

Nel 1958 la legge Merlin afferma l'illegalità delle «case chiuse», suggellando un dibattito che mette a tema il controllo della sessualità femminile. Il racconto cinematografico di quel periodo reinterpreta quella temperie in una dinamica – esplorata qui con due studi di caso – che mette in tensione la rappresentazione dei «luoghi di piacere» e di disciplinamento – case chiuse e prigione – con le aperture verso il fuori, in un movimento tensivo che appare aprire spazi impreveduti di libertà legati alla relazione tra donne, ma che più spesso finisce per chiudere quegli squarci relegando le figure femminili nel dominio del vedere maschile.

The Merlin act of 1958 sanctioned the closing of all «*case chiuse*», or brothels, thus generating a debate that addressed the issue of the control of feminine sexuality. Film narrative of that period reinterprets the topic through a dynamic – explored here in two study cases – that places in tension the representation of those «places of pleasure» and of discipline – brothels and prisons – open towards the exterior, in a movement that seems to generate unexpected spaces of freedom linked to the relationships between women, but which often ends by closing those openings and relegating women to the dominance of the male gaze.

Persiane chiuse. La rappresentazione degli spazi del piacere e delle figure di donne in *Adua e le compagne* (Antonio Pietrangeli, 1960) e *Nella città l'inferno* (Renato Castellani, 1958)

Closed shutters. The representation of women and spaces for pleasure in *Adua e le compagne* (Antonio Pietrangeli, 1960) and *Nella città l'inferno* (Renato Castellani, 1958)

Chiara Tognolotti

Nel 1958 la legge Merlin afferma l'illegalità delle «case chiuse», suggellando un dibattito che segna tutto il decennio Cinquanta e che mette a tema il controllo della sessualità e per questa via l'idea stessa di identità nazionale¹. Non è difficile scorgere dietro alle linee portanti di quelle discussioni ansie e scenari fantasmatici legati alle idee di mascolinità e femminilità, percorse dalle tensioni tra la resistenza nell'immaginario di modelli conservatori per i quali la donna può essere solo «angelo del focolare» o «viziosa» e l'apparire dei primi movimenti femministi che iniziano a informare di sé alcuni discorsi. Così l'iter di approvazione di quella legge vede il sovrapporsi di percorsi diversi che tendono quasi tutti, tuttavia, a mantenere saldo il controllo sulla sessualità – *in primis* femminile – sia per la via del tema medico-sanitario (che rimette in circolazione temi positivisti, terminologie lombrosiane e concezioni organiciste), sia per la via della morale, sospesa tra la volontà di condanna e il desiderio di redenzione delle «donne perdute», mentre rimane minoritario il motivo della libertà di scelta e di decisione delle donne in una cornice di uguaglianza dei sessi.

Il racconto cinematografico di quel periodo raffigura, riprende e reinterpreta quella temperie facendo emergere a sua volta le dinamiche contraddittorie di una società sospesa tra un universo maschile per molta parte in difficoltà nel rapportarsi alle trasformazioni delle vite, delle aspirazioni e dei desideri delle donne e il formarsi di un senso comune via via più moderno e civile². Vorrei esplorare qui con due studi di caso – *Adua e le compagne* di Antonio Pietrangeli e *Nella città l'inferno* di Renato Castellani – la dinamica che mette in tensione la rappresentazione dei «luoghi di piacere» e insieme di disciplinamento e di reclusione – case

The Merlin act of 1958 sanctioned the closing of all «*case chiuse*», or brothels, thus generating a debate that marked the entire decade of the Fifties and addressed the issue of the control of sexuality, and through it the idea of the national identity itself¹. It is not difficult to identify behind the main themes of those discussions the anxiety and phantasmal scenarios linked to the idea of masculinity and femininity, laden with the tensions between the resistance in the imaginary of conservative models according to which woman can only be the «angel of the hearth» or «vicious» and the appearance of the first feminist movements and their discourses. Thus the procedure of approval of that act involves the superposition of different paths which tend mostly towards maintaining a strict control of sexuality – first of all feminine – both from a medical-sanitary (which recycles positivist arguments, Lombrosian terminologies and organicist stances), as well as a moral point of view. This morality stands between the desire to condemn and to redeem these «lost women», whereas the issue of the freedom of choice of women in a framework of gender equality remains secondary.

