



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**Dipartimento dei Beni Culturali:
Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica**

**Corso di laurea in
DISCIPLINE DELLE ARTI, DELLA MUSICA E DELLO
SPETTACOLO**

***IL CORPO DELLA DONNA NEL CINEMA DI
ANTONIO PIETRANGELI***

Relatrice:
Rosamaria Salvatore

Laureanda:
Laura Coinu

Anno Accademico 2023/2024

Indice

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO I: I personaggi femminili nel cinema di Antonio Pietrangeli	3
CAPITOLO II: Analisi sul corpo nel film <i>Il sole negli occhi</i>	10
2.1 - <i>Il sole negli occhi</i>	10
2.2 - L'impatto con la città	11
2.3 - Rapporto tra Celestina e il quartiere nel quale vive	13
2.4 - Il ruolo delle altre figure femminili	14
2.5 - L'universo maschile: relazione con Fernando e con le altre figure maschili	18
CAPITOLO III: Analisi sul corpo nel film <i>Adua e le compagne</i>	24
3.1 - <i>Adua e le compagne</i>	24
3.2 - Il dualismo serva-padrone: una costante nella vita delle protagoniste	25
3.3 - Le quattro figure femminili a confronto	29
3.4 - Relazione tra le protagoniste e il genere maschile	35
3.4.1 - Piero e Adua	36
3.4.2 - Milly ed Emilio	39
3.5 - Una ribellione anarchica	41
CONCLUSIONE	45
BIBLIOGRAFIA	46
FILMOGRAFIA	49

INTRODUZIONE

Con il presente elaborato si vuole indagare la dimensione del corpo della donna a partire da due film del regista e sceneggiatore Antonio Pietrangeli, a cavallo tra gli anni '50 e '60. Il corpo filmico all'interno del cinema si fa portatore di una pluralità di significati attraverso la fisicità, le espressioni del volto, dai quali si può partire per creare un dialogo più ampio che tocca altre dimensioni.

L'obiettivo è quello di analizzare con uno sguardo critico la dimensione del corpo, colto da diverse prospettive, quali la sua interazione con lo spazio e come viene plasmato da esso, il cambiamento che subisce all'interno dell'universo diegetico, oltre che l'interiorità che comunica attraverso la propria fisicità.

L'interesse per l'argomento nasce a partire dalla visione di alcune pellicole di Antonio Pietrangeli trattate durante il corso di *Lezioni di Storia e Critica del cinema*. Sono stata colpita soprattutto dal modo che il regista ha di comunicare, da un punto di vista formale, attraverso l'uso di primi piani dei volti delle protagoniste e l'uso frequente di flashback, l'interiorità del personaggio femminile, oltre che il suo modo di caratterizzare le figure femminili, riportandole sullo schermo in maniera autentica e complessa allo stesso tempo.

A partire da questo, l'indagine viene applicata a due film in particolare del regista, *Il sole negli occhi* del 1953 e *Adua e le compagne* del 1960, che permettono di studiare la dimensione del corpo della donna da diverse prospettive.

Il sole negli occhi, film d'esordio del cineasta, inserito in un contesto che vede l'Italia in piena trasformazione, divisa tra il mondo rurale e il mondo urbano, racconta la vicenda di Celestina, una giovane ragazza di paese che è costretta a lasciare il luogo d'origine, e a dirigersi, per questioni di necessità, verso la capitale, trovandosi a lavorare come domestica nella casa di due coniugi borghesi. Lo spostamento della protagonista da un luogo di provincia ad un luogo urbano, colpito voracemente dal boom economico, porta con sé un profondo mutamento in Celestina, non solo di costume ma soprattutto identitario, ricamarcando l'intima relazione che sussiste nel film, tra la dimensione dello spazio e quella del corpo.

La protagonista si scontra con una realtà urbana in declino da un punto di vista dei valori sociali, processo dovuto all'avvento del boom economico che promuove il fattore economico più che quello umano; tale decadimento porta ad una incomunicabilità, ad uno stato di crisi nel rapporto uomo-donna che culmina, nella vita della protagonista, con un tentato suicidio.

In *Adua e le compagne* invece, la dimensione del corpo mette in luce vari aspetti che si celano dietro alla professione delle quattro protagoniste. In quanto prostitute il corpo è usato da un lato come strumento di guadagno dalle stesse, e dall'altra è l'oggetto da cui i magnaccia ricavano profitto. Il dualismo servapadrone in cui sono immerse, fa sì che il loro corpo sia incatenato al volere del padrone, recidendo ogni possibilità di riappropriarsene.

E' un film dove l'oggettificazione del corpo della donna è portata all'estremo, creando una dimensione disumanizzante che non offre alcuna possibilità alle protagoniste di reinserirsi nella società.

A partire dal tema affrontato dal regista nella pellicola, la chiusura delle case di tolleranza dopo l'emanazione della Legge Merlin, si sviluppa una narrazione che, attraverso l'uso del corpo, ci mostra i lati oscuri di una società fintamente moralista: l'abuso di potere di quei corpi marginalizzati e discriminati da parte dei potenti, la loro oggettificazione e mancanza di tutela.

Il secondo film analizzato racconta la vicenda di quattro prostitute che, dopo la chiusura delle case di tolleranza, decidono di acquistare una trattoria in campagna per continuare a svolgere la loro professione, senza sottostare ad un padrone. Questo tentativo di autodeterminazione non arriva a compiersi poiché in quanto ex prostitute non viene concesso loro, poter avere la licenza del casale. Nuovamente sotto il controllo di un magnaccia, provano inizialmente a raggirarlo per poi finire su tutti i giornali con l'accusa di prostituirsi illegalmente. Una volta ritornate al casale, attuano una ribellione che non porta ad un riscatto nelle protagoniste ma ha lo scopo di non piegarsi all'ingiustizia subita.

CAPITOLO I

I personaggi femminili nel cinema di Antonio Pietrangeli

Antonio Pietrangeli inizia la sua carriera nel mondo del cinema prima come segretario di redazione di *Bianco e Nero*, periodico del Centro Sperimentale di Cinematografia, successivamente con la creazione della rivista *Si gira*, per poi essere l'aiuto regista di Luchino Visconti per il film *Ossessione* (1948). La sua fitta attività di critico cinematografico e di sceneggiatore dura a lungo fino a quando realizza il suo primo film, *Il sole negli occhi* (1953), di cui è al contempo sceneggiatore e regista. La pellicola vinse il Nastro d'Argento per la regia l'anno successivo¹.

Percorrendo la filmografia di Pietrangeli secondo la linea rappresentativa dei personaggi femminili ritroviamo *Nata di marzo* del 1957, *Adua e le compagne* del 1960, *La Parmigiana* e *La visita* del 1963 ed infine *Io la conoscevo bene* del 1965.

I film delineati mettono al centro i personaggi femminili nelle varie sfumature, facenti parte di un contesto italiano degli anni '50 e '60 che oscilla tra un mondo ancorato alle tradizioni e alla terra, quindi prettamente rurale, e un mondo che rompe con il passato cercando di emanciparsi.

Prendiamo per esempio le due pellicole, quali *Il sole negli occhi* con Celestina protagonista e *Io la conoscevo bene* con Adriana, che sviluppano la propria narrazione a partire dal distacco dalla dimensione rurale, per approdare per motivi di necessità, in una dimensione urbana, caratterizzata da una mancanza di identità data da una proliferazione di novità dei tessuti sociale ed economico e da un'assenza di certezze.

Ambienta i suoi film in un contesto italiano tra gli anni '50 e '60 e affronta come nel caso di *Adua e le compagne* un tema a lui contemporaneo: la chiusura delle case di tolleranza dopo l'emanazione della Legge Merlin. Il cineasta si serve di questo clima per mostrare la vita di quattro prostitute che, dopo l'emanazione della

¹ P. Detassis, T. Masoni, P. Vecchi (a cura di), *Il cinema di Antonio Pietrangeli*, Venezia, Marsilio Editori, 1987

legge, cercano di guadagnarsi da vivere altrove. Porta sullo schermo le difficoltà che queste donne affrontano nell'adattarsi ad un mondo che le marginalizza in quanto ex prostitute. A partire da questo, è interessante sottolineare come questa professione le accompagni come un'ombra per tutto il film, marchiandole a vita. Sebbene loro partano con l'intenzione di continuare a prostituirsi, avendo deciso di usare come copertura una trattoria in campagna, nel corso della narrazione cogliamo come in loro maturi l'intenzione di staccarsi dall'attività clandestina. Ma Ercoli, per scopi di sfruttamento, troverà il modo per impedire tale progetto di autorealizzazione.

Se il ruolo della prostituta all'interno dell'industria cinematografica italiana del tempo è generalmente un ruolo marginale, scenico e per di più in funzione degli uomini protagonisti, il regista si concentra sulla condizione femminile: compie un lavoro di analisi psicologica delle quattro donne riportandole sullo schermo in maniera esemplare; sono rese nella loro complessità e per questo appaiono autentiche.

Pietrangeli posa l'occhio su una società italiana governata dal pregiudizio, dall'ipocrisia e dal falso moralismo che si riversano significativamente nella vita delle protagoniste e ne determinano il loro destino. Infatti, se da un lato loro cercano di emanciparsi autogestendosi, dall'altra emerge forte la condizione di sfruttamento alla quale sono sottoposte.

Il dualismo serva-padrone nel caso di *Adua e le compagne* si mostra in tutta la sua veemenza: le figure femminili non riescono ad autodeterminarsi in quanto sono vincolate dalle decisioni di uomini prepotenti e spietati come la figura di Ercoli.

