



## Adua e le altre

Cinema, prostituzione e spazio simbolico  
dello Stato nel cinema italiano degli anni Cinquanta\*

Adua and the Others. Cinema, Prostitution, and the Symbolic Space of the State in 1950s Italian Cinema

Malvina Giordana

Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell'arte, Germany

## SOMMARIO | ABSTRACT

Questo saggio assume la figura della prostituta nel cinema italiano degli anni Cinquanta come osservatorio privilegiato per interrogare il nesso tra esclusione femminile dall'economia produttiva e costruzione simbolica dell'ordine statale. L'analisi indaga la risonanza della lunga tradizione regolamentarista nel cinema del decennio attraverso quattro casi emblematici: *Persiane chiuse* (1951), *Roma ore 11* (1952), *Totò e Carolina* (1955) e *Adua e le compagne* (1960). Sul piano metodologico, la ricerca intreccia analisi filmica, inquadramento storico con prospettiva di gender e indagine d'archivio sui materiali di produzione, ricostruendo come, nel passaggio dal regolamentarismo all'abolizionismo, le pratiche di revisione/censura abbiano orientato i regimi di visibilità della prostituzione e contribuito a negoziare i confini tra lavoro, rispettabilità e cittadinanza femminile. | This essay takes the figure of the prostitute in 1950s Italian cinema as a privileged vantage point from which to interrogate the nexus between women's exclusion from the productive economy and the symbolic construction of state order. It examines the resonance of Italy's long regulationist tradition within the decade's cinema through four emblematic case studies: *Persiane chiuse* (1951), *Roma ore 11* (1952), *Totò e Carolina* (1955), and *Adua e le compagne* (1960). Methodologically, the research weaves together close film analysis, a gender-informed historical framework, and archival inquiry into production materials, reconstructing how, in the transition from regulationism to abolitionism, state review/censorship practices oriented the regimes of visibility of prostitution and helped negotiate the boundaries between women's work, respectability, and citizenship.

## PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Prostituzione, melodramma, censura, dopoguerra, cinema italiano | Prostitution, melodrama, censorship, postwar, Italian cinema

\* La ricerca per la presente pubblicazione è stata sostenuta dalla Bibliotheca Hertziana — Istituto Max Planck per la Storia dell'arte (BH-P-24-27).

## 1 Introduzione. Ai confini della Storia

Questo saggio intende contribuire alla riflessione sulla figura della prostituta nel cinema italiano degli anni Cinquanta come punto di osservazione privilegiato per interrogare il rapporto tra l'esclusione femminile dall'economia produttiva e la costruzione simbolica dell'ordine statale. In particolare, intende mostrare come la lunga tradizione regolamentarista<sup>1</sup> italiana – divenuta negli anni Cinquanta oggetto di acceso dibattito pubblico – trovi un'esplicita risonanza nel cinema del decennio. Nelle pagine che seguono, incrociando la prospettiva di gender (Cardone, Fanchi 2011) con il lavoro d'archivio, si indaga in che modo, nel passaggio dal regolamentarismo all'abolizionismo, le pratiche di revisione cinematografica statale abbiano orientato i regimi di visibilità e di riconoscimento della prostituzione, modellandone codici, spazi e ruoli. Al contempo, si mostra come le articolazioni melodrammatiche che spesso informano tali rappresentazioni producano spazi di soggettivazione capaci di riorientare, all'interno del tessuto urbano, i limiti tra lavoro, rispettabilità e cittadinanza femminile.

