



**Diacronie**

Studi di Storia Contemporanea

**47, 3/2021**

**LGBTQIA+: sessualità, soggettività, movimenti, linguaggi**

---

## Essere donne a Sud. Paesaggi femminili tra fiction e non-fiction negli anni del miracolo economico (1958-1963)

Lucia DI GIROLAMO

---

Per citare questo articolo:

DI GIROLAMO, Lucia, «Essere donne a Sud Paesaggi femminili tra fiction e non-fiction negli anni del miracolo economico (1958-1963)», *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea : LGBTQIA+: sessualità, soggettività, movimenti, linguaggi*, 47, 3/2021, 29/10/2021,

URL: < [http://www.studistorici.com/2021/10/29/digirolamo\\_numero\\_47/](http://www.studistorici.com/2021/10/29/digirolamo_numero_47/) >

---

**Diacronie** Studi di Storia Contemporanea → <http://www.diacronie.it>

**ISSN 2038-0925**

Rivista storica online. Uscita trimestrale.

[redazione.diacronie@studistorici.com](mailto:redazione.diacronie@studistorici.com)

Comitato di direzione: Naor Ben-Yehoyada – João Fábio Bertonha – Christopher Denis-Delacour – Maximiliano Fuentes Codera – Tiago Luís Gil – Anders Granås Kjøstvedt – Deborah Paci – Mateus Henrique de Faria Pereira – Spyridon Ploumidis – Wilko Graf Von Hardenberg

Comitato di redazione: Jacopo Bassi – Roberta Biasillo – Luca Bufarale – Luca G. Manenti – Andreza Maynard – Mariangela Palmieri – Fausto Pietrancosta – Elisa Tizzoni – Matteo Tomasoni – Luca Zuccolo



Diritti: gli articoli di *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* sono pubblicati sotto licenza Creative Commons 3.0. Possono essere riprodotti e modificati a patto di indicare eventuali modifiche dei contenuti, di riconoscere la paternità dell'opera e di condividerla allo stesso modo. La citazione di estratti è comunque sempre autorizzata, nei limiti previsti dalla legge.

---

## 8/ Essere donne a Sud. Paesaggi femminili tra fiction e non-fiction negli anni del miracolo economico (1958-1963)

Lucia DI GIROLAMO

---

**ABSTRACT:** *L'articolo indaga le modalità di rappresentazione della donna del Sud Italia cinema italiano durante gli anni del miracolo economico (1958-1963). In particolare, lo scritto si focalizza sulla rete di relazioni tra il cinema di fiction e quello non fiction, non trascurando essenziali riferimenti a documenti di archivio e a fonti d'epoca. Il risultato di queste relazioni è un vivace immaginario in cui la figura femminile, complessa, multiforme e irriducibile a rigidi stereotipi, diventa specchio rivelatore dei cambiamenti dell'intero paese, e conserva, allo stesso tempo, tratti riferibili al passato.*

\*\*\*

**ABSTRACT:** *The essay investigates the representation of the woman of Southern Italy Italian cinema during the years of the economic miracle (1958-1963). In particular, the script focuses on the network of relations between fiction and non-fiction cinema, not neglecting essential references to archival documents and to historical sources. The result of these relationships is a lively imaginary in which the female figure, complex, multiform and irreducible to rigid stereotypes, becomes a revealing mirror of the changes of the entire country, and at the same time retains traits related to the past.*

---

### 1. Schermi e specchi

«Un miscuglio di colori»<sup>1</sup>, è così che la studiosa Nella Ginatempo descrive l'identità femminile dell'Italia meridionale alla fine del secolo scorso. Si tratta di una definizione suggestiva e perfettamente in linea con le molteplici trasformazioni sociali della penisola nella seconda metà del Novecento. In questo passaggio cruciale la donna è al centro di un coacervo di discorsi sul cambiamento culturale<sup>2</sup> e nel cinema emerge quale «polo di attrazione e di irradiazione per molti sguardi»<sup>3</sup>, diventando uno dei nodi rappresentativi in cui si rispecchiano, e si interpretano, i

---

<sup>1</sup> GINATEMPO, Nella, *Donne al confine. Identità e corsi di vita femminili nella città del Sud*, Roma, Franco Angeli, 1994, p. 22.

<sup>2</sup> Su questo aspetto dei continui cambiamenti della figura femminile in relazione ai mutamenti della società, cfr. [libro digitale: epub] FESTINESE, Valeria, *Dal neorealismo alla commedia: proiezioni del femminile nel secondo dopoguerra*, in CASALINI, Maria (a cura di), *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Roma, Viella, 2016, "Introduzione".

<sup>3</sup> GRIGNAFFINI, Giovanna, *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*, in BRUNETTA, Gian Piero (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996, pp. 357-387, p. 367.

cambiamenti dell'intero Paese. In tal senso, questo contributo intende indagare le dinamiche discorsive nate attorno alla produzione cinematografica di fiction e di non-fiction tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta: un insieme di testi che racconta il Sud dell'Italia disegnando attorno alla dimensione femminile un paesaggio dal profilo multiforme.

Il periodo preso in considerazione, del cosiddetto "miracolo economico", è convenzionalmente racchiuso tra il 1958 e il 1963, ma per dare una panoramica la più ampia possibile terrò conto anche di esempi riferibili ad anni immediatamente precedenti o subito successivi. Il sesto decennio del secolo scorso è stato definito «un decennio bifronte»<sup>4</sup>, vale a dire in bilico tra l'immobilismo del passato e i segnali dell'emancipazione poi esplosa nel periodo successivo. La scelta di volgere l'attenzione all'epoca di maggior crescita del nostro Paese nasce dalla volontà di individuare, in una parte della produzione audiovisiva coeva, le tracce delle significative contraddizioni sociali e culturali che lo studio della rappresentazione delle figure femminili è in grado di svelare<sup>5</sup>. Il primo tra questi contrasti è senza dubbio il divario tra il Nord e il Sud del Paese<sup>6</sup>, che determina fenomeni come l'emigrazione e il conseguente contatto dei meridionali con i sistemi sociali in via di emancipazione del Settentrione d'Italia.

Il criterio temporale si intreccia a un principio di scelta che tiene conto dei prodotti maggiormente diffusi o noti in quel tempo, appartenenti perlopiù a una produzione "media". L'elezione di questa misura risponde alla volontà di analizzare meccanismi di costruzione o messa in discussione dell'identità riconducibili a contesti di pubblico ampi e popolari. Per gli stessi motivi, per quanto riguarda il cinema di fiction, l'insieme dei titoli analizzati, lungi dal voler essere esaustivo di un'intera epoca, è riconducibile nella quasi totalità al genere della commedia, contenitore di storie, temi e immagini di vasta diffusione. Concentrarsi sulla commedia, significa, nell'economia di questa riflessione, adottare una prospettiva privilegiata. Il genere in questione può senza dubbio essere definito un potente dispositivo rivelatore di quel produttivo intreccio tra elementi innovativi e sopravvivenze della tradizione<sup>7</sup> che attraversa l'Italia del secondo Novecento. Il focus dell'indagine è centrato soprattutto sui film ambientati nei contesti campano e siciliano, che hanno goduto di una maggiore attenzione nell'ambito della rappresentazione del

---

<sup>4</sup> PICCONE STELLA, Simonetta, *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, Milano, Franco Angeli, 1993, p. 115.