Film narrative from that period depicts, retakes and reinterprets this issue and reveals the contradictory dynamics of a society suspended between a male universe that is often incapable of relating to the transformations in the lives, aspirations and wishes of women and the shaping of an increasingly modern and civil common sense². I would like to explore through two case studies – *Adua e le compagne* by Antonio Pietrangeli and *Nella città l'inferno* by Renato Castellani – the dynamics that places in tension the representation of those «places of pleasure», as well as of discipline and confinement – brothels and prisons – open towards



chiuse e prigione – con le aperture verso il fuori, in un movimento tensivo che appare talvolta aprire spazi imprevisi di libertà legati alla relazione tra donne, ma che più spesso, al contrario, finisce per chiudere quegli squarci relegando le figure femminili nel dominio dell'autorità e del vedere maschile³.

In questo senso la pellicola che Pietrangeli realizza nel 1960 narra una vicenda esemplare. Il racconto inizia sull'immagine del portone di un bordello che si chiude per l'ultima volta, per l'appunto all'entrare in vigore della legge Merlin. Adua (Simone Signoret)⁴ e altre donne decidono allora di acquistare e gestire per loro conto una trattoria di campagna, con l'intenzione di mascherare il proseguire dell'attività di prostitute da svolgere al piano superiore del ristorante. La prima sezione del film muove nello spazio della «casa chiusa», sorta di prigione e luogo dello sfruttamento dei corpi esibiti. Lo spazio è esplorato da una camera mobile che percorre lo spazio circolare della sala al pianterreno dove le donne sono invitate a esporsi alla scelta dei clienti, una sorta di bunker dalle finestre altissime; poi l'inquadratura sale lungo le scale che portano ai piani alti, in un susseguirsi di ambienti labirintici e angusti ripresi spesso da punti di vista molto angolati, per culminare nell'inquadratura della stanza di Marilina (Emmanuelle Riva) dove la camera riprende la donna dall'alto, da dietro lo specchio del soffitto, come a schiacciarla con un controllo costante e a comprimerla dentro un ruolo, e un destino, dal quale non riuscirà a svincolarsi. La sezione si chiude sugli sguardi ridenti delle ragazze che osservano da dietro le persiane chiuse la strada dove sfila un funerale goliardico che piange per l'appunto la chiusura dei bordelli, in un anelito alla libertà che tuttavia rimane ambiguo proprio per la suggestione mortifera.

the exterior, in a movement that seems to generate unexpected spaces of freedom linked to the relationships between women, but which often ends by closing those openings and relegating women to the dominance of authority and of the male gaze³.

In this sense Pietrangeli's film of 1960 narrates an exemplary tale. The story begins with the image of the doorway to a bordello as it is closing for the last time, precisely as a consequence of the Merlin act. Adua (Simone Signoret)⁴, together with other women, decides to buy and manage a *trattoria* in the countryside, to be used as a front in order to continue with their prostitution activities on the second floor of the restaurant. The first part of the film takes place in the space of the «*casa chiusa*», a sort of prison and place for exploiting the exhibited bodies. The space is explored with the use of a hand-held camera which moves through the circular space of the living-room to the ground floor, where the women expose themselves for the clients to choose among them, a kind of bunker with very high windows; the frame then climbs the stairs to the upper storeys through a series of narrow and labyrinthine spaces often filmed from very angular perspectives, and ends with the framing of the room of Marilina (Emmanuelle Riva) where the camera frames the woman from above, behind a mirror on the ceiling, as if pressing down on her with a constant control, compressing her into a role and a fate which she will not be able to escape. This part of the film ends with the smiling faces of the girls looking behind closed shutters onto the street where a mock-funeral is taking place, with people mourning the passing of the bordello, with a wish for freedom which however remains ambiguous because of the reference to death.