Relativamente a questa fase storica, segnata da un quadro produttivo del cinema italiano tutt'altro che lineare<sup>2</sup>, lo studio di Danielle Hipkins (2019) offre a questa ricerca un riferimento imprescindibile. Mappando la ricorrenza della prostituta in circa un decimo dei film prodotti tra la metà dei Quaranta e la metà dei Sessanta, mostra come essa non possa essere considerata come una semplice "tipologia" ma piuttosto come un dispositivo simbolico che mette alla prova – e insieme addestra – i confini tra immaginario nazionale e ordine morale, cittadinanza ed esclusione. Hipkins ha messo in luce in modo sistematico il portato simbolico di questa "borderline identity", che incarna quella funzione di margine rispetto al quale una comunità – in questo caso quella nazionale – può essere configurata come coerente e rispettabile. È su questa stessa concezione di margine che si manifesta la duttilità proteiforme del melò attraverso cui, più in generale, molti personaggi femminili prendono vita nei film del decennio (Morreale 2011). Mentre sui corpi delle donne si imprimevano i segni di uno Stato in fieri che sta operando la sua ricostruzione economica, sociale e identitaria, attraverso la loro messa in scena si aprono nuovi spazi di soggettivazione in cui "operistico e quotidiano" (Bayman 2015) si incontrano, traducendo tensioni economico-sociali in regimi di riconoscimento per le spettatrici. Assunte insieme, la funzione di soglia della prostituta e il carattere anfibio del melodramma (Cardone

2012) mostrano come lo spazio urbano, luogo elettivo di questi racconti, renda visibile una cittadinanza femminile continuamente ridefinita sul crinale tra intimità e reputazione.

L'analisi si concentra su quattro titoli emblematici: *Persiane chiuse* (Comencini 1951), *Roma ore 11* (De Santis 1952), *Totò e Carolina* (Monicelli 1955) e *Adua e le compagne* (Pietrangeli 1960). Questi film, che bilanciano in modo significativo vincoli politici e rinnovamento espressivo, sono stati scelti perché mettono in scena, nei rispettivi intrecci narrativi, pratiche di schedatura, sorveglianza ed espulsione che, in forme diverse, hanno attivato l'attenzione censoria.

Negli studi sulla censura cinematografica – specie per il decennio qui in esame – si registra ormai un consolidato tentativo di superare l'interpretazione tradizionale che la riduce a puro meccanismo repressivo. In tal senso, David Forgacs (2005) già evidenziava la portata produttiva della censura, quale tecnologia culturale di negoziazione tra attori sociali, apparati statali e interessi industriali. In continuità, la letteratura italiana più recente (Subini 2021, Desole 2025) rafforza tale impianto analitico e interpretativo nel quadro dell'indagine sui modi e sulle culture produttive.

In quest'ottica, la censura non sarà intesa come mero apparato repressivo per mitigare l'osceno ma piuttosto come mediatore tra produzione audiovisiva e ordine morale-istituzionale, tra legislazione e dibattito pubblico.

Il saggio si pone in dialogo con la prospettiva della storia culturale e degli studi sulla visualità, che riconoscono al cinema il ruolo di attore discorsivo all'interno della visione centrista della giovane Repubblica. L'obiettivo è integrare la cornice teorico-filmica, i meccanismi testuali e l'inquadramento storico facendo sistematico riferimento ai materiali d'archivio come i fascicoli di produzione conservati all'Archivio centrale dello Stato, le revisioni cinematografiche presenti nelle banche dati Cinecensura e ItaliaTaglia, o i trattamenti e le sceneggiature conservati al Centro Sperimentale di Cinematografia, nella convinzione che l'incrocio tra carte d'archivio e *close reading* dei casi meglio documentati offra ancora un contributo decisivo alla comprensione del cinema come esperienza sociale collettiva.