A partire da questo dualismo si snoda, nelle molteplici pellicole del cineasta, un modulo che si ripete: la condizione riservata alla donna nel mondo del lavoro. Emblematiche sono le figure di Dora in *La parmigiana* e Adriana in *Io la conoscevo bene*: entrambe si trovano a lavorare con l'immagine del proprio corpo. Per quanto riguarda il primo film la protagonista Dora conosce Nino, la cui natura si manifesta fin da subito, mentre si trova in spiaggia a Riccione; il fotografo Nino che aspira a lavorare nel mondo della pubblicità, finge di conoscerla, presentandola ad un ricco industriale. L'intento dell'aspirante pubblicitario è

quello di ottenere il lavoro usando la giovane ragazza come mezzo per i propri interessi, accordando segretamente un rapporto sessuale con l'ingegnere. L'incontro ha come esito la ribellione della protagonista verso l'inganno architettato. Successivamente quando Dora decide di collaborare per una pubblicità posando nello studio di Nino, lei appare come disinteressata e senza malizia, mentre lui è rivestito di un'aura di approfittatore e affabulatore. Il modo in cui Nino interagisce con lei e le tocca il corpo mentre posa, mostra un *modus operandi* da parte del genere maschile che si ripercuote anche in *Io la conoscevo bene*. Vedi Adriana che nutre il desiderio di entrare nel mondo dello spettacolo: conosce Cianfanna, un agente pubblicitario, che oltre ad ingaggiarla in eventi e sfilate, le fissa, a sua insaputa, appuntamenti con uomini di un certo calibro.

I personaggi di Cianfanna e di Nino nelle due pellicole, interpretati entrambi dall'attore Nino Manfredi, si approfittano delle protagoniste, le raggirano per la propria ascesa sociale e non le rispettano. Fanno parte di un mondo ipocrita e meschino, dove prevale il valore economico più di quello umano.

Pietrangeli concepisce nella sua filmografia personaggi femminili dissociati dal proprio nucleo familiare dando spessore invece a loro come identità singole, posando lo sguardo sulla dinamica femminile nella sua interezza.

Il binomio donna-madre viene affrontato in una maniera inedita: peculiare è il film *Il sole negli occhi* nel quale compare una amica di Celestina che lavora per una duchessa nello stesso suo palazzo, e che attua la scelta di crescere un figlio da sola in un contesto permeato da pregiudizi in quanto madre nubile; la stessa scelta anticonformista è compiuta da Celestina alla fine del film. Pietrangeli sebbene affronti questo tema, gli riserva poco spazio; non a caso sia la gravidanza di Celestina, sia la decisione di crescerlo da sola vengono annunciate alla fine del film, perché lo sguardo del cineasta si concentra sull'evoluzione della protagonista all'interno del discorso filmico e sull'aver maturato una nuova consapevolezza. Mette in secondo piano il tema donna-madre in quanto le sue protagoniste esistono a prescindere dall'essere madri o mogli, distaccandosi da quell'ideale di donna consolidato da sempre nella società italiana.

Le protagoniste delle sue opere pongono le basi per una futura emancipazione in quanto attuano delle scelte inedite, ma restano in qualche modo aggrovigliate nell'archetipo di donna perché non trovano un loro posto nella società. Attuano delle scelte coraggiose: quella di allevare un figlio da sola, è il caso di Celestina interprete del suo primo film, e quella della protagonista In *La visita* che sceglie la solitudine. È come se compissero gesti eroici che hanno una parvenza di emancipazione ma che le riporta sempre all'interno di una società non pensata per donne come loro, che non ha spazio per loro e il cui destino è quello della marginalizzazione.

Frutto di una società in mutamento che ritroviamo nel contesto urbano è lo sgretolarsi dei rapporti umani che segnano il principale modulo su cui si elabora il cinema di Pietrangeli. L'avvento del boom economico della fine degli anni '50 porta con sé un annichilimento dei valori sociali che ha il suo culmine nella crisi del rapporto tra uomo e donna.

I personaggi maschili sono costruiti a partire dal punto di vista dei personaggi femminili: entrano ed escono dalla narrazione ma non la governano fino alla fine. Tutti loro seguono le stesse dinamiche e lo stesso approccio relazionale con le figure femminili: appaiono ipocriti, narcisisti, egoisti, falsi e materialisti.

Il personaggio di Fernando in *Il sole negli occhi* segna un filo conduttore con tutti i personaggi maschili presenti negli altri film citati. Incarna lo stereotipo del romano pigro e meschino, che si serve di sarcasmo per affrontare la vita, si mostra fin dal principio un uomo materialista. Dal primo momento in cui incontra Celestina, emerge il modo di considerare le donne come un oggetto. Infatti, quando Celestina una volta persa per la città di Roma, chiede aiuto a Fernando, lui dice: «Qua è tutto nuovo, pure noi siamo nuovi» e continua: «Ti possiamo portare agli oggetti smarriti, quasi quasi questa me la tengo, ma che la vuoi buttar via! Chi trova una cosa se la può pure tenere».

Inoltre, sempre all'interno dello stesso film un altro personaggio maschile, il guardiano del palazzo nel quale lavora Celestina, le chiede di vivere con lei, di sposarla, cosicché lei rimanga al suo servizio e viva in una posizione di sudditanza rispetto a lui.

Sono uomini non ancora pronti ad affrontare il rapporto con figure femminili che tendono a conquistare una loro maggiore affermazione della propria singolarità, personaggi ancorati ad una realtà patriarcale che vede la donna come un oggetto di possesso e sudditanza. Se da un lato i personaggi femminili sentono l'esistenza della crisi dei rapporti relazionali tra l'uomo e la donna e quindi considerate più recettive, quelli maschili non arrivano alla consapevolezza.

Dalla consapevolezza del prototipo maschile con cui si confrontano nascono una forte amarezza e una disillusione da parte delle donne, arrivando ad una impossibilità di comunicare. La disillusione è data dallo scontro con un mondo portatore di falsità e di ipocrisie di un ambiente borghese che elogia i personaggi che si appoggiano a questo modello e considera come vinti i portatori di valori sinceri ed autentici. Un caso eclatante è il personaggio di Adriana in *Io la conoscevo bene*, personificazione di una donna carica di innocenza, che spinta dalla noia partecipa alla vita mondana notturna, frequenta vari uomini. Col passare del tempo matura una disillusione del mondo nel quale è inserita e delle relazioni umane che hanno come mezzo di comunicazione l'aspetto corporeo, il sesso. Sono relazioni fragili e superficiali che non passano attraverso l'uso della parola. La protagonista non trova un senso alla propria esistenza, costituita da un continuo girovagare da una parte all'altra che poi culmina con il suicidio.

Da qui possiamo delineare un filo invisibile che lega le due protagoniste Celestina ed Adriana che attuano la medesima scelta, entrambe spinte da un profondo senso di delusione, di amarezza ma anche di consapevolezza della frattura tra loro e il mondo, con la differenza che Celestina si salva per poi prendere una decisione altrettanto coraggiosa.

Un'altra caratteristica che ritroviamo nei personaggi femminili è la dimensione della solitudine nella quale si trovano intrappolate. Ognuna ha a che fare con la solitudine declinata in maniera diversa a seconda della narrazione, ma tutte accomunate dallo stato di acentrismo nel quale sono circoscritte. Sono figure che spesso perdono i legami con il nucleo familiare e che entrano a far parte di un contesto che è determinato da modi di relazione differenti. Ma anche donne che maturano l'idea di convivere con la solitudine come Pina in *La visita*: è un atto di

emancipazione da parte della protagonista perché, se da un lato è portatrice di sofferenza per una mancanza di un saldo rapporto affettivo, dall'altra si libera della presenza di un uomo volgare e avaro.

Percorrendo la filmografia del regista ritroviamo anche la narrazione del matrimonio in *Nata di marzo* nel quale viene raccontata la vicenda di due coniugi che affrontano difficoltà e litigi. Sebbene sia una tematica ampiamente affrontata nella storia del cinema, è peculiare il modo di lavorare sulla psicologia dei personaggi: Pietrangeli si concentra più sugli effetti che esso induce nei due coniugi, attuando un'indagine psicologica in grado di riportarli sullo schermo come esseri fragili, inesperti ma anche bugiardi e realistici. La narrazione del matrimonio viene relegata al ruolo di cornice del discorso filmico dal momento che ciò che emerge maggiormente è l'accurata costruzione del personaggio di Francesca. Lavora su entrambi i personaggi ma è a partire da Francesca che ha avvio il film: sono il suo carattere e le sue scelte che dirigono la narrazione. Viene presentata come una donna borghese con un carattere ben delineato sebbene abbia diciassette anni, capricciosa, eccessivamente loquace, viziata e alle volte bugiarda. Quando si relaziona con il genere maschile (vedi Carlo, l'amico con cui va a cena, e suo marito Sandro) emerge in maniera prorompente la sua posizione sulle questioni che affronta, risultando alle volte polemica, ma che in realtà tale atteggiamento cela una dinamica a lei cara che si riverbera per tutto il film: la premente volontà d'indipendenza e di parità tra i sessi. Si lamenta col marito della vita che conduce ed è consapevole del fatto che la sua vita non la soddisfi perché in quanto moglie all'interno di una società ancora fortemente patriarcale è relegata all'ambiente domestico. E' una figura intelligente e recettiva in quanto contesta i ruoli insiti nel tessuto culturale italiano degli anni '50 e '60 destinati all'uomo e alla donna. La visione critica di Francesca nei confronti della marginalizzazione del ruolo delle donne all'interno del mondo del lavoro fa emergere un tema che avrà il suo culmine con la rivoluzione sessantottina.

