida Valli restituiscono entusiastici racconti della lettura e dell'attesa per l'autobiografia uscita a puntate – come una novella sentimentale – su «Cine illustrato» tra dicembre 1939 e gennaio 1940, dopo il successo di *Assenza ingiustificata*. Ritengo quindi opportuno soffermarmi su questa pubblicazione in particolare, anche perché è Valli stessa a rivolgersi, apparentemente senza mediazioni⁵², al suo pubblico, siglando l'autenticità della narrazione con l'autografo, oggetto del desiderio di ogni fan. L'autobiografia, inoltre, richiama sin dal titolo – *I primi diciott'anni della mia vita* – la centralità dell'età che si esplicita anche nel pubblico prediletto dall'attrice: «tutte le giovani donne come me [...] e che una eguale passione incita alla stessa meta». Con la narrazione dei suoi primi diciotto anni, Valli chiama dunque in causa direttamente e orgogliosamente le ragazze perché sono coloro che vivono i suoi stessi sogni, i suoi stessi turbamenti e che possono pertanto perfettamente comprenderla, instaurando con loro una dinamica speculare rispetto a quella delle lettere delle fan alla diva.

Sin dalle prime battute, Valli chiarisce che per una carriera cinematografica non è sufficiente possedere qualità fisiche e intellettuali «ma occorre prima di tutto e soprattutto» una indiscutibile fiducia in se stesse e una ferrea volontà, che poche righe prima ha definito «continua, irriducibile, instancabile»⁵³. La rilevanza assegnata alla volontà, tra i termini

⁴⁸ D. Manetti, *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo. 1922-1943*, FrancoAngeli, Milano 2012.

⁴⁹ S. Gundle, *Mussolini's Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy*, Berghahn Books, New York 2013.

⁵⁰ Su questa dimensione visuale intermediale di Alida Valli e di Lilia Silvi offrono un'amplessima panoramica i loro fondi archivistici, in particolare: CSC, FAV, Rassegna stampa 1937-1948 e CSC, Fondo Lilia Silvi (FLS), Rassegna stampa e documentazione e Omnia.

⁵¹ Sulla centralità degli scritti biografici nella creazione di una star si veda G. Bertellini, *The Divo and the Duce. Promoting Film Stardom and Political Leadership in 1920s America*, University of California Press, Oakland 2019.

⁵² Presumibilmente la biografia non fu scritta da Valli o, quanto meno, venne aiutata a farlo. Tuttavia, nella prospettiva del saggio, interessa che le fan credettero che fosse la loro beniamina a narrarla e come tale la lessero.

⁵³ "I primi diciott'anni della mia vita" narrati da Alida Valli per i lettori di «Cine illustrato», in «Cine illustrato», 1939, n. 49, s.p. In copertina una foto di Valli e il richiamo alla prima puntata dell'autobiografia.

che ricorrono nella biografia con maggiore frequenza, e alla fiducia in sé sovrappone Alida Valli e Vera Fabbri – la protagonista di *Assenza ingiustificata* –, rafforzando enormemente il messaggio di *empowerment* trasmesso dalla personaggio. Tutt'altro che rappresentare un'ingenua fanciulla, inoltre, Valli si definisce una "birichina", nuovamente come Fabbri, ovvero «vivace, ribelle e anche un po' sfacciata».

«Le fignorine fono pregate di fare filenfo»⁵⁴ è una delle prime battute della seconda puntata, in cui trova ampia trattazione un argomento che coinvolge particolarmente il pubblico di Valli, la quotidianità scolastica, fatta di lezioni saltate per andare al cinema, pagelle imbarazzanti e disperazione del padre che vorrebbe per la figlia un futuro da professoressa di lettere. Dopo un vero e proprio inno all'indipendenza – «avevo appena compiuti i tredici anni e mi sentivo già una ragazza forte per combattere ed affrontare la vita da sola» – descrive il passaggio da bambina a signorinetta, creando una profonda intimità con le lettrici:

E i primi sogni vennero a scuotere la mia prima giovinezza, bussarono timidi e circospetti al mio cuore, mi destarono la prima ansia nello sguardo, la prima vivida sensazione di sentirmi ogni giorno di più donna, m'ingentilirono abitudini, gesti, raffinando in me il gusto del vestire e del trattare con le altre persone⁵⁵.

L'introduzione nella narrazione di Anna Maria, l'amica del cuore con la quale condivide, *ça va sans dire*, la passione per il cinema, consente a Valli di accennare anche ai turbamenti sentimentali e al piacere del flirt e di coinvolgerci tutte le coetanee che stanno leggendo come un unico gruppo di amiche: «E di platonici corteggiatori, allora, ne avevamo tanti! [...] anzi ce li scambiavamo come fossero paia di calze, con una liberalità ed una generosità veramente commoventi!». Con Anna Maria, Alida va tutti i giorni al cinema a Como, dove la famiglia si è trasferita, e la domenica le ragazze prendono, sempre da sole, il treno per raggiungere le sale milanesi. Tutt'altro che essere dipinta come un luogo insidioso per due fanciulle, come vorrebbe la retorica fascista, la grande città infonde forza e sicurezza in Alida che, nelle affollate strade milanesi, si sente perfettamente a proprio agio:

Milano significava per me la grande avventura settimanale, la grande città in cui fuggivo, alla rincorsa dei miei sogni; il mondo nuovo e straniero tanto diverso dalla mia piccola vita di provincia; il centro di tutte le insegne luminose, di tutte le meravigliose illusioni! Come non subire il fascino di tutto quel movimento, di quella aggrovigliata e roboante vita?