pp. 153-155
Fotogrammi dal film "Adua e le compagne" di Antonio Pietrangeli del 1960
pp. 156-157
Fotogrammi dal film "Nella città l'inferno" di Renato Castellani del 1958



L'immagine successiva vede il gruppo di donne pranzare a un ristorante all'aperto, allegre nella luce del sole; e il dipanarsi del racconto segue il filo di una libertà impreveduta nel tentativo di costruire l'esistenza autonoma di una comunità femminile che però incospiccherà subito in un'autorità maschile che impedirà loro di agire quel desiderio. Le ex prostitute, difatti, rimarranno schedate dalla polizia, dunque segnate da uno stigma sociale che limita i loro diritti, e riusciranno a ottenere la licenza per il ristorante solo accettando di devolvere gran parte dei guadagni a un benestante sfruttatore, Ercoli, che in cambio farà da prestanome; sarà costui a designare il fallimento dell'impresa quando le donne, che avevano accarezzato l'idea di dedicarsi solo alla trattoria e non più alla prostituzione, non riusciranno a restituire il denaro e finiranno in carcere e sui giornali, mandando così in frantumi il desiderio di una vita autonoma declinata al femminile.

Appare evidente il movimento duplice del film. Da un lato si tende a costruire uno sguardo empatico verso le ex prostitute e a suggerire un'identificazione partecipe in chi guarda, come a voler dimostrare che «quelle donne» non sono, in fondo, dissimili dalle altre – una posizione non scontata in quegli anni, quando alcuni parlavano di un istinto innato alla prostituzione⁵ –, attenuando così le ansie attorno alle «donne perdute» e lasciando trasparire l'esprimersi del desiderio femminile; dall'altra la chiusura amara del racconto sancisce l'impossibilità per le donne di possedere un passato sessuale e di declinare la propria esistenza lungo percorsi autonomi. Questo movimento tra fuori e dentro, tra squarci di libertà e orizzonti che si chiudono, è raffigurata nel film dallo spazio ambivalente del casale di campagna che ospita la trattoria. Talvolta il casale appare aprire spiragli di respiro, come nell'inquadratura dove, in profondità di campo, si affaccia un notturno campestre che sembra indicare una via d'uscita al personaggio femminile, o quando Lolita (Sandra Milo) è ripresa sdraiata in terrazza, occhiali da sole e bottiglietta di coca-cola, figura di una libertà di costumi che si accosta al consumismo nascente; più spesso, però, è un luogo che finisce per chiudersi, con il salone ripreso da uno sguardo angolato dall'alto che rimanda alle visioni analoghe della prima sezione, all'interno della «casa chiusa», o quando la camera vede Lolita nella sua nuova stanza, dalle sbarre alle finestre. Del resto le eco tra i due spazi sono numerose. Se la struttura è la medesima – il grande spazio al pianterreno e le camere al piano rialzato – come anche gli arredi che le donne portano con sé, la luce della campagna inonda quelle stanze allontanando il ricordo del buio della «casa». Quando però Ercoli sopraggiunge per reclamare il denaro, la camera ne segue lo sguardo indagatore percorrendo le stanze delle donne con brevi panoramiche che scoprono le tracce di un'esistenza domestica – il letto e i giochi del figlioletto di Marilina, la macchina da cucire di Lolita – invece che quelle di una sessualità in atto; allora l'oscurità avvolge di nuovo tutte le cose e lo scontro tra costui e Adua si tiene in una stanza oscura dai soffitti incombenti e le persiane ostinatamente chiuse.

