

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 9(1) 2017

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.9.1.18

Anita Bielańska

Università Jagellonica di Cracovia

Non solo *Ladri di biciclette*.

L'Italia fascista nei primi film di Vittorio de Sica

Vittorio De Sica (1901–1974) – uno dei più notevoli registi e attori italiani del ventesimo secolo – fu un cineasta variegato, sorprendente, non omogeneo. La sua filmografia si compone sia di indiscussi capolavori che hanno rivoluzionato l'arte cinematografica (come per esempio i famosi *Ladri di biciclette* del 1948) sia di opere minori, meno riuscite, di stampo commerciale, sulle quali lui stesso alla fine della carriera espresse un giudizio molto severo. In una delle ultime interviste rilasciate prima di morire, De Sica disse perfino: “Non posso essere soddisfatto di quel che ho fatto come attore e regista [...] Mi sono dovuto piegare a un tipo di cinema prettamente commerciale, privo di personalità, ispirazione, originalità, eccezione. [...] Quel che aveva valore per me, è rimasto solo in me” (Pecori 1980: 6). Parole profondamente amare, che, tuttavia, col passare del tempo si sono rivelate del tutto infondate. Così come non esiste il De Sica “puramente neorealista”, non esiste neanche il De Sica “puramente commerciale”, in quanto ogni suo film contiene almeno una goccia della sua autoriale visione della condizione umana. Perciò la rivalutazione della sua opera realizzata prima e dopo il grande periodo neorealista (1946–1952) diventa oggi una sfida di particolare importanza.

La sua lunga e dinamica carriera artistica iniziò negli anni Venti del secolo scorso e proseguì ininterrottamente fino alla sua morte nel 1974, attraversando varie epoche storiche e di conseguenza entrando nei diversi contesti politici, sociali e culturali. Grazie a ciò le opere desichiane, concepite durante il regime mussoliniano, la seconda guerra mondiale, il primo dopoguerra, nonché durante il boom economico degli anni Cinquanta e Sessanta, consentono al pubblico odierno di compiere un vero viaggio attraverso la storia dell'Italia moderna. Specialmente interessante risulta l'analisi delle sue prime quattro opere: *Rose scarlatte* (1940), *Maddalena zero in condotta* (1941), *Teresa Venerdì* (1941) e *Un Garibaldino al convento* (1942), che ci permette di capire più profondamente i meccanismi che regolavano la cinematografia fascista.

Vittorio De Sica nacque a Sora nel 1901 da una famiglia napoletana. Dopo aver trascorso l'infanzia a Napoli, che sarebbe rimasta la sua "patria" elettiva, visse perlopiù a Firenze e Roma. Esordì sul palcoscenico nel 1923 (un anno dopo l'ascesa al potere di Benito Mussolini) e presto divenne un attore di grande successo, passando più tardi al cinema. Ai primi ruoli cinematografici fu chiamato dal regista Mario Camerini con cui avrebbe avviato una collaborazione molto felice, recitando nelle sue migliori commedie romantiche (*Gli uomini, che mascalzoni!* del 1932, *Darò un milione* del 1935, *Il signor Max* del 1937 e *Grandi magazzini* del 1939). Generalmente interpretava personaggi di giovani seduttori, sia aristocratici che piccoloborghesi, bravi figlioli alla mano, simpatici "mascalzoni". Adottò lo stesso *emploi* nei primi film diretti personalmente da lui.

Come la maggior parte della produzione di genere comico-sentimentale degli anni Trenta, le opere di Camerini e De Sica raccontavano storie ricche di equivoci, scambi e travestimenti che alla fine portavano alla creazione di una coppia di fidanzati felici. La loro raffinata struttura narrativa e i dialoghi brillanti provenivano dal teatro italiano e ungherese, invece le moderne scenografie e gli arredamenti riprendevano sullo schermo i modelli cosmopoliti dell'"art déco". Nell'immediato dopoguerra quel tipo di cinema fu severamente criticato come funzionale all'ideologia fascista, abilmente nascosta sotto una spensierata visione della vita. Denominato il "cinema dei telefoni bianchi" (a causa del frequente uso del telefono che allora era un lusso possedere), "è divenuto l'emblema dell'isolamento crescente in cui il regime aveva confinato la società italiana, proprio in virtù del senso dell'irrealtà che da essi emanava" (Bruni 2013: 16). Tuttavia, a partire dagli anni Settanta si incominciò a studiare quel periodo in maniera più oggettiva, superando i giudizi negativi riservati *a priori* dalla critica ideologicamente impegnata.