La terza puntata⁵⁶ si apre con la notizia che cambierà il percorso di Alida Altenburger per trasformarla in Alida Valli: l'inaugurazione del Centro sperimentale di cinematografia. Per poterlo frequentare dovrà però prima vincere la ritrosia del padre che, di fronte al desiderio espresso dalla figlia, reagisce proibendole di uscire di casa perché ritiene che i sogni cinematografici siano frutto di un'educazione eccessivamente permissiva: «Nei conflitti

⁵⁴ "I primi diciott'anni della mia vita" narrati da Alida Valli per i lettori di «Cine illustrato», in «Cine illustrato», 1939, n. 50, s.p.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ "I primi diciott'anni della mia vita" narrati da Alida Valli per i lettori di «Cine illustrato», in «Cine illustrato», 1939, n. 51, s.p.

tra padri e figli v'è sempre un tantino di verità dall'una parte e dall'altra, con la differenza però che i padri sono sempre portati a non comprendere, mai del tutto, le verità dei figli», chiosa Alida strizzando l'occhio alle sue lettrici ma anche ai loro genitori. Vinta la resistenza paterna grazie anche alla complicità della madre, a quattordici anni appena compiuti parte, nuovamente da sola⁵⁷, alla volta di Roma. Con sé porta un enorme bagaglio colmo soprattutto di illusioni che, tuttavia, non stigmatizza come fatue o pericolose, ma le considera indispensabili, «necessarie come la biancheria che la mamma dispone nella [...] valigia».

Nella quarta puntata⁵⁸ la giovane star racconta del suo arrivo a Roma e dell'improvviso sgomento che la coglie e che le procura uno strano e inedito desiderio, quello di «ritornare [...] dai [suoi] genitori». Si scuote però subito perché non ha motivo di sentirsi sola, avendo con sé «il [suo] coraggio e la [sua] incrollabile volontà. Amici sicuri e fedeli». Inizia così a camminare per Roma ed è, nuovamente, a contatto con la città notturna che la quindicenne futura diva acquista crescente fiducia. Valli studentessa del Centro sperimentale di cinematografia riprende, invece, ancora una volta, i tratti della "birichina": «Più di una volta fui considerata un'incosciente, una donna senza metodo, ribelle ad ogni consiglio», ammette. Il quarto racconto si chiude nel 1936 con il suo primo set, quello de *I due sergenti*.

Nel quinto appuntamento⁵⁹, oltre ad accennare ai film successivi – soprattutto ad *Assenza ingiustificata* che «ha finalmente esaudito anche il [suo] desiderio: quello di sentir[si] perfettamente a [suo] agio e padrona della [sua] parte» – trova spazio quella che appare come una confidenza tra un'amica avvezzata alle insidie del mondo e le sue ingenue compagne. Smentisce innanzitutto il luogo comune che associa l'ambiente dello spettacolo alla perdizione, dichiara di trovarcisi bene, o meglio, specifica: «per sentircisi magnificamente bene, bisogna adattarsi alle circostanze e sfuggire le occasioni che potrebbero, poi, provocare dei pentimenti». Su questo tema Valli non può mostrare la minima esitazione a tutela del suo buon nome; allo stesso tempo però non si esime dall'affrontare un argomento spinoso, legittimando la curiosità e la confidenza tra coetanee sul sesso:

Molte mie lettrici grideranno in questo preciso istante: "Già, e una povera ragazza come riesce in questa maniera, a farsi un pochino luce?" Una povera ragazza come me è sempre andata di corsa verso dove vedeva brillare un po' di luce, senza attendere che qualcuno pensasse di sua iniziativa a illuminarla.

Nella sesta e ultima puntata si congeda con melanconia, dando appuntamento per un bilancio dei suoi primi quarant'anni⁶⁰.

⁵⁷ Pietro Osso in Alida Valli. *La reginetta dello schermo*, Casa editrice Albore, Milano 1941, dà una versione più convenzionale e cauta, ovvero che Valli venne accompagnata a Roma dalla mamma.

⁵⁸ "I primi diciott'anni della mia vita" narrati da Alida Valli per i lettori di «Cine illustrato», in «Cine illustrato», 1939, n. 52, s.p.

⁵⁹ "I primi diciott'anni della mia vita" narrati da Alida Valli per i lettori di «Cine illustrato», in «Cine illustrato», 1940, n. 1, s.p.

⁶⁰ "I primi diciott'anni della mia vita" narrati da Alida Valli per i lettori di «Cine illustrato», in «Cine illustrato», 1940, n. 2, s.p.