## 2 Regolamentarismo e censura. Quadro storico e normativo

Un punto di partenza fondamentale per inquadrare la tradizione regolamentarista italiana è rappresentato dal lavoro di Mary Gibson *Prostitution and the State in Italy* (1986), che ha segnato una svolta metodologica nello studio del meretricio. Concentrandosi sul periodo che va dal Regolamento Cavour del 1860<sup>3</sup> fino alla Prima guerra mondiale, Gibson ha dimostrato come la prostituzione non possa essere considerata un fenomeno statico, isolato dal contesto sociale e politico nel quale opera, ma debba essere letta come un campo attraversato da logiche di potere, controllo e disciplinamento. Il merito dello studio di Gibson è stato quello di rompere con approcci alla prostituzione di carattere anedddotico o moralistico, mettendo piuttosto al centro della sua ricerca l'interrelazione storica tra lo Stato e le prostitute, intese finalmente come soggetti storici nei processi di produzione normativa. Come dimostra la studiosa, la regolamentazione del meretricio non solo esercitava un controllo capillare sui corpi femminili, ma era un vero e proprio dispositivo di organizzazione dei confini morali e civili della cittadinanza. Questa lettura trova un'importante sponda teorica nel pensiero femminista di Carole Pateman (ed. Biasini 2015), che ha evidenziato come l'ordine sociale moderno sia fondato su una divisione sessuale del contratto secondo cui anche nei regimi formalmente egualitari le donne partecipano in posizione subordinata. In questa prospettiva, la regolamentazione della prostituzione istituzionalizza la disponibilità del corpo femminile come risorsa sessuale, rendendo manifesta quella che Pateman definisce una forma contrattuale implicita. La schedatura, il controllo sanitario e la repressione delle prostitute hanno rappresentato, infatti, non solo strumenti di tutela pubblica o ordine morale ma pratiche giuridiche e amministrative basate sulla contraddizione tra cittadinanza universale e subordinazione sessuale delle donne. Il regolamentarismo, rimasto sostanzialmente invariato fino all'approvazione della legge Merlin nel 1958, collocando sistematicamente le prostitute in una zona di inclusione differenziale tra legalità e sfruttamento ha contribuito a definire una precisa geografia sociale e simbolica della devianza femminile che tutt'oggi anima il dibattito sulla prostituzione<sup>4</sup>.

Il contributo di Gibson e le successive ricerche in tale direzione (Azara 2017, 2018; Cegna 2019, 2023) hanno così arricchito il dibattito storiografico con un'enfasi sulla prostituzione rispetto ai fenomeni della povertà

e della devianza, restituendo al fenomeno la sua complessità storica e sociale. Importante, in tal senso, è stato anche il ricorso da parte della ricerca storica a fonti capaci di restituire la soggettività delle donne coinvolte, come le testimonianze delle prostitute, e a fonti culturali, come la letteratura e il cinema, in grado di mostrare l'orizzonte simbolico e discorsivo in cui le prostitute venivano iscritte<sup>5</sup>. Assunto questo quadro, il presente lavoro intende considerare il cinema come spazio di rappresentazione in cui si dispiega il potere normativo dello Stato.

Basti pensare che già prima della legge sulla censura del 1914, Giovanni Giolitti invitava i prefetti a vigilare sui trattenimenti cinematografici. Con l'entrata in vigore della normativa, lo Stato divenne a tutti gli effetti controllore dei contenuti culturali, non solo per reprimere l'osceno o difendere il buon costume, ma soprattutto per proteggere l'"ideale patrio" e l'immagine delle istituzioni (Gaudenzi 2014). Non è privo di significato che la prima legge sulla censura cinematografica (legge 379/1947) della Repubblica fosse in stretta continuità con l'ordinamento censorio anteriore, sebbene approvata dalla stessa Assemblea Costituente. E, nondimeno, che la successiva legge del 1949 ne abbia sostanzialmente confermato l'impianto, nonostante la sua evidente incompatibilità con i principi sanciti dalla nuova Costituzione repubblicana. Di fatto, con la fine del fascismo, le competenze in materia di cinematografia restarono sotto il controllo del governo tramite l'ufficio centrale per la cinematografia, dove i funzionari operavano sotto la supervisione del Sottosegretario con delega allo spettacolo (Corsi 2001). Questa continuità normativa, insieme al mantenimento di gran parte del personale amministrativo e dell'apparato censorio del periodo precedente, contribuì a definire gli anni Cinquanta come una stagione di intensa attività di controllo istituzionale sui contenuti audiovisivi, in una forma che, seppur meno esplicitamente propagandistica, conservava l'impronta autoritaria del passato<sup>6</sup>. Solo nel 1959 venne istituito un Ministero del turismo e dello spettacolo, al quale solo nel 1962 fu attribuita formalmente la competenza sulla revisione cinematografica, esercitata attraverso la Direzione generale per il Cinema (Canzian 2024).