Oggi fra gli studiosi prevale la tendenza a sottolineare piuttosto i rapporti di continuità anziché quelli di rottura tra il cinema dell'epoca fascista e quello del periodo neorealista. Si guarda al sistema produttivo del ventennio come a un grande serbatoio di personaggi, strumenti tecnici e riflessioni teoretiche fondamentali per la generazione successiva. Tra diverse iniziative del governo che favorirono la ripresa produttiva nazionale si può evidenziare soprattutto la fondazione nel 1935 del Centro Sperimentale di Cinematografia, scuola di formazione dei quadri professionali per l'industria cinematografica, e la costruzione nel 1937 di Cinecittà, un moderno complesso di teatri di posa, giustamente chiamato "una Hollywood sul Tevere". Inoltre, con il decreto del 1938 (la cosiddetta "Legge Alfieri", dal nome dell'allora Ministro della Cultura Popolare) fu istituito il monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione di film stranieri, che limitò la circolazione dei film americani, stimolando decisamente la produzione nazionale.

Ovviamente, non bisogna cadere nella sopravvalutazione del cinema dell'epoca, dato che spesso i cineasti erano più interessati alla quantità che alla qualità delle loro pellicole, oppure rimanevano vincolati dalla censura. Il principale organismo di controllo ideologico fu la Direzione Generale per la Cinematografia, una particolare struttura amministrativa, creata presso il Ministero per la stampa e propaganda (successivamente il Ministero della Cultura Popolare), che si occupava in modo complessivo del settore cinematografico. Il suo dirigente, Luigi Freddi, da una parte

cercava di applicare agli *studios* italiani il sistema produttivo hollywoodiano (di cui era un enorme ammiratore), dall'altra però aspirava a una totale riorganizzazione della cinematografia italiana, all'insegna dell'ideologia del regime. Nel suo discorso inaugurale annunciò perfino: "Lo stato inquadra. Lo stato aiuta. Lo stato premia. Lo stato controlla. Lo stato sprona" (Freddi 1994: 109). Servendosi della censura preventiva nonché del sistema delle sovvenzioni e premiazioni, tentava di influenzare tutte le fasi della produzione filmica in Italia. Di conseguenza, gli anni tra il 1935 e il 1938 vennero chiamati "l'era Freddi", dal momento che non vi era in quel periodo alcuna attività cinematografica che non passasse sotto il controllo del direttore della Dgc. Tuttavia, le sue decisioni avevano spesso un carattere contraddittorio, perché, nonostante le categoriche dichiarazioni politiche, il suo modello prediletto era "in sostanza quello americano: uno spettacolo raffinato, anche se non di grandissime ambizioni artistiche, tecnicamente avanzato e curato, privo di volgarità, nel quale trionfi la morale comune e dal quale siano eliminati gli aspetti contrari ai valori fascisti" (Zagarrio 2009: 175). Perlopiù, l'idea del forte interventzionismo statale non piacque a Mussolini, che, per quanto riguardava il cinema, si distanziava dal modello nazista o sovietico. Alla nazionalizzazione dell'industria cinematografica, preferiva la creazione del sistema del sostegno governativo per le imprese private. Alla propaganda aperta, prediligeva uno spensierato divertimento. Secondo lo stesso Freddi, il Duce avrebbe perfino detto: "Per me, i film si dividono in due sole categorie: quelli di cui il pubblico si chiede come finiranno e quelli di cui lo stesso pubblico si chiede quando finiranno..." (Salotti 2011: 1). Senza dubbio, le opere di Vittorio De Sica soddisfacevano – e soddisfano ancora oggi – quel primo criterio.

*

Dal punto di vista estetico e tematico i primi film di De Sica si distaccano fortemente dalla sua produzione successiva. Contengono poche anticipazioni della futura poetica neorealista, mentre la loro principale fonte d'ispirazione è la commedia hollywoodiana degli anni Trenta (la cosiddetta *sophisticated* e *screwball comedy*). Analogamente alle pellicole americane, gli esordi registici di De Sica si caratterizzano per una regia abile e leggera, per un intenso spirito comico e un raffinato intreccio narrativo.