<sup>5</sup> Simonetta Piccone Stella sottolinea che la repressione del nuovo, segnale di imminenti cambiamenti sociali e culturali, passa attraverso «le varie facce della trasformazione dell'identità femminile». *Ibidem*, p. 116.

<sup>6</sup> Il divario è evidente soprattutto a livello economico, e di conseguenza sociale. La crescita del reddito è sicuramente un fenomeno diffuso, ma il Meridione d'Italia sfiora appena quest'obiettivo, ampiamente raggiunto nelle grandi città del Settentrione. Cfr. [libro digitale: epub] CRAINZ, Guido, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Roma, Donzelli, 1996, cap. "La grande trasformazione", par. "Alcune cifre e alcune domande".

<sup>7</sup> Cfr. [libro digitale: epub] FESTINESE, Valeria, *op. cit.*, par. "Proiezioni del femminile".

Meridione<sup>8</sup>. Si tratta, in sostanza, di pellicole che accentuano il lato pittoresco del Sud, vale a dire gli aspetti più vivaci, caratterizzanti e, come si vedrà più avanti, stereotipizzati. Il territorio percorso è mosso e variegato, circondato dalle quinte di un ambito socio-economico rivoluzionato, ma anche costellato da sacche di cultura e di tradizioni dominate da un tempo sospeso, fermo in un'era arcaica che non ha subito apparenti avanzamenti. Questo Sud "immobile", per la fiction spesso cristallizzato nelle maglie rigide del *cliché*, viene indagato poi attraverso lo sguardo dei documentari provenienti dal mondo degli autori di cinema etnografico e di denuncia sociale. La seconda parte dell'analisi si concentra, infatti, su queste specifiche espressioni dell'immagine cinematografica del Meridione, allo scopo di rilevare l'esistenza di un'articolata varietà di discorsi, mai fermi in superficie e spesso tesi alla problematizzazione di un paesaggio troppe volte giudicato mediante la scure dello stigma. Nell'attraversamento di un territorio tanto complesso emergono condizioni che, nonostante importanti rivolgimenti, quali l'emigrazione, la riforma agraria<sup>9</sup> e la flessione del lavoro agricolo<sup>10</sup>, resistono ancora per svariati anni. I documentari d'autore rimandano a un mondo meridionale in bilico sull'orlo dell'estinzione, ma ancora pieno di figure significative, anche se apparentemente marginali. Esse si interfacciano con epocali cambiamenti, parte di un percorso più ampio, un «cammino intrecciato della cittadinanza e nazionalizzazione che conobbe andamenti tortuosi, blocchi e riprese lungo direttrici di volta in volta diverse»<sup>11</sup>. Nell'insieme «la grande trasformazione»<sup>12</sup>, come la definisce Guido Crainz, riguarda gli ambiti più disparati: il mondo rurale, la mobilità, l'industria, lo sviluppo urbano, i consumi e l'editoria<sup>13</sup>.

Si tratta, dunque, di un panorama frastagliato, che sarà attraversato individuando ricorrenze e discrepanze di temi, di sguardi, ma soprattutto di personaggi, al fine di tracciare le direzioni discorsive più evidenti nella rappresentazione del femminile meridionale in quegli anni così cruciali. In particolare, si terrà conto di come la figura muliebre entri in rapporto, confermandolo o mettendolo in discussione, con lo *status quo* di abitudini e ritmi secolari, qualche volta millenari. Talora si farà inoltre riferimento all'analisi delle relazioni tra le protagoniste e l'ambiente,

---

<sup>8</sup> [libro digitale: kindle] PALMIERI, Mariangela, *Profondo Sud. Storia, documentario e Mezzogiorno*, Napoli, Liguori, 2019, cap. "La questione meridionale tra cinema e antropologia", par. "La riscoperta del Sud nel dopoguerra".

<sup>9</sup> Sul dibattito che sorge attorno alla riforma come strumento di riscatto sociale, cfr., tra gli altri: VITO, Francesco, «La riforma agraria come strumento di elevazione dei lavoratori», in *Rivista Internazionale di Scienze Sociali*, 20, 1/1948, pp. 1-16; MEDICI, Giuseppe, «La riforma agraria in Italia», in *Giornale degli economisti e annali di economia*, 15, 1-2/1956, pp. 1-22.

<sup>10</sup> [libro digitale: kindle] GINSBORG, Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 1989, cap. "Il miracolo economico, la fuga dalle campagne, le trasformazioni sociali. 1958-1963", par. "l'emigrazione".

<sup>11</sup> MORI, Maria Teresa, PESCAROLO, Alessandra, SCATTIGNO, Anna, SOLDANI, Simonetta, *Le italiane sulla scena pubblica: una chiave di lettura*, in IDD. (a cura di), *Di generazione in generazione. Le italiane dall'Unità a oggi*, Roma, Viella editrice, 2015, pp. 9-34, p. 9.

<sup>12</sup> [libro digitale: epub] CRAINZ, Guido, *op. cit.*, cap. "La grande trasformazione".

<sup>13</sup> *Ibidem*.

connessioni che fanno di volta in volta diventare il paesaggio espressione delle dinamiche interiori o cornice cristallizzata in foggia di accento caratteristico.

## 2. Un'incontenibile varietà

In *Pane, amore e...*<sup>14</sup> Sofia Loren, nei panni di una pescivendola “smargiassa”<sup>15</sup> accesa dalla prepotenza del Technicolor, attraversa le strade di una pittoresca Sorrento esibendo un cospicuo carico di stereotipi sulle popolane meridionali. I campi medi e i totali scelti dal regista per restituire l'immagine di Sofia la intrecciano strettamente al caratteristico dell'ambiente nel quale agisce.

Questo della plebea impertinente, che ne replica un'altra interpretata da Loren l'anno precedente in *L'oro di Napoli*<sup>16</sup>, è soltanto uno dei tanti personaggi legati all'immaginario meridiano che il cinema degli anni Cinquanta, al centro di una variegata dialettica culturale<sup>17</sup>, presenta. In verità, scrive Emiliano Morreale in un saggio dedicato al melò, uno dei tratti principali della produzione filmica di quel periodo è proprio l'enorme quantità delle protagoniste<sup>18</sup>. Le donne diventano soggetti e destinatarie di un più che consistente numero di prodotti legati allo schermo<sup>19</sup>.

Come osservato da Valeria Festinese in un illuminante saggio che analizza le “proiezioni” femminili del secondo dopoguerra, gli anni Cinquanta sono attraversati da icone della femminilità molto diverse, «non immuni dalle contaminazioni di diversi modelli culturali»<sup>20</sup>. Si passa dalla fisicità della maggiorata strettamente legata al proprio contesto rurale o di paese a raffigurazioni moderne e borghesi<sup>21</sup>. In genere, come rileva Francesca Tacchi in un'approfondita analisi dei tipi cinematografici femminili negli anni del miracolo, è frequente il ricorso a «modelli già sperimentati nel cinema del neorealismo e dei generi»<sup>22</sup>. In una prospettiva nazionale il quadro è molto ampio, le figure ricorrenti, almeno fino ai primi anni Sessanta, scrive ancora Tacchi, sono

<sup>14</sup> RISI, Dino, *Pane, amore e...*, Titanus, Italia, 1955, 110'.

