

Giulio Ciancamerla

Alba de Céspedes, una scrittrice prestata al cinema?

Il saggio pone l'attenzione sul rapporto di Alba de Céspedes con il cinema durante il ventennio fascista. In questo periodo l'autrice scrive racconti cinematografici, si confronta con i principali esponenti della cinematografia italiana e cura una rubrica sulla rivista «Film». Attraverso l'uso di documenti poco noti e fonti inedite identificate in diversi luoghi di conservazione (scritture private, rassegne stampa, documenti d'archivio), questo contributo mira a ricostruire il caso 'dimenticato' di una letterata 'prestata al cinema'.

The essay focuses on the relationship between Alba de Céspedes and the cinema during Italy's fascist period. In those years, de Céspedes wrote cinematic novels, debated with the main exponents of Italian cinematography and contributed a column to the magazine «Film». This study aims to highlight the 'forgotten' case of a literary woman 'lent to the cinema', in the light of little-known documents and unpublished sources found in various places of preservation (private writings, press reviews, archival documents).

Le scritture cinematografiche di Alba de Céspedes, declinate nelle diverse forme di testi *per* il cinema (soggetti, trattamenti, sceneggiature, liste dialoghi), *sul* cinema (recensioni, brani critici) e *attorno* al cinema (articoli di costume, narrazioni ibride), rappresentano un'attività ricorrente nella biografia intellettuale dell'autrice italo-cubana. Si tratta di una produzione rilevante non solo dal punto di vista quantitativo – de Céspedes ha scritto almeno quattordici sceneggiature,¹ ha curato una rubrica sul rotocalco «Film», ha parlato di cinema e tv su «Epoca» e su altre riviste –² ma anche per il suo carattere interlinguistico e interdisciplinare, ponendosi al punto di intersezione tra cinema, letteratura e giornalismo. Ne consegue la definizione di un processo dinamico e bidirezionale, ovvero di un interscambio che ha fornito all'universo cinematografico una serie di storie, figure narrative e considerazioni critiche e allo stesso tempo ha dotato di ulteriori 'strumenti' il laboratorio letterario della narratrice. Modelli iconografici e procedimenti rappresentativi tipici del cinema

¹ *Nessuno torna indietro* (Alessandro Blasetti, 1943-1945), *Lettere al sottotenente* (Goffredo Alessandrini, 1945), *Cento anni d'amore* (Lionello De Felice, 1954), *Le amiche* (Michelangelo Antonioni, 1955), *Questo mondo proibito* (Fabrizio Gabella, 1963), *Les Fraises d'automne* (Fabienne Strouvé, 1972), *El siglo de las luces* (Humberto Solás, 1993) e i testi inediti, *Serata di gala* con Paola Ojetti (1944), *Elles* con Henri Georges Clouzot (1956-1958), *Nicodemo* con Paola Masino e Giuseppe Colizzi (1957-58), *Il rimorso* con Giorgio Bontempi (1969-1979), *Rouge le soir*, (1977), *Sans autre lieu que la nuit* (1978) e *Elles* (s.d.) con Jean Cassiès e molto probabilmente *Avant et après* (s.d.) per Fabienne Strouvé.

² Cfr. almeno *Nel limbo dei personaggi*, in «Film», 1, 2 gennaio 1943, p. 5; *Io alla tv*, in «Radiocorriere», 46, 13 novembre 1955, p. 18; *Il linguaggio radiotelevisivo*, in «Epoca», 446, 19 aprile 1959, pp. 96-98; *Per la terza volta vede "Hiroshima mon amour"* in «Globe Films International», agosto 1960, pp. 1-3 e le interviste di Guido Aristarco, *I migliori film dell'anno*, in «Cinema nuovo», 174, marzo-aprile 1965, pp. 111-112 e di Mirella Serri, *Alba de Céspedes accusa: il mio romanzo in TV stravolto dall'erotismo*, in «Tuttolibri», 5, 21 marzo 1987, pp. 4-5.

non sono certo componenti costitutive della produzione decéspediana, tuttavia sono presenti nella sua opera, talvolta espressi dichiaratamente – nella sovracoperta di *Nel buio della notte* si parla di «una sorta di Cine-Occhio [...] e ancor più, forse, di Cine-Orecchio» che «ci trascina nel suo isterico cuore [di Parigi]» –³ altre volte rivelati allusivamente, come nel caso delle prose su «Film».

Se il legame con la settima arte nasce all'interno della sperimentazione giovanile e prosegue fino alla conclusione dell'attività letteraria,⁴ è proprio nel momento in cui si va costituendo questo ulteriore «doppio itinerario della scrittura»,⁵ un moto di attrazione e insieme di allontanamento, che si concentra il maggior numero di progettualità e di testi.

Ma vediamo più nel dettaglio i diversi passaggi. A partire dal 1934 de Céspedes si inserisce nel tessuto culturale nazionale: collabora a varie testate,⁶ stampa i primi volumi di novelle e di poesie, un romanzo breve d'ambientazione sportiva e una raccolta di racconti che attira l'attenzione di Arnoldo Mondadori. Il suo è un apprendistato incalzante che si conclude con la pubblicazione di *Nessuno torna indietro*,⁷ l'opera che segna il pieno riconoscimento da parte della critica italiana e che riscuote un eccezionale successo di pubblico. Com'era prevedibile di fronte alla straordinaria popolarità del caso letterario, de Céspedes fa il suo ingresso anche nella scena cinematografica italiana: è del 1939 la trasposizione di *Io, suo padre* per la regia di Mario Bonnard; nello stesso anno è invitata a collaborare alla rivista «Film» diretta da Mino Doletti, per lui curerà, saltuariamente, la rubrica 'Lettere' fino al 1943; sempre nel '39 inizia il complesso lavoro di adattamento di *Nessuno torna indietro* (Alessandro Blasetti, 1943-45); successivamente sceneggia *Lettere al sottotenente* (Goffredo Alessandrini, 1943-45) da un soggetto del regista. L'archivio personale custodito dalla Fondazione Mondadori testimonia l'esistenza di un'ulteriore sceneggiatura, completa ma inedita: *Serata di gala* firmata con Paola Ojetti, in quel periodo segretaria di redazione di «Film». Non sono rimaste tracce, invece, degli adattamenti che l'autrice annuncia nelle interviste che accompagnano la promozione del film tratto da *Nessuno torna indietro*: le trasposizioni del racconto

³ Alba de Céspedes, *Nel buio della notte*, Milano, Mondadori, 1976.

⁴ Le stesure della sceneggiatura del film cine-televisivo franco cubano *Le siècle des lumières - El Siglo de las luces* sono datate 1989 e dialogano con il 'romanzo cubano' mai portato a termine. Il film sarà diretto da Humberto Solás e distribuito nel 1993 in almeno due edizioni diverse e con importanti varianti rispetto al copione di partenza, uno scenario complesso che non escluderebbe ulteriori interventi dell'autrice oltre la data segnalata sulle carte. I documenti sono conservati presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano (d'ora in poi FAAM), Fondo Alba de Céspedes (d'ora in poi FAdC), Serie Scritti, Sottoserie 1.4.22, b. 62, fasc. 5 e 6. Ringrazio Marina Zancan, responsabile scientifica dell'archivio, e Franco Antamoro de Céspedes per avermi autorizzato a consultare e citare i documenti del Fondo de Céspedes. Vorrei ringraziare anche Anna Lisa Cavazzuti, Tiziano Chiesa, Arianna Gorletta e Marco Magagnin per il sostegno scientifico nell'esplorazione dei materiali d'archivio.

⁵ Cfr. Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.

⁶ Dal 1934 al 1939 pubblica con regolarità articoli e racconti su: «Il Giornale d'Italia», «Il Messaggero», «Il Piccolo», «Il Tempo», «Il Secolo XIX» e «Il Mattino».

⁷ Alba de Céspedes, *L'anima degli altri. Novelle*, Roma, Maglione, 1935; Ead., *Prigionie. Liriche*, Lanciano, Carabba, 1936; Ead., *Io, suo padre*, Lanciano, Carabba, 1936; Ead., *Concerto*, Lanciano, Carabba, 1937; Ead., *Nessuno torna indietro*, Milano, Mondadori, 1938.