Il suo debutto, *Rose scarlatte* è una classica commedia degli equivoci, girata quasi interamente a Cinecittà. La prevalenza dei dialoghi sull'azione nonché degli spazi chiusi sugli esterni rivela la sua origine puramente teatrale. Comunque, già nella sua opera prima De Sica dimostrò un grande talento nel dirigere la recitazione degli attori. Il suo metodo indubbiamente caratteristico, che sarebbe poi diventato l'elemento distintivo di *mise-en-scène* dei suoi film, consisteva nell'incarnarsi durante i provini in tutti i ruoli per ispirare il cast. Nel reportage dal set di *Rose scarlatte*, pubblicato nel 1940 sulla rivista "Cinema", un giornalista anonimo annotò: "De Sica si solleva leggero dal divano, va nel campo d'azione, si sostituisce agli attori mostrando loro come debbono muoversi e atteggiarsi, mormorando appena la loro battuta" (Cosulich 1992: 22). Questa abilità gli era di grande aiuto specialmente durante la stagione neorealista, quando lavorando con attori non professionisti, come Lamberto Maggiorani (*Ladri di biciclette*) o Carlo Battisti (*Umberto D*), li

trasformava in veri e propri interpreti. Non a caso si diceva in Italia che Vittorio De Sica sarebbe stato in grado di far recitare perfino le sedie (Pecori 1980: 17). Lo confermò anche Christian De Sica, scrivendo: Io ero abituato a vedere girare mio padre che aiutava veramente tutti. [...] Se tu avevi un po' le antenne bastava che lo imitassi, bastava che facessi un quarto di quello che lui ti diceva, per fare bella figura. Perché lui faceva vedere, metteva in scena e interpretava ogni parte (De Sica 2008: 74). Tuttavia, nonostante un'efficiente regia e una buona interpretazione, i personaggi di *Rose scarlatte* non assomigliano ad autentiche figure umane bensì a marionette. Le loro disimpegnate e inverosimili vicende amorose, derivate dal teatro leggero, si iscrivono perfettamente nello schema del "cinema dei telefoni bianchi" (anche se gli apparecchi usati dai protagonisti sono neri). Perlopiù la mancanza dell'autentico rapporto coniugale viene sottolineata dall'astratto *entourage* in cui si svolge la trama. I protagonisti, appartenenti all'alta borghesia, vivono in una lussuosa villa con la macchina e la servitù, occupandosi solamente di svaghi sentimentali e di vacanze. Tuttavia, già a partire dall'opera successiva, De Sica si sarebbe un po' allontanato da quel tipo di ambientazioni.

Lo sfondo sociale rappresentato in *Maddalena...zero in condotta* e *Teresa Venerdì* (ambidue del 1941) si rivela già meno omogeneo. Tutte e due le pellicole appartengono al filone della commedia scolastico-collegiale, altrimenti chiamata commedia "delle fanciulle in fiore", concentrata sulle vicende delle giovani ragazze che frequentano un'istituzione pubblica (in questo caso scuola e orfanotrofio), dove vivono la loro formazione (più sentimentale che professionale). La trama piena di equivoci, scambi di persona e fraintendimenti risultava tipica per la commedia di quel periodo, ma la loro grande novità riguardava invece i personaggi femminili. Le protagoniste dei film scolastici erano vere e proprie ragazze moderne: decise, spiritose, ribelli, combattenti contro le autorità per una buona causa. E, anche se le loro avventure finivano con il ritrovamento dell'amore, legato al ripristino dell'ordine patriarcale, il loro comportamento costituiva un affascinante modello da seguire per una nuova generazione di giovani donne. Sospeso tra la liberalizzazione e la repressione, il filone scolastico-collegiale diventò un perfetto strumento di registrazione delle dinamiche sociali riguardanti l'emancipazione femminile. Rifletteva i profondi cambiamenti dello stile di vita avvenuti negli anni Trenta, tra i quali soprattutto l'allontanamento dei giovani dai ruoli tradizionali e i falliti tentativi del regime di opporsi a quella trasformazione.