Gli anni Cinquanta sono anche segnati dal dibattito parlamentare sulla legge per la chiusura dei postriboli proposta dalla senatrice Angelina Merlin, un decennio in cui si fa pubblico lo scontro tra regolamentaristi e abolizionisti. Anna Garofalo, che nel secondo dopoguerra – e per la prima volta in Italia – aveva affrontato alla radio temi legati alla condizione femminile, scrive già nel 1956, di come quella proposta di legge, che era

stata presentata nell'agosto del 1948 e che sarebbe stata approvata dopo un tormentato iter parlamentare dieci anni dopo, fosse stata dirompente:

6 agosto 1948: la prima bomba che scoppia in Parlamento, lanciata da mani femminili, è il progetto di legge della senatrice Lina Merlin per l'abolizione delle case di tolleranza. Esso colpisce non solo la chiusa cittadella degli egoismi e degli appetiti maschili, ma enormi interessi finanziari di tenutari, di lenoni, di medici poco onesti. Per la polizia è addirittura un affronto personale (Garofalo 1956: 91).

La bomba, spiega Garofalo, minacciava lo spazio di costruzione e riproduzione della virilità, svelando come il controllo amministrativo-poliziesco e igienico-sanitario sulle prostitute da parte dello Stato fossero argomenti propagandistici che proteggevano il diritto dell'uomo-cliente all'interno di una più generale corruzione nel governo di quegli istituti (Azara 2017).

Sempre nel 1956, Indro Montanelli scriveva nel suo pamphlet satirico *Addio, Wanda! Rapporto Kinsey sulla situazione italiana* che la famiglia all'italiana funzionava fintanto che la dicotomia "figlia-puttana" fosse mantenuta grazie alla presenza delle case di tolleranza. Ancor più esplicitamente, Montanelli, che ricordiamo essere allora tra i più letti giornalisti italiani, descriveva i postriboli come istituti funzionali al mantenimento dei tre fondamentali puntelli della più larga oikonomia italiana: la Fede cattolica, la Patria e la Famiglia. Anche in materia cinematografica, del resto, Montanelli ha sempre dimostrato un atteggiamento liberale in merito alla censura dimostrando al contempo sprezzo e moralismo verso le rappresentazioni che il neorealismo aveva dato dell'Italia, anche in relazione alla sessualità (Vignati 2019). Oggi invece sappiamo, anche grazie alle lettere di testimonianza che le prostitute stesse inviarono a Lina Merlin, che le tariffe mediche a loro carico erano troppo elevate, che il ritmo di lavoro era inumano, che era difficile farsi cancellare dalle liste di polizia così come era impossibile ottenere un altro tipo di impiego o il permesso per sposarsi (Merlin, Barberis 1955).

Nel caso del cinema italiano degli anni Cinquanta e della centralità che esso riserva al personaggio della prostituta, un'impostazione che integra metodologie e conoscenze acquisite consente di leggere nelle rappresentazioni filmiche – e nell'immaginario che esse mobilitano – un laboratorio simbolico in cui si riflettono e si elaborano le tensioni della ricostruzione postbellica, della ridefinizione dei ruoli di genere e dell'accesso femminile al lavoro nella giovane Repubblica.