Ambiguo è anche lo spazio del cantiere dove una delle donne, Caterina (Gina Rovere), riceve una proposta di matrimonio. Territorio del possibile, il cantiere appare alla lettera come un luogo di transito verso un'esistenza dalla morale accettabile – è comunque un ruolo istituzionale, quello di moglie, a essere sfiorato dal personaggio – che si richiude però sotto il peso, di nuovo, dello sguardo e dell'autorità maschili. Se difatti il promesso sposo di Caterina è pronto ad accettare il passato di lei, quando questo diviene di dominio pubblico, con i titoli e le foto dei giornali che rivelano i trascorsi della donna, il peso della disapprovazione della comunità lo spinge a fuggire abbandonando l'innamorata. Infine, l'amaro destino di tutte è racchiuso dallo sguardo del carabiniere che dopo aver arrestato le donne le soppesa con gli

The next image shows the group of women having lunch at an open-air restaurant, joyful in the sunlight; and the film continues narrating the story of the sudden freedom and their attempt to build an autonomous female community which, however, will soon fall under a male authority which will prevent them to do so. The ex-prostitutes, in fact, will remain in the police files, and thus marked by a social stigma that limits their rights and will manage to obtain the license for the restaurant only by accepting to give a large percentage of their profit to a rich exploiter, Ercoli, who will act as their frontman; he will eventually declare the business bankrupt when the women, who in the end had wished to devote themselves only to the restaurant and no longer to prostitution, are unable to pay and find themselves either in prison or on the newspapers. This marks the sad end of their wish for an autonomous, female life.

The double movement of the film is evident. On the one hand it tends to build an empathetic gaze toward the ex-prostitutes and to suggest a participant identification in the observer, as though wanting to prove that «those women» are not, deep down, very different from others – a position that was not obvious in those years, when some believed in the innate instinct of prostitution⁵ –, thus toning down the angst surrounding the «lost women» and allowing female desire to express itself; on the other the bitter end of the story seals the impossibility for women to have a sexual past and to live their lives along autonomous paths.

This movement between outside and inside, between glimpses of freedom and horizons that close on them, is represented in the film by the ambiguous space of the country house where the restaurant is located. Sometimes the house seems to open to a glimmer of freedom, as in the frame that shows in great depth of field a nocturnal countryside which seems to indicate an escape route for the female character, or when Lolita (Sandra Milo) is shown lying down in the terrace with sunglasses and a bottle of Coca-Cola, the image of a free way of life that goes hand in hand with the burgeoning consumerism; more often, however, it is a place that ends by closing on itself, with the living-room shot at an angle and from above, which recalls the similar views from the first part of the film, taken inside the «casa chiusa», or when the camera shows Lolita in her new room, through the barred windows. The echoes between both spaces are numerous. Although the structure is the same – the great ground floor space and the rooms on the upper level – as well as the decorations the women take with them, the light of the countryside illuminates those rooms, distancing them from the dark memories of the brothel. However, when Ercoli arrives to demand his money, the camera follows his inquiring gaze through the women's rooms with brief panning shots that reveal the traces of a domestic existence – the crib and toys of Marilina's boy, Lolita's sewing machine – instead of those of sexuality; at this point darkness falls over everything and the meeting between him and Adua takes place in a dark room with looming ceilings and shutter that remain obstinately shut.

Also the space of the worksite, where one of the women, Caterina (Gina Rovere), receives a marriage proposal, is ambiguous. Territory of the possible, the worksite appears like a place of transit toward a morally acceptable existence – the character comes close to playing the institutional role of the married woman – which however is closed once more by the male gaze and authority. Although Caterina's fiancé is willing to accept her past, when it becomes publicly known through the headlines and photographs published in the newspapers, the weight of the disapproval of the community forces him to run away and abandon his beloved. Finally, the bitter fate of each and all of them is enclosed in the gaze of the Carabiniere who, after having arrested the women, assesses them with his eyes, evaluating their past and their future, as well as in the bitter end represented by Adua who at the conclusion of the film

occhi, valutandone il passato e l'avvenire e, nel finale amaro, raffigurato nella figura di Adua che nel finale del film si trascina per le strade, ormai preda dell'età e dell'ubriachezza, e schernita dalle compagne; ma forse crudele più di tutte è l'immagine ravvicinata di un tritacarne che gira, metafora trasparente del frantumarsi delle esistenze delle protagoniste.