Dall'altra la figura del marito Sandro, che inizialmente appare accondiscendente e affettuoso nei confronti di Francesca, nel corso della narrazione si mostra distaccato e freddo. Intesse una relazione extraconiugale e ne nega alla moglie

l'esistenza, fugge dai problemi di coppia passando sempre più tempo nel suo studio di architetto, dedica sempre meno tempo alla moglie per non affrontare la crisi. Come dice Pietrangeli in un'intervista «*Fa il suo dovere coniugale per rinviare o seppellire per sempre una discussione, mentre la moglie vorrebbe parlare, capire*». ²

Le due figure rientrano perfettamente nel quadro, espresso precedentemente, che vede da un lato le donne sensibili alla crisi dei rapporti tra uomo-donna, si ribellano e contestano certi atteggiamenti e modi di fare maschili, dall'altra la presenza di uomini inermi, poco recettivi e poco propensi al cambiamento.

Ancora una volta il regista si interessa alla dimensione sociale nella quale sono inserite le sue protagoniste, sempre rendendole verosimili, aderenti alla realtà. C'è al contempo da parte dello sceneggiatore uno sguardo critico verso la contemporaneità e un profondo lavoro di indagine psicologica delle donne che emergono sullo schermo in tutte le loro sfumature. Inoltre il regista lavora sulla vita di molteplici figure femminili che appartengono a ceti sociali differenti e che quindi, inevitabilmente, hanno modi eterogenei di rapportarsi col mondo. Non cede al modello donna-diva, non si limita a presentare donne che ricoprono quelle fattezze di perfezione nei modi di interagire col mondo, ma sono istintive e naturali. Emergono nella loro semplicità, purezza, fragilità ma anche ostinazione e complessità.

Sono figure inserite in un preciso contesto culturale: riportano quelle formule espressive come l'uso del dialetto e di proverbi, modi di pensare e di vivere che le rendono credibili e autentiche.

² Cit. in *Ritratti cinematografici di donne italiane di oggi. Colloquio con Antonio Pietrangeli*, in «Bianco e Nero», n.5, maggio 1967, cit. in A. Maraldi, *Antonio Pietrangeli*, Firenze, La Nuova Italia, 1992

CAPITOLO II

ANALISI SUL CORPO NEL FILM *IL SOLE NEGLI OCCHI*

2.1 -*Il sole negli occhi*

Il primo film d'esordio di Pietrangeli esce nelle sale italiane nel 1953, distribuito dalla casa di produzione *Titanus Film Costellazione*, e che vede la collaborazione di Lucio Battistrada e Ugo Pirro alla sceneggiatura, e come protagonista Irene Galter che interpreta Celestina, una ragazza di estrazione sociale umile. Il personaggio di Celestina, in realtà, fa parte di un progetto precedente al quale Pietrangeli aveva lavorato per Luchino Visconti che prende il nome di *Una maratona di danza*: vengono delineate 20 figure femminili delle coppie partecipanti al ballo, tra le quali emerge la storia di una serva ingenua che si innamora di uno stagnaro.³

La protagonista lascia il suo paesino Castelluccio per dirigersi, per questioni di necessità, verso la capitale trovandosi a lavorare come domestica nella casa di due coniugi borghesi.

Qui si ha l'incontro con lo stagnaro Fernando, interpretato da Gabriele Ferzetti, il quale incarna lo stereotipo del romano sarcastico, sicuro di sé e donnaiolo.

Celestina inizia a prendere parte alla vita sociale che la città offre, insieme alle altre domestiche del palazzo nel quale vive e lavora, e allo stesso tempo a conoscere Fernando; questa relazione però la porta a perdere il lavoro e, grazie all'aiuto del parroco, a trovarne uno nuovo a casa di due anziani coniugi. In questo contesto conosce un brigadiere siciliano con il quale intesse una relazione, ma capisce nel corso della narrazione di non volerlo e di desiderare invece Fernando. Cambia ulteriormente luogo trovando mansione ai Parioli pur di incontrarlo, ma una volta incontratisi attraverso un escamotage ideato da Celestina, lo stagnaro appare distaccato e infastidito dalle parole d'affetto che la protagonista gli rivolge. Cacciata dalla padrona altolocata, trova subito un altro impiego da una famiglia di

³ P. Detassis, «*A Castelluccio non ci torno più...*». *Storie di donne nell'Italia di Pietrangeli*, P. Detassis, T. Masoni, P. Vecchi (a cura di), *Il cinema di Antonio Pietrangeli*, Venezia, Marsilio Editori, 1987, pag. 44

commercianti arricchiti ma i cui componenti si presentano villani e ignoranti. Fernando contemporaneamente porta avanti la relazione con la protagonista e con la sorella benestante di un suo amico. Celestina è costretta a spostarsi con la famiglia di commercianti a Ladispoli per tre mesi e scopre di aspettare un bambino. Una volta tornata a Roma va alla ricerca di Fernando, il quale si rivela sposato con un'altra donna. Celestina, avvolta dalla disperazione, cerca di togliersi la vita ma riesce a salvarsi e decide di portare avanti la gravidanza da sola.

2.2 -L'impatto con la città

Pietrangeli fa iniziare il suo film con una ripresa dall'alto che vede Celestina snodarsi tra le vie e le case in pietra che compongono Castelluccio, il suo paese natale. In un secondo momento scorgiamo la figura della protagonista che si appresta a salire sull'autobus diretto a Roma e i due fratelli che le augurano buon viaggio. La scena della partenza segna una lacerazione tra il mondo che lascia, quello rurale e contadino, ed il mondo nel quale sarà costretta a vivere, quello urbano.

Il mutamento nella vita della protagonista si palesa in primis nell'aspetto familiare: i due fratelli dopo qualche tempo le comunicano sia la decisione di partire per l'Australia per trovare una professione, sia l'avvenuta vendita della casa di famiglia a Castelluccio. E' un ulteriore momento di lacerazione della protagonista (la prima è quando lascia Castelluccio) perché da quel momento in poi perde qualsiasi legame con il suo nucleo familiare che aveva costruito. Stupisce la freddezza dei fratelli, forse non abituati a quel calore umano che Celestina invece tende a ricercare.

Questi fattori provocano nella protagonista un forte senso di solitudine ed una mancanza di certezze tanto da segnare un punto di non ritorno alla vita che conduceva e un senso di spaesamento dato per di più dall'impatto con una nuova dimensione, la città.

Lo sguardo del regista lavora sul rapporto della protagonista con lo spazio nel quale si trova a vivere: approda a Roma, luogo simbolo del cinema e

dell'immaginario e quindi dell'illusione; ma anche bacino di intersezione tra persone di estrazione sociale differente che si trovano a vivere per la prima volta insieme. Tale luogo ha il potere di dialogare costantemente con la protagonista fino ad arrivare a trasformarla.



Figura 1: Celestina e la città

La sensazione di spaesamento che avvolge Celestina si riverbera a livello stilistico con la scelta, da parte del regista, di posizionare la mdp dal basso verso l'alto e di ricorrere all'uso di campi lunghi in modo da esaltare la contrapposizione tra la grandezza e la solidità dei palazzi e il corpo della protagonista, dominato da un senso di perdita e smarrimento (vedi *figura 1*, *figura 2*).



2.3 -Rapporto tra Celestina e il quartiere nel quale vive

Pietrangeli ci mostra non solo l'approccio di Celestina con la città di Roma ma anche con le persone che la abitano. Appare evidente il contrasto tra l'ingenuità e la bontà della protagonista rispetto agli abitanti che si manifestano subito sarcastici, cinici, individualisti e poco empatici. Vedi i padroni di casa a cui presta servizio che, subito dopo averla conosciuta, le rivolgono parole poco carine dandole della stupida; inoltre appaiono distaccati e in generale non sono intenzionati a darle affetto.

Un altro incontro che si consuma all'inizio del film, che ci restituisce perfettamente l'ambiente insensibile e indifferente del luogo nel quale risiede, è il momento in cui Celestina si perde nel quartiere. Chiede informazioni a due signori, che anziché aiutarla, la deridono con frasi del tipo «ma lo sai almeno come ti chiami?» o «ti possiamo portare agli oggetti smarriti! Quasi quasi questa me la tengo, ma che la vuoi buttar via, chi trova una cosa se la può pure tenere» che riporta un profilo esaustivo di quella che è la considerazione che gli uomini di Pietrangeli hanno delle donne.

Per di più trova ostacoli nel relazionarsi con altre persone del suo palazzo: viene definita montanara, contadina, burina. Emerge la presa in giro, la burla dei vicini di casa per il suo ceto sociale, viene criticato il modo in cui si veste, il modo in cui cammina e indossa le scarpe troppo grandi della padrona.



Figura 3: i vicini di casa

2.4 -Il ruolo delle altre figure femminili

L'incontro con le altre domestiche del palazzo è di fondamentale importanza nella crescita della protagonista. Sebbene inizialmente venga chiamata con l'appellativo di montanara, subito dopo viene introdotta nel gruppo da Marcella, che la vede piangere perchè addolorata dalla partenza dei suoi fratelli, la donna cerca di sollevarle il morale invitandola ad uscire con le altre ragazze del palazzo la domenica seguente.



Figura 4: Celestina e Marcella

Tali figure femminili segnano nella vita della protagonista un primo tentativo di inserimento negli usi e nei costumi della città. L'aiutano a vestirsi in modo più moderno e la introducono ai divertimenti e ai passatempi come il ballo che fanno parte di una dimensione urbana.

Assistiamo ad una metamorfosi vera e propria dell'immagine di Celestina: se prima appariva coi capelli raccolti, definiti dalle altre domestiche "da suora", con addosso dei vestiti usurati, ora appare integrata in questo nuovo contesto: le viene messo il rossetto ed un foulard al collo per apparire più signorile ed elegante, le vengono sistemati i capelli, tolte le calze logorate.