La conservatrice politica pronatalista di Mussolini – che proclamava l'aumento della popolazione italiana di venti milioni in venti anni, annunciata nel suo famoso discorso dell'ascensione – non suscitò l'entusiasmo delle italiane. Chiamate dal Duce dalla tribuna a dedicarsi esclusivamente alla casa e ai figli, in realtà nutrivano aspirazioni ben diverse. Un sondaggio condotto nel 1937, tra mille allieve degli istituti professionali e magistrali di Roma, dimostrò che la maggior parte di loro avrebbe voluto lavorare professionalmente per non essere economicamente subordinata al marito, e che solo una piccola parte desiderava una grande famiglia (Forgacs – Gundle 2007: 101). Il regime fascista tentava di indebolire quelle tendenze con tutta una serie di iniziative legislative (p.es. introducendo incentivi economici per le famiglie numerose o giudicando l'aborto un crimine contro lo Stato), eppure il tasso

di natalità negli anni Trenta fu in costante diminuzione. L'immaginario collettivo femminile era attratto dalla figura della donna attiva e indipendente.

Ecco il contesto in cui bisogna collocare i due successivi film di De Sica, le cui protagoniste, Maddalena (Carla Del Poggio) e Teresa (Adriana Benetti), incarnano i sogni delle adolescenti dell'epoca. Tutte e due – oltre ad essere ovviamente belle – sono soprattutto determinate, sicure di sé, dinamiche e intelligenti, e, in ambedue i casi, le loro iniziative spingono avanti l'azione del film e portano alla soluzione di tutti i problemi dei personaggi maschili.

Una brava quindicenne, Maddalena Lenci (di *Maddalena...zero in condotta*), allieva di un istituto privato femminile, riesce a chiarire un'equivoca situazione creata dopo un'accidentale spedizione a Vienna di una lettera d'amore scritta dalla sua professoressa Elisa (Vera Bergman). Il destinatario della missiva, Alfredo Hartman (Vittorio De Sica), ricco e celibe imprenditore, commosso dalle parole amorose, viene a Roma in cerca della mittente. Con suo cugino Stefano (Roberto Villa) si recano all'istituto, creando scompiglio nell'ambito del corpo docente che vuole punire l'autrice della lettera, al che la coraggiosa Maddalena, per salvare la reputazione dell'insegnante, si dichiara colpevole di aver inviato il messaggio. La ragazza non è solo risoluta nella vita scolastica, ma anche in quella sentimentale. Non si preoccupa dell'espulsione dalla scuola, bensì organizza di nascosto gli incontri con Alfredo e Stefano durante i quali "invita gli uomini a baciarla, insegna alla giovane professoressa a non difendersi dalle *avances* maschili, è donna matura e cosciente della propria sessualità" (Zagarrio 2009: 209). Infine, arrivata alla creazione di due coppie dei promessi sposi (Alfredo e Elisa, Stefano e lei stessa), nonostante la bocciatura, "Maddalena è promossa a pieni voti nella vita dalla direttrice della scuola" (De Santi 2003: 23).

Teresa Venerdi (protagonista del film successivo) le assomiglia pienamente. Interpretata da Adriana Benetti, studentessa del primo anno del Centro Sperimentale di Cinematografia, possiede tutte le caratteristiche dell'eroina precedente, arricchite ancora da un forte impatto realistico della messa in scena. Come ammise Callisto Cosulich: La Benetti, fra tutte le "signorinette" fiorite in quegli anni, è quella che fa meno "telefoni bianchi". Ha un'aria casareccia che prelude al neorealismo prossimo venturo. L'anno trascorso al Centro non ne ha educato sufficientemente la pronuncia, che mantiene forti inflessioni emiliane. De Sica, anziché sforzarsi di toglierle, gliele accentua" (Cosulich 1992: 25). Con Teresa abbandoniamo i salotti lussuosi della borghesia, entrando nello spazio molto più vicino alla realtà, cioè nell'orfanotrofio. La protagonista del terzo film desichiano è una diciottenne trovatella che s'innamora di un giovane medico, Pietro (Vittorio De Sica). Secondo le regole del genere, il loro amore viene ostacolato da una serie di malintesi, ma nel finale la ragazza riesce a porre rimedio a tutta la confusione che si è venuta a creare. In quanto ammiratrice del teatro, nonché attrice dotata, Teresa finge di essere una volta sorella, un'altra volta amante di Pietro per liberarlo dai debiti e dalle donne. Vinta la battaglia, i giovani si fidanzano e si trasferiscono in provincia, nel paese natale di Pietro.