<sup>15</sup> “Smargiassa” ha qui il significato di “spaccona”, “fanfarona”. Per una definizione del termine, cfr. voce «Smargiasso», in URL: < <https://www.treccani.it/vocabolario/smargiasso/> > [consultato il 5 agosto 2021].

<sup>16</sup> DE SICA, Vittorio, *L'oro di Napoli*, De Laurenti-Ponti, Italia, 1954, 132'.

<sup>17</sup> MORREALE, Emiliano, *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Donzelli, 2011, p. 5.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 153. I prodotti in questione sono vari, soprattutto fotoromanzi, nodo fondamentale nella costruzione dell'immaginario melodrammatico trionfante negli anni Cinquanta. Sul ruolo dell'immaginario cinematografico nei fotoromanzi, cfr. CARDONE, Lucia, *Con lo schermo nel cuore. Grand Hotel e il cinema (1946-1956)*, Pisa, Ets, 2004.

<sup>20</sup> [libro digitale: epub] FESTINESE, Valeria, *op. cit.*, par. “Bellezza e divismo femminile, le star come ‘corpo nazionale’”.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> [libro digitale: epub] TACCHI, Francesca, *Prima della rivoluzione. Immagini del femminile nel cinema italiano dal miracolo alla crisi*, in CASALINI, Maria (a cura di), *op. cit.*, par. “A cavallo di due decenni”.

quella della donna seduttrice e quella della femmina oggetto di desiderio<sup>23</sup>. D'altronde, ciò non stupisce: parliamo di una produzione che sposa in toto lo sguardo maschile. A queste due tipologie si affiancano altri tipi convenzionali: la madre di famiglia dedita alla casa e al marito, per esempio, o anche la giovane lavoratrice che si costruisce la dote in attesa di sposarsi. L'insieme di queste rappresentazioni ricorda la serie di figure che la sociologa Simonetta Piccone Stella individua come i modelli femminili ricorrenti negli anni Cinquanta e Sessanta<sup>24</sup>. Tuttavia, pur nell'ordinarietà di tali rappresentazioni, si intravedono elementi di innovazione, si pensi alla moglie che si divide tra gestione domestica e lavoro o a tutti quei film dove si racconta della crisi dell'istituto matrimoniale<sup>25</sup>. L'aspetto di rottura è ancora più evidente nel cinema d'autore, costellato di personaggi femminili "eccentrici", sviati rispetto alla consuetudine, segnali evidenti della spiccata mutevolezza della cornice economica e sociale.

Gli anni Cinquanta sono inaugurati dalle lacrime di donne che si rivelano più complesse di quanto sembrano. Nei film di Matarazzo, per esempio, Morreale rileva un superamento della passività e «un certo riconoscimento della dignità della donna»<sup>26</sup>, fatto che, soprattutto al Sud, può rompere equilibri arcaici<sup>27</sup>. Tuttavia, nella seconda metà del decennio il cinema italiano, qualche passo prima del miracolo, si alleggerisce nella commedia. È proprio nei confini di questo genere che:

C'è una maggiore varietà di tipologie: emergono modelli di corpo e di comportamento a volte anche antitetici, sempre caratterizzati dalla compresenza di elementi tradizionali e tratti più innovativi. La ragazza "semplice", la contadina, la cameriera, la ballerina, l'attrice, la *mannequin*, la prostituta e, nella seconda parte del periodo, anche la giovane ribelle, la donna che lavora e la casalinga rappresentano le figure di donna che più spesso si incontrano nelle commedie<sup>28</sup>.

Il miracolo economico non ha affatto realizzato un livellamento verso il benessere, al contrario, soprattutto per le mancanze dei governi di centro-sinistra, osserva Fiamma Lussana, ha accentuato «divari e disuguaglianze» e ha inasprito la «conflittualità sociale»<sup>29</sup>. D'altronde l'incontro-scontro tra le istanze più tradizionali della società e le novità che la destabilizzano è puntualmente registrato dai giornali dell'epoca, quotidiani o periodici. L'ampio archivio della «Stampa» di Torino, per esempio, restituisce numerosi articoli sulla condizione del Sud, sul

<sup>23</sup> *Ibidem*, par. "Presenze femminili nel cinema 'leggero'".

<sup>24</sup> PICCONE STELLA, Simonetta, *op. cit.*, p. 127.

<sup>25</sup> Per un approfondimento su questi aspetti, cfr. [libro digitale: epub] TACCHI, Francesca, *op. cit.*, par. "Matrimoni e scappatelle, al maschile e al femminile".

<sup>26</sup> MORREALE, Emiliano, *op. cit.*, p. 184.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> [libro digitale: epub] FESTINESE, Valeria, *op. cit.*, par. "Proiezioni del femminile".

<sup>29</sup> LUSSANA, Fiamma, *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie*, Roma, Carocci, 2012, p. 48.

rapporto delle ex-contadine con il lavoro e lo stile di vita moderni. Domenica 9 maggio 1958, con il titolo significativo di «Donne di Calabria in fabbrica», Alfredo Todisco scrive dell'impatto che una fabbrica tessile impiantata a Cetraro (Cosenza) ha avuto sulla vita delle donne lì impiegate come operaie. Il sommario dell'articolo riassume gli sconvolgimenti sui nuovi modi di esistenza:

Portano nere trecce sul capo, fantasiosi orecchini e collane d'oro, e i loro occhi scrutano attenti le macchine, i loro gesti sono abili e svelti – Erano contadine, si sono improvvisate operaie tessili – Il mutamento va trasformando la loro vita – È un progresso veloce, un diverso ritmo di lavoro, una rivelazione psicologica – Ma per questa industrializzazione non basta l'impegno dei pionieri coraggiosi, è necessario un vasto programma organico<sup>30</sup>.

È pur vero che la percezione della condizione femminile è ben chiara già al principio del decennio, tanto da spingere il settimanale «Epoca» a pubblicare, con il numero 137 del 1953, un intero supplemento sulle conquiste, sociali e politiche, della donna nella storia<sup>31</sup>.

Di questo mondo in mutazione il consumo cinematografico rende conto. Il già citato articolo dedicato allo sviluppo di Cetraro racconta l'influenza della “civiltà industriale” sui gusti e sul tempo libero: «Il paese rapidamente si è trasformato. [...] Il cinema che funzionava una volta a settimana ora è aperto tutte le sere»<sup>32</sup>. In sintesi, se non si può individuare una direzione unica nel panorama del consumo è certa invece l'esistenza di «una nuova categoria di spettatori, un pubblico trasversale alle classi sociali, con il suo correlato di una cultura che gli inglesi chiamerebbero *popular* (e non *folk*)»<sup>33</sup>. L'andamento delle tendenze è ondivago; il decennio è soprattutto caratterizzato da prodotti di genere divisi tra «moduli narrativi e stilistici ricorrenti, di lunga durata e tradizione (il comico, il dramma) o di persistenza più effimera (il film musicale e operistico, il film-rivista, il film di banditi...)»<sup>34</sup>.