Figura 5: Prima della trasformazione di Celestina



Figura 6: Dopo la trasformazione di Celestina

Simbolicamente potremmo dire che la polarità tra la città e la provincia, più specificatamente tra Roma e Castelluccio, è personificata da un lato dalle altre figure femminili che segnano già una emancipazione nel modo di vivere, di vestirsi e di frequentare certi ambienti, dall'altra da Celestina che invece, appare impaurita, pudica, tremendamente ancorata all'idea di donna pura e casta. Infatti, nel momento in cui vede gli altri ballare confessa: «Io non ci vengo, è peccato!»; oltre questo, sempre nella pista da ballo, dopo che si bacia con Fernando, il suo primo pensiero è quello di confessarsi. Il senso di colpa e l'idea sfasata di un peccato commesso, tipici di una formazione cattolica di matrice bigotta, occupano all'interno della narrazione filmica uno spazio consistente che va scemando quando la protagonista prende sempre più consapevolezza di ciò che desidera.

Se *Il sole negli occhi* inizia con Celestina che tiene in mano la statuetta dell'angelo custode fatto di ceramica mentre percorre concitata le viuzze del paesino, ripresa con una prospettiva dall'alto, a metà della pellicola invece, quando si ritrova a casa dei due coniugi anziani, dopo che l'oggetto per sbaglio si rompe in mille pezzi, la padrona esclama: «C'eri tanto affezionata» e lei ribatte: «Una volta!». Comparando le due scene non è indifferente il mutamento che la protagonista ha subito lungo la narrazione: è l'ultimo oggetto che apparteneva al suo passato. A livello figurativo la caduta dell'angelo custode di ceramica segna un non voltarsi più indietro, un'ulteriore lacerazione da parte della protagonista verso i suoi valori e le sue credenze.

Ritornando sulla funzione che queste figure femminili svolgono nella vita di Celestina, è significativo il rapporto che si crea con una di loro: Marcella. E' colei che la introduce alle altre domestiche, la consola dopo la separazione dai suoi fratelli, la trucca e le sistema i capelli prima del ballo, la ospita a casa sua quando la protagonista non ha dimora ed è lei che la va a trovare in ospedale dopo il tentato suicidio. E' l'unica che veramente mostra nei confronti di Celestina un affetto sincero, è un punto fermo nella sua vita che non l'abbandona nei momenti di sconforto e di difficoltà. In aggiunta è una figura premonitrice di quella che poi sarà la scelta della protagonista alla fine del film, in quanto cresce un figlio senza la figura di un uomo al suo fianco.

Quello che attuano Marcella e Celestina è una scelta sul proprio corpo e sulla propria vita, è un atto coraggioso ed un atteggiamento non conformista alle regole dell'epoca. E' una decisione che porta con sé tanta sofferenza e tanta amarezza nei confronti del genere maschile che si scopre vuoto, insensibile e codardo.



Figura 7: Figlio di Marcella

Pietrangeli riesce, all'interno di questa pellicola, a presentarci una maternità dissociata dalla norma, vissuta con dolore ma anche con grande forza. Non presenta un carattere convenzionale in quanto queste madri non rientrano in quella categoria di donne sposate con una figura maschile al loro fianco.



Figura 8

Quello che ci comunica la *figura 8* è la disperazione dopo aver preso la decisione di non voler più vedere Fernando, è la solitudine che assale la protagonista, ma soprattutto la disillusione che prova nei confronti del genere maschile.

La decisione di crescere un figlio da sole è data dal rifiuto a certi atteggiamenti e dinamiche che gli uomini hanno nei confronti delle donne nell'Italia degli anni '50. E' forse da questo punto di vista che noi possiamo trovare una parvenza di emancipazione, ma non arriva ad esserlo completamente in quanto la società nella quale vivono non è pronta ad accettare questo tipo di maternità. Subiscono il giudizio di essersi fatte abbindolare dagli uomini ed è come se ricadesse su di loro la colpa di essere rimaste incinta e non sull'uomo bugiardo e manipolatore che, pur di arrivare ai propri interessi, pur provando un certo affetto per loro codardamente mente.

Non a caso l'ultima scena vede come protagoniste le amiche domestiche, le uniche a non abbandonare Celestina dopo aver preso atto della sua condizione: si mostrano ciniche nei confronti degli uomini nel modo in cui ne parlano, già consapevoli delle dinamiche maschili. Percepiscono la crisi nel rapporto uomo-donna ma trovano, come si evince dal loro spirito ed entusiasmo alla fine del film, il modo di non soccombere, facendosi forza e sostenendosi l'una con l'altra.

Il sole negli occhi è un film che a livello formale si presenta semplice per quanto riguarda la linearità del montaggio, ancora lontano dall'uso espressivo dei flashback, ma da un punto di vista della sceneggiatura la costruzione e l'analisi dei tratti espressivi dei personaggi contengono già quella maturità che ritroviamo nelle figure che compongono la filmografia del cineasta.

2.5 - L'universo maschile: relazione con Fernando e con le altre figure maschili

Pietrangeli ci mostra non solo la dimensione dello spazio intesa come un insieme di quartieri ed edifici che compongono Roma, ma ce la racconta anche attraverso i personaggi che ne fanno parte: ci vengono presentati uomini soprattutto di origine romana il cui modo di comunicare è sarcastico e pregno di proverbi stereotipati. Appaiono sfrontati, sicuri di sé, ben voluti ma che nel corso della narrazione perdono quell'alone di perbenismo arrivando ad essere smascherati e apparire cinici e materialisti. Lo sguardo acuto e attento del regista si sofferma su una

borghesia che è epicentro del contrasto tra tradizione e modernità senza mai dare giudizi.

Più specificatamente in questo film il cineasta delinea come archetipo del genere maschile la figura dell'idraulico Fernando, il quale assume un ruolo fondamentale all'interno della narrazione in quanto il desiderio da parte della protagonista di allontanarsi o di avvicinarsi a lui è il motore che spinge l'universo diegetico. A partire da questo Celestina cambia spesso quartiere nel quale lavora fino ad arrivare ai Parioli e al quartiere Flaminio, ma svolgendo sempre la stessa professione.

Il primo incontro tra la ragazza di provincia e Fernando avviene subito dopo che Celestina approda a Roma nel quartiere dove presta servizio ad una famiglia altolocata. Se lei si presenta smarrita e ingenua in questa nuova dimensione, estranea a lei, Fernando si mostra subito poco empatico e poco propenso ad aiutarla ma altrettanto pronto a sbeffeggiarla; inoltre tra le frasi che le rivolge ritroviamo una vera e propria oggettificazione della donna, più precisamente considerandola un oggetto smarrito che in quanto tale è di chi se ne appropria. E' una struttura comportamentale che accomuna ogni uomo che entra in relazione con la protagonista. Vedi il momento in cui lo stagnaro si presenta nella prima casa dove lavora Celestina: avviene il secondo incontro tra i due in quanto Fernando viene chiamato dalla padrona per aggiustare il rubinetto della cucina. La ragazza appare da subito fredda, distaccata e anche scocciata dalla presenza di lui, ma forse il suo comportamento è un meccanismo di difesa nel non cadere nella trappola del corteggiamento attuata da lui.

A partire dalla posizione dei corpi riusciamo ad intuire la personalità delle due figure: il corpo della domestica appare rigido e composto, evincendo una timidezza, mentre quello dello stagnaro appare disinvolto e sicuro di sé, ricadendo perfettamente nell'archetipo di romano sfrontato e seduttore. In questa sequenza l'uso del piano americano è usato sapientemente dal regista in quanto sottolinea maggiormente la vicinanza tra i corpi, oltre che costretti a stare vicini in uno spazio ristretto.



Figura 9: Celestina e Fernando



Figura 10

Come si evince dalla *figura 9*, Celestina evita il contatto visivo e fisico con Fernando, contrapponendosi alla sua figura, ma dall'altra l'uomo romano la infastidisce, la stuzzica, le fa i complimenti fino ad arrivare a toccarle il corpo.



Figura 11

La scena successiva mostra l'uomo che la cinge a sé e la protagonista, non pronta a questo contatto fisico, rimane inizialmente inerme senza mai guardarlo, per poi, come si evince dalla *figura 11*, ribellarsi a questa mancanza di rispetto e sfrontatezza alle quali Celestina non è abituata. Se da un lato il primo fotogramma ci dà l'idea di una domestica mansueta e timida, il terzo ce la mostra nell'atto di ribellione a certi comportamenti maschili, ossia nell'atto di cacciarlo via da sé con la forza.

Il corteggiamento attuato da Fernando è fine a se stesso poiché mira ad aumentare il proprio ego e non è spinto da un interesse reale verso la figura femminile. Da tale consapevolezza possiamo evincere una spaccatura tra le donne e i personaggi maschili: se le prime puntano a coltivare relazioni autentiche e sincere, i secondi invece sono accomunati da una vuotezza di valori e da un'ipocrisia che aleggia costantemente all'interno del film.

Un'altra figura maschile con cui Celestina entra in contatto è rappresentata dal guardiano siciliano del palazzo nel quale lei presta servizio a due coniugi anziani. Durante la loro frequentazione emerge la mentalità retrograda e conservatrice dell'uomo: critica le donne a cui piace ballare considerandole spregiudicate, invita la ragazza a convivere con lui nella sua casa con l'idea di relegarla all'ambiente domestico.