In questo modo *Teresa Venerdi* tocca anche un altro tema ricorrente nell'arte degli anni Trenta, ossia il confronto tra la tradizione, rappresentata dalla campagna, e la modernità, simboleggiata dalla città. Due posizioni contrastanti, diffuse dai

movimenti letterari e culturali chiamati *Strapaese* e *Stracittà*, che riflettevano una contraddizione interna del regime fascista, sospeso tra l'esaltazione della modernizzazione e la glorificazione della vita campestre. I sostenitori della prima corrente (Mino Maccari, direttore della rivista "Il selvaggio" e Leo Longanesi di "L'Italiano") si richiamavano ai valori conservatori che sarebbero ancora mantenuti dall'ingenuo popolo contadino. Invece, i loro oppositori (legati alla rivista "900", fondata da Massimo Bontempelli) cercavano di sprovvincializzare la cultura nazionale, aprendola agli influssi stranieri. La propaganda mussoliniana, per impedire l'esodo dalle campagne, sosteneva piuttosto gli *strapaesani*. Tuttavia, il moderno stile di vita, rappresentato dai mass-media, risultava talmente attraente al pubblico, che diventava impossibile ignorarlo. Il cinema italiano di solito stemperava quel conflitto all'insegna del compromesso, da una parte mostrando sugli schermi diversi emblemi della modernità (arredamenti "art déco", macchine, radio, telefoni) e, dall'altra, ricostruendo nel finale il "giusto" ordine, quello legato alla vita rurale.

Il mito della idilliaca campagna viene introdotto già all'inizio del film di De Sica, quando il padre di Piero, venuto a trovare il figlio "mascalzone" a Roma, lo rimprovera per la sua condotta immorale e lo incoraggia a prendere il posto di ispettore sanitario in un orfanotrofio, oppure a ritornare a Teramo. Il protagonista (sebbene pieno di debiti e di problemi con le donne), affascinato dallo spensierato modo di vivere urbano, accetta il lavoro a malapena. Solo il confronto con la crudele e triste realtà dell'istituto lo riporta sulla buona strada. L'immagine di uno *strapaesano* ritorna anche nel personaggio del bonario servo Antonio (Virgilio Riento) che tratta con il massimo sospetto tutte le forme della tecnica moderna (all'aspirapolvere preferisce una semplice scopa, parla con la radio e si irrita ogni volta che squilla il telefono). Nel film di De Sica la città diventa un sinonimo del falso e dell'ipocrisia. Piero, catturato nel ruolo dell'amante da un'avida canzonettista Lolletta (Anna Magnani) e del fidanzato da una ricca ma sciocca figlia del materassaio Lilli (Irasema Dillian), è costretto alle continue menzogne, finché Teresa non lo aiuta. La superficialità dei suoi rapporti interpersonali viene sottolineata dalle assurde chiamate telefoniche, le quali, col passar del tempo, sembrano avvicinarsi sempre di più all'orlo dell'autoparodia, al punto che lo spettatore comincia a intuire che dietro le comiche apparenze della trama si nasconde una spietata critica all'inautentica morale piccoloborghese.

L'ultimo elemento che va preso in considerazione a proposito di questi due film, è la funzione delle istituzioni frequentate dalle protagoniste di *Maddalena... zero in condotta* e *Teresa Venerdì*, ovvero la scuola e l'orfanotrofio. Si tratta di due microcosmi, organizzati in una maniera gerarchica che si servono di diversi metodi repressivi per ottenere l'obbedienza. Teresa deve nascondere la sua passione per il teatro (altrimenti, viene punita con lavori umilianti per "aver sbrigato le scene d'impudicizia con un certo Romeo"), mentre Maddalena viene obbligata più volte a stemperare il suo temperamento piuttosto vivace. Oltre agli insegnanti, le ragazze devono badare alle loro colleghe-spione che per invidia informano le autorità del loro comportamento, o addirittura creano intrighi a loro danno. Sembra impossibile non notare che la tematica istituzionale allude alla cupa atmosfera dell'Italia fascista. Non a caso le indisciplinate figure femminili vengono rinchiusi all'interno di uno spazio talvolta assomigliante a una prigione. Oggi dagli storici del cinema

italiano la commedia scolastica viene considerata “in primo luogo una metafora della società, in quanto i film collegiali rappresentano ambienti oppressivi, caratterizzati da modelli educativi antiquati e dispotici messi in crisi – in modo speculare alla perdita di consenso dal regime – da una gioventù non ossequiente e ribelle” (Mosconi 2010: 191).