### 3 Figure femminili e dispositivi di esclusione nell'Italia degli anni Cinquanta: *Roma ore 11*

*Roma ore 11* rappresenta un punto di osservazione privilegiato per riflettere sul rapporto tra dopoguerra italiano e inclusione differenziale delle donne, tanto nell'economia del lavoro quanto nella geografia urbana di una città sospesa tra le rovine del conflitto e i primi segnali del boom. In questo scenario, il personaggio della prostituta Caterina (Lea Padovani) assume, sin dal trattamento, un valore paradigmatico, dando corpo e voce alle illusioni dell'Italia postfascista e incarnando quella figura destabilizzante che permette di rendere visibile l'orizzonte emancipativo che tanto il lavoro quanto la città promettono.

Il film di De Santis nasce dal tragico fatto di cronaca del gennaio 1951 quando, in seguito al crollo della scala in una palazzina romana, una donna perse la vita e altre settantasette restarono ferite. Le donne accorse a via Savoia rispondevano a un annuncio, apparso sul quotidiano *Il Messaggero*, per un solo posto da dattilografa.

L'inchiesta preliminare alla stesura del film fu affidata da De Santis a Elio Petri (1956), allora giovane cronista de *l'Unità*, che intervistò alcune delle protagoniste, mentre Zavattini venne invitato a collaborare alla sceneggiatura (insieme a Basilio Franchina e Rodolfo Sonego) per mantenere l'impianto corale dell'inchiesta anche nel film (Pagni 2014). Accanto a ciò, però, *Roma ore 11* ha anche una chiara vocazione spettacolare, che lo avvicina al pubblico dei melò (Morreale 2011: 169-ss). La componente divistica (Lucia Bosè, Carla Del Poggio, Maria Grazia Francia, Lea Padovani, Delia Scala, Elena Varzi) intrecciata alla pratica neorealista, diventa infatti funzionale al rapporto di prossimità e distanza che il pubblico, specie quello femminile, intrattiene con quelle biografie tragiche portate sullo schermo. Il film diventa un mosaico crudo di precarietà materiale e vulnerabilità simbolica che racconta non solo il problema della disoccupazione, già al centro dell'etica neorealista in numerose opere precedenti, ma la stessa ambiguità della più ampia economia del dopoguerra.

Va tenuto presente che se durante i due conflitti mondiali le donne erano state temporaneamente ammesse a ricoprire impieghi anche in settori a prevalente presenza maschile, nella fase della ricostruzione postbellica si avvia un processo di ri-domesticazione, che spinge progressivamente le donne fuori dall'occupazione formale, riaffermando modelli di genere centrati sulla funzione riproduttiva e sulla dipendenza economica (Federici ed. Curcio 2020; Beccalli, Bonazzi, Saraceno 1993).

Esemplare in tal senso è il commento di Guido Notari alla notizia mostrata, all'indomani del crollo, dalla Settimana Incom 00543 del 17 gennaio 1951:

Un posto di dattilografa, e chissà da quando aspettato, è promesso per l'indomani. Forse nemmeno una lettera del fidanzato le avrebbe trovate così sollecite all'appuntamento. Doveva diventare il luogo del disastro. Delle 300 accorse, 150 si accalcavano sulle scale per arrivare prima a presentarsi. [...] Primo impiego, miti pretese, diceva l'annuncio. Forse ciascuna pensava al paio di calze o alla borsetta che si sarebbe comperato col primo stipendio. E invece hanno lasciato qui la loro vecchia borsetta. Erano uscite di casa dando l'ultimo tocco di rossetto, elettrizzate dalla speranza. 77 sono distese nei lettini degli ospedali di Roma. Una di loro è morta<sup>7</sup>.

Come si legge, le donne sono ridotte a desideri consumistici e privati e la ricerca di lavoro a un'attesa sentimentale. Vengono così soavemente oscurate le responsabilità strutturali del disastro, affidando il racconto dell'evento a un tono fatalista che colloca il lavoro femminile nella sfera dell'eccezione piuttosto che del diritto. La voce di Notari, come scrive Augusto Sainati, è infatti una "vera e propria antologia sonora dello stile del potere in Italia. Potere prima fascista, poi, in epoca Repubblicana, Democristiano". Alla Incom, il suo commento accompagna il racconto del nuovo paese, attraverso una "voce familiare, a tratti paterna o perfino paternalista" (2017: 131). Il ruolo dei media è d'altronde centrale per De Santis (Farassino 1978: 9), come dà prova il film in oggetto sin dalla sequenza che anticipa i titoli di testa, in cui la notizia del crollo è affidata a un rapido montaggio delle prime pagine dei quotidiani nazionali.