Si tratta, in definitiva, di una dimensione dinamica, all'interno della quale si inserisce il mondo di figure femminili che popolano la rappresentazione del Meridione. Immagini che segnalano, spesso attraverso la restituzione di ritratti convenzionali (la fidanzata illibata, per esempio), sottili ma tangibili aporie. La ricchezza di questa costellazione è incontenibile. In generale, la raffigurazione della donna del Sud non differisce molto da quel modello femminile restituito dal cinema ambientato altrove. Tuttavia, più che in altri contesti produttivi, a racchiudere i modi di una campana o di una siciliana ritroviamo i tratti marcati dello stereotipo. Per certi aspetti, come sostiene Mariangela Palmieri, si può addirittura affermare che «a

<sup>30</sup> TODISCO, Alfredo, «Donne di Calabria in fabbrica», in *La stampa*, 9 maggio 1958, p. 3.

<sup>31</sup> *Epoca*, 37/1953, supplemento.

<sup>32</sup> TODISCO, Alfredo, *op. cit.*, p. 3.

<sup>33</sup> BERNARDI, Sandro, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare*, in ID. (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. IX, 1954-1959, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 3-34, p. 17.

<sup>34</sup> NOTO, Paolo, *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Torino, Kaplan, 2011, p. 23.

mistificare il volto del Meridione sono i tanti *cliché*, bozzetti e luoghi comuni attraverso i quali, in molti film, è rappresentata la gente del Sud»<sup>35</sup>.

Ricondurre il tipo della donna del Sud nel cinema italiano di fiction tra il 1958 e il 1963 a modelli ben precisi è forse troppo approssimativo, ma la specializzazione in “generi” fa la sua parte nel determinare alcune tendenze di rappresentazione che incorniciano disparate immagini ricorrenti.

### 3. Costellazioni di donne a Sud: il cinema di fiction

La vedova arrogante e audace di *Pane amore e...* anticipa, pur se in maniera alquanto marcata, altre spigliate figure presenti in alcune pellicole prodotte tra il 1957 e il 1963. Forse il naturale punto di arrivo di quel personaggio interpretato da Loren è Adelina di *Ieri, oggi e domani*<sup>36</sup> o anche Filumena di *Matrimonio all'italiana*<sup>37</sup>, donne coraggiose e pronte a sfidare la legge pur di non soccombere a un destino avverso. I due personaggi hanno una sostanza ambigua, da un lato rispecchiano ruoli ben definiti – la popolana analfabeta e l'ex-prostituta mantenuta –, dall'altro impongono un comportamento deviante rispetto a ciò che una società legata a precise regole e prospettive morali si aspetta da loro: una non si arrende alla prigione e l'altra non piega la testa di fronte a chi vuole umiliarla. Tuttavia, Adelina e Filumena, sono ancora circondate da evidenti “rigidità”. In fondo, il loro riscatto, più che risultato di ribellione a una visione patriarcale, pare il prodotto della furbizia da sopravvivenza con cui spesso si caratterizzano i popoli meridionali. Molto probabilmente gli elementi di vera innovazione nella rappresentazione del tipo della donna del Sud si possono rintracciare nei personaggi appartenenti alle nuove generazioni, in particolare nella figura della ragazza che si affranca dal controllo familiare<sup>38</sup>. La conquista femminile dell'indipendenza, soprattutto affettiva, prende sempre più spazio nelle pellicole ambientate nel Meridione, in particolare in quei film locati nella più grande città del Sud. In *Napoli, sole mio!*<sup>39</sup> Lorella De Luca, giovane donna che, invitata dal ricco zio, si reca dalla campagna nel capoluogo campano, conosce, per una serie di coincidenze, Michele, aspirante cantante. I due si innamorano e Lorella sceglie, contro i progetti della madre (Titina De Filippo), di seguire i propri desideri, a costo di essere allontanata dalla casa natale. La grande città ha un ruolo fondamentale nel

<sup>35</sup> [libro digitale: kindle] PALMIERI, Mariangela, *op. cit.*, cap. “La questione meridionale tra cinema e antropologia”, par. “La riscoperta del Sud nel dopoguerra”.

<sup>36</sup> DE SICA, Vittorio, *Ieri, oggi e domani*, Carlo Ponti, Italia, 1963, 119’.

<sup>37</sup> ID., *Matrimonio all'italiana*, Carlo Ponti, Italia-Francia, 1964, 102’.

<sup>38</sup> Sulla figura della ragazza ribelle, cfr. la tesi di dottorato di Valeria FESTINESE, *La Commedia italiana degli anni Cinquanta. Stili di regia, modelli culturali e identità di genere*, Scuola Dottorale in Culture e trasformazioni della città e del territorio, Università degli Studi Roma Tre, Roma, XXI ciclo, a.a. 2007-2008, tutor Veronica PRAVADELLI, pp. 160-169.

<sup>39</sup> SIMONELLI, Giorgio, *Napoli sole mio!*, Variety film-Flora film, Italia, 1958, 93’.

cammino di trasformazione della protagonista di questo film. La confusione di Napoli crea occasioni che la protagonista è pronta a cogliere, pur con un'ingenua inconsapevolezza. Al contrario, quando la location è collocata in campagna le situazioni eccentriche sorgono per contrasto con la noia dei ritmi lenti. Molto più cosciente dei propri mezzi, Valeria, interpretata da Dorian Gray in *Totò, Peppino e i fuorilegge*<sup>40</sup>, film ambientato nell'entroterra campano, compare in scena con un libro tra le mani. Interrogata da un giornalista su cosa stia leggendo, tiene a sottolineare che il suo impegno non è diletto, ma studio. D'altronde, questo personaggio si distingue anche per il fatto che allaccia un flirt con il giovane cronista senza che la relazione offuschi la sua identità di donna indipendente. Si tratta di un caso abbastanza raro nell'insieme dei personaggi femminili di questi anni.

Le giovani donne del Sud che occupano l'immaginario cinematografico tra gli anni Cinquanta e i Sessanta – Sylva Coscina in *La nonna Sabella*<sup>41</sup>, Marisa Allasio in *Carmela è una bambola*<sup>42</sup> e *Cerasella*<sup>43</sup> di Claudia Mori, solo per citarne alcune – sono un trionfo di caratteri risoluti e decisi a seguire aspirazioni personali e non influenzate dall'onore familiare. Per quasi tutte, però, la realizzazione amorosa, ufficialmente coronata da un vincolo, è il vero fine di qualsiasi corteggiamento. Nonostante i segnali di “liberazione”, il matrimonio e l'amore romantico sono ancora nodi fondamentali nella vita di molte protagoniste delle pellicole in circolazione. Tra l'altro, la società italiana coeva è segnata da un doppio andamento nelle aspirazioni lavorative e sociali delle donne. Come osservato da Perry Wilson, se all'inizio del periodo di crescita l'emigrazione verso le città del Nord ha favorito il lavoro fuori casa, già nel pieno degli anni Sessanta l'aumento dei salari maschili comporta una flessione del lavoro femminile<sup>44</sup>. Il nido casalingo è un'aspirazione per molte, soprattutto per donne provenienti da origine contadine o popolari, in particolare del Sud, per le quali occuparsi della famiglia e dei figli è diventata una conquista<sup>45</sup>. Non stupisce, allora, che in *La baia di Napoli*<sup>46</sup> Lucia (Loren), una *Sofia la smargiassa* rivisitata, abbandoni il pur stimolante lavoro in un night-club per sposare un ricco americano con il volto e il fascino di Michael (Clark Gable). Eppure, anche l'indomita protagonista di questo film appare agli occhi di Mike come un caleidoscopio di innumerevoli immagini: «Penso che ogni volta che ti incontro vedo una donna diversa: una ballerina; una regina; una donna di casa; una donna di chiesa. Non riesco a capire quale tu sia in realtà» si chiede Michael – «Sono tutte queste donne assieme», risponde il personaggio interpretato da Loren, rivelando una complessità insospettata.