Dopo una serie di produzioni ambientate nell’Italia contemporanea, De Sica decide di realizzare nel 1942 un commediodramma storico, intitolato *Un garibaldino al convento*. Ispirandosi alle pellicole precedenti, racconta nuovamente le vicende sentimentali di giovani ragazze (questa volta isolate nel collegio retto da alcune monache). Ancora una volta costruisce un’interessante personaggio femminile: una piccoloborghese di nome Caterinetta (Carla Del Poggio), che prende parte attiva allo svolgimento della trama (fino a salvare la vita degli altri protagonisti). Di nuovo si serve dei motivi presenti nelle opere precedenti (una buona madre superiore, un documento intercettato dalle suore, una falsa amica che in realtà fa la spia). La novità sta invece nell’ambientazione storica del racconto, il quale si svolge durante il periodo del Risorgimento. La tematica risorgimentale fa solamente da sfondo alle avventure amorose delle protagoniste, eppure la visione rappresentata in *Un garibaldino al convento* si iscrive perfettamente nella politica storica del regime.

Il processo dell’unificazione d’Italia, accanto al periodo dell’antica Roma, costituivano per l’ideologia fascista due miti fondamentali. Giovanni Gentile riteneva perfino la dittatura mussoliniana come una fase conclusiva del Risorgimento, il quale, a sua volta, considerava un movimento di massa voluto da tutto il popolo della Penisola. Ovviamente quelle tesi non riflettevano la complessità dei meccanismi che avevano portato all’unità del paese (basta ricordare le famose parole di Massimo D’Azeglio: *Fatta l’Italia, bisogna fare gli italiani*). Tuttavia, i film storici del periodo fascista (come *1860* di Alessandro Blasetti o *Piccolo mondo antico* di Mario Soldati) partivano proprio da quelle premesse, e la produzione di De Sica non faceva eccezione. I personaggi del film si dividono tra “i nostri” (cioè i sostenitori di Garibaldi) e “gli avversari” (i borbonici e le autorità locali). I discorsi tenuti dai protagonisti rispecchiano tutte le convenzionali opinioni sul Risorgimento che stavano alla radice del mito delle “camicie rosse” (“vengono da tutte le parti d’Italia, ricchi, poveri, nobili, contadini. Non hanno paura di niente. Combattono da leoni. Muoiono cantando *Fratelli d’Italia*”). I garibaldini desichiani sono audaci, spericolati e pronti ad ogni sacrificio per la futura patria, mentre i loro nemici sono un gruppo di vigliacchi e ipocriti. Particolarmente ironica risulta la figura del Governatore che si congratula sia con i soldati borbonici che con i garibaldini, a seconda di chi vince, prefigurando le “iene” delle opere di Tomasi di Lampedusa e di Luchino Visconti.

*

Con *Un garibaldino al convento* termina la serie dei film del “primo” De Sica. A partire dalla sua quinta opera, *I bambini ci guardano* (1943), la chiave comica sarebbe stata sostituita da quella drammatica, e alla spensieratezza del racconto subentra la componente realistica (gli elementi essenziali della poetica neorealista). Comunque, malgrado il loro escapismo, le prime quattro commedie desichiane costituiscono oggi un materiale estremamente interessante sia per un ingenuo spettatore

(in quanto esse rappresentano esempi autorevoli del cinema d'intrattenimento) che per uno studioso della cultura dell'epoca fascista (dato che ritraggono un'immagine di quel periodo pervaso da tendenze contraddittorie). Quello che stupisce è la loro quasi totale impermeabilità al dramma della seconda guerra mondiale, anche se, leggendo tra le righe, si possono scoprire alcuni segni indiretti dell'angoscia sociale. Tali segni sono riscontrati da Vito Zagarrio nella fissazione dei registi dell'epoca ad affrontare il tema del "doppio": "nel senso dello scambio, dell'equivoco, del travestimento, del gioco di ruolo. Una tematica ossessiva, tipica di quel periodo anche negli Stati Uniti, ma forse accentuata in Italia proprio dalla "doppiezza" e dall'ambiguità del e nel fascismo" (Zagarrio 2009: 191). Il critico italiano offre un'interessantissima chiave per la revisione delle frivole commedie "dei telefoni bianchi". Da questo punto di vista l'opera prima di Vittorio De Sica, spensierata in apparenza ma tormentata nel profondo, può funzionare perfino come uno dei simboli dell'epoca fascista.