Figura 12: Celestina e il guardiano



Figura 13

La *figura 12* rappresenta il momento in cui Celestina prende consapevolezza che l'invito, esteso da lui, di convivere insieme è in realtà una limitazione alla sua libertà. Infatti negli attimi di ribellione che seguono, dice: «io la serva non la volevo fare più!» riferendosi ad un tentativo di cambiare vita. La scena successiva presenta una carica emotiva molto forte, che vede l'uomo di spalle inginocchiato e Celestina, ripresa dal basso verso l'alto, che impugna un cuscino e carica di rabbia, esclama: «dovrei venire a farti la serva?». La scena è costruita in modo tale da sottolineare la rabbia e la frustrazione di lei e rimpicciolire lui, facendolo

quasi scomparire dall'inquadratura. E' un ulteriore episodio che vede la protagonista utilizzare la propria fisicità per allontanare un uomo, gesto che ha come fine quello di rifiutare che una figura maschile scelga al posto suo ciò che la riguarda e qualsiasi imposizione attuata sul suo corpo.

Non c'è malizia in questi personaggi quanto da un lato arretratezza nel modo di considerare una donna e dall'altra poca consapevolezza del desiderio femminile di autodeterminarsi; emerge prorompente la crisi e la mancanza di dialogo tra i sessi che si trovano in un perenne disequilibrio.

Sebbene Celestina inizialmente appaia un'ingenua ragazza di provincia, lungo la narrazione assistiamo ad una attuazione di una pluralità di ribellioni sia con le parole, sia col tono di voce, sia attraverso i gesti e la fisicità. Rifiuta il controllo da parte di un uomo sul suo corpo, di essere circoscritta in quanto donna all'ambiente domestico, e rivendica il diritto di autodeterminarsi.

CAPITOLO III

ANALISI SUL CORPO NEL FILM *ADUA E LE COMPAGNE*

3.1 - *Adua e le compagne*

Antonio Pietrangeli firma con la casa di produzione *Zebra Film* di Moris Ergas un contratto che inizialmente prevedeva la realizzazione di tre pellicole dirette da Pietrangeli: *Adua e le compagne*, *La bugiarda* e *Una donna al giorno*. Tuttavia entra in lavorazione nel 1960 solo *Adua e le compagne*, mentre la regia di *La bugiarda* passa a Luigi Comencini nel 1965.

La pellicola vede la collaborazione, in fase di sceneggiatura, di Pietrangeli con Maccari, Scola e Pinelli e l'inizio delle riprese dall'aprile al giugno del 1960⁴.

E' ambientata nella Roma degli anni '60 e racconta la vicenda di quattro prostitute che, dopo la chiusura delle case di tolleranza, dovuta all'emanazione della legge Merlin, prendono la decisione di mettere insieme i propri risparmi per aprire una trattoria. L'idea iniziale delle quattro socie - Adua, Marilina, Milly, Lolita - era quella di avere un luogo, distante dalla città, per continuare a svolgere la loro professione. Cominciano i lavori nel casolare per trasformare il piano terra in una trattoria e munire il piano di sopra di stanze da letto.

L'entusiasmo delle ragazze viene smorzato dall'arrivo di una lettera che comunica loro la non concessione della licenza del cascinale. Chiedono dunque aiuto ad Ercoli, un uomo potente e benestante, il quale acquista la proprietà e fa avere loro la licenza in cambio del pagamento di un milione di affitto al mese, cifra che le ragazze devono ottenere prostituendosi.

La trattoria inizia ad avere sempre più clienti, spesso si fermano a mangiare uomini che frequentavano le case di tolleranza prima che venissero chiuse. Se da un lato Marilina, interpretata da Emmanuelle Riva, e Lotita, interpretata da Sandra Milo, si lamentano della fatica che comporta fare le serve preferendo ritornare alla

⁴ A. Maraldi, *Adua e le compagne*, in A. Maraldi, *Antonio Pietrangeli*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 55

vita di prima, Adua e Milly presentano qualche tentennamento circa la ripresa della professione precedente.

Nel frattempo Adua, interpretata dalla francese Simone Signoret, inizia una frequentazione con Piero, un commerciante di auto usate, che incarna lo stereotipo del romano affabulatore e imbrogliatore. D'altra parte Milly, interpretata da Gina Rovere, inizia a frequentare un cliente fisso della trattoria, un geometra sardo. Marilina invece decide di portare suo figlio Carletto a vivere con sé nel casale.

Le quattro ragazze cominciano ad abituarsi a questa nuova vita finché piomba nella trattoria Ercoli, il quale impone loro di abbandonare il lavoro da serve, di mandare via il bambino e di ricominciare a prostituirsi, come concordato precedentemente. Adua, percepito il ricatto, lo svergogna davanti ai clienti costringendolo ad andarsene. Illuse di poter cambiare vita e vincere la causa contro un uomo così potente, si ritrovano tuttavia ad essere denunciate e la notizia, accompagnata dalle foto dei loro volti, viene pubblicata su tutti i giornali.

Consapevoli di aver perso tutto, si ribellano rompendo tutte le suppellettili della trattoria. L'ultima scena vede Adua ubriaca, in strada, bagnata dalla pioggia, che parla da sola ed aspetta il prossimo cliente: ha ripreso a fare il vecchio mestiere.

3.2 - Il dualismo serva-padrone: una costante nella vita delle protagoniste

L'inizio della pellicola coincide con il giorno della chiusura delle case di tolleranza: attraverso l'uso di un'inquadratura fissa che riprende la facciata esterna di una casa di appuntamenti vediamo uscire dall'abitazione una decina di uomini per l'ultima volta. L'inquadratura successiva ci mostra invece l'interno popolato da giovani ragazze che chiacchierano e scherzano tra di loro; tutte sono in lingerie, indossano la vestaglia e i tacchi, e sono ben pettinate e truccate. La mdp si sofferma su vari spazi dell'edificio: notiamo il bancone all'entrata, dietro al quale ci sono le padrone addette a tener conto del guadagno e a pagare le ragazze che si prostituiscono, scorgiamo inoltre una moltitudine di stanze alle quali si accede attraverso le scale.



Figura 14: Interno di una casa di tolleranza

Il regista sceglie di presentarci l'interno di due case di tolleranza che inizialmente non si riescono a distinguere, nelle quali si trovano divise le quattro protagoniste: entrambi gli edifici presentano uno stile barocco contrassegnato dalle elaborate cornici dei dipinti e dalle pareti cosparse di carta da parati ricoperte di motivi floreali e illustrazioni.



Figura 15: Interno casa di tolleranza in stile barocco

Il raggio d'azione si restringe e si concentra su quattro donne che decidono di continuare a prostituirsi in un luogo fuori dalla città ma questa volta senza dipendere da magnacce. Adua e Milly insieme a Marilina e Lolita prendono la decisione di diventare socie e sotto la guida di Adua, acquistano un edificio in campagna con l'idea di trasformarlo in una trattoria.

Adua si dimostra determinata e fiduciosa nella realizzazione di questo progetto, e cerca di convincere anche le altre socie, più titubanti e incerte. E' colei che delinea il piano «Appena la trattoria è un pò avviata si ricomincia a lavorare in camera e meglio di prima, senza un padrone che ci sfrutta» e che le rassicura: «Ce la danno la licenza, siamo uguali alle altre ormai. Non siamo più schedate, le hanno bruciate le schede!».



Figura 16: le quattro protagoniste nella trattoria

L'illusione di autodeterminarsi, di non dipendere da un padrone e quindi avere la possibilità di decidere per il proprio corpo si sgretolano nel momento in cui le ragazze ricevono la notizia della non concessione della licenza del casale in quanto ex prostitute. Questo spiraglio di libertà al quale stavano auspicando viene drasticamente reciso quando comprendono che per avere la licenza sono costrette a sottostare ad un padrone; ciò comporta nelle loro vite una costante da cui non riescono più a liberarsi.

Il magnaccia di cui si parla è il dottor Ercoli, uomo benestante e potente, che compra la proprietà e concede loro la licenza poiché vede un guadagno cospicuo nell'investire ed usare i loro corpi.

Nel corso della narrazione le protagoniste si relazionano con altre figure, la cui conoscenza cambia il loro progetto di esistenza: vedi Adua che si affeziona a Piero tanto da non voler più ricominciare a prostituirsi, vedi Milly che nutre il desiderio di sposarsi con il geometra sardo, e infine Marilina che vorrebbe fortemente stare vicino al figlio Carletto.

Tutte queste aspirazioni vengono spazzate via dall'arrivo di Ercoli nella trattoria. La sua figura così autoritaria e severa, accompagnata da un climax ascendente di musiche tetre e misteriose, provocano un cambiamento drastico nell'atmosfera circostante.



Figura 17: primo piano del dottor Ercoli

Perlustra il casale fino ad arrivare alle stanze da letto: il montaggio si fa più serrato alternando primi piani del suo viso e panoramiche da destra verso sinistra delle varie stanze che ispeziona.

Pietrangeli costruisce un personaggio spietato e potente che viene interpretato maestosamente dall'attore Claudio Gora attraverso uno studio accurato delle pose e delle espressioni facciali: il suo portamento è altero e autoritario, il suo sguardo

è duro e giudicante, il suo viso impassibile. Indossa un completo nero elegante accompagnato da scarpe bianche lucide che lo rendono una figura rispettabile, tiene le mani in tasca e la sigaretta tra i denti per accentuare la sua autorità nei confronti delle quattro donne.



Figura 18: Ercoli che perlustra una stanza

«Io me ne strafotto delle vostre faccende private» risponde dopo che Milly dichiara apertamente il desiderio che ha di sposarsi.

3.3 - Le quattro figure femminili a confronto

Pietrangeli si interessa di osservare il mondo da un punto di vista femminile, rendendo le donne le protagoniste indiscusse dei suoi film. In *Adua e le compagne* indaga sulla condizione femminile in una Italia in profonda trasformazione; in questo contesto si interessa di mostrare una società che, nonostante punti alla modernizzazione della stessa, è fortemente ipocrita e fintamente moralista. Da un lato condanna la prostituzione e dall'altra permette ai potenti di agire in libertà mercificando il corpo di quelle donne che non sono tutelate dalla legge e che in quanto discriminate non è concesso loro il reinserimento nella sfera sociale.