<sup>40</sup> MASTROCINQUE, Camillo, *Totò, Peppino e i fuorilegge*, DDL Cinematografica-Manenti Film, Italia, 1956, 98'.

<sup>41</sup> RISI, Dino, *La nonna Sabella*, Titanus, Italia, 1957, 95'.

<sup>42</sup> PUCCINI, Gianni, *Carmela è una bambola*, Gino Mordini, Italia, 1958, 85'.

<sup>43</sup> MATARAZZO, Raffaello, *Cerasella*, Titanus-SPIC, Italia, 1959, 105'.

<sup>44</sup> [libro digitale: epub] WILSON, Perry, *Italiane. Biografia del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2011, cap. “Trasferirsi in città: nuovi ruoli sociali ed economici”, par. “Il lavoro”.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> SHAVELSON, Melville, *La baia di Napoli*, Capri Production-Paramount, Italia-USA, 1960, 100'.

Le parole di Lucia potrebbero segnalare l'inizio di un processo di emersione della raffigurazione femminile meridionale dalle acque a volte stagnanti del mare dello stereotipo. L'evoluzione è, però, difficile da compiersi. L'andamento diffuso nella rappresentazione della donna al Sud percorre più facilmente strade aderenti alla consuetudine, percorsi lungo i quali molte devono ancora sottostare alla volontà degli uomini di famiglia. Nel 1958 una giovane Claudia Cardinale nei panni di Carmela, ragazza siciliana chiusa in casa dal gelosissimo fratello Michele (Tiberio Murgia in *I soliti ignoti*<sup>47</sup>), riesce a stento, con furbizia e coraggio, ad aggirare i veti imposti da un anacronistico codice d'onore. Carmela segue passivamente le vicende del fratello e del fidanzato (Renato Salvatori), spinta da un latente senso di inferiorità dovuto all'analfabetismo, risultato dell'impossibilità di poter frequentare persino le elementari: «La scuola era lontana venti chilometri, e così ci andavano soltanto i maschi», racconta mortificata a Mario, che tenta di farle leggere una lettera. Il personaggio di Carmela è pienamente circondato dalla cornice del luogo comune: la giovane donna del Sud che per rimanere “pura” deve necessariamente essere prigioniera delle mura domestiche. La condizione di analfabeta non le permette di padroneggiare quegli strumenti di riscatto necessari a liberarsi dal controllo della famiglia. Due anni dopo la stessa Cardinale, nella parte di Barbara, moglie vergine di *Il bell'Antonio*<sup>48</sup>, libera nel convenzionale spettro dei tenui colori caratterizzanti la purezza femminile meridionale toni oscuri dagli imprevedibili sviluppi. La chiesa e la famiglia non possono più impedire l'affermazione di desideri irrinunciabili e così Barbara trova il coraggio di denunciare alla suocera il matrimonio bianco che le impedisce di raggiungere la realizzazione. La protagonista del film di Mauro Bolognini si muove ancora nei limiti del consentito, della legalità, ma qualcuna non esita a infrangere la legge per affermare i propri desideri. Angela (Stefania Sandrelli) di *Divorzio all'italiana*<sup>49</sup>, complice dell'amante uxoricida, ricorre all'omicidio per liberarsi di una moglie scomoda. L'apparente dolcezza da remissiva ragazza del Sud dell'inizio del racconto nasconde un'indole calcolatrice e traditrice, ben diversa da quelle “donne di Agramonte”, paese siciliano in cui è ambientata la storia. Come rileva Ferdinando Cefalù, protagonista del film, per i suoi concittadini esse: «si tingevano dei colori del mito. Le favolose, invisibili donne di Agramonte che celavano la loro bellezza e il loro ardore dietro le grate». Quel mondo femminile nascosto, che pare appartenere a un altro tempo storico, è ancora vivo nel Sud degli anni Sessanta. Eppure, in figure come quelle di Angela, che pare seguire le volontà dell'uomo di turno, ma nella realtà, è la vera “timoniera” della coppia, si intravedono segnali di deviazione rispetto alla “norma”.

---

<sup>47</sup> MONICELLI, Mario, *I soliti ignoti*, Vides Cinematografica, Italia, 1958, 102'.

<sup>48</sup> BOLOGNINI, Mauro, *Il bell'Antonio*, Cino del Duca-Arco film-Lyre cinematographique, Italia-Francia, 1960, 105'.

<sup>49</sup> GERMI, Pietro, *Divorzio all'italiana*, Galatea film-Lux film-Vides cinematografica, Italia, 1961, 105'.

Tuttavia, se l'apparenza di una reputazione incontestabile comincia a celare, all'imbocco del decennio più rivoluzionario del secolo, il lato buio di un femminile che inquieta per la sua (neo) indipendenza, la dolcezza da ragazza ingenua e illibata continua talvolta ancora a dipingere l'immagine delle donne meridionali. In *Mafioso*<sup>50</sup> Rosalia, sorella del protagonista Nino (Alberto Sordi), tornato da Milano a trascorrere l'estate nel suo sperduto paesino d'origine in provincia di Ragusa, rischia il fidanzamento per essersi liberata dai peli superflui e aver messo in evidenza una sensualità nascosta. Le vicende che mettono in crisi Rosalia acquistano un ulteriore peso nella comprensione di quanto i cambiamenti nell'Italia del miracolo passino attraverso le donne, e di quanto a loro e alla loro immagine ci si affidi per «supplire alle contraddizioni del boom economico»<sup>51</sup>. La “trasformazione” della ragazza avviene in seguito all'incontro con l'emancipata cognata milanese, Marta, che le spiega in che modo una donna può e deve prendersi maggiormente cura del proprio aspetto. La cura di sé, in questo senso, rappresenta un importante margine di libertà contro una società che pretende di esercitare il controllo sulle donne decidendo sul loro fisico. Se la completa gestione del corpo è ancora lontana per quanto concerne svolte importanti come l'aborto, la dimensione estetica, anche se ancora legata al desiderio maschile, rappresenta un piccolo spazio di indipendenza. Tuttavia, la storia di Rosalia mostra il consistente divario tra il Nord e il Sud del Paese in pieno processo di modernizzazione: Marta la settentrionale può decidere per sé; Rosalia la meridionale deve render conto agli uomini che la circondano.