Rosso di sera (1937) – che sarà sceneggiato a Parigi nel 1977, in un contesto completamente diverso – e dell'appena iniziato *romanzo cubano* («anche da questo si trarrà di certo un film»).⁸ De Céspedes dichiara il suo entusiasmo per la settima arte e definisce il suo romanzo «cinematografico al cento per cento»⁹. È difficile, se non impossibile, stabilire esattamente cosa intendesse con il termine «cinematografico». Probabilmente faceva riferimento alle tecniche di montaggio alternato a cui pare si sia ispirata per la costruzione di un tessuto narrativo policentrico, in ogni caso queste sue dichiarazioni suggeriscono di guardare ai testi letterari per provare a precisare il suo «pensare al cinema».¹⁰

Nata nel 1911, de Céspedes appartiene alla generazione che si avvicina in età giovanile al grande schermo esponendosi alle modalità del narrare cinematografico, e alle conseguenti forme di memoria visiva dell'esperienza, quando il cinema da *dernier cri* contrastato stava diventando il primo propagatore di narrazioni e di letteratura.¹¹ Lontano da mitizzazioni, così come da interessi teorici, il suo è un esempio di dialogo tra spazio letterario e altri campi di tensione del presente.

Nei primi racconti il cinema – e non il film – è un riferimento culturale prima ancora che uno sfondo. È un elemento che ha la funzione di connotare determinate figure narrative che, giusto per fare un esempio, hanno «gli occhi che sembravano quelli delle artiste di Hollywood»¹² o che percepiscono il cinematografo come sineddoche per le arti performative: «la fanciulla [che voleva diventare musicista] fu portata a vedere tutti i film di Dolores Del Rio, fu pettinata come Lupe Vélez e le fu predetto che sarebbe divenuta una celebre artista come Raquel Meller».¹³

La dialettica dello sguardo emerge velatamente in alcune pagine letterarie, all'interno di scene costruite sulla percezione audio-visiva del reale. Indicativa è la novella *La sfinge*:

[...] non conosceva nessuno e credeva che nessuno la conoscesse. Per questo, nascosta dietro l'indifferenza degli altri, guardava il mondo dall'alto come si guarda dal palco il serraglio. Lanciava sguardi di odio sulla folla chiassosa alla quale non le era permesso di mescolarsi, perché era brutta, zitella, straniera e scostante. Non v'era un punto solo in tutta la sua persona nel quale lo sguardo altrui potesse trovare accoglienza.¹⁴

La protagonista, straniera in Italia, ascolta una lingua che fatica a comprendere e osserva attentamente ogni cosa. Convinta di passare inosservata, come una spettatrice riparata dal buio della sala cinematografica, non si accorge di essere invece al centro dell'attenzione, di essere 'vista' come un corpo estraneo, una presenza patetica e inquietante: la sfinge del titolo è lei. Le percezioni della 'sfinge' e la sua posizione

⁸ Paola Ojetti, *Il film di "Nessuno torna indietro"*. Intervista con Alba de Céspedes, in «Film», 2, 13 gennaio 1940, p. 6.

⁹ Ivi, p. 5.

¹⁰ [Per Aldo Rovatti], *Pensare al cinema*, in «aut aut», 309, maggio-giugno 2002, pp. 3-4.

¹¹ Per una presentazione approfondita del fenomeno si rimanda a Gian Piero Brunetta, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Letteratura e cinema*, Bologna, Zanichelli, 1976, pp. 1-9.

¹² Alba de Céspedes, *La casa sul laghetto azzurro*, in «Il Messaggero», 4 giugno 1934, p. 4, poi in Ead., *L'anima degli altri*, cit., p. 183.

¹³ Ead., *Giochi di luce*, in «Il Messaggero», 16 agosto 1934, p. 3.

¹⁴ Ead., *La sfinge*, in «Il Messaggero», 14 gennaio 1935, p. 4.

sono accostate al meccanismo che presiede lo spettacolo filmico e agli effetti che le immagini proiettate sullo schermo luminoso producono sugli spettatori:

Andava al cinema per soffrire. Lì poteva quasi piangere avanti a quelle storie d'amore, agli uomini avvinti dal fascino di donne belle [...] e – nei primi piani – si vedevano le loro bocche offrirsi così bene che tutto il pubblico sentiva il desiderio di baciarle. Poi il film finiva. La felicità degli interpreti – perché ogni buon film è a lieto fine – si stemperava negli ultimi accordi rafforzati del motivo conduttore.¹⁵

La sfinge corrisponde probabilmente alla prima riflessione sul nesso visibilità-invisibilità e sulla correlazione tra immagini e affetti, illusioni e memoria («mentre in lei sarebbe restato sempre il ricordo di quegli istanti, la sua figura sarebbe scomparsa dalla memoria degli altri, presto come se fosse stata disegnata sulla neve»).¹⁶ Una simile prospettiva viene sviluppata ulteriormente in *Concerto a Massenzio*,¹⁷ l'unico racconto di de Céspedes ad essere pubblicato sul settimanale di Doletti. In questo testo l'atto del guardare determina le forme espressive e il rapporto tra i personaggi – un direttore d'orchestra, una giovane donna e il suo accompagnatore cieco – inseriti in una sequenza autoconclusiva che si svolge nell'arco di tempo necessario all'esecuzione di una sinfonia. Lucia Cardone ha definito *Concerto a Massenzio* «una storia fatta di sguardo» e nella sua proposta di «lettura orientata, per così dire dalla parte del cinema» ha evidenziato come «la scrittura insegue la visività propria dello schermo, e sembra potersi misurare con i movimenti di una ipotetica cinepresa, creando nello spazio della pagina una intensa staffetta di sguardi, alternando oggettività e soggettività, soffermandosi ora sulle cose, ora sull'occhio-obiettivo che origina la visione».¹⁸

La ricerca dell'ibridazione tra linguaggi, se non proprio dell'*effetto rebound*,¹⁹ è inoltre accertata dai diari di de Céspedes. Queste pagine restituiscono un complesso laboratorio di scrittura in cui l'autrice ha combinato annotazioni diaristiche, appunti, riflessioni sul proprio lavoro e persino prime stesure di opere narrative e poetiche (negli anni presi in considerazione è significativa la presenza del nucleo generativo di *Nessuno torna indietro*).²⁰ Il diario si apre con alcuni frammenti desunti dal primo tentativo attestato di romanzo, un testo inedito che de Céspedes indica come «il manoscritto di Vanna», intercalati a considerazioni e commenti sui brani narrativi trascritti. Tra le annotazioni che occupano la prima pagina del diario si legge

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ead., *Concerto a Massenzio*, in «Il Messaggero», 18 luglio 1936, p. 3, poi in «Il Secolo XIX», 20 luglio 1936, p. 3, quindi in Ead., *Concerto*, cit., pp. 37-44, infine in «Film», 21, 24 maggio 1941, p. 3.

¹⁸ Tutte le citazioni sono in Lucia Cardone, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Pavona di Albano Laziale, Iacobelli, 2011, p. 88.

¹⁹ Con *effetto rebound* si definiscono i modi della rappresentazione letteraria e le strategie testuali esplicitamente influenzate dai procedimenti della scrittura per il cinema e dalle tecniche di ripresa e di montaggio cinematografici. Cfr. Federica Ivaldi, *Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema*, Ghezzano, Felici, 2011.

²⁰ Cfr. Maria D'Antoni, *Alba de Céspedes, Pensione per Signorine (frammenti di un diario), primo nucleo narrativo di Nessuno torna indietro*, in «Bollettino d'italianistica», 2, 2016, pp. 114-128.

un'indicazione piuttosto esplicita: «Rendere molto filmabile».²¹ Il progetto di una scrittura cinematografica prenderebbe quindi forma nel romanzo di Vanna per essere poi trasferito in *Concerto a Massenzio*, che dal romanzo disperso desume la propria materia. Poco più avanti un commento irrompe nel momento drammatico che coincide col finale del racconto: «Film. Film. Film».²² Vale la pena segnalare anche la presenza di elementi significativi confluiti in *Nessuno torna indietro* (l'aviatore che ha avuto un incidente aereo, l'idea della cecità che sviluppa altri sensi, i cognomi Lanziani e Andori, la corrispondenza autobiografica con la protagonista: «Vanna = creatura diletta, fiera come io sono, creatura che troppo mi somiglia perché io la renda bene. Vanna dovrei essere io e io sola mi conosco abbastanza bene per poter scrivere di me»²³).