Anche *Nella città l'inferno* è segnato da una dialettica tra un dentro, le celle delle detenute che racchiudono il racconto, e un fuori che si rivela irraggiungibile. La presenza di Egle (Anna Magnani), in carcere perché prostituta, rende il carcere uno spazio assimilabile al bordello, dove le donne sono sottoposte a una disciplina fisica e sociale e insieme formano una comunità potenzialmente autonoma, fondata sulla solidarietà femminile⁶. Il racconto muove intorno alla relazione tra Egle, esuberante ed esperta della vita, e Lina (Giulietta Masina), ragazzina così ingenua da farsi coinvolgere in un furto da un sedicente fidanzato ma che la guida della donna più matura renderà più scaltro, oltre che prostituta a sua volta. Qui le sbarre ideali che apparivano circondare le protagoniste di *Adua e le compagne* si fanno reali e pesanti. Il gruppo delle donne è ripreso sempre all'interno delle celle, dietro griglie che chiudono a ogni anelito di libertà: e in effetti il film allude in modo costante a un «fuori» che non viene mai mostrato. Da un lato il chiuso delle celle allude, per contrasto, ai luoghi che restano all'esterno della prigione, osservati per via di uno specchietto che, orientato verso il finestrino di una cella, fa scorgere il cielo e gli alberi. Ma dall'altro il contrasto tra dentro e fuori, tra norma disciplinante e libertà – anche di agire il proprio desiderio – prende, alla lettera, corpo in Anna Magnani. Raffigurata come sensuale e decisa a esprimere le proprie passioni, la figura di Magnani/Egle è un vero e proprio corpo ribelle, «unruly body»⁷ che canta, ride, urla, danza – la sequenza dove la donna incita alla ribellione le altre detenute ballando, cantando e battendo le mani – contenuto a stento dalle sbarre che la circondano. Se il finale non può che chiudere il racconto sotto l'egida della morale patriarcale – solo una giovane, Marietta (Cristina Gaioni) uscirà per sposarsi; Egle rimarrà confinata nello spazio angusto del carcere – l'intero film appare incarsi tra la vitalità esuberante e irregolare del personaggio di Magnani, che chiama all'identificazione anche per via della personalità divistica dell'attrice, e la necessità narrativa e visiva – il motivo delle griglie – di irregimentare una sensualità incontrollata e sentita come in potenza pericolosa. Gli spazi dei due film, la casa chiusa e la prigione, finiscono allora per agire sui corpi delle donne: li relegano in luoghi oscuri, dietro persiane o sbarre, sanzionandone i desideri di libertà con la reclusione, ma al contempo non riescono a sottrarsi alla seduzione della loro luce.

¹ Cfr. S. Bellassai, *La legge del desiderio: il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Carocci, Roma 2006; più in generale, D. Forgacs, S. Gundle, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington 2007, in particolare il cap. 2, *Practices of the Self: Intimacy, Sexuality, Sport, Fashion*.

² Cfr. S. Bellassai, *Anime incatenate. Le prostitute nel cinema americano degli anni Cinquanta*, in L. Cardone, M. Fanchi (a cura di), *Genere e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano*, «Comunicazioni sociali», 2, 2007, pp. 235-239; D. Hipkins, *Italy's Other Women. Gender and Prostitution in Italian Cinema, 1940-1965*, Peter Lang, Oxford 2016.

³ Per uno studio sul legame tra donne che si crea nei film ambientati nelle «case chiuse» cfr. K. Johnson, *Sisters in Sin. Brothel Drama in America, 1900-1920*, Cambridge University Press, Cambridge 2006; Ead., *Sex for Sale: Six Progressive-Era Brothel Dramas*, University of Iowa Press, Iowa City 2015.

⁴ La presenza di un'attrice non italiana nel ruolo di protagonista assume anche la funzione di dislocare lo stigma della prostituzione come anche il desiderio d'indipendenza; accade lo stesso nel precedente *Donne proibite* (Giuseppe Amato, 1953), dove il ruolo principale è affidato a Linda Darnell e dove lo svolgersi del racconto, centrato su un gruppo di prostitute che sperimentano un percorso esistenziale alternativo, offre una sorta di prototipo al film di Pietrangeli.

⁵ Cfr. S. Bellassai, *Anime incatenate*, cit..