*Mafioso* è del 1962, a un passo dal termine del periodo del miracolo, quando all'orizzonte si intravede l'ombra di una crisi inesorabile, anche se lenta a venire. I toni leggeri lasciano spazio alla riflessione storica, segno di un presente che, probabilmente, comincia a far paura. E allora del Sud si parlerà attraverso il suo passato. Due film-icona, *Le quattro giornate di Napoli*<sup>52</sup> e *Il Gattopardo*<sup>53</sup> riscoprono nei volti delle protagoniste, Lea Massari e Regina Bianchi per il primo, Claudia Cardinale per il secondo, l'importanza di una memoria esibita nel coraggio o nei fasti nobiliari, conforto contro una contemporaneità diventata sfuggente.

Di tale problematicità un certo tipo di produzione si è accorta molto presto. Se, disegnando tipologie più o meno regolari, la rappresentazione del femminile nel cinema di fiction racchiude i caratteri entro ruoli alquanto definiti, la produzione non-fiction fa emergere uno sguardo attento ai profondi squilibri del Paese, una prospettiva rivelatrice della composita stratigrafia di un territorio cresciuto a diverse velocità.

---

<sup>50</sup> LATTUADA, Alberto, *Mafioso*, Dino De Laurentis, Italia, 1962, 98'.

<sup>51</sup> LUSSANA, Fiamma, *op. cit.*, p. 18.

<sup>52</sup> LOY, Nanni, *Le quattro giornate di Napoli*, Titanus, Italia, 1962, 116'.

<sup>53</sup> VISCONTI, Luchino, *Il gattopardo*, Titanus, Italia, 1963, 187'.

#### 4. Il vortice e la superficie: da *La Settimana INCOM* ai documentari autoriali

Dai documentari autoriali ed etnografici a *Settimana INCOM*, l'universo non-fiction, alla maniera della fiction, abbraccia un variegato caleidoscopio di immagini, ma con intenzioni ed esiti diversi.

Nell'Italia ricostruita con i soldi del Piano Marshall e desiderosa di dare un'immagine progredita di sé, nel maggio del 1955, l'“istituzionale” *La Settimana INCOM*, già a ridosso del boom economico, intende restituire un'idea moderna ed evoluta delle lavoratrici del Sud. Nel racconto delle conquiste industriali della Sicilia, la voce narrante sottolinea la soddisfazione delle operaie all'uscita dalla fabbrica: «Le donne conoscono una nuova sorte [...] all'uscita camminano franche, senza più lo scialle che usavano fino a ieri per andare al lavatoio o a servizio»<sup>54</sup>. L'assenza dello scialle nero, emblema di tradizione, equivale all'uscita delle donne da un'arcaica condizione di rassegnazione che ne mortifica l'identità individuale. Tuttavia, nel novembre dello stesso anno un altro cinegiornale, focalizzato sulla lavorazione delle olive tra Calabria e Puglia, mostra file di donne raccogliatrici piegate in avanti per cercare di recuperare i preziosi frutti caduti in terra. Il commento e l'accompagnamento sonoro riconducono tutto alla superficie. Nei gesti operosi delle braccianti la fatica non è neanche una flebile ombra, l'operosità è strumento per ricavare il sostentamento dai campi assolati<sup>55</sup> e non costrizione dovuta a mancanza di alternative. D'altro canto, il peso del lavoro, quello che rende dura la vita delle contadine, viene alleggerito dall'aiuto della tecnologia e dall'evoluzione della società. *La donna in Italia*, numero unico della *INCOM* del 1958, riprende il tema dell'abbandono degli abiti tradizionali simbolo di arretratezza: «Il nero tradizionale degli scialli non si addice più alle donne del Molise. Oggi è un gran giorno per loro: è arrivata l'acqua»<sup>56</sup>. Il Paese cambia e con esso le condizioni di vita delle donne.

La resa di questo tessuto sociale così ricco di novità disegna la superficie di un affresco in cui un osservatore attento può intravedere pieghe rivelatrici di una realtà *altra*, collocata a un differente livello di profondità. Questa superficie, a tratti splendente, è costellata di increspature, mulinelli che si allargano in strepitosi vortici, a volte di solitudine e miseria. In una dimensione che emerge dal passato come uno scomodo antenato venuto a disturbare la buona reputazione delle nuove generazioni, è sull'immagine femminile che si imprimono i segni di un tempo

---

<sup>54</sup> CANCELLIERI, Edmondo, *In Sicilia visto e sentito*, *Settimana INCOM* 01249 del 18 maggio 1955, LUCE, Italia, 8'.

<sup>55</sup> *L'oro liquido della Puglia. Come una grande festa la raccolta delle olive nel tacco d'Italia*, *Settimana INCOM* 01317 del 2 novembre 1955, LUCE, Italia, 1'28".

<sup>56</sup> I cinegiornali *INCOM* qui analizzati sono stati visionati attingendo al ricchissimo archivio online dell'Istituto Luce consultabile all'URL: < <https://www.archiviolute.com/archivio-cinematografico-2/> > [consultato il 23 settembre 2021].

dimenticato. Nel giro di anni di nostro interesse, Luigi Di Gianni, Lino del Fra, Cecilia Mangini, Gianfranco Mingozzi, Giovanni Vento, tra gli altri, raccontano un'Italia del Sud che sembra lontana, collocata in un passato inarrivabile e minaccioso. In *Magia lucana*<sup>57</sup>, sullo sfondo di paesaggi brulli e desolati, Luigi Di Gianni, tratteggia donne solitarie, circondate da vecchi e bambini, che attendono per stagioni intere il ritorno degli uomini. Sono un elemento del paesaggio, racchiudono nello sguardo il terrore del quotidiano dialogando con un universo incomprensibile e magico. Accogliendo in pieno la lezione di Ernesto De Martino, il regista indaga i riti che salvano dall'orrore della morte. Il silenzio e l'immobilità femminili si trasformano nei canti e nei gesti teatrali di un'antica lamentazione funebre. Il mondo muliebre è il tramite attraverso cui passano il soprannaturale e un'energia in grado di risollevarlo, anche se soltanto temporaneamente, dall'abisso. Così in *Stendali (Suonano ancora)*<sup>58</sup> o in *Maria e i giorni*<sup>59</sup>, Cecilia Mangini racconta di questo antico compito femminile: aprire i varchi verso la magia, con lo scopo di controllare una realtà incomprensibile. Per il primo film, una prassi registica e di ripresa dall'afflato sperimentale, concentrata sulla ricerca dell'inquadratura eccentrica, esalta, nella geometria astratta dei movimenti manierati, il potere che hanno questi corpi di accedere a mondi "altri". Il corpo femminile passa da un estremo all'altro, scivola dall'inazione silenziosa all'esplosione di gesti carichi di formalismo. Molto diversa la protagonista di *Maria e i giorni*: attaccata al lavoro e alla vita di giorno, attempata vestale di riti propiziatori di notte. Depositaria di formule oratorie sospese tra il pagano e il sacro, nel segreto della casa silenziosa e immersa nella penombra, Maria gestisce forze invisibili, aiuti "magico-religiosi" contro potenziali forze oscure.