Il cineasta con tono polemico affronta l'emarginazione femminile e il destino ingiusto riservato alle quattro donne nel momento in cui tentano di cambiare vita. Non fa concludere il film con un happy ending bensì con una sconfitta, finale che lascia negli spettatori un'amara indignazione data dalla testimonianza/consapevolezza di un mondo pregno di ingiustizie ed ignoranza.

Inoltre il modo che Pietrangeli ha di costruire i personaggi la rende un'opera fortemente umana e verosimile tanto da riuscire ad empatizzare con essi. Lavora sulla costruzione di quattro personaggi femminili, ognuno presentato con le proprie sfumature e con una caratterizzazione ben definita. Le quattro protagoniste non si sovrappongono le une con le altre poiché il cineasta ha una tale acutezza di sguardo nell'indagare l'animo femminile tanto da rendercele autentiche ed umane. Tale autenticità è data non solo dal loro modo di agire e di relazionarsi con gli altri ma anche dall'uso del linguaggio: l'utilizzo frequente di modi di dire, di parolacce e dei dialetti sono indicatori di un preciso contesto culturale al quale appartengono ma allo stesso tempo segnano una diversificazione tra le protagoniste che le rende uniche.

Il personaggio di Adua, interpretata dall'attrice francese Simone Signoret, si distingue fin da subito per il suo spirito di iniziativa: è colei che propone alle altre compagne di continuare a prostituirsi usando come copertura una trattoria in campagna, è sempre lei che trova il terreno e il casale, mette insieme i soldi per l'acquisto e si occupa del trasloco.

Questo progetto di esistenza è un tentativo da parte di Adua e delle altre socie di non soccombere in un mondo che le marginalizza. La loro unione, sebbene porti con sé tanti litigi e difficoltà, è l'unico appiglio che hanno per salvarsi e l'unica fonte di affetto che ricevono.

Adua essendo la più adulta è quella più responsabile e matura del gruppo; si dimostra pronta a mettersi in gioco, per questo è un personaggio dinamico, forte e coraggiosa nello spronare le altre ragazze, desiderosa di realizzare il progetto. In un momento di sconforto, cita le difficoltà che ha dovuto sopportare in Africa lasciando incompleto il racconto; fuma e beve per mascherare le angosce e le

preoccupazioni, poche volte si lascia andare alle emozioni e fa trapelare le sue fragilità.

Il suo atteggiamento così diffidente nei confronti del mondo e degli uomini, nel corso della narrazione si ammorbidisce lasciando il posto all'affetto che matura per un uomo. Nonostante conosca la natura del genere maschile è spinta comunque dal desiderio di cambiare vita e di creare legami affettivi.

Impavida rispetto alla socia Lolita che invece trova in lei un attaccamento morboso, quasi un legame materno. Lolita, interpretata da Sandra Milo, è un personaggio immaturo, incosciente e ingenuo, non percepisce la malizia né le preoccupazioni; spesso non ragiona sulle decisioni ma si fa trasportare. Infatti la decisione di diventare socia non deriva da un ragionamento che lei attua quanto dall'essersi fatta trasportare dalle decisioni delle altre ragazze.

Si lamenta della vita faticosa da serva preferendo tornare alla professione precedente, è bambinesca in certi atteggiamenti, come quando si ritrova sola al buio nella trattoria e corre subito in camera di Adua per cercare compagnia e protezione. Vede in lei una figura di riferimento, di autorevolezza: Adua le anticipa i soldi al momento dell'acquisto della proprietà, la sgrida quando si fa abbindolare nuovamente da Stefano, un uomo-padrone che approfitta della sua ingenuità il cui intento è quello di sfruttarla.

L'insulto, momenti di conflitto verbale e l'offesa sono per le protagoniste il loro modo di darsi affetto e di proteggersi dal mondo che le sfrutta e le marginalizza.

La terza figura femminile è Marilina, interpretata da Emmanuelle Riva, il cui personaggio è forse quello più complesso a livello umano. Appare fin dall'inizio instabile psichicamente, nervosa e irrequieta, isterica, negativa nel modo di vedere la vita. Non è una figura dinamica pronta a ripartire come Adua, è apatica, non vede in questo progetto di esistenza un tentativo volto a trovare la serenità, ma si unisce alle altre ragazze forse per sopperire a questa mancanza di affetto che ha nella sua vita.

Rinnega il fatto di aver investito il denaro per aprire la trattoria e la fatica che consegue fare la serva, preferendo tornare al lavoro precedente.

Durante uno scontro con Adua nel quale si feriscono verbalmente l'un l'altra, Marilina scappa via dalla trattoria per tornare in città. Le inquadrature che seguono ce la mostrano inserita in un contesto urbano, più precisamente in una villa attornata da statue classiche, mentre balla, triste ed ubriaca; in un secondo momento si avvicina ad una delle statue, la tocca, la guarda e ne rimane affascinata.



Figura 19: primo piano di Marilina

Attraverso uno stacco netto di montaggio la scena seguente vede Marilina ubriaca con alle spalle resti di architetture romane mentre ride e scherza con degli sconosciuti. Cambia ulteriormente l'ambientazione e la mdp si sofferma nell'interno di una casa nella quale si risveglia Marilina: anche in questa scena viene attratta magneticamente da un oggetto d'arte, un vaso, che preleva dall'abitazione. Mentre si avvia verso l'uscita della casa, dal balcone vede la fontana di Trevi.



Figura 20

In questa sequenza l'aspetto artistico è totalizzante, amplificato anche dalla scelta del regista di riportare sullo schermo quei luoghi simbolici che caratterizzano Roma.



Figura 21

Pietrangeli rappresenta tratti di Marilina servendosi anche dell'arte: quest'ultima è in grado di toccarla interiormente creando un dialogo e un trasporto emotivo. La

sua reazione così ipnotica nei confronti degli oggetti artistici ci trasmette la sensibilità e la fragilità con le quali sente e percepisce la vita.

La scena nella quale la ragazza si risveglia, ancora ubriaca, accanto ad un uomo benestante dal cui appartamento si scorge la fontana di Trevi, mette in luce, in maniera implicita, l'aspetto del potere e sottolinea quanto la società nella quale le protagoniste sono immerse, sia ingiusta ed ipocrita: una società che si professa moralista alla luce del giorno, che condanna la prostituzione e chi la compie ma che permette ai potenti di continuare a sfruttare il corpo delle donne senza avere alcuna ripercussione sulla loro vita.

Questo personaggio affronta anche il tema della maternità: si ritrova ad essere madre in un ambiente non consono per la crescita di un bambino e decide di affidarlo ad una balia. Quando il lavoro nella trattoria aumenta e si stabilizza, decide di portare nel casale il figlio Carletto, nonostante le altre ragazze non siano d'accordo. E' un tentativo da parte della protagonista di prendere in mano la sua vita, di provare a creare un legame con il bambino.

Durante la convivenza si dimostra nei confronti del figlio insicura e spaventata perché deve far fronte sia alle sue paure e sofferenze sia alle esigenze di un bambino per la prima volta. Durante le notti Marilina dorme tenendo accesa la abat-jour e ha incubi frequenti; Carletto prima la rimprovera dicendole: «la luce costa cara» e poi cerca di calmarla «Hai paura? Se hai paura dammi la mano». Assistiamo per la prima volta al ribaltamento dei ruoli: è il figlio già responsabilizzato che percepisce le fragilità, le angosce della madre e cerca di prendersi cura di lei.

Marilina è una figura estremamente sensibile, che non riesce a gestire le proprie emozioni, ma anzi viene sovrastata da esse. La presenza del figlio la rende più vulnerabile, le sue emozioni sono estremizzate al massimo, forse perché assalita dal senso di colpa o dall'incapacità di amarlo. Tale vulnerabilità compare in tutta la sua veemenza nella scena in cui la protagonista si sveglia e non trovando il figlio sul letto, inizia ad urlare e a cercarlo per tutta la casa.

Il livello di disperazione che prova è costruito dal regista attraverso un climax crescente di musiche, accompagnate dalle urla della madre. La sua corsa concitata

mentre urla il nome di Carletto per tutta la casa sbarrando gli occhi comunicano la sensazione di panico che la assale; questa escalation di suoni ed emozioni termina quando lo ritrova tranquillo mentre fa colazione con Milly.

In questo susseguirsi di emozioni la protagonista troverà una parvenza di serenità e di stabilità ma verrà spazzata via dall'arrivo di Ercoli nella trattoria, il quale impone loro di ricominciare a prostituirsi.

Milly, interpretata da Gina Rovere, è la quarta e ultima figura femminile; è una ragazza altruista, pura e buona. La sua semplicità, la sua ingenuità e il suo stupore sono qualità ereditate da un mondo semplice, quello contadino, che la professione non è riuscita a scalfire. E' una grande lavoratrice, spesso viene lasciata da sola a gestire i clienti e la trattoria ma non si lamenta mai della vita che svolge.

Nel corso della narrazione quando conosce un giovane uomo sardo si presenta usando il suo vero nome, Caterina, e non Milly, come a distaccarsi dal passato e a segnare un nuovo inizio. Durante le conversazioni con l'uomo, parla spesso delle sue origini, cita il suo paesino e il cibo, ed è forse questa semplicità che la contraddistingue a farli unire.

3.4 - Relazione tra le protagoniste ed il genere maschile

I film del regista romano giocano sempre su due forze: le donne a cui è affidato il ruolo da protagoniste, le quali spesso si uniscono ad altre compagne per non soccombere, e dall'altra gli uomini che non ricoprono i ruoli principali, e che non creano alleanze con altri uomini ma si trovano ad essere presi singolarmente. Se da un lato la rappresentazione del genere maschile è simile in tutte le pellicole, quella del genere femminile assume sempre sfaccettature differenti, a seconda del contesto nel quale vivono e dal quale provengono. Vi è un lavoro, come accennato precedentemente, di una profonda analisi introspettiva del genere femminile riportato in maniera autentica e complessa, e uno sguardo attento da parte del regista verso un'epoca di transizione della concezione dei ruoli femminili.