L'influenza dello spettacolo cinematografico sul sistema metaforico della letteratura, o quantomeno sull'immaginario di non pochi scrittori e scrittrici, non è così inusuale, di conseguenza non stupisce che nelle opere giovanili di de Céspedes ci siano delle tracce cinematografiche, né che queste siano epidermiche, che siano cioè un richiamo tra i tanti possibili (più degni di nota sono i rimandi alla musica, evidenti persino nei titoli dei volumi). Senza entrare nel merito dei testi appena citati in relazione alle esperienze letterarie dei primi trent'anni del Novecento, da quando cioè il cinema ha iniziato a diffondersi in Italia, si vuole invece segnalare che una certa tensione verso la contaminazione delle forme del racconto, tipica delle opere successive dell'autrice, è già testimoniata in questa fase e che l'organizzazione di intrecci e tipologie discorsive si mette alla prova «anche» con il linguaggio del cinema.

Nonostante la ricerca letteraria degli esordi si rivolgesse anche all'immaginario e alle tecniche cinematografiche, il primo punto di contatto tra letteratura e cinema corrisponde all'elaborazione di *Io, suo padre*. Pubblicato nel 1935, mai più ristampato per sua volontà,²⁴ e trasposto nel 1939 da Mario Bonnard, *Io, suo padre* narra una tipica vicenda di caduta e riscatto ambientata nel mondo della boxe e contiene diversi punti di contatto con la rappresentazione di modelli propri della cultura e della propaganda fascista. La celebrazione della gioventù e della forza maschile, il mito del pugilato e dei suoi luoghi di ritrovo, i personaggi fortemente stilizzati – soprattutto le figure femminili: lo stereotipo dell'«angelo del focolare» è contrapposto alla donna libera e indipendente, e in quanto tale dannosa all'affermazione dei giovani talentuosi – rendono difficile inquadrare il testo all'interno del percorso letterario di de Céspedes. È stato quindi indagato poco e talvolta con un certo disagio, spesso si è cercato di ricollocarlo nelle consuete traiettorie decéspedesiane e persino di rileggerlo in chiave di «resistenza culturale al

²¹ Alba de Céspedes, «1) Diario e Appunti vari, 1936», manoscritto, 1936, FAAM, FAdC, Serie Scritti, Sottoserie 1.4.2, b. 37, fasc. 1. La notazione è senza data ma dalle registrazioni successive si può attribuire al 1935.

²² Ivi, 8 febbraio [1936].

²³ Ivi, 4 novembre [1935].

²⁴ De Céspedes, ad esempio, non accetta la proposta di inserire il testo nella nuova edizione dell'antologia *Racconti di sport* (Garzanti, 1974) curata da Giuseppe Brunamontini, come testimonia la corrispondenza professionale del 1973. Cfr. *Anni Settanta*, FAAM, FAdC, Serie Corrispondenza professionale, Sottoserie 1.2.3, b. 17, fasc. 1.

regime».²⁵ Per quanto non si disponga di dati «che consentano di accertare la sua opposizione al fascismo prima del 1943»,²⁶ la scrittura di questo testo non corrisponde necessariamente ad un'adesione all'immaginario fascista. È bene ricordare che de Céspedes si era già scontrata con gli apparati repressivi del regime di Mussolini: proprio nel 1935 era stata arrestata in seguito ad intercettazioni telefoniche in cui si era espressa contro la guerra in Abissinia, il che farebbe pensare che fosse già controllata dalla polizia.²⁷

In *Io, suo padre* l'immaginario fascista, i suoi rituali e la sua retorica convivono con altre componenti dissonanti: i boxeur dai grandi muscoli e dal cuore tenero sono personaggi piatti e non proprio brillanti, al contrario la *femme fatale*, che «si faceva da sé la sua tragedia, come tutte le donne»,²⁸ finisce per essere la figura più efficace del romanzo e la sua condanna morale ha il carattere della convenzione. Sembra infatti che il modello di riferimento principale sia l'universo del prodotto di consumo, con i suoi moduli narrativi e il suo immaginario facilmente riconoscibile, soprattutto nella sua declinazione cinematografica. Anche la destinazione dell'opera è un parametro da non sottovalutare: «le era stato richiesto da un produttore, tramite un'attrice assai nota in quei tempi, Clara Calamai, e il pugile Erminio Spalla, di trovare un soggetto per un film», il libro dunque «non era da considerare come un vero romanzo».²⁹

Carabba, la prima volta che mi vide, mi disse: - Lei avrà un avvenire. - Pochi giorni dopo mi mandò a dire se volevo andare in via Quattro Fontane dove mi avrebbero firmato un contratto. Allora ho stampato *Prigionie*, *Concerto*, e un soggetto cinematografico, *Io, suo padre*. Hanno fatto il film circa due anni dopo la pubblicazione del romanzo.³⁰

De Céspedes definisce il volume pubblicato da Carabba sia «soggetto cinematografico» che «romanzo». Per chiarire definitivamente la sua posizione si deve guardare a una lettera inviata a Raleigh Trevelyan nel 1960 in cui precisa che *Io, suo padre* «è un breve racconto di 40 pagine che fu scritto come soggetto di film» e

²⁵ Carole C. Gallucci, *Alba de Cespedes's Io, suo padre: Father, Son and Fascism*, in Carole C. Gallucci and Ellen Nerenberg (edited by), *Writing Beyond Fascism. Cultural Resistance in the Life and Works of Alba de Cespedes*, Madison - Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press; London, Associated University Presses, 2000, pp. 59-84.

²⁶ Patrizia Gabrielli, «Italia Combatte». *La voce di Clorinda*, in Marina Zancan (a cura di), *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Approfondimenti. Alba de Cespedes*, Milano, Il saggiaatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005 p. 273.

²⁷ Per questa vicenda letta in relazione a *Io, suo padre* si rimanda a Ulla Åkerström, *La prospettiva politica in Io, suo padre di Alba de Cespedes*, in Verner Egerland, Eva Wiberg (a cura di), *Atti del VI Congresso degli Italianisti Scandinavi, Lund, 16-18 agosto 2001*, Lunds universitet. Romanska institutionen, pp. 227-236. Åkerström ha pubblicato la trascrizione delle conversazioni conservate presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, nel fascicolo personale della Polizia Politica, in Ead., *Revisione critica dell'opera di Alba de Cespedes nel centenario della nascita*, in Eva Ahlstedt, Ken Benson, Elisabeth Bladh, Ingmar Söhrman, Ulla Åkerström (éditeurs) *Actes du XVIIIe congrès des romanistes scandinaves*, Göteborg, Romanica Gothoburgensia 69, Acta universitatis Gothoburgensis, 2012, p. 806 [n], ma il fascicolo è stato presentato per la prima volta in Monica Giovannoni, *Legami magistrali. Alba de Cespedes o degli esercizi di libertà femminile*, in «DWF - donnawomanfemme», 2-3 (66-67), aprile-settembre 2005, pp. 58-83.

²⁸ Alba de Céspedes, *Io, suo padre*, cit., p. 127.

²⁹ Ulla Åkerström, *La prospettiva politica in Io, suo padre*, cit., p. 228.

³⁰ Piera Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Cespedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Cespedes*, Ravenna, Longo, 1993, p. 136.

chiede che sia tolto dall'elenco delle sue opere insieme a *L'anima degli altri*, *Prigionie* e *Concerto*.³¹

Ma il film di Bonnard corrisponde solo in parte all'ipotesto letterario. Nel Fondo de Céspedes non è conservato alcun documento di lavorazione; secondo le rassegne stampa e le fonti d'archivio che contengono le 'schede tecniche' la sceneggiatura è stata firmata da Amedeo Castellazzi e Ivo Perilli mentre il soggetto è attribuito talvolta al regista, in altri casi agli sceneggiatori, in altri ancora a de Céspedes. Che sia stata composta una scrittura per la visione nella forma specifica del soggetto cinematografico è dimostrato da due fonti storico-cinematografiche che riproducono lo stesso testo:³² un opuscolo diffuso dalla Scalera Film³³ e il «Visto Censura 30539» approvato il 2 marzo 1939.³⁴

Allo stato attuale della ricerca sembra poco probabile però che la scrittrice abbia preso parte al lavoro di sceneggiatura, come farebbe supporre una lettera manoscritta inviata a Paola Ojetti:

Paola carissima,

io non ho avuto una vera e propria "grana" con la Scalera. Stavo per averla. Quando ho visto come si permettevano di ridurre il soggetto volevo far causa. Ma essi avevano comunque seguito di lontano la mia trama: avrebbero detto che le esigenze cinematografiche imponevano tale riduzione. [...] Mi accontentai allora, di modificare la didascalia. "Libera versione di Mario Bonnard dal racconto di AdC".³⁵

La relazione con l'industria cinematografica può quindi dirsi contrastata fin da subito. Tornando al romanzo, che ormai può definirsi cinematografico oltre che sportivo, non c'è dubbio che alcune scelte fossero funzionali ad essere sviluppate davanti alla macchina da presa (l'importanza attribuita ai corpi, le allusioni al divismo, la spettacolarità delle esibizioni sportive), e sono state infatti accolte da Bonnard. Più ancora dei rimandi all'immaginario filmico è interessante notare la presenza di una scrittura ibrida: se nei racconti che vorrebbe cinematografici de Céspedes si stava concentrando sulla restituzione della percezione audio-visiva, *Io, suo padre* presenta una particolare modulazione dell'elemento enunciativo che, insieme al montaggio, è spesso associato al cinema sonoro: il dialogo. Un dialogo molto presente e caratterizzato dalla ricerca della sfumatura parlata, dall'assenza di ricercatezza lessicale, dalle frasi brevi e ad effetto. Ancora più significativa è la gestione

³¹ Lettera di Alba de Céspedes a Raleigh Trevelyan, Roma, 15 ottobre 1969, *Anni Settanta*, FAAM, FAdC, Serie Corrispondenza professionale, Sottoserie 1.2.3, b. 17, fasc. 1.

³² Definizioni e concetti sono ripresi da Paolo Canèppele e Denis Lotti *La documentazione cinematografica ovvero Le fonti storico-cinematografiche*, Vicenza, Paolo Emilio Persiani, 2014.

³³ s.a., *Io, suo padre. Soggetto cinematografico dal romanzo di Alba de Céspedes*, l'unica copia identificata è conservata presso la Biblioteca Luigi Chiarini del Centro sperimentale di cinematografia di Roma, Inventario 89455, Collocazione 1 01 079 13.

³⁴ I nulla osta della Direzione Generale della Cinematografia sono consultabili sul sito del progetto «Italia Taglia» che ha reso accessibile buona parte dei documenti del *Registro Protocollo della Censura Cinematografica*. Visto 30539: <https://www.italiataglia.it/files/visti/30539.pdf> [ultimo accesso 25.06.2022].

³⁵ Lettera di Alba de Céspedes a Paola Ojetti, Forte dei Marmi, 2 luglio 1940, c. VII/1840, Archivio M. Doletti, Fondazione Cineteca di Bologna. Vorrei ringraziare Michela Zegna per il sostegno scientifico durante la consultazione dei documenti d'archivio.

dell'intreccio per cui in alcuni momenti i brani descrittivi e narrativi sono alternati a vere e proprie irruzioni del parlato, secondo una formula che pare rimandare alla struttura della sceneggiatura all'italiana dove le componenti sonore sono scorporate da quelle visive. L'esempio più eclatante è a pagina 63 del volume e si protrae per tre pagine consecutive in questo modo:

*
* *

«Allora, Sandro, domani a che ora?»
«Passeremo da te alle dieci».
«Alle dieci? Così tardi?»
«Oh, non prima».
«Va bene. Alle dieci».

*
* *

«Eva, perché hai detto a Tonelli di venire con noi domani?»
«Non so, Milly, forse perché volevo vederlo in costume da bagno».

*
* *

«Domani papà non posso allenarmi, papà, vado a Castel Fusano». «Con chi?»
«Con Sandro».
«E poi?»
«Non so».
«Ah!»
«Che ora è papà?» «Le tre».
«Solamente?»

*
* *

«Perché Eva ha detto a Masetto di venire domani, Milly?»
«Non so, Sandro, dice che vuole vederlo in costume da bagno...».³⁶

De Céspedes approfondirà il lavoro sul dialogo cinematografico nel dopoguerra con *Gli ultimi dieci minuti* – una sceneggiatura ‘a orologeria’ che riproduce l’ultima conversazione tra un partigiano condannato a morte e sua moglie – per il film a episodi *Cento anni d’amore* (Lionello De Felice, 1954), e ancor di più con la scrittura dei dialoghi per *Le amiche* (Michelangelo Antonioni, 1955). Ma nella seconda metà degli anni Trenta il rapporto con il cinema presenta ancora caratteri esplorativi. Una seconda fase si apre con la sperimentazione della scrittura per la visione. Considerata l’importanza di *Nessuno torna indietro* e di Alessandro Blasetti, sia il romanzo che il film sono stati ampiamente studiati, motivo per cui rimando alle

³⁶ Alba de Céspedes, *Io suo padre*, cit., pp. 63-64. L’uso intermittente del punto dopo i caporali è riportato come nel testo.

fondamentali ricerche di Laura Fortini, Jacqueline Reich, Marina Zancan, Lucia Cardone, Guido Bonsaver e Gloria Monti³⁷ per concentrarmi su alcuni aspetti meno noti.

«During the 1940s, it seemed a natural choice to bring Alba de Céspedes's *Nessuno torna indietro* to the screen. The novel's recent success would practically guarantee high box-office grosses for the film version». ³⁸ Il libro continuava ad essere ristampato con grande successo e la campagna pubblicitaria allestita da Mondadori si appoggiava in maniera considerevole ai mezzi di comunicazione di massa. ³⁹ Nel 1939 la società Industrie Cinematografiche Italiane Urbe Film di Aldo Castellani acquista i diritti cinematografici del romanzo e affida la stesura della sceneggiatura a figure del calibro di Umberto Barbaro, Luigi Chiarini e Francesco Pasinetti, con la partecipazione di de Céspedes e di Amleto Palermi che viene incaricato di curare anche la regia. Rotocalchi e quotidiani annunciano l'adattamento con un certo entusiasmo, ma il consenso non è unanime: le otto protagoniste, un coro di voci femminili che esprimono il proprio desiderio di libertà e manifestano il senso di sospensione alle soglie della guerra, non erano gradite ad alcune testate fasciste. La diffusione capillare del libro e la notizia della trasposizione cinematografica innescano un meccanismo di intimidazioni e di azioni restrittive che limitano progressivamente i consueti spazi editoriali di de Céspedes. L'autrice è chiamata più volte dalla commissione censura per rispondere del suo romanzo: «Il ministero della cultura mi chiamò 17 volte: volevano sapere perché Zenia [*sic*] aveva un amante, perché Emanuela aveva avuto un figlio senza essere sposata...»; ⁴⁰ «mi domandavano sempre “Lei si vergogna di aver scritto questo libro?”, io dicevo: “no”. “Lei perché non lo ritira?”. “Non lo voglio ritirare”. Perché non taglia queste cose?». ⁴¹ L'adattamento di *Nessuno torna indietro* si innesta in questo scenario di ostracismo.

³⁷ Cfr. Laura Fortini, “*Nessuno torna indietro*” di Alba de Céspedes, in Alberto Asor Rosa (diretta da), *Letteratura italiana, Le opere, IV, Il Novecento, II*, Torino, Einaudi, 1996; Jacqueline Reich, *Fear of Filming, Alba de Céspedes and the 1943 Film Adaptation of Nessuno torna indietro*, in *Writing Beyond Fascism*, cit., pp. 132-152; Gloria Monti, *Look Who's Talking: Nessuno torna indietro, From Alba de Céspedes to Alessandro Blasetti*, in Daniela De Pau and Georgina Torello (edited by), *Watching Pages, Reading Pictures. Cinema and Modern Literature in Italy*, New Castle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 198-218; Lucia Cardone, *Pelle e pellicola. La scrittura femminile e lo sguardo in “Nessuno torna indietro” di Alba de Céspedes e Alessandro Blasetti*, in Saveria Chemotti (a cura di), *Le graphie della cicogna. La scrittura delle donne come ri-velazione*, Padova, Il Poligrafico, 2012, pp. 289-332; Guido Bonsaver, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 141-158; Marina Zancan, *Alessandro Blasetti – Alba de Céspedes. La trasposizione cinematografica di Nessuno torna indietro*, in Azzurra Aiello, Francesca Nemore, Maria Procino (a cura di), *Uomini e donne del Novecento. Fra cronaca e memoria*, Mantova, Universitas Studiorum, 2015, pp. 159-167.

³⁸ Jacqueline Reich, *Fear of Filming*, cit., p. 132.