In *La taranta*<sup>60</sup> di Gianfranco Mingozzi la natura, dominata da incontrollabili forze, emerge nel dimenarsi di giovani donne salentine colpite dal morso del ragno, confermando la tendenza di una buona parte dei documentari etnografici a raccontare l'universo femminile del Meridione come uno strumento per governare l'imperscrutabile.

Garanti di sapienza e conoscenze antiche, di fronte alla miseria e alle difficoltà del destino, donne confinate in isolati paesi di montagna assumono atteggiamenti rassegnati di fronte a un destino visto come ineluttabile. In *Nascita e morte nel meridione - San Cataldo*<sup>61</sup> il vuoto della povertà e della perdita di speranza avvolge il corpo in tensione di una partoriente, il cui volto, scrutato con insistenza da primi piani quasi asfittici, pare poter conoscere soltanto la smorfia del dolore o della mancanza. Immobili in un paesaggio secco e pietroso, restituito da campi lunghi e totali scarni, sono anche le donne che Giovanni Vento racconta in *Donne di Lucania* (1962), ferme

<sup>57</sup> DI GIANNI, Luigi, *Magia lucana*, Documento film, Italia, 1958, 18'.

<sup>58</sup> MANGINI, Cecilia, *Stendali (suonano ancora)*, Vette Filmitalia, Italia, 1960, 11'.

<sup>59</sup> ID., *Maria e i giorni*, Vette Filmitalia, Italia, 1959, 10'.

<sup>60</sup> MINGOZZI, Gianfranco, *La taranta*, Pantheon Film, Italia, 1962, 18'.

<sup>61</sup> DI GIANNI, Luigi, *Nascita e morte nel meridione*, SEDI - Società editrice documentari italiani, Italia, 1959, 10'.

nell'assenza dei mariti, allo stesso modo delle contadine di Acquafredda di Maratea nell'omonimo cortometraggio girato da Aldo Vergano nel 1957<sup>62</sup>. In entrambi i film<sup>63</sup>, rimaste in paese dopo la partenza dei coniugi, dei fratelli o dei figli, silenziose figure femminili conducono un'esistenza ravvivata soltanto dalla tenue speranza del ritorno, a volte improbabile, dei propri congiunti. La solitudine è accettata quale condizione necessaria per la sopravvivenza, così come il lavoro duro nell'edilizia o nei campi, un tempo svolto dai maschi assenti. Il contrasto tra l'immagine convenzionale della donna seduta in casa a cucire o a cucinare e quella meno comune dell'improvvisata operaia edile viene esaltato da Giovanni Vento attraverso l'indugiare della macchina da presa sui particolari. Al dettaglio dei gesti, lenti e misurati, di mani impegnate nei lavori domestici si affiancano più ampi campi medi o lunghi che raccontano l'impegno femminile nell'edilizia. Eppure, il film di presenta anche altri aspetti della regione. Gli sperduti paesi di montagna, in cui le donne rispondono con rassegnazione all'isolamento di paesaggi duri che sembrano riflettersi nelle rughe dei loro volti, non sono l'unico aspetto della Lucania. La città, Potenza, mostra un volto moderno, così come le donne che la abitano, indaffarate e vivaci mentre attraversano un tessuto urbano che sostiene la loro emancipazione. Il paesaggio qui ha un ruolo centrale, che sia urbanisticamente avanzato o racchiuso nelle pieghe di montagne impervie, pare riflettersi negli atteggiamenti delle figure femminili che lo abitano. Alla fine di una giornata di operoso lavoro le donne di Acquafredda di Maratea raccontate da Vergano si immergono nel silenzio di una riva vuota e solitaria. Immobili sulla sabbia scrutano l'orizzonte. L'immagine è fortemente simbolica: moglie, madri e sorelle abbandonate sembrano giunchi cresciuti su quella spiaggia, pazienti attendono che il vento cambi e riporti indietro gli uomini. Nei due film citati il vuoto della solitudine non è assoluto, il racconto spesso rimanda a una luce di speranza, che possa essere la vitalità della città o gli occhi fiduciosi delle acquafreddesi. Anche le cronache dell'epoca intercettano questo doppio aspetto nella condizione femminile delle donne di Basilicata.

Dall'archivio della «Stampa» di Torino emerge, ancora una volta, tra i tanti, un articolo a firma Alberto Ronchey che rende note le condizioni dei paesi lucani a inizio anni Sessanta. Il titolo è significativo: *Nel paese di Rocco e i suoi fratelli sono rimasti solo vecchi, donne e bambini*<sup>64</sup>. La descrizione delle strade di Pomarico, Grottole, Miglionico restituisce attraverso il racconto delle reazioni di donne schive e diffidenti l'atmosfera di perdita e desolazione. Eppure sono ancora quelle donne a tenere in piedi ciò che resta di un modello sociale in via di sparizione: i soldi delle rimesse vengono custoditi fino all'ultimo centesimo dalle mogli e dalle madri previdenti, che in questo accumulo costruiscono un piccolo capitale da impiegare in futuro.

---

<sup>62</sup> VERGANO, Aldo, *Le donne di Acquafredda*, Luciano Pesciaroli, Italia, 1957, 10'.

<sup>63</sup> Sullo stesso tema anche: DI GIANNI, Luigi, *Donne di Bagnara*, Italia, 1959, 10'.

<sup>64</sup> RONCHEY, Alberto, «Nel paese di "Rocco e i suoi fratelli" sono rimasti solo vecchi, donne e bambini», in *La stampa*, giovedì 19 ottobre 1961, p. 3.

La dismissione dello scialle nero, tanto pubblicizzata dal numero della Settimana INCOM citata al principio di questo paragrafo, non ha oltrepassato i confini dei cinegiornali filogovernativi. La donna del Sud ha sicuramente raggiunto traguardi lavorativi e sociali importanti, ma queste conquiste sembrano riguardare soprattutto le grandi città, i centri urbani in crescita come Gela e i ceti medio-alti. L'analisi approfondita dello sguardo "investigativo" appartenente al documentario d'autore ci rende una rappresentazione diversa dalla ragazza "franca" che lavora in fabbrica o dalla lieta raccoglitrice di olive della settimana INCOM. Nell'immaginario comune, l'orizzonte meridionale conserva ancora figure legate a costumi in via di oblio. Ne *L'inceppata*<sup>65</sup> di Lino del Fra la ragazza da marito deve attendere chiusa in casa che il suo spasimante deponga un ceppo di legno davanti alla porta d'ingresso come segno della volontà di ammogliarsi. Il commento sottolinea con enfasi la condizione "cristallizzata" delle giovani donne: «Non è una favola questa, anche se comincia in un bosco. Questo è l'amore da noi, in qualche paese del Sud. Ubbidiamo ancora ad usanze pietrificate, ancora le nostre ragazze devono attendere in segreto che un ceppo sia trascinato dietro la porta della loro casa come pegno d'affetto». Il paesaggio brullo e selvaggio e le pietre aride del paese contrastano con lo spettro delle emozioni trasmesse dal volto e dai gesti della futura sposa, pienamente immersa in una rete di abitudini e tradizioni che accetta come l'unica possibile.