Bibliografia

- Bruni D. 2013. *Commedia degli anni Trenta*, Milano.
- Cosulich C. 1992. *Gli esordi: avanti adagio, con prudenza*, [in:] De Sica. Autore, regista, attore, a c. di L. Micciché, Venezia: 19–35.
- De Santi G. 2003. *Vittorio De Sica*, Milano.
- De Sica Ch. 2008. *Figlio di papà*, Milano.
- Forgacs D., Gundle S. 2007. *Cultura di massa e società italiana 1936–1954*, Bologna.
- Freddi L. 1994. *Il cinema. Il governo delle immagini*, Roma.
- Mosconi E. 2010. *La commedia collegiale come teatro sociale*, [in:] *Storia del cinema italiano*, volume VI – 1940/1944, a c. di E.G.Laura, Venezia–Roma: 190–191.
- Pecori F. 1980. *Vittorio De Sica*, Firenze.
- Salotti M. 2011. *Al cinema con Mussolini. Film e regime 1929–1939*, Recco-Genova.
- Tornabuoni L. 1975. "L'italiano". *Bianco e Nero* 9/12: 172–173.
- Zagarrio V. 2009. *L'immagine del fascismo. La re-visione del cinema e dei media nel regime*, Roma.

Non solo *Ladri di biciclette*. L'Italia fascista nei primi film di Vittorio de Sica

L'articolo prende in esame l'opera prima del regista Vittorio De Sica, in particolare i suoi primi quattro film: *Rose scarlatte* (1940), *Maddalena zero in condotta* (1941), *Teresa Venerdì* (1941) e *Un Garibaldino in convento* (1942). Oltre a collocare l'opera del regista italiano nel contesto politico, sociale e culturale dell'ultimo decennio del regime fascista, vengono analizzati i messaggi impliciti delle singole pellicole, abilmente nascosti sotto una maschera comica: p.es. l'emancipazione femminile, il carattere repressivo delle istituzioni e la problematica del *Strapaese* e *Straccittà*.

Parole chiave: Vittorio De Sica, cinema, fascismo, emancipazione, Risorgimento

Non only the *Bicycle Thieves* – Fascist Italy in the first movies by Vittorio de Sica

The article analyzes the four first films of the director Vittorio De Sica: *Rose scarlatte* (1940), *Maddalena zero in condotta* (1941), *Teresa Venerdì* (1941) e *Un Garibaldino in convento*

(1942). emphasizing their political, social and cultural context. The analysis of individual works reveals their implicit messages (for example women's emancipation, the repressive nature of the institutions and the problem of *Strapaese* and *Straccittà*), cleverly hidden under a comic mask.

Keywords: Vittorio De Sica, cinema, fascism, emancipation, Risorgimento

Nie tylko *Złodzieje rowerów* – faszystowskie Włochy w pierwszych filmach Vittoria de Siki

Artykuł analizuje cztery pierwsze filmy Vittoria De Siki: *Szkarłatne róże* (1940), *Magdaleno, dwóje ze sprawowania* (1941), *Teresa Venerdì* (1941) oraz *Un Garibladino in convento* (1942), pod kątem ich kontekstu politycznego, społecznego i kulturowego. Analiza poszczególnych dzieł pozwala ukazać ich zawoalowane przesłanie (np. dotyczące emancypacji kobiet, represyjnej natury instytucji oraz problematyki *Strapaese* i *Straccittà*), ukryte pod maską komizmu.

Słowa kluczowe: Vittorio De Sica, kino, faszyzm, emancypacja, Risorgimento

Anita Bielańska, dottoranda di ricerca presso l'Istituto di Scienze Audiovisive dell'Università Jagellonica di Cracovia. Laureata in Storia del Cinema (UJ) e Italianistica (UJ). Autrice di varie pubblicazioni sul cinema italiano (tra cui il capitolo dedicato agli *Eredi del neorealismo* in *Storia del cinema mondiale, vol. III*, a c. di T. Lubelski). Attualmente prepara la monografia dell'opera registica di Vittorio De Sica.