³⁹ Interessante a questo proposito l'adattamento radiofonico, quasi sicuramente parziale, oggi disperso: il 18 dicembre 1939 nella trasmissione «I dieci minuti di Mondadori» ospitata dall'EIAR «la casa Mondadori trasmetterà un episodio sceneggiato dal romanzo *Nessuno torna indietro* di Alba de Céspedes [...] La Casa Mondadori prega tutti i radioascoltatori di seguire attentamente le fasi dell'episodio [...] e li invita a segnalarle con esattezza il numero delle pagine dove la scena è contenuta». I vincitori avrebbero ricevuto un premio in denaro da spendere in volumi del catalogo Mondadori. Fonte «Radiocorriere» 51, 17 dicembre 1939 e 52, 24 dicembre 1939, p. 20. Allo stato attuale della ricerca non è possibile indicare l'autore o l'autrice di questo adattamento.

⁴⁰ Laura Lilli, *La scomparsa di Alba femminista e gentildonna*, in «La Repubblica», 19 novembre 1997, p. 42.

⁴¹ *Incontro con Alba de Céspedes*, intervista video di Elena Doni e Giancarlo Tomassetti, giugno 1980, parzialmente trascritta in S. a., *La RAI-Radiotelevisione italiana presenta Lea Massari in Quaderno Proibito: dal romanzo di Alba*

Le prime fasi di lavorazione sono testimoniate dai documenti ministeriali e da una prima rassegna stampa conservata dall'autrice. La trama della versione Barbaro-Chiarini-Pasinetti-de Céspedes riduceva la dimensione corale per focalizzarsi sulla figura di Emanuela,⁴² le altre sette protagoniste rimanevano sullo sfondo, anche dal punto di vista attoriale: Paola Barbara, piuttosto nota in quegli anni, avrebbe interpretato la protagonista, gli altri ruoli sarebbero stati attribuiti attraverso un «concorso cinematografico» bandito da Mondadori e Urbe Film.⁴³ Le componenti dell'ipotesto vengono quindi alterate con il consenso dell'autrice, ma non è prevista la rimozione di alcun personaggio.

Gli attacchi della pubblicistica fascista si intensificano in seguito alla pubblicazione della raccolta di racconti *Fuga*,⁴⁴ le accuse di immoralità e i malumori ministeriali si concretizzano in un'operazione censoria: si dispone il sequestro del romanzo (eluso da Mondadori), il blocco della sceneggiatura e l'interruzione del film, cui segue una 'nota di servizio' indirizzata alle redazioni dei quotidiani italiani: «non fare pubblicità ad Alba de Céspedes».⁴⁵ Non erano stati pochi né brevi gli articoli che avevano annunciato il film; le interviste alla scrittrice e a Paola Barbara avevano alimentato l'attesa di lettrici e lettori. Improvvisamente, dopo il grande lancio, cala il silenzio, neanche gli articoli commemorativi per la morte di Amleto Palermi nominano il progetto.⁴⁶

L'anno successivo sarà Pasinetti stesso a pubblicare su «Cinema» un breve stralcio del lavoro di scrittura, altrimenti non documentato, e a fornisce le coordinate del testo: «un seguito di scene tolte da un trattamento per un film (poi non realizzato), [...] quasi una sceneggiatura priva di indicazioni tecniche».⁴⁷ Le scene trascritte corrispondono alle sequenze in cui Emanuela viene a sapere che il fidanzato aviatore è morto in seguito a un incidente aereo e consentono di valutare, seppur parzialmente, la natura dell'adattamento. Se ne riporta un frammento:

Il paesetto si sveglia alle prime luci dell'alba. Si profila all'orizzonte, da una delle finestre dell'ospedale. All'infermiere di turno si rivolge Emanuela, con la voce rotta dall'emozione:

- Sono venuta per vedere il comandante Mirovich.

L'infermiere risponde con indifferenza:

- Non si può fino a quando non l'hanno incassato.

Emanuela è come impietrita. Trova la forza per soggiungere:

- Vorrei almeno vederlo, lo stesso. Avrei voluto essere io a chiudergli gli occhi per sempre.

L'infermiere risponde con una certa dolcezza:

De Céspedes, Roma, RAI Radiotelevisione italiana Appunti dell'ufficio Stampa, 1980, s.n.p. Per una ricostruzione dettagliata si rimanda a Marina Zancan, *Cronologia*, in Alba de Céspedes (a cura di Marina Zancan), *Romanzi*, Milano, Mondadori, 2011, pp. LXXI-LXXXII.

⁴² F[rancesco] P[asinetti] e G[ianni] P[uccini], *Capitolo sul regista, 5a puntata*, in «Cinema», 156, 25 dicembre 1942, p. 744.

⁴³ S. a., *Si cercano i protagonisti di "Nessuno torna indietro"*, in «Film», 23, 8 giugno 1940, p. 11.

⁴⁴ Alba de Céspedes, *Fuga*, Milano, Mondadori, 1940.

⁴⁵ La velina *Non fare pubblicità ad Alba de Céspedes* è riportata in Francesco Flora, *Stampa nell'era fascista. Le note di servizio*, Roma, Mondadori, 1945, p. 164 e più recentemente in Guido Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. 155.

⁴⁶ S.a., *Amleto Palermi (nota)*, in «Bianco e nero», 5, aprile 1941, pp. 10-12.

⁴⁷ F[rancesco] P[asinetti] e G[ianni] P[uccini], *Capitolo sul regista*, cit., p. 744.

- Oh, gli occhi, figlia mia, non ci sono più gli occhi...⁴⁸

La corrispondenza col romanzo è quasi letterale, ciò che cambia è la dimensione temporale, contratta a favore di dialoghi secchi, consoni alla recitazione cinematografica e a rivelare lo stato d'animo della protagonista. Sotto un'apparente naturalezza costruita ad arte, la scrittura nasconde un andamento spettacolare che si manifesta in modo efficace nella ricerca degli effetti drammatici, come è palese nella chiusura della scena. Secondo il consueto travaso di immagini e figure narrative, queste parole, che si trovano anche nel romanzo, sono desunte dal manoscritto di Vanna: «Occhi? Non ci sono più occhi».⁴⁹ De Céspedes aveva già trasformato l'aviatore dell'opera inedita – che perde la vista ma riesce a salvarsi – nell'accompagnatore cieco di *Concerto a Massenzio*, la stessa figura narrativa è riproposta in *Nessuno torna indietro* con le sembianze di Stefano Mirovich, un personaggio relegato alla dimensione memoriale.

Altre informazioni sulla prima sceneggiatura, che allo stato attuale delle conoscenze potrebbe corrispondere alla forma del trattamento appena citato, le ha fornite de Céspedes stessa. Per evitare una causa con la Urbe Film, chiede al Capo Gabinetto del Ministero della Cultura Popolare l'autorizzazione a presentare una seconda sceneggiatura. Se ne riporta un lungo estratto per mostrare come l'autrice si proponesse di intervenire:

Gli sceneggiatori non potendo per problemi di metraggio diffondersi sulle vicende di tutte le otto ragazze del Pensionato, andarono a scegliere proprio le due (Emanuela e Xenia) la storia delle quali appariva più amara e tormentata, lasciando le altre nell'ombra. [...]

Ora io vorrei pregarVi, Eccellenza, di voler consentire che venga presentata una nuova sceneggiatura basata sui seguenti punti:

1° Nella nuova sceneggiatura saranno eliminati i personaggi deboli e vinti e saranno messi in luce, invece, quelli che sono piuttosto esempio di vita laboriosa e felice. Si potrebbe escludere il personaggio di Xenia, rielaborare e dare lieto fine alla storia di Emanuela, narrare più estesamente le vicende di Anna (la quale terminati gli studi, si dedica alla vita familiare e riattiva con il marito un podere abbandonato), di Silvia (che si dedica all'insegnamento), di Augusta (che insegue un vano sogno letterario) e di Vinca (la ragazza spagnola fidanzata al falangista).

2° La trama verrebbe imperniata in un ambiente collettivo goliardico italiano, sereno e ottimista, e il film riuscirebbe non più come appariva dalla prima sceneggiatura di carattere "francese", ma schiettamente nostro.