In uno dei primi scambi corali, inoltre, le donne discutono gli annunci sui quotidiani, domandandosi cosa si intenda con la richiesta di "bella presenza". "Studio privato cerca segretaria bellissima presenza", legge una sul giornale. "Ma che vogliono di co sta bellissima?". "Eh vogliono di che se una è brutta può pure morire de fame...". "Eh chissà che cercano... una va li pe fa la dattilografa...". "Si sa bene quello che cercano". "Te pare giusto? Non dico per me che con rispetto parlando, la presenza non me manca. Ma guardi per esempio lei, che deve morì de fame?". Quest'ultima è proprio Caterina, presentata nel trattamento come:

[...] una ragazza disinvolta e chiacchierona, dall'aria vagamente equivoca. Ella attacca facilmente discorso con tutte e il suo tono è tanto franco quanto cordiale. Ha circa 22 anni e si chiama Caterina. Mentre le altre compagne di fila, anche se non brutte, non smettono mai di aggiustarsi il "maquillage"



e le vesti, Caterina invece, appena arrivata, ha cura di togliersi il rossetto e di farsi più modesta e dimessa che può<sup>8</sup>.

Il gesto di “togliersi il rossetto” sottrae al corpo la performance anticipatoria e riallinea la presenza di Caterina al codice della rispettabilità prima dell’ingresso in scena. Nel trattamento, il suo registro performativo si sposta sulla voce, come mostra la scena dedicata proprio alla lettura degli annunci sul giornale:

Per ingannare l’attesa comincia a leggere ad alta voce gli annunci economici del giornale. A poco a poco concentra sul suo singolare svago l’attenzione di quasi tutte le ragazze. Gli annunci con la loro bizzarra terminologia, parlano di offerte di impiego, di appartamenti, di cauzioni, di villeggiature, di combinazioni matrimoniali. La lettura di questi annunci cade fra le ragazze come una ironica e paradossale punteggiatura dello stato d’animo che regna in questo momento fra di loro. E volano i commenti beffardi, e le risate, e le amare conclusioni. Caterina, inebriata del successo, continua imperterrita nella sua lettura<sup>9</sup>.

Il passaggio dal corpo esposto alla vocalizzazione di un lessico femminilizzato del quotidiano converte la radicale precarietà di Caterina in scena corale, aprendo così un varco di soggettivazione dentro lo spazio d’attesa.

Con maggiore definizione, la sceneggiatura la farà diventare una prostituta arrivata in città da Tivoli durante la guerra, che ora vive in una delle baracche della periferia romana e da quattro anni spera in un “posto qualunque” che le permetta di cambiare vita.

Il suo personaggio non viene direttamente da una delle testimonianze dell’inchiesta di Petri, né da quelle di Zavattini, ma la sua presenza nel film radicalizza senz’altro alcuni elementi raccolti durante le interviste dai due autori. Alla sua prima apparizione, scende dall’auto di un cliente; intasca le cinquemila lire – misura concreta del valore della prestazione – e resta sola sul marciapiede davanti al palazzo di via Savoia. Un lungo piano americano ne sospende la figura mentre lei – come già indicato nel trattamento – si leva il rossetto con il foulard che ha al collo. Questo elemento, che riecheggia una testimonianza raccolta da Zavattini (“Mi fece impressione quel ‘ragazza primo impiego’ [...] dal momento che non volevano ragazze già esperte non misi il rossetto”, Mareggini 2023: 107), acquista nel film, con ancora maggiore evidenza, l’intenzione di dismettere i segni della sessualità mercificata per rientrare nel codice della rispettabilità e poter varcare la soglia che separa il reddito stigmatizzato dal salario.