La modernità delle operaie in divisa e il mondo arcaico delle donne abbigliate con scuri manti non paiono incontrarsi. Ma, per certi versi, la tempesta di eventi economici che investe la società italiana favorisce, anche se talvolta in forma di costrizione, questo contatto. Le rassegnate e silenziose mogli, madri e sorelle provenienti dalla Lucania, dalla Puglia e da tutto il Meridione si ritrovano faccia a faccia con le "altre" a Milano, nella stazione del capoluogo meneghino, dove Lino Del Fra, con il cortometraggio *Fata Morgana*<sup>66</sup>, descrive l'incontro-scontro tra dimensioni così distanti. La cinepresa indugia sugli sguardi; alle espressioni impaurite e sperdute delle viaggiatrici appena arrivate dal profondo Sud si intrecciano quelle curiose delle cittadine, ragazze che transitano in stazione per andare al lavoro o per incontrare il fidanzato. In quel giro di anni, lo spaesamento provocato dal contatto dei meridionali con la grande città è un argomento di emergenza sociale, tanto che qualche tempo dopo il film di Del Fra la scrittrice Lieta Harrison conduce per il principale quotidiano torinese un'inchiesta dedicata ai problemi di adattamento affrontati dalle meridionali giunte a Torino dal profondo Sud<sup>67</sup>. L'impatto con la grande città è traumatico. Maria di Avellino, arrivata al Nord, profondamente delusa dalla casa che il figlio, via lettera, le aveva descritto come bella e spaziosa, decide di non muoversi da una sedia fino a

---

<sup>65</sup> DEL FRA, Lino, *L'inceppata*, Corona cinematografica, Italia, 1960, 10'.

<sup>66</sup> ID., *Fata Morgana*, Giorgio Patara, Italia, 1961, 10'.

<sup>67</sup> HARRISON, Lieta, «Vengono dal Sud con angosce e speranze, trovano un mondo nuovo che le sconvolge», in *La stampa*, 9 maggio 1964, p. 11.

quando i familiari non le avranno trovato un'abitazione più consona alle sue aspettative. Sono le figlie a risolvere il problema, confermando la maggiore adattabilità delle giovani generazioni alla vita cittadina. Nello stesso articolo, infatti, Teresa, 19 anni, della provincia di Catanzaro, si dichiara entusiasta di Torino, dove «le pare di essere rinata»<sup>68</sup>. Eppure l'«Eldorado» della grande città non si rivela tale per la donna lavoratrice, soprattutto se proveniente dal Sud e impossibilitata a contare sull'appoggio dei familiari per gestire i figli. È quanto rivela Cecilia Mangini nel 1965 con *Essere donne*, il primo documentario italiano interamente focalizzato sulla condizione femminile alla fine del periodo di crescita economica. La regista racconta, con il suo stile che oscilla tra ricercatezza formale ed essenzialità di intenti, la fatica «di essere donne» in una società che non accompagna i cambiamenti con azioni adeguate a garantire i diritti di ogni suo componente. Mangini compie la sua indagine da Nord a Sud, in anni in cui, come rivela Lussana, «le donne occupano l'ultimo posto della scala salariale, hanno poche opportunità di carriera e di qualificazione professionale, si portano dentro la rabbia sorda di chi lavora due volte, a casa e fuori, ma viene considerato metà»<sup>69</sup>. Con spirito critico e accesa intuizione, Mangini punta il dito anche su una problematica di cui si avvertiranno le conseguenze negli anni a venire: la presenza delle multinazionali che sfruttano il prodotto del lavoro agricolo. La fatica della gestione dei campi di Puglia, Campania, Calabria rimane sulle spalle delle contadine lasciate sole dagli uomini, emigrati. Il lavoro di coltivazione e raccolta è stato ridotto a puro sfruttamento dalle grandi compagnie che investono in agricoltura intensiva; le donne si trovano schiacciate tra due sistemi sociali antitetici: quello arcaico di origine, che ne ostacola l'emancipazione, e quello industriale, che le usa senza concedere loro alcun riscatto. L'Italia al femminile mostrata da Mangini scatena accese polemiche. Come si legge dall'introduzione alla raccolta di documenti di stampa dell'epoca custodita presso l'AAMOD e ora on line<sup>70</sup>, l'esclusione del documentario dalla programmazione obbligatoria è una vera e propria censura indiretta. Al contrario la lettura del visto autentico rivela addirittura un'ombra di entusiasmo per la maniera in cui la regista di Mola di Bari riesce a svelare l'Italia nascosta sotto l'immagine scintillante mostrata da alcuni prodotti editoriali. Secondo il revisore Mangini è in grado di compiere un autentico viaggio: «dalle immagini smaglianti e sofisticate che ci propongono i settimanali di moda alle reali situazioni economiche, familiari e di lavoro della donna italiana». Lo scardinamento tra l'immagine idealizzata della donna, frutto di un sogno di prosperità e sviluppo, e le condizioni effettive dello

---

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> LUSSANA, Fiamma, *op. cit.*, p. 115.

<sup>70</sup> La documentazione è visionabile a questo indirizzo internet < <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL860001104/22/essere-donne.html?startPage=0&idFondo> > [consultato il 27 luglio 2021].

status femminile, al Sud prodotto di arretratezza economica e sociale, sarà avvertito per molti anni<sup>71</sup>.

Negli anni attorno al miracolo economico, in definitiva, l'universo muliebre del Sud emerge quale dimensione di primaria importanza. Che sia rinchiusa nei tratti bozzettistici della commedia o indagata dallo sguardo penetrante dei documentari di taglio antropologico e sociale, la rappresentazione della donna è il ganglio del passaggio tra tradizione e modernità, la pelle di un Paese attraversato da innegabili contraddizioni, sospeso tra un futuro agognato e un passato difficile da lasciare indietro.

---

<sup>71</sup> Pensiamo alle inchieste televisive, numerose tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, per esempio. Agli sgoccioli degli anni del miracolo, nel 1965, quando l'Italia si considera affrancata da certe sacche di sottosviluppo, è l'inchiesta RAI-TV7 *Le spose bambine* (VECCHIETTI, Giorgio, *Le spose bambine*, Servizio RAI per TV7, Italia, 1965, 11') a riportare l'attenzione su una realtà più autentica e meno rispondente a irraggiungibili ideali.

## L'AUTRICE

**Lucia DI GIROLAMO** è attualmente assegnista di ricerca presso l'Università degli studi di Catania per il settore L-Art/06. Nel 2014 ha pubblicato *Il cinema e la città. Identità, riscritture e sopravvivenze nel cinema napoletano* (Pisa, ETS, 2014), nel 2015 *Per amore e per gioco. Sul cinema di Pedro Almodóvar* (Pisa, ETS, 2015). I suoi principali interessi di ricerca abbracciano lo studio delle dinamiche di recupero delle sopravvivenze culturali nel cinema muto e contemporaneo, la rappresentazione cinematografica e televisiva del Meridione, la rappresentazione del femminile, i rapporti tra il cinema, la canzone e l'immagine della città agli inizi del secolo scorso.

URL: < <http://www.studistorici.com/progett/autori/#DiGirolamo> >