3° A detto film verrebbe cambiato il titolo [...] Ben poco così rimarrebbe della primitiva sceneggiatura.⁵⁰

Il problema secondo de Céspedes è legato principalmente al finale del romanzo che in seguito ad appropriate riscritture potrebbe orientare in modo radicalmente diverso la lettura delle vicende scandalose. Questa proposta viene accettata a novembre del 1941 e il film può ripartire, anche se la Urbe Film rinuncia a produrre la pellicola.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Alba de Céspedes, "(1) Diario e Appunti vari, 1936", cit., notazione senza data; Cfr. Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, in Ead. *Romanzi*, cit., pp. 66-68.

⁵⁰ Lettera di Alba de Céspedes al Capo del Gabinetto del Ministero della Cultura Popolare Celso Luciano, Roma, 17 novembre 1941, Archivio Centrale di Stato, Fascicolo «de Céspedes», Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto del Ministro, ora in Marina Zancan, *Alessandro Blasetti – Alba de Céspedes*, cit., pp. 162-163.

Attraverso la mediazione di Mondadori e della società cinematografica di suo figlio Alberto, la Montedoro,⁵¹ l'autrice riesce a stipulare un secondo contratto con Artisti Associati e Quarta Film. La regia del film è affidata ad Alessandro Blasetti, il resto è storia nota: nella stesura Blasetti-de Céspedes, con la collaborazione di Paola Ojetti, Diego Calcagno e Vittorio Nino Novarese,⁵² il senso del romanzo viene stravolto. Come spiega il regista nella relazione inviata al Minculpop: «il contenuto del film sarà il seguente: prima di compiere il male occorre riflettere che, dopo, non si potrà [...] tornare indietro. Sì, ci si può redimere; ma si dovrà espiare».⁵³ Augusta, «figura estrema e irredimibile», la cui «eccedente radicalità [...] il suo essere un grumo opaco e non riconducibile ai modelli femminili consueti, la rende invisibile allo sguardo, non figurabile»,⁵⁴ è rimossa dal copione e *Istituto Grimaldi*, questo il titolo di lavorazione, privato della dimensione problematica del romanzo e delle ambiguità proprie delle figure narrative più complesse (oltre ad Augusta, Suor Lorenza e Donna Inez), diventa la storia corale di sette ragazze che troveranno il proprio posto nel mondo, aderendo ai ruoli sociali previsti per loro. Un 'lieto fine' che turba profondamente de Céspedes. È questo il momento in cui l'autrice comprende che la scrittura letteraria e quella cinematografica appartengono a due universi lontani, contrapposti, e l'attrazione per lo schermo si trasforma in «paura del cinematografo».⁵⁵

Il fondo Blasetti conserva due bozze di lavorazione⁵⁶ che precedono la sceneggiatura definitiva, queste sono piuttosto omogenee ma contengono alcune varianti rispetto al testo definitivo. Si rimanda ad altra sede la collazione tra i copioni e il film, qui si vuole solo segnalare la presenza di dialoghi e situazioni evidentemente considerate ancora troppo aspre e quindi poi smussate nel testo filmico, soprattutto rispetto alle due bozze di sceneggiatura. Ancora una volta una testimonianza di de Céspedes fa chiarezza sull'esistenza delle due stesure:

Vi ho lavorato cinque mesi di fila dall'ottobre scorso, concedendomi poche ore di riposo nel giorno e nella notte. Durante questo massacrante lavoro ho avuto a preziosa ed affettuosa collaboratrice Paola Ojetti. Con Blasetti, dei cui stivali la mia casa risuonava fin dalle otto del mattino, discutevo fino all'una del pomeriggio; poi egli tornava l'indomani e voleva trovar sviluppato e scritto quanto avevamo approvato nella mattinata precedente. A sceneggiatura ultimata Blasetti s'è messo a rielaborare tutto con Nino Novarese. Ora io aspetto di vedere il film quando sarà ultimato.⁵⁷

⁵¹ Cfr. Giancarlo Ferretti, *Alla sinistra del padre*, in Alberto Mondadori, *Lettere di una vita, vita 1922-1975*, (a cura di Giancarlo Ferretti), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori-Arnoldo Mondadori Editore, 1996, pp. XXI-XXIX e Enrico Decleva, *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 1993, p. 254.

⁵² *Nessuno torna indietro*, sceneggiatura di Alessandro Blasetti, Diego Calcagno, Alba de Céspedes, Vittorio Nino Novarese, Paola Ojetti, dattiloscritto, 1943, CP 10, fasc. 0042, Archivio A. Blasetti, Fondazione Cineteca di Bologna.

⁵³ Alessandro Blasetti, [*Relazione per il Ministero della Cultura Popolare*], dattiloscritto, 1943, CP 10, fasc. 0044, Archivio A. Blasetti, Fondazione Cineteca di Bologna; il testo è stato pubblicato nel libretto allegato al dvd di *Nessuno torna indietro*, edito da RHV nel 2008, pp. 6-10.

⁵⁴ Lucia Cardone, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, cit., p. 83.

⁵⁵ Alba de Céspedes, *Ho paura del cinematografo*, in «Film», 50, 12 dicembre, 1942, p. 5.

⁵⁶ Cfr. *Prima bozza di sceneggiatura*, CP 10, fasc. 0045; *Seconda bozza di sceneggiatura*, CP 10, fasc. 0043, Archivio A. Blasetti, Fondazione Cineteca di Bologna.

⁵⁷ Francesco Callari, *Due in uno. Alba de Céspedes parla del suo romanzo e Alessandro Blasetti del suo film*, in «Voce di Bergamo», 30 giugno 1943, s.n.p.

Nessuno torna indietro sarà concluso nell'estate del 1943 e neanche il testo filmico riesce a trovare una forma stabile. La sceneggiatura non corrisponde del tutto all'edizione cinematografica, sia per probabili necessità di regia, sia per i tagli imposti dalla Artisti Associati: l'insolita lunghezza del film rendeva difficile la sua programmazione.⁵⁸ Inoltre, anche la commissione censura istituita dopo la liberazione di Roma chiede ulteriori interventi⁵⁹ e sollecita la produzione a modificare alcune battute «con intonazione favorevole al generale Franco» e alla Guerra di Spagna.⁶⁰ L'esistenza di copie con metraggi diversi è comprovata dai titoli di testa dell'edizione in commercio in cui è possibile leggere il nome di attori che non compaiono nel film. Da un confronto con Enrico Di Addario che si occupa del patrimonio audiovisivo della Cineteca Nazionale di Roma, è emerso che la pellicola conservata dalla cineteca corrisponde alle copie presenti negli altri luoghi di conservazione ma il metraggio non coincide con la lunghezza dichiarata nei documenti ministeriali.⁶¹ Se si insiste sulla questione è perché ogni passaggio elencato consiste in una ulteriore manipolazione/rilettura della scrittura cinematografica – già di per sé elaborata in un contesto di lavoro collettivo in cui è impossibile isolare i singoli interventi dell'autrice – che finisce per allontanarsi sempre più dall'ipotesto. Il best seller d'autore ridotto per lo schermo – in questo caso il termine sembra adeguato – perde in complessità e rinuncia a qualunque forma di sperimentalismo presente nel romanzo. Secondo Reich, viene ridotto ai canoni linguistici del cinema fascista, mentre secondo Cardone:

riflettendo sulla struttura complessiva del film, e confrontandola puntualmente con il romanzo, è infatti emersa una netta determinazione, attuata attraverso molteplici e reiterati accorgimenti, di condurre il racconto ideato da de Céspedes negli stretti e consueti parametri del melodramma. [...] Il ricorso alla cornice *mélo* rimand[a] ad una strategia di adattamento che tende a rendere familiare e rappresentabile il desiderio femminile, così enigmatico e inenarrabile per lo sguardo maschile, eppure tanto vivo e centrale nella grafia di Alba de Céspedes.⁶²

⁵⁸ «3.700 e più metri rubano un'abbondante [*sic*] spettacolo giornaliero e se siamo riusciti a convincere gli esercenti della prima e seconda visione avvalendoci del valore indiscusso e non discusso dagli esercenti stessi del film, difficilmente potremo evitare nelle programmazioni ulteriori e soprattutto nella provincia, dove viene a mancare il nostro controllo, la riduzione del metraggio ad opera dell'esercente stesso». Lettera di Artisti Associati ad Alessandro Blasetti, Roma, 4 gennaio 1945, CRS 09, fasc. 0460, Archivio A. Blasetti, Fondazione Cineteca di Bologna.