Vere studentesse moderne

Scusami innanzitutto questo mio tono confidenziale ma siccome press'a poco abbiamo la medesima età me lo sono permessa. [...] Io ho quasi sedici anni e frequento il Liceo scientifico; non ho nessuna professoressa che dica "fignorine fate filenzio!" Tanto meno quella di latino. Però il mio professore di disegno manca nella z e dice che "l'altessa e la larghezza devono essere in proporsione". Se mi prometti di non dirlo a nessuno ti faccio una confessione: ho poca voglia di studiare, ma i miei insegnanti sono buoni, cioè, abbastanza buoni, quindi me la sono sempre cavata. [...] Leggo ogni settimana il romanzo dei tuoi diciotto anni: mi pare di vederti quando quasi quindicenne giungesti a Roma e vagasti per la città fino a mezzanotte oppure quando, col naso rosso e gonfio, fosti mandata fuori di classe a starnutire; ti vedo poi, signorina, affidata alle mani abili di un truccatore che spalma il cerone sul tuo visetto birichino⁶¹.

La lettera che Rosanna R., sedicenne studentessa forlivese, scrive ad Alida Valli il 2 gennaio 1940 esemplifica il dialogo che si istaura tra fan e star dopo la pubblicazione dell'autobiografia. Il tono confidenziale usato da Valli su «Cine illustrato» stimola una serie di "risposte" da parte di tante ragazze che si sono sentite chiamate in causa da una scrittura che è sembrata rivolgersi a ciascuna di loro, ma che, allo stesso tempo, ha rappresentato un'esperienza collettiva che ha cementato la *fanbase* della giovane diva.

Come la gran parte delle missive, quella di Rosanna sfoggia una immediata confidenza che si fonda sull'anagrafe: lei è una sedicenne e Valli stessa è una "vera" giovane. «Lo siete veramente», scrive quasi con stupore Sauro V., che si presenta a sua volta come «un semplice giovane (ho soltanto 16 anni)»⁶². L'orgogliosa esibizione della propria età è accompagnata dall'altrettanto soddisfatta indicazione del proprio ruolo sociale e pubblico: "sono una studentessa". Le due coordinate attraverso le quali le ragazze si definiscono stabiliscono anche una specifica alterità rispetto agli adulti, e ai genitori in particolare – considerati «un po' ancora dell'Ottocento», come lamenta la diciottenne Rosa A.⁶³ –, e si configurano allo stesso tempo come una attestazione di modernità. Anna Maria F. di Vittorio Veneto, che ritaglia e conserva di Alida Valli ogni fotografia, dichiara sin dalle prime righe, a scanso di equivoci, che è «una studentessa sedicenne delle magistrali superiori, [...] una vera studentessa moderna che oltre a Dante, a Virgilio, al Manzoni, s'intende di teatro di posa e di sceneggiatura»⁶⁴. Tina e Anna D'A., che elencano le loro "birichinate" ai danni di una "povera" istituttrice – come fossero le protagoniste di un "film collegiale" – rivendicano la loro esuberanza come modernità: «Non credere che siamo due ragazze ribelli, no, per carità, semplicemente vogliamo il nostro diritto di vivere liberamente e di occuparci di tutto ciò che è moderno»⁶⁵.

Anche Anna Maria B. di Milano sembra rispondere alle confidenze espresse da Valli nella propria autobiografia instaurando una continua, e forse fittizia, consonanza tra sé e la diva, introdotta dalla reiterata espressione «proprio come voi»⁶⁶. E, proprio come Alida

⁶¹ CSC, FAV, LA1, lettera di Rosanna R., Forlì, 2 gennaio 1940.

⁶² Ivi, lettera di Sauro V., Fermo, 29 ottobre 1939.

⁶³ Ivi, lettera di Rosa A., Cremona, 20 ottobre 1939.

⁶⁴ Ivi, lettera di Anna Maria F., Vittorio Veneto, 28 ottobre 1939.

⁶⁵ Ivi, lettera di Tina e Anna D'A., Siracusa, 18 novembre 1939.

⁶⁶ Ivi, lettera di Anna Maria B., Milano, 23 dicembre 1939.

Valli, anche Anna Maria ha genitori che desiderano per lei un futuro da professoressa e le proibiscono anche solo di sognare una carriera cinematografica. Intende però perseverare nella sua ambizione e l'intervento di Valli le appare indispensabile:

Per essere breve Alida, vorrei da voi una promessa, se sarà possibile me la scriverete su Cine Illustrato, perché spedendomi a casa questa lettera, potrebbe capitare in mano ai miei genitori, ed è inutile spiegare ciò che avverrebbe.

Questo favore è molto semplice, consiste nel [sic] scrivere su Cine Illustrato, la vostra promessa, se un giorno volessi entrare al Centro Sperimentale, potrei ottenere da voi un saldo aiuto. [...] Questo vostro scritto lo ritaglierei, lo riporrei con tanta cura, adoperandolo al momento giusto, per ricordarvi la promessa. Dipende da voi Alida, il mio avvenire, dal vostro aiuto.