Entrando più in profondità in *Adua e le compagne* il personaggio di Piero potrebbe essere intercambiabile con quello di Fernando in *Il sole negli occhi* poiché vige lo stesso modulo di rappresentazione. Entrambi sono romani e si esprimono per modi di dire, sono affabulatori, bugiardi e ruffiani. Si avvicinano alle ragazze non perché spinti da un interesse reale quanto per aumentare il proprio ego; non sono personaggi che desiderano costruire qualcosa con le protagoniste, ma anzi ostacolano il loro percorso prima illudendole e poi svelandosi per quello che sono realmente.

3.4.1 - Piero e Adua

L'incontro di Piero con Adua avviene per opera di Marilina. Quest'ultima quando il commerciante d'auto usate si ripresenta al casale la mette in guardia, dicendole: «Attenta a questo signorino, sarebbe capace di vendere un'automobile pure al padrone della fiat». Piero, interpretato egregiamente dall'attore Marcello Mastroianni, inizia a lusingare Adua per il solo scopo di venderle l'auto con cui è venuto: si avvicina a lei, la tocca, la convince a provarla ma la donna appare distaccata e fredda, ignorando i complimenti che le rivolge. La protagonista si dimostra matura in quanto ha già esperienza del mondo e degli uomini: diffida delle parole e delle lusinghe di un uomo ed è consapevole del modello comportamentale che il genere maschile utilizza nei confronti del genere femminile per trarne profitto.

Viene costruito un intero dialogo sulla fiducia durante una loro uscita: Piero ferma l'auto, le chiede se lei si fida di lui e poi mentre le spiega le varie funzionalità del veicolo che le vuole vendere, abbassa il sedile e prova a baciarla.

La scena successiva mostra i volti in mezzo primo piano, ripresi frontalmente, susseguita da un campo controcampo dei loro volti in primo piano.



Figura 22: Adua e Piero in auto

Adua, scocciata e offesa dalla mancanza di rispetto dell'uomo, in modo schietto e sincero gli dice apertamente di non fidarsi di lui, di aver già compreso le sue intenzioni e aggiunge: «Sono maggiorenne da qualche annetto e ne ho conosciuti parecchi come te» e poi prosegue: « Che faccia! ogni parola due bugie».

La vendita del veicolo successivamente si rivela una truffa, ma la protagonista viene convinta a rimpiazzare l'auto con un'altra, mentre quella che rilascia viene venduta a sua volta da Piero ad un altro cliente. Il lavoro che lui svolge sintetizza perfettamente il suo essere imbrogliatore, affabulatore e bugiardo, caratteristiche che ritroviamo anche nella sfera privata del personaggio.

Il loro rapporto si sgretola quando Adua capisce che l'uomo per cui prova affetto e con cui si confida, è complice dell'emarginazione che lei e le altre ragazze vivono. L'avviso di Ercoli di ricominciare a prostituirsi provoca nelle prostitute un senso di spaesamento e di rabbia perché tale decisione comporta un abbandono di tutti i legami che avevano creato. Adua per cercare conforto si reca a casa di Piero, il quale si trova con un'altra donna ma con una scusa va a parlare con la protagonista.

Lei è sconvolta e triste perché non ha alcuna intenzione di ricominciare a fare il vecchio lavoro e vede nel ristorante un'ottima garanzia per il futuro «E' un lavoro che resta, si può fare pure dopo»; Piero non capisce tutta questa preoccupazione e

usa l'ironia per sdrammatizzare. La protagonista continua: « Mi vuoi bene? Non ti piacerebbe pure a te se mi occupassi solo del ristorante? Non sarebbe meglio? E perché dovremmo ricominciare come prima?» e l'uomo controbatte: «Ma perché.. ma allora là su al casale fino ad adesso voi non...», convinto che si prostituissero fin dall'inizio.



Figura 23: Adua cerca conforto in Piero

La narrazione assume un tono drammatico reso anche a livello formale dal campo controcampo dei volti dei due personaggi ripresi in primo piano: quello di Adua appare disilluso e incredulo, mentre quello del commerciante d'auto è fintamente addolorato.

Nel momento del bisogno Adua ritrova un personaggio sterile nel darle affetto e conforto; smascherandolo scopre in realtà un Piero fragile e vuoto, un uomo arido che ha sempre utilizzato la menzogna per trarre qualcosa dagli altri. La protagonista ferita dalle parole e dalla poca trasparenza dell'uomo prova rabbia e allo stesso pietà; si sente forse stupida nel provare affetto per lui in quanto l'ha sempre vista come una prostituta, esattamente come Ercoli, e non come una donna forte e coraggiosa. Lui non è mai stato dalla sua parte, non ha mai combattuto con lei per il diritto all'autodeterminazione, ma ha giovato dell'ingiustizia e del pregiudizio ricaduto su di lei e codardamente ne ha approfittato.

In lacrime, sia per il tradimento subito sia per aver scoperto la natura dell'uomo, si mette alla guida dell'auto e torna alla trattoria.

3.4.2. Milly ed Emilio

Milly durante il suo lavoro in trattoria conosce Emilio, un geometra sardo. Si presenta a lui col nome di Caterina con cognome annesso e non come Milly, rivendicando la sua identità. Diventa un cliente fisso e il modo che Caterina ha di dimostrargli affetto è attraverso l'amore che mette nel preparare la sua pietanza preferita: la frittata coi fegatini; questo tipo di affetto è proprio di una tradizione passata alla quale la protagonista appartiene.

Durante le loro conversazioni si raccontano e ritornano con la mente ai loro paesini, alle loro tradizioni e ai sapori. Entrambi hanno origini umili, sono portatori di valori di un mondo passato, comunicano dandosi del lei, segno di massimo rispetto. Si legano perché riconoscono nell'altro una semplicità e una bontà d'animo peculiare del loro mondo. Il loro essere pudichi, senza malizia e timidi contrasta fortemente con i valori borghesi di un contesto urbano.



Figura 24: Emilio e Milly

Lui goffamente e timidamente, sempre dandole del lei, le chiede di sposarla: lei guarda in basso e lui le dà le spalle. Il volto di Caterina si incupisce sentendo queste parole, ma Emilio non accorgendosene le parla dei progetti futuri. Il geometra non ricevendo alcuna risposta, dice: «Perché? Forse c'è già qualcuno?» e lei, desiderosa di dare una spiegazione, sempre dandogli le spalle, risponde: «No, non c'è nessuno come lo intende lei, ma ce ne sono stati tanti. Io e le mie amiche non siamo compagne di scuola e se lo vuol sapere stavamo insieme nelle stesse case, nelle stesse città a fare il mestiere».



Figura 25

Si vergogna profondamente di ciò che è stata tanto da non riuscire a guardarlo in faccia e da dargli le spalle. Si dà dell'illusiva per aver pensato di poter avere una vita normale, di portare avanti una relazione con un uomo. Si autogiudica, si disprezza, non si sente degna di programmare un futuro con lui ma anzi pensa di meritarsi questa punizione, ossia l'esclusione totale dalla società.

Ha la stessa mentalità retrograda di chi le marginalizza in quanto lei stessa è portatrice di quel pregiudizio che le rende schiava di un padrone e marchiata a vita.

Emilio si ripresenta pochi giorni dopo al ristorante dimostrandole di volerla sposare comunque, ma nel momento in cui i volti delle quattro protagoniste finiscono ad essere pubblicati sui giornali, il geometra sardo sparisce. L'affetto che sente nei confronti della protagonista non riesce a vincere contro il pregiudizio della società nella quale è immerso: lui ha già accettato il passato di Caterina ed è disposto a costruire un futuro con lei ma una volta che la notizia diventa di dominio pubblico preferisce tirarsi indietro, lasciandola al suo destino.

3.5 -Una ribellione anarchica

Le quattro protagoniste si rifiutano di ricominciare a prostituirsi e cacciano via Ercoli dalla trattoria; lui allora le incrimina e le fa arrestare con l'accusa di aver ideato una casa di appuntamenti camuffata da trattoria di campagna. Dopo essere state rilasciate dalle autorità e dopo che i loro volti vengono pubblicati sui giornali, le quattro donne si avviano verso il casale. Appaiono rassegnate, con la testa china e con l'andamento lento: il loro modo di camminare, di procedere racconta la disperazione, la mancanza di forze e l'impossibilità di ricominciare a lottare.

Tutto ciò che avevano costruito viene strappato via ancora una volta da Ercoli, uomo corrotto che dalla vicenda ne esce pulito perché il potere che esercita lo salva. Siamo di fronte ad un abuso di potere e di fronte ad una società che non prende le parti di una categoria di persone che si trova emarginata.

C'è una forte oggettificazione del corpo e della persona: là dove manca la tutela ad una precisa categoria di persone discriminate c'è sempre qualcuno disposto ad appropriarsene, ad imporre le proprie regole, uscendone indenne; in quanto discriminate e non tutelate dalla legge equivalgono ad essere persone inesistenti, il cui valore e la cui esistenza valgono meno di quella di altre categorie.

Una volta arrivate al casale, il regista si sofferma sui quattro volti ripresi in primo piano assaliti dalla disperazione e dalla rassegnazione: indica il momento in cui le protagoniste comprendono di aver perso tutto ciò che avevano costruito, susseguito poi da un sentimento di rabbia. Quando capiscono di non aver più nulla

da perdere, vengono investite da una collera incontrollata che le spinge a spaccare tutte le suppellettili del ristorante. Sono consapevoli che la ribellione attuata non cambi il loro destino ma è comunque un modo di rifiutare il mondo ingiusto nel quale vivono.