⁵⁹ «Il 3 novembre 1944 il P.W.B. Film Section autorizza la circolazione del film. Il 14 maggio 1947 viene concesso il nulla osta dalla Commissione italiana, dopo la risoluzione della questione pregiudiziale della partecipazione di Doris Duranti, Elisa Cegani e Mino Doro, con delle modifiche» <http://cinecensura.com/nessuno-torna-indietro-2/> [ultimo accesso 25.06.2022]. Se l'informazione fosse confermata, il film sarebbe circolato senza nulla osta fino al 1947.

⁶⁰ *Appunto per S.E. Il sottosegretario di Stato*, dattiloscritto inedito, s.d. [1945], Direzione Generale per il Cinema reso disponibile <http://cinecensura.com/wp-content/uploads/1943/05/Nessuno-torna-indietro-Fascicolo.pdf> [ultimo accesso 25.06.2022].

⁶¹ Vorrei ringraziare Maria Assunta Pimpinelli e Enrico Di Addario (Ufficio preservazione cineteca nazionale), Debora Demontis, Laura Pompeo e Marco Giovannini (Biblioteca Luigi Chiarini, Centro sperimentale di cinematografia) per l'aiuto costante nell'esplorazione dei fondi archivistici.

⁶² Lucia Cardone, *Pelle e pellicola*, cit., pp. 330-331.

Nessuno torna indietro è un caso significativo delle dinamiche proprie della produzione cinematografica sotto il fascismo, ma è altrettanto rappresentativo del processo di mediazione che veniva richiesto ai letterati: fortemente ricercati dal ‘mondo del cinema’ come creatori di storie e allo stesso tempo imbrigliati dalle necessità produttive.

Se la pellicola di Blasetti è stata presa in considerazione dalla storiografia cinematografica, *Lettere al sottotenente* (Goffredo Alessandrini, 1943-1945) può dirsi rimossa. L’analisi dei documenti storico-cinematografici può essere utile solo parzialmente a causa della scomparsa delle principali fonti: la sceneggiatura e il film (assente nelle principali cineteche, mai trasmesso in televisione, né distribuito in home video). Lo stesso Francesco Savio ammetterà di non aver mai visto il film e Gian Piero Brunetta sosterrà che è «tratto da un romanzo di Alba de Céspedes che al pari di molti titoli del periodo ci parla soprattutto della fine imminente».⁶³ Il lavoro d’archivio consente comunque di recuperare alcuni dati: il soggetto del film era stato scritto da Alessandrini e sceneggiato da de Céspedes nel 1942 insieme ad Anton Giulio Majano per la Scalera Film che ne aveva acquistato i diritti. Dal testo presente nel visto censura⁶⁴ e dal ricomponimento di alcune dichiarazioni del regista, è possibile invece ricostruire la trama. *Lettere al sottotenente* racconta la storia di Luisa (Bianca Doria) che condivide con la sua amica Giuliana (Silvana Jachino) l’appartamento e il lavoro in uno studio fotografico. Qui nota la foto di un giovane ufficiale impegnato al fronte (Andrea Checchi) e se ne invaghisce. Inizia con lui una relazione epistolare, usando però l’identità dell’amica. Quando il soldato otterrà una licenza e vorrà conoscere di persona la sua ‘madrina di guerra’, Luisa convince Giuliana a sostituirla anche di persona; da quell’incontro nascerà un figlio. La madre naturale «vorrebbe disfarsene, ma l’altra la persuade a fare questo figlio, ché lo sente come un figlio proprio, il risultato di sei mesi di lettere. Tornato dalla licenza di 48 ore, il ragazzo muore in guerra. E quando la ragazza delle lettere gli scrive per confessare la sua mistificazione, questa lettera trova un morto».⁶⁵ Dopo aver convinto l’amica a partorire, la protagonista farà di tutto per ottenere la custodia del bambino ma la pretesa di ottenere il figlio dalla madre legittima sarà considerata insensata. Disperata, si allontanerà dall’amica, abbandonerà l’appartamento e il bambino sarà considerato figlio illegittimo.

Il regista definisce il suo film ‘pirandelliano’ ma può bastare la sinossi per identificare alcuni meccanismi testuali che lo inquadrano nella dimensione del prodotto popolare, tra complicazioni melodrammatiche e filone militare. Proprio in quegli anni la Scalera Film si era specializzata nella produzione di pellicole di guerra e lo stesso Majano – uno dei futuri responsabili della ‘musa’ cinematografica di «Mercurio», la rivista politico-letteraria che de Céspedes dirigerà nel dopoguerra –

⁶³ Francesco Savio, *Ma l’amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930 - 1943)*, Milano, Sonzogno, 1975, p. 187; Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da “La canzone dell’amore” a “Ossessione”*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 142.

⁶⁴ Visto 71 del 22-09-1945: https://www.italiataglia.it/files/visti21000_wm_pdf/71.pdf [ultimo accesso 25.06.2022].

⁶⁵ Francesco Savio, *Ma l’amore no*, cit., p. 51.

proveniva dalla scrittura di film bellici e prima ancora dalla carriera militare. Sarebbe stato interessante valutare gli interventi sul soggetto di Alessandrini, la descrizione del rapporto tra le due protagoniste e la declinazione del tema della maternità che tanto rilievo aveva assunto in *Nessuno torna indietro*,⁶⁶ ma in assenza di maggiori informazioni non si possono fare altro che congetture.

Entrambi i film sono terminati sotto i bombardamenti ma saranno distribuiti solo dopo la fine del conflitto. Nel 1943 i giornalisti invitati sui set o alle proiezioni per la stampa esprimono giudizi estremamente favorevoli, anche nei riguardi del lavoro di de Céspedes:⁶⁷ l'entusiasmo per questi film va però contestualizzato sia in relazione al tipo di testata che alla natura delle opere che, nonostante alcune asprezze, finiscono per partecipare alla leggerezza tipica del cinema di regime. Dopo pochi mesi, nel clima culturale della 'nuova Italia', le stesse motivazioni che erano alle origini dei pareri favorevoli portano a criticare aspramente entrambe le pellicole come esempio di cinema anacronistico e, complice un momentaneo disinteresse per il cinema del 'direttore' di «Mercurio», non si parlerà di de Céspedes sceneggiatrice almeno fino al 1953.

Vorrei concludere con la presentazione del testo inedito, *Serata di gala*, firmato con Paola Ojetti e presente nel Fondo d'autrice in copia unica nella forma di sceneggiatura dattiloscritta con correzioni manoscritte.⁶⁸ Dopo una serie di narrazioni cinematografiche, due testi per la visione propriamente intesi e alcune scritture ibride come le prose pubblicate su «Film», chiude la rassegna una sceneggiatura apertamente meta-cinematografica. *Serata di gala*, infatti, oltre ad essere ambientata nel mondo del cinema, affida il procedimento narrativo dell'analessi all'escamotage del 'film nel film' che mette in scena il passato della protagonista. Sottolinea inoltre tutti gli elementi extradiegetici che accompagnano alcune sequenze. Due esempi:

“SERATA DI GALA”

Dal titolo del film si passa per sovrimpressioni a un manifesto bianco affisso su un muro grigio della città. Sul manifesto è stampato:

SERATA DI GALA
al
Cinema Excelsior⁶⁹

A questo punto vediamo lo schermo del cinema-teatro a poco a poco avanzare verso gli spettatori, ingrandirsi, cancellando la sala, i palchi, la platea, conquistando alla fine tutto il nostro schermo. Seguiamo la vicenda quasi fossimo anche noi al cinema Excelsior, alla serata di gala.⁷⁰

⁶⁶ Cfr. Lucia Cardone, *Pelle e pellicola*, cit., pp. 326-327, ma anche Laura Fortini, “*Nessuno torna indietro*” di Alba de Céspedes, cit., p. 148.

⁶⁷ P., *Alba de Céspedes sceneggiatrice*, in «Film», 40, 3 ottobre 1942, p. 2.

⁶⁸ Alba de Céspedes, Paola Ojetti, *Serata di gala*, dattiloscritto, 1944, 74 cc., FAAM, FAdC, Serie Scritti, Sottoserie 1.4.7, b. 52, fasc. 3.

⁶⁹ Ivi, s.n.p. [p. 2].

⁷⁰ Ivi, pp. 8-9.