Per realizzare i propri sogni, le lettrici (e i lettori) si fidano e si affidano, oltre che al proprio idolo, alle pagine di un giornale, che viene percepito come luogo d'incontro e presenza amicale. I rotocalchi cinematografici⁶⁷ appaiono essenziali per il formarsi di una cultura tra pari: la condivisione di un hobby, come è quello di attendere con trepidazione e di leggere avidamente ogni numero di «Cine illustrato», rappresentata un formidabile collante per legami di cui il rotocalco non solo è parte integrante, ma preminente⁶⁸. Questo ruolo fa leva anche sulla familiarità con cui si percepiscono le firme che curano le rubriche fisse, specialmente quelle di "piccola posta", attraverso le quali la dimensione intima diventa parte di uno spazio pubblico condiviso dal gruppo delle pari dando vita a una «comunità emotiva»⁶⁹. Nell'Italia fascista, le riviste cinematografiche giocano inoltre, di fatto, un ruolo quasi di «proto-associacionismo»⁷⁰, fungendo da raccordo tra ammiratrici e star; proprio nel caso di Valli, molte delle lettere oggi conservate nel fondo archivistico sono giunte all'attrice per l'intermediazione di «Cine illustrato» che le ha ricevute da fan speranzose di vederle recapitate alla propria beniamina. Se il rotocalco non ha disatteso le aspettative, la giovane star non sembra, invece, aver rispettato gli "obblighi" che le competono nei confronti del proprio *fandom*, mettendo in pericolo la sua credibilità e anche quella di «Cine illustrato». Come altre studentesse, Vania L. la informa, infatti, che sulla rubrica *Le vostre domande*, diretta da Mary, ovvero Luciana Peverelli, frequenti sono le lamenti per le sue mancate risposte. L'avverte allora bonariamente ma decisa: «se leggeste Cineillustrato [sic] vi accorgeteste che molti fra i vostri ammiratori vi odiano; e perché? Perché non vi degnate di mandare loro una vostra fotografia; ci vuole tanto poco per accontentarli!»⁷¹.

Come la lettura dei rotocalchi, anche la scrittura delle lettere è un rituale spesso collettivo che si svolge preferibilmente in classe; d'altra parte, l'aula scolastica è un luogo

⁶⁷ R. De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e pensiero, Milano 2000; Id., I. Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Cisalpino, Milano 2009.

⁶⁸ Schrum, *Some Wore Bobby Sox*, cit., p. 160.

⁶⁹ B.H. Rosenwein, *Generazioni di sentimenti. Una storia delle emozioni, 600-1700*, traduzione e cura di R. Cristiani, Viella, Roma 2016, pp. 16-22. Devo a Emanuela Scarpellini questa riflessione.

⁷⁰ F. Vitella, *Per un'archeologia del fandom. La posta dei lettori nelle riviste cinematografiche dell'Italia fascista*, in Comand, Mariani (a cura di), *Ephemera*, cit., p. 270.

⁷¹ CSC, FAV, LA1, lettera di Vania L., Verona, 2 agosto 1940.

privilegiato per l'incontro tra coetanee senza la supervisione dei genitori e diventa lo spazio ideale per coltivare e condividere passioni. La corrispondenza tra fan e star consente quindi anche di osservare, in controluce, la vita all'interno di un'aula scolastica. Da Roma, Dianora V. e Maria Luisa P., compagne di banco, cominciano a scrivere una lettera diretta ad Alida Valli, ma prima di sigillarla Carla R. la intercetta e chiosa: «Ed io che arrivo sempre tardi come la piccola Greta Larsen [personaggia interpretata da Valli] in *Ballo al castello* non potrò avere nulla? Sarei felicissima se potessi avere una foto con dedica dopo tutto quello che si rischia per scrivere in classe! E voi ne sapete qualcosa di professori, in *Assenza ingiustificata*»⁷². Anna Maria C. e Maria Antonietta R., studentesse genovesi, compagne di banco, raccontano a Valli l'accesa competizione tra chi, in classe, possiede il maggior numero di sue fotografie⁷³, mentre Franca C. confessa che «a scuola, nei momenti d'intervallo, parliamo quasi sempre di voi e quasi tutte le mie compagne vi preferiscono alle altre attrici»⁷⁴. L'interesse per le star cinematografiche è, dunque, parte integrante della quotidianità delle giovani e delle loro conversazioni e i film "servono" a creare e a rinsaldare amicizie, a esplorare fantasie di indipendenza, amore e anche sessualità.

Vania L. ha consigliato a Valli di dedicarsi a «ruoli di fanciulla sbarazzina e vivace e non [...] a parti pesanti e poco attraenti». Come lei, tutte le studentesse esprimono la loro immancabile predilezione per *Assenza ingiustificata*; appare quasi una necessità quella di testimoniare l'entusiasmo per la pellicola che le ha "scoperte". Alda B. si complimenta per tutti i ruoli interpretati da Valli, ma non può non chiosare che «mi piacete di più nelle parti di giovanetta, di studentessa, di ragazza allegra, sbarazzina, [...] e non nelle parti di donna innamorata, fatale, come in "Manon Lescaut"»⁷⁵. Anche Annamaria R. e Viviana S. devono confessarle che vorrebbero sempre vederla interpretare «una ingenua ragazzina, furba studentessa o finta ammalata» perché «[a]nche noi frequentiamo volentieri (?) il Liceo, quindi comprendiamo benissimo la vostra antipatia e nello stesso tempo amore per la scuola. Su quanto a matematica condividiamo il vostro parere»⁷⁶, scrivono confondendo più volte Valli con la sua personaggia. Clementina C., che si definisce «una ragazza di 15 anni che ama tanto il cinema italiano e i suoi attori», preferisce Alida quando interpreta la parte della scolara, perché «anche io [lo] sono [...] (promossa alla V ginnasiale) che alle volte cerca di riscaldare il termometro con l'acqua calda per nascondere una sospensione. Ma è meglio non parlare di certe cose, la mamma mia potrebbe leggere e allora...»⁷⁷. Anche Valeria P. le confessa la sua preferenza per il film diretto da Neufeld:

perché si vedono scene di scuola che a tutte le scolare potrebbero capitare. Dopo aver visto questo film, l'altro giorno mi è venuta l'idea se davvero il mercurio salisse; ho immerso il termometro della febbre in una pentola d'acqua bollente. Per il troppo calore il piccolo vetro si è rotto ed il mercurio è andato per conto

⁷² Ivi, lettera di Dianora N. V., Maria Luisa P. e Carla R., Roma, 22 dicembre 1939.