⁶ E. Nereberg, J. Mayne, *Framed: Lesbians, Feminists, and Media Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000.

⁷ D. Hipkins, *Italy's Other Women*, cit., p. 237.

drags herself through the streets, old, drunk and jeered at by her companions; yet perhaps the most cruel image is the close-up of a turning meat-grinder, the transparent metaphor for the broken lives of the main characters.

Nella città l'inferno is also marked by a dialectic between an interior, the cells of the prisoners where the narrative takes place, and an exterior that reveals to be unattainable. The presence of Egle (Anna Magnani), convicted for being a prostitute, equates the prison to the brothel, a space where women are subjected to a physical and social discipline and together make a potentially autonomous community based on female solidarity⁶. The narrative develops around the relationship between Egle, who is exuberant and experienced, and Lina (Giulietta Masina), whose innocence made her get involved in a theft orchestrated by her so-called boyfriend. Yet under the guidance of the more mature woman she will become more cunning and will eventually become a prostitute as well. Here the ideal bars that seemed to surround the main characters of *Adua e le compagne* become real and heavy. The group of women is always shown inside the cells, behind bars that prevent any hope for freedom: in fact the film constantly alludes to an «outside» which is never shown. On the one hand the enclosed space of the cells alludes, by contrast, to those places that remain outside the prison and which can only be seen by the women through a mirror that is pointing to the window of a cell and in which they can see the sky and the trees. Yet on the other hand the contrast between inside and out, between discipline and freedom – also to pursue one's desire – becomes embodied in Anna Magnani. Represented as sensuous and determined to express her passions, Magnani/Egle is a true rebel, an «unruly body»⁷ that sings, laughs, shouts, dances – there is a sequence in which she incites the other women to rebellion by dancing, singing and clapping – barely contained by the bars that surround her. Although the narrative concludes under the sign of a patriarchal morality – only one of the young women, Marietta (Cristina Gaioni) will leave in order to get married; Egle will remain in the narrow space of the prison – the whole film seems to develop between the exuberant and irregular vitality of Magnani's character, with whom the audience identifies since she is diva, and the visual and narrative need – the motif of the prison bars – to regiment a sensuality that eludes control and is interpreted as a dangerous force. The spaces of both films, the brothel and the prison, have an effect on the bodies of the women: they relegate them to dark places, behind shutters of bars, punishing their wish for freedom with confinement, yet at the same time they are unable to elude the seduction of their light.

Translation by Luis Gatt

¹ Cfr. S. Bellassai, *La legge del desiderio: il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Carocci, Roma 2006; more generally, D. Forgacs, S. Gundle, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington 2007, in particular chapter 2, *Practices of the Self: Intimacy, Sexuality, Sport, Fashion*.

² Cfr. S. Bellassai, *Anime incatenate. Le prostitute nel cinema americano degli anni Cinquanta*, in L. Cardone, M. Fanchi (eds.), *Genere e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano*, «Comunicazioni sociali», 2, 2007, pp. 235-239; D. Hipkins, *Italy's Other Women. Gender and Prostitution in Italian Cinema, 1940-1965*, Peter Lang, Oxford 2016.

³ For a study of the relationships between women in the films set in «case chiuse» see K. Johnson, *Sisters in Sin. Brothel Drama in America, 1900-1920*, Cambridge University Press, Cambridge 2006; Ead., *Sex for Sale: Six Progressive-Era Brothel Dramas*, University of Iowa Press, Iowa City 2015.

⁴ The presence of a non-Italian actress in the main role also has the function of dislocating the stigma of prostitution as well as the wish for independence: the same thing happens in the previous film *Donne proibite* (Giuseppe Amato, 1953), where the main role is entrusted to Linda Darnell and where the development of the story, centered on a group of prostitutes undergoing an alternative existential path, offers a sort of prototype for Pietrangeli's film.

⁵ Cfr. S. Bellassai, *Anime incatenate*, cit..

⁶ E. Nereberg, J. Mayne, *Framed: Lesbians, Feminists, and Media Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000.

⁷ D. Hipkins, *Italy's Other Women*, cit., p. 237.