Il film si conclude con Adua che si trova a vagare sotto la pioggia, ubriaca, per le strade di Roma mentre aspetta il prossimo cliente. Tutto ciò per cui ha lottato non ha portato ad un cambiamento nella sua vita, ma anzi l'ha fatta soccombere. La premonizione della vecchia signora prostituta che parla da sola durante la notte a cui lei assiste è sinonimo di un destino già scritto per la protagonista.

Questo ritorno alle origini è dovuto a quell'insieme di forze che governano il mondo costruito nel film, dalle quali Adua non può scappare ma ne è vittima. Questo senso di ingiustizia lascia in noi spettatori un sentimento di amarezza e di rabbia.

CONCLUSIONE

Nella prima parte dell'elaborato ci siamo occupati di delineare i caratteri generali della filmografia di Pietrangeli seguendo la linea rappresentativa dei personaggi femminili. Sono stati presi in considerazione sei film del regista che, in ordine cronologico, presentano tale sequenza: *Il sole negli occhi* del 1953, *Nata di marzo* del 1957, *Adua e le compagne* del 1960, *La Parmigiana*, *La visita* del 1963 ed infine *Io la conoscevo bene* del 1965. I sei film scelti sviluppano la dinamica femminile nella sua interezza assumendo sempre il punto di vista delle protagoniste.

A partire dal confronto con le pellicole si sviluppa un dialogo critico che ha lo scopo di identificare le tematiche riguardanti la concezione della donna a cavallo tra gli '50 e '60 e trovare le eventuali similitudini che concorrono tra i vari film. Tra le tematiche trattate ritroviamo il distacco dal nucleo familiare e la perdita dei legami da parte delle protagoniste Celestina ed Adriana, che per motivi di necessità, approdano in una dimensione urbana, caratterizzata da un'assenza di punti fermi e da una vuotezza di valori. Inoltre sia in *Il sole negli occhi* che in *Io la conoscevo bene* viene trattato il tema del suicidio, declinato in diverse modalità nelle due pellicole.

Proseguendo ritroviamo una riflessione su *Adua e le compagne*, che presenta una dinamica contemporanea al regista, quella della chiusura delle case di tolleranza. Il cineasta rende protagoniste quattro prostitute, si interessa alla loro condizione e muove una critica nei confronti della società nella quale sono immerse.

Emerge anche il modulo della maternità, vissuta dalle figure femminili in maniera dissociata dalla norma e non convenzionale in quanto crescono i figli senza la presenza di un uomo al loro fianco.

Un altro punto trattato è la solitudine che attanaglia le protagoniste, come Pina in *La visita*, ma che dimostra una grande forza e amore per se stessa poiché sceglie di vivere da sola piuttosto che convivere con una persona come Adolfo volgare e avida.

Infine viene trattata la narrazione del matrimonio in *Nata di marzo* che fa emergere la volontà d'indipendenza del genere femminile e quella della parità tra i sessi, questioni che prenderanno sempre più piede con la rivoluzione sessantottina.

Nel secondo capitolo ci si è concentrati sull'analisi della dimensione del corpo della protagonista Celestina nel film *Il sole negli occhi*. Sono state scelte le sequenze più significative per il fine della ricerca e analizzate seguendo la struttura narrativa del film. Vi è un'intera riflessione sull'interazione tra lo spazio urbano nel quale Celestina si trova a vivere e il corpo della protagonista, oltre che il cambiamento che ne deriva.

Inoltre viene messo l'accento sul rapporto uomo-donna e sulla contrapposizione di valori che li distingue. Emerge il tema, caro al regista, del disequilibrio e dello stato di crisi che la protagonista vive in prima persona, derivato dalla mancanza di dialogo e di un annichilimento dei valori sociali che invade a livello epidemico i personaggi maschili con i quali si rapporta.

Nel terzo e ultimo capitolo si è voluto analizzare la dimensione del corpo delle quattro protagoniste nel film *Adua e le compagne*. A partire dalla chiusura delle case di tolleranza, si dipana la vicenda delle quattro prostitute che prendono la decisione di acquistare una trattoria per continuare a svolgere la professione. Viene affrontata la tematica serva-padrone, attraverso l'analisi di una pluralità di sequenze, che mette in luce l'aspetto del potere, l'oggettificazione e l'incatenamento dei loro corpi ad un padrone che ne trae profitto. Emerge dalle scene analizzate il quadro di una società disumanizzante, indifferente, ottusa, assoggettata dal pregiudizio che non permette l'inclusione di una categoria di persone discriminate.

Vengono inoltre indagate singolarmente le quattro figure femminili, ognuna presentata con le proprie sfumature e con una caratterizzazione ben definita.

Ci si è concentrati anche, presentando l'analisi di alcune sequenze in relazione alla tematica della maternità che riguarda Marilina, e sul rapporto di Milly e Adua con

due figure maschili. Infine sussegue una riflessione sulla ribellione attuata dalle protagoniste derivata dal loro destino.

In conclusione possiamo affermare che Antonio Pietrangeli pone l'accento in ogni suo film alla dimensione sociale e si prefigge di indagarla attraverso i personaggi che la popolano senza mai esprimere su di loro giudizi moralistici.

Il cineasta con lo sguardo rivolto sempre verso la contemporaneità, riporta sullo schermo storie di figure femminili che differiscono tra loro a seconda dell'estrazione sociale, del dialetto, ma accomunate dal nucleo di crisi nel quale si trovano immerse e dalla lotta che portano avanti ma da cui soccombono. Queste donne-protagoniste sono rese autentiche e verosimili dallo straordinario lavoro di caratterizzazione dei personaggi e dallo studio accurato della realtà alla quale appartengono, da parte di Pietrangeli e dei suoi collaboratori in fase di sceneggiatura .

I suoi film sono inseriti in un'epoca di profonda transizione nella concezione del ruolo sociale del genere femminile che pone le basi per una futura emancipazione della donna.

BIBLIOGRAFIA:

Monografie su Antonio Pietrangeli

A. Maraldi, *Antonio Pietrangeli*, Firenze, La Nuova Italia, 1992

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

P. Detassis, E. Morreale, M. Sesti (a cura di), *Antonio Pietrangeli Il regista che amava le donne*, Roma, Edizione Sabinae, 2015

Saggi e articoli per il film *Il sole negli occhi*

P. Detassis, «*A Castelluccio non ci torno più...*». *Storie di donne nell'Italia di Pietrangeli*, in P. Detassis, T. Masoni, P. Vecchi (a cura di), *Il cinema di Antonio Pietrangeli*, Venezia, Marsilio Editori, 1987, p. 44

P. Detassis, *Ciao maschio*, in P. Detassis, E. Morreale, M. Sesti (a cura di), *Antonio Pietrangeli Il regista che amava le donne*, Roma, Edizione Sabinae, 2015

Saggi e articoli per il film *Adua e le compagne*

A. Maraldi, *Adua e le compagne*, in A. Maraldi, *Antonio Pietrangeli*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 55

FILMOGRAFIA DI ANTONIO PIETRANGELI

Lungometraggi

Il sole negli occhi (1953)

Lo scapolo (1955)

Souvenir d'Italie (1957)

Nata di marzo (1958)

Adua e le compagne (1960)

Fantasmì a Roma (1961)

La parmigiana (1963)

La visita (1963)

Il magnifico cornuto (1964)

Io la conoscevo bene (1965)

Come, quando, perché (1969)- postumo (completato da Valerio Zurlini)

SCHEMA TECNICA DEL FILM *IL SOLE NEGLI OCCHI*

Titolo: *Il sole negli occhi*

Origine: Italia

Anno: 1953

Regia: Antonio Pietrangeli

Sceneggiatura: Antonio Pietrangeli, Lucio Battistrada, Ugo Pirro

Fotografia: Domenico Scala

Montaggio: Eraldo da Roma

Scenografia: Gianni Polidori

Colonna sonora: Franco Mannino

Aiuto regista: Franco Zeffirelli

Aiuto montatrice: Marcella Benvenuti

Operatore alla macchina: Marcello Gatti

Direttore di produzione: Paolo Moffa

Assistente alla produzione: Mario Gabrielli e Pietro Notarianni

Produzione: Film Costellazione, Titanus

Distribuzione: Titanus

Durata: 101'

Interpreti: Irene Galter, Gabriele Ferzetti, Paolo Stoppa, Lia di Leo, Pina Bottin, Maria Pia Trepaoli, Scilla Vannucci, Anna Maria Dossena, Aristide Baghetti, Fara Libassi, Attilio Martella, Turi Pandolfini, Francesco Mulè.

SCHEDA TECNICA DEL FILM *ADUA E LE COMPAGNE*

Titolo: Adua e le compagne

Origine: Italia

Anno: 1960

Regia: Antonio Pietrangeli

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

Produttore: Moris Ergas

Assistente alla regia: Armando Crispino

Fotografia: Armando Nannuzzi

Montaggio: Eraldo da Roma

Assistente al montaggio: Marcella Benvenuti

Musiche: Piero Piccioni

Tecnico del suono: Pietro Ortolani

Scenografia: Luigi Scaccianoce

Costumi: Danino Donati

Trucco: Goffredo Rocchetti

Casa di produzione: Zebra Film

Durata: 120'

Interpreti: Simone Signoret, Sandra Milo, Emmanuelle Riva, Gina Rovere, Claudio Gora, Marcello Mastroianni, Ivo Garrani, Gianrico Tedeschi, Domenico

Modugno, Antonio Rais, Duilio D'Amore, Valeria Fabrizi, Luciana Gilli, Enzo Maggio.