⁷³ Ivi, lettera di Anna Maria C. e Maria Antonietta R., Genova, 20 aprile 1940.

⁷⁴ Ivi, lettera di Franca C., Pietrasanta (Lucca), 30 agosto 1938.

⁷⁵ Ivi, lettera di Alda B., Milano, 9 aprile 1940.

⁷⁶ Ivi, lettera di Annamaria R. e Viviana S., Modena, 29 dicembre 1939.

⁷⁷ Ivi, lettera di Clementina C., Cerignola, 1° luglio 1940.

suo. La mamma mi ha un po' sgridata, poi si è "consolata" ed il giorno dopo è andata in farmacia e ne ha comprato un altro⁷⁸.

Termometri infilati nell'acqua calda per simulare la febbre, un lessico giovanile che si compone sui "film collegiali" – il canto goliardico "gaudeamus igitur" di *Assenza ingiustificata* diventa una sorta di slogan tra studentesse e studenti di tutta Italia –, l'assegnazione dei nomi e dei soprannomi in classe – «A scuola siamo tutte pazze per voi: non si fa che parlare di voi. Figuratevi che tutte vorremmo chiamarci "baccalà" – scrive Leda G. – e per deciderci a chi dovesse toccare questo nome, abbiamo tirato a sorte. Sapete? Per vedere il vostro film non ho studiato matematica e il giorno dopo ho avuto 5»⁷⁹ –, l'appellare Valli con il nomignolo Kitty divulgato da Pasinetti su «Tempo» alla fine del 1939⁸⁰, sono tutte testimonianze di una cultura condivisa tra le ragazze che frequentano le scuole superiori a cui contribuisce significativamente il consumo delle "commedie collegiali" attraverso le quali le studentesse hanno potuto vedersi ed essere viste⁸¹. Vestirsi, parlare, atteggiarsi come il proprio idolo, ha inoltre permesso loro di costruire un'identità più forte, di essere maggiormente notate e di entrare a far parte di un immaginario condiviso⁸².

Queste benedette ragazze!

Nel 1942, il cineasta e storico del cinema, nonché docente presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, Francesco Pasinetti delinea un nuovo fenomeno "di massa" che in quegli anni ha preso campo tra le giovani:

le ragazzine sono uscite di casa, sole o con la mamma, hanno preso il tassì e dai quartieri alti hanno raggiunto Cinecittà. Altre vi sono giunte dalla provincia. Trascorrevano prima le loro giornate in casa, a scuola o all'ufficio; sotto il cuscino o nel cassetto o tra i libri scolastici tenevano nascosto "Cine illustrato" con le fotografie di attori o addirittura le fotografie stesse, con la firma autografa del "divo" o della "diva"; un giorno hanno anche scritto al compiacente redattore di una rubrica di corrispondenza coi lettori, il quale ha loro risposto incoraggiandole⁸³.

Per descrivere l'inedita occupazione dello spazio pubblico da parte di tante «fanciulle», Pasinetti fa ricorso a un termine particolarmente significativo: emancipazione; nonostante il tono iniziale quasi solidale, l'articolo si chiude con una netta condanna e con la triste visione di giovani attrici precocemente invecchiate e dimenticate, ormai impossibi-

⁷⁸ Ivi, lettera di Valeria P., Vaciglio, 6 ottobre 1940.

⁷⁹ Ivi, lettera di Leda G., Bologna, 11 dicembre 1939.

⁸⁰ F. Pasinetti, *Una stella si riposa*, in «Tempo», 1939, n. 21, pp. 20-22.

⁸¹ Il riferimento è al concetto di «visibile» elaborato da Pierre Sorlin in *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano 1979, p. 68.

⁸² J. Fiske, *The Cultural Economy of Fandom*, in Lewis (ed.), *The Adoring Audience*, cit.

⁸³ F. Pasinetti, *Giovinette attrici*, in «Cine illustrato», 1942, n. 47, p. 2. Il riferimento alla rubrica è probabilmente diretto a *Voi e il cinema*. Cfr. B. Montesi, *Voi e il cinema. Visual Culture, Gender and Cinema Consumption in Fascist Italy (1938-43)*, in «Modern Italy», 2025, pp. 1-24. DOI: doi.org/10.1017/mit.2025.10076.

litate a interpretare il ruolo a cui avrebbero dovuto sin da subito aspirare, quello, “naturalmente”, di mogli e di madri.