Il testo si apre su un cinema-teatro gremito di spettatori accorsi a vedere l'anteprima del nuovo film interpretato da Gabriella Morris. «Un pubblico elegante, abituato a questi avvenimenti mondani»,⁷¹ interessato soprattutto alla possibilità di scorgere la diva del momento, che prevedibilmente si fa attendere: tutti gli sguardi sono diretti al suo palco vuoto. Gabriella è in taxi – «vestita da sera, con grande eleganza, sulle spalle ha una bianca pelliccia d'ermellino. Ma il viso, sotto i lunghi capelli biondi, è devastato, trepido. Un viso originale, dall'espressione ambigua e intelligente, un piccolo viso tutto nervi e volontà»⁷² – sta andando verso quella che è stata casa sua, sperando di incontrare sua figlia prima della proiezione. Il progetto narrativo di *Serata di gala* ruota intorno alla doppia identità femminile di Gabriella Morris e del suo alter ego di celluloido Stefania Travina. Nell'arco temporale della durata del film autobiografico – non è irrilevante che sullo schermo si legga «Soggetto di Gabriella Morris» –⁷³ sviluppa sia la trama proiettata sullo schermo, sia il dramma fuori dal film: la stessa storia osservata da due prospettive diverse. Tra il pubblico della sala anche Gabriella osserva se stessa, nei panni di Stefania, ripercorrere sullo schermo i momenti salienti della propria vita. Prima di diventare una diva del cinema Gabriella-Stefania era la moglie di un conte, viveva in un'«antica casa di famiglia patrizia, dove ogni mobile e ogni quadro hanno la loro storia»⁷⁴ e frequentava l'aristocrazia romana. Un gruppo di artisti anticonformisti le offre la possibilità di recitare, di proiettarsi fuori dal ruolo opprimente che ricopre nel contesto sociale in cui si sente imprigionata, comprende così di non poter più 'tornare indietro': decide di dedicarsi alla recitazione e per questo motivo è spinta ad allontanarsi dalla famiglia. Scopre ben presto che anche il mondo dell'arte può essere falso e pieno di compromessi, tuttavia riesce ad affermarsi come diva del cinematografo. Il successo non attenua la sofferenza, il film termina infatti con la conclusione che la sceneggiatrice ha previsto per il suo doppio di fantasia, il suicidio. Questa visione scatena una reazione, sul piano della realtà filmica di primo livello, nel marito di Gabriella presente tra gli spettatori. Terminata la proiezione insegue sua moglie in strada, spaventato, ravveduto e disposto ad accettare la sua professione: il lieto fine negato nel film si riversa nella vita reale.

La sceneggiatura, non datata, è stata attribuita al 1944 ma de Céspedes, che aveva lasciato Roma in seguito all'armistizio, torna nella capitale solo a fine giugno del '44, dopo aver vissuto le esperienze della guerra e della Resistenza, dopo aver parlato ai microfoni di Radio Bari e dopo aver ideato la rivista politico-letteraria «Mercurio» (la data di pubblicazione del primo numero è il 1° settembre 1944). Le tematiche di *Serata di gala* sembrano più coerenti con le prospettive che precedono l'8 settembre 1943, un momento che si configura come uno spartiacque sotto molti punti di vista.

⁷¹ Ivi, s.n.p. [p. 2].

⁷² Ivi, p. 5.

⁷³ Ivi, p. 7.

⁷⁴ Ivi, p. 8.

Un carteggio inedito, identificato nel mercato antiquario, potrebbe contestualizzare meglio questa sceneggiatura. Nel 1940 il direttore di «Film» le aveva proposto di comporre alcune novelle cinematografiche in cui «la protagonista sia Maria Denis, abbia questo nome e svolga una vicenda che – secondo la sensibilità dell'autore e la conoscenza che l'autore ha dell'attrice – sia adatta a Maria Denis. [...] Insomma, dovrebbe essere l'attore che diventa il personaggio di se stesso».⁷⁵ De Céspedes declina la proposta, rispondendo a Paola Ojetti:

Cara Paola,

ho ricevuto qui una lettera di Doletti il quale mi invita a fare un racconto avente per interprete un artista del cinema.

Mi dispiace molto, ma non saprei proprio farlo! Digli però che spero aver presto un'altra occasione per collaborare al suo bel giornale.⁷⁶

Il rimando al racconto degli attori di cinema che diventano personaggi di se stessi e il contenuto di *Serata di gala*, che comunica anche con gli articoli pubblicati sulla rivista di Doletti, farebbero supporre che la sceneggiatura sia stata ideata prima della fuga da Roma, nel momento di vivace collaborazione con «Film» e con l'amica giornalista e sceneggiatrice, piuttosto che nel fervore dell'impegno politico di «Mercurio».

Proprio su «Film», tra il dicembre del 1939 e il febbraio del 1943, de Céspedes pubblica alcune prose a metà strada tra articolo di costume, racconto e riflessione critica. In questi testi riflette sulla figura dell'attore e sull'importanza del testo per la visione; definisce il suo rapporto ambivalente di attrazione e repulsione nei confronti del cinema e del mestiere di sceneggiatrice; descrive l'esperienza di *Nessuno torna indietro* come un'occasione mancata in un incontro immaginario con la figura narrativa di Augusta che le chiede ragione della sua rimozione dal film.⁷⁷ Da questa manciata di testi emerge che per de Céspedes, pur con le dovute differenze, anche la scrittura cinematografica è un'esperienza letteraria.

È interessante valutare come il rapporto giovanile di Alba de Céspedes con il cinema si sia manifestato in modo esplicito secondo una molteplicità di prospettive differenti e in una contaminazione continua di 'alto' e 'basso', di istanze letterarie e allo stesso tempo di strategie messe in atto per rispondere agli interessi commerciali dell'industria culturale che l'aveva accolta.

Nel momento di massima chiusura degli spazi editoriali per gli interventi della censura di regime, de Céspedes trova ospitalità in quella particolarissima realtà cinematografica romana, fortemente sostenuta dal fascismo (la famiglia Scalera era in contatto diretto con Mussolini; «Film» era pubblicata dalla casa editrice Tumminelli,

⁷⁵ Lettera di Mino Doletti ad Alba de Céspedes, Roma, 6 aprile 1940. Ho già trascritto questo carteggio in Giulio Ciancamerla, *Le intellettuali e il cinema*, in Laura Di Nicola (a cura di), *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, Roma, Carocci editore, 2021, p. 151

⁷⁶ Lettera di Alba de Céspedes a Paola Ojetti, Capri, 22 aprile 1940; *ibidem*.

⁷⁷ Per l'analisi di questi testi si rimanda di nuovo a Lucia Cardone, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, cit., pp. 79-87.

la stessa società che stampava «La difesa della razza»). Un ambiente che pur vicinissimo agli apparati di potere offriva la possibilità di lavorare anche a personalità ostracizzate,⁷⁸ mantenendo un atteggiamento che è stato definito di «tolleranza repressiva».⁷⁹ Si tratta di quel «porto franco ideologico e creativo», una delle «contraddizioni tipiche della realtà italiana», che sfugge al controllo diretto del regime e che soprattutto dopo l'inizio del conflitto ha consentito «feconde coabitazioni tra anime del fascismo e dell'antifascismo».⁸⁰

L'esperienza di Alba de Céspedes nel cinema è rappresentativa di fenomeni di breve durata (il confronto con determinati filoni) e di lunga durata (il costante tentativo di portare le proprie opere al cinema e la contaminazione di alcune narrazioni con il linguaggio del film che va da *Io, suo padre* a *Nel buio della notte*). Riflette la postura di un'autrice di testi letterari che pensa *al* cinema, che scrive *per* il cinema e che produce riflessioni *sul* cinema, spesso proprio nel momento in cui sta scrivendo un testo cinematografico. Molto più di una letterata «prestata al cinema».

⁷⁸ Un esempio che vale per tutti è Giacomo Debenedetti che scrive tra i dodici e i venti film senza poterli firmare a causa delle leggi razziali. Cfr. Francesco Savio, *Cinecittà anni 30. Parlano 116 protagonisti del secondo italiano 1930-1943*, volume I (AB-DEF), a cura di Tullio Kezich, Roma, Bulzoni, 1979, p. 56.

⁷⁹ Vito Zagarrò, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Venezia, Marsilio, 2004, p. 18.

⁸⁰ Le citazioni sono in Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano, 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 74-75. Brunetta ha più volte riflettuto su questa 'zona grigia': si veda almeno Id., *Intellettuali cinema e propaganda tra le due guerre*, Bologna, Patron, 1972 e Id., *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Osessione"*, cit.