Nei primi quaranta, sulle principali riviste cinematografiche, accanto alle recensioni, ai lanci e alle foto tratte dai “film collegiali”, compaiono insistenti riflessioni sulle “ragazze d’oggi” – espressione che comprende tanto le giovani star che le loro fan – con toni che variano dal sarcasmo all’ironia, dalla riprovazione a una certa condiscendenza. Tutte assieme rivelano la percezione di un inedito, e anomalo, protagonismo che rivendica spazi di indipendenza e perfino di azzardo grazie a una cultura di evasione⁸⁴ che esprime «un desiderio utopico di autonomia femminile»⁸⁵.

Dalla prima pagina di «Cine illustrato», Eugenio Giovannetti lamenta la smania delle signorinette di «essere qualcuna»⁸⁶, suscitata e sostenuta dalla proliferazione di giovani dive: «oggi ci si avvia a scoprire ogni giorno un’attrice nuova», si rammarica il giornalista che ammonisce a «[n]on [...] cadere in un nuovo genere di divismo troppo a buon mercato, troppo facilone, troppo entusiastico. Il “carino” è quasi sempre, nell’estetica del cinema, il nemico: è il mediocre, l’impersonale, il lezioso». “Carino” non è un termine neutro e richiama, con una connotazione negativa nelle parole di Giovannetti, un processo di massificazione della bellezza e delle opportunità che da essa derivano. Sulla spinta della cultura commerciale e del linguaggio di mercato, “carino” – come “cute”⁸⁷, di cui può considerarsi la traduzione, ma anche come “birichina” o “sbarazzina” – è l’espressione di un inedito apprezzamento emotivo e sentimentale per tutto ciò che combina impertinenza e innocenza come, peculiarmente, infanzia e giovinezza.

La presenza sulle riviste cinematografiche di disquisizioni e di approfondimenti sulla bellezza femminile non stupisce, naturalmente, e il tema è tra i più interessanti per il pubblico dei rotocalchi⁸⁸. Il loro proliferare attorno alle giovani star e alle spettatrici dei “film collegiali” segnala però anche un percepito cambiamento in corso nel rapporto delle ragazze con il proprio corpo, plasmato e “usato” per ottenere visibilità, successo e fama, e non per adempiere a una “naturale” missione riproduttiva⁸⁹. La bellezza moderna, notano commentatori e commentatrici, tra cui la giornalista e traduttrice Liliana Scalero, risponde ormai a parametri industriali e può essere raggiunta grazie alla volontà – divenuta la parola d’ordine in campo estetico⁹⁰ –, avvalendosi dei suggerimenti che gli stessi rotocalchi forniscono per diventare “un tipo”. Tante ragazze possono quindi sentirsi autorizzate a ten-

⁸⁴ Per la decostruzione del concetto di evasione R. Dyer, *Entertainment and Utopia*, in *Only Entertainment*, Routledge, London-New York 2002.

⁸⁵ Comand, *Erlebnis via Ephemera*, cit., p. 51.

⁸⁶ E. Giovannetti, *Essere qualcuna*, in «Cine illustrato», 1942, n. 8, pp. 1-2.

⁸⁷ G. Cross, *The Cute and the Cool. Wondrous Innocence and Modern American Children’s Culture*, Oxford University Press, New York 2004; S. May, *The Power of Cute*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2019.

⁸⁸ S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma-Bari 2007.

⁸⁹ Cfr. Comitato italiano per lo studio dei problemi della popolazione, *Atti del convegno internazionale di studi della popolazione*, Roma 1931, v. II, pp. 261-269, cit. in M. De Giorgio, *Le italiane dall’unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 236. Per il calo della natalità negli anni del fascismo, nonostante la politica demografica del regime si veda P. Ginsborg, *Famiglia Novecento. Vita familiare, rivoluzione e dittature, 1900-1950*, Einaudi, Torino 2013.

⁹⁰ R. Chigi, *Per piacere. Storia culturale della chirurgia estetica*, Il Mulino, Bologna 2008.

tare di migliorare la propria condizione sociale investendo sulla propria specifica avvenenza⁹¹. Anche i registi preferiscono, a detta di Scalero, «tipi amorfi di ragazze volontarie» – che esemplifica con «le Katherine Hepburn, le Michèle Morgan, le Alida Valli» – poiché è più semplice modellare attraenti peculiarità come «uno spruzzo leggero di efelidi, un nasino a scarpa, degli zigomi di tipo mongolico, degli occhietti da giapponese» che una «bellezza spiccata»⁹².

Singolari caratteristiche o distintive espressioni potevano fare la fortuna di un'interprete, ma le tipizzazioni sulla base dell'età o, meglio, l'infantilizzazione delle attrici divenne il principale bersaglio polemico nel corso degli anni. Per Ferdinando Martini – e per copia conforme Irene Brin – era stata proprio *Assenza ingiustificata* ad aver lanciato la deplorabile moda per cui le «nostre attrici giovani o meno giovani pigliavano il vezzo di apparir giovanissime, e chi si faceva fotografare con la lingua di fuori, chi legava il cappellino sotto il mento, chi si vestiva da marinaretta». *Ore nove: lezione di chimica* e *Violette nei capelli*, usciti entrambi nel 1941, non erano che i degeneri epigoni:

Ma quei boccolini, andiamo, e quei berrettucci alla scimunita, e quegli abiti a bottoni d'oro, e quelle giacchette alla ti vedo e non ti vedo, parmi proprio che ce le potrebbero risparmiare. [...] Queste benedette ragazze! Non si mariteranno dunque mai?⁹³

Da questa prospettiva, la figura di Lilia Silvi risulta particolarmente interessante per la sua ambivalenza: da un lato, è la sola giovane star che nel 1940 è sposata – con il calciatore Luigi Scarabello che compare accanto a lei in *Violette nei capelli* con lo pseudonimo di Sergio Landi – e che quindi non può essere inclusa tra le «ragazze perdute»; dall'altro, però, è anche l'attrice la cui recitazione è peculiarmente caratterizzata da «occhi sgranati», «boccacce e marameo»⁹⁴, al punto da essere coniato il termine «silvismo» (fig. 2)⁹⁵. Silvi è quindi anche la giovane star che riceve le critiche più taglienti a causa di uno stile re-



Fig. 2. Il "silvismo" di Lilia Silvi in *Scarpe grosse*

⁹¹ Montesi, *Voi e il cinema*, cit.

⁹² L. Scalero, *La bellezza delle attrici*, in «Cine illustrato», 1943, n. 27, s.p.

⁹³ F. Martini e per copia conforme I. Brin, *Queste benedette ragazze*, in «Film», 1941, n. 47, p. 5.

⁹⁴ I. Brin, *Un film ogni settimana. La bisbetica domata*, in «Cine illustrato», 1942, n. 47, s.p.

⁹⁵ CSC, FLS, *Rassegna stampa e documentazione*, ritaglio di E. Giovannetti, *Silvismo di Lilia Silvi*.

citativo definito come bambineggiante, che rivela però anche un processo di erotizzazione di una versione sessualmente controllabile e idealizzata di donna innocente.

Facendo ricorso alla categoria di *juvenation* – «the creative practice of communicating with a readership via the medium of youthfulness» – Caylyn Studlar ha osservato che «juvenated star personas were used by Hollywood to address changing sexual mores, as well as issues of social transformation and class difference»⁹⁶. Anche le giovani star nei “film collegiali” dell’Italia fascista sembrano poter rispondere a queste istanze restituendo, accanto a immagini femminili a beneficio dello sguardo maschile, soprattutto uno sguardo femminile che trasmette le emozioni e i desideri delle donne alle donne stesse⁹⁷. Esempio in questo senso appare *Ore 9: lezione di chimica*. Al di là della rivalità tra due collegiali – o, meglio, del bullismo che la personaggio interpretata da Alida Valli (Anna) esercita su quella interpretata da Irasema Dilian (Maria) per gelosia rispetto alle presunte preferenze del professore di chimica Marini (interpretato da Andrea Cecchi) –, è la linea sentimentale a prevalere, ovvero tutte le studentesse, a esclusione di Maria, sono infatuate di Marini. Il sogno d’amore verrà coronato da Anna al grido di «bisogna farsi valere a questo mondo» e dopo aver corteggiato e lasciato chiaramente intendere il suo apprezzamento al professore, mettendolo inizialmente in imbarazzo. Quando le compagne le contestano che Marini potrebbe non essere interessato a una «ragazzina», Anna gioca a fare la vamp, si acconcia i capelli, scopre una spalla dalla camicia da notte che stringe in vita prima di scoppiare in una fragorosa risata che rivela la finzione ma anche la consapevolezza della seduzione e, soprattutto, il proprio desiderio che irrompe nel tradizionale dominio maschile e minaccia il primato della famiglia (fig. 3).

Proprio le scene del dormitorio, quelle in cui le divise e lo sguardo degli adulti sono assenti, forniscono probabilmente l’immagine più complessa e moderna delle “ragazze d’oggi” con i loro discorsi sui desideri d’amore, la musica da ascoltare e le sigarette da fumare (fig. 4).

Il lieto fine della vicenda prevede la riconciliazione tra le due “rivali” – ovvero il *mea culpa* di Anna che ha frainteso il comportamento della sua compagna, in realtà incolpevolmente coinvolta in una complicata vicenda paterna – e lo sbocciare dell’amore tra Anna e il professore, che lascia il suo incarico al collegio di Valfiorita. Sebbene una maschera indossata da Anna attenui in parte la “normalità” del comportamento della ragazza, l’esplicito flirtare nelle scene finali avviene sotto lo sguardo compiaciuto del padre della collegiale e quello lievemente imbarazzato, ma non certo scandalizzato, della direttrice. La pellicola rende quindi visibile, e accettabile anche per gli adulti, una intraprendenza e una sensualità non perturbanti e fatali ma appropriate per essere espresse dalle “ragazze d’oggi”⁹⁸.

A guerra in corso – sebbene il conflitto sembri espunto dalle pubblicazioni più popolari come «Cine illustrato» allo scopo di ricreare una parvenza di normalità e di offrire

⁹⁶ Studlar, *Precocious Charms*, cit.

⁹⁷ J. Basinger, *A Woman’s View: How Hollywood Spoke to Women 1930-1960*, Knopf, New York 1993.

⁹⁸ M.E. Buszek, *Pin-Up Grrls. Feminism, Sexuality, Popular Culture*, Duke University Press, Durham and London 2006. Significativamente, nei galatei dell’epoca, il modello della signorina italiana resta alquanto indefinito. Cfr. G. Tornaturi, *Signore e signori d’Italia. Una storia delle buone maniere*, Feltrinelli, Milano 2011.



Fig. 3. Ore 9: lezione di chimica



Fig. 4. Ore 9: lezione di chimica

un'occasione di distrazione – quando più stretto si fa il legame tra pubblico e privato e tra sessuale e politico, l'insofferenza per le "commedie collegiali" e gli editoriali sulle "ragazze d'oggi" rivelano il tentativo di ricomporre i sogni delle studentesse, ispirati al mondo di celluloidi, esclusivamente su matrimonio e maternità, stigmatizzando intraprendenza e indipendenza. La derisione è il principale strumento per banalizzare e per delegittimare ogni forma di piacere e di realizzazione personale che non sia riconducibile alla "donna autentica", «fattrice nostrana, madre e vera compagna»⁹⁹. Se questa posizione acquista spazio sui settimanali cinematografici a partire dal 1941, la "crociata della purezza", lanciata da Pio XII nello stesso anno, non poteva risparmiare i rotocalchi stessi, indicati tra i principali responsabili della deviazione delle ragazze dal "corretto" modello di femminilità, mettendo all'indice «il progresso della stampa, le edizioni a buon mercato come quelle di lusso, le fotografie, le illustrazioni, le riproduzioni artistiche di ogni forma, colore e prezzo, i cinematografi»¹⁰⁰.

Una presenza giustificata

Tra gli anni trenta e quaranta del Novecento, la "commedia collegiale" e le giovani star hanno fornito alle spettatrici loro coetanee, soprattutto alle studentesse delle scuole superiori, la possibilità di attribuire valore pubblico alla loro identità sociale e alle loro esperienze, e di negoziare i parametri della loro emergente posizione di soggetti e di soggetti "moderni" in particolare.

Il set di *Ore 9: lezione di chimica*, per girare il quale Mario Mattioli scrisse cento «autentiche scolare»¹⁰¹, rappresenta una sorta di cortocircuito tra studentesse reali e studentesse di celluloidi e un osservatorio privilegiato sul ruolo che i consumi cinematografici ebbero nella definizione di una soggettività giovanile femminile distante sia dal modello fascista e tradizionale di moglie e di madre, sia da quello di donna adulta in sé o di *femme fatale*. L'attento osservatore di questo set, Vittorio Calvino, racconta come la studentessa reale – chiamata a fare la comparsa – arrivi ogni mattina a Cinecittà in tram, muovendosi in autonomia e con sicurezza nella capitale; narra poi come passi ai costumi e al trucco per trasformarsi nella studentessa cinematografica, con un *empowerment* che ne rafforza l'identità: «diventa più bella, diversa dal solito, assume la sua personalità di "collegiale" col maggior impegno possibile. E anche questo fa parte del gioco». Sul set, le cento comparse hanno inoltre l'occasione di vivere, non solo mediaticamente, la comunità emotiva a cui sentono già di appartenere grazie ai consumi cinematografici e alle pratiche di *fandom*. Sebbene Calvino facilmente preveda che con la fine delle riprese Cinecittà chiuderà per sempre le sue porte a tutte e cento le «autentiche scolare», riconosce il valore identita-

⁹⁹ de Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., p. 287.

¹⁰⁰ D.A. Viganò, *Cinema e chiesa. I documenti del magistero*, Effetà editrice, Cantalupa (TO) 2002, p. 65.

¹⁰¹ V. Calvino, *Erano sei studentesse. Si gira Ore 9: lezione di chimica*, in «Film», 1941, n. 26, p. 2.

rio dell'esperienza di *peer power* che esse hanno vissuto e che potranno orgogliosamente rivendicare con una perenne, e giustificata, presenza nella finzione cinematografica che le ha immortalate in un ruolo allo stesso tempo reale e ideale, ovvero di giovani donne moderne: «"C'ero anch'io, sapete?"»¹⁰².

L'analisi dei consumi cinematografici legati alle "commedie collegiali", prodotte e distribuite in Italia a cavallo tra gli anni trenta e quaranta del Novecento, ha consentito di delineare il primo perimetro di una cultura tra pari, quella delle ragazze della "seconda generazione" e, in particolare, delle studentesse delle scuole superiori, i cui contorni e i cui contenuti possono, e devono, essere approfonditi e arricchiti con una disamina complessiva dei consumi di un target specifico che si andava profilando: quello delle teenager. La visibilità delle studentesse, ad ogni modo, fu il risultato di movimenti istituzionali, sociali e culturali che le ragazze stesse contribuirono a determinare. È soprattutto attraverso il *fandom*, una prospettiva che si ritiene fondamentale per la storia delle giovani (e dei giovani), che è possibile osservare l'attestarsi di una cultura del gruppo delle coetanee percepito come *empowerment*, la gioia di vedersi rappresentate come un soggetto sociale autonomo, quello di studentesse, e perfino il piacere di destare preoccupazioni nel mondo degli adulti per un desiderio di alterità e di modernità legittimato dalla giovane età.

¹⁰² V. Calvino, *Quasi una vacanza. Si gira Ore 9: lezione di chimica*, in «Film», 1941, n. 31, p. 2.