Ma più delle tracce materiali, sono le tracce burocratiche a rivelarne la posizione sociale. Verrà infatti riconosciuta dal Commissario subito dopo il crollo, in quello stesso spazio antistante il palazzo. “Ah bene – dice guardandole i documenti – che stavi a fa sulle scale”. “Perché, non posso cercà un posto io? – risponde – Mo pe’ tutta la vita devo fa la puttana io. Me c’avete messo er timbro, e non posso più cambià”. La schedatura trasforma immediatamente la sopravvissuta in colpevole, spostando l’attenzione dalla struttura pericolante alla “vita pericolosa” che lo Stato e l’istituzione di polizia sorvegliano. Caterina indietreggia mentre il funzionario di Pubblica Sicurezza la minaccia di passare la notte al fresco e finisce così direttamente nella macchina di un uomo che, approfittando dell’accaduto, la porta via mentre lei grida al Commissario: “caro mio, non me beccate più. È finalita”. Su di lei si materializza, dunque, la doppia faccia dello sguardo maschile: da un lato il desiderio degli uomini, dall’altro la sorveglianza repressiva della polizia, uniti nel definire e contenere la sua presenza nello spazio pubblico.

Nel film è ancora lei a mostrarci la borgata in cui vivono i baraccati attraverso un lungo piano sequenza, mentre torna sconsolata a casa accompagnata dall’uomo che l’ha caricata in macchina. Sullo sfondo, appena accennati, si vedono i palazzi moderni della città. Per intervistare alcune ragazze sopravvissute, Petri si era recato a Campo Parioli, una piana alluvionale che andava dai “caseggiati signorili del lato nord del Flaminio” ai “verdi giardini, in collina, [del]le eleganti palazzine dei Parioli, costruiti con i dettami più moderni dell’architettura razionale” (Petri 1956: 101). L’intervento censorio in fase preventiva<sup>10</sup> impedì le riprese in quel luogo “nel timore che la macchina da presa [inquadrasse], seppure in lontananza, le signorili dimore che [sovrastavano] la bidonville romana e che avrebbero dato luogo a un indesiderato e assai poco dignitoso contrasto» (Vigni 2003: 71). Spostata dal quartiere Parioli al più periferico Tor Marancia<sup>11</sup> e qualificata come periferica “residenza di prostituzione” anziché come evidenza della strutturale iniquità sociale di Roma, la portata critica del paesaggio ritratto da Petri viene di fatto neutralizzata, distogliendo l’attenzione dalla giustizia sociale all’ordine pubblico.

Come noto, il film fu ostacolato anche in fase distributiva. Ne fu impedita la partecipazione al festival di Cannes, nonostante l’apprezzamento che la critica aveva rivolto al film, e fu smontato dal cinema Corso a Roma, come ricorda lo stesso De Santis, nonostante l’entusiasmo del pubblico (Mancino 2008: 76). Non sorprende, del resto, trattandosi di un film straordinariamente legato all’attualità, scritto con maestria e “calibrato al millesimo” (Faldini, Fofi eds. 1974: 256).

Come scrive Stefania Parigi, “confrontarsi con il neorealismo significa scavare, quasi psicoanaliticamente, nella propria storia, fare i conti con la propria identità cinematografica (e non solo), rimettere insieme, nel presente, le tracce del passato e gli echi del futuro” (2014: 8). Sul principio degli anni Cinquanta, Roma è infatti una città in bilico tra passato e futuro, sospesa tra le rovine della guerra e i primi segnali di ripresa economica. Ex capitale imperiale e cuore del potere fascista, la città conserva ancora forti disuguaglianze territoriali, con quartieri popolari privi di servizi essenziali e un centro urbano in via di trasformazione. È una capitale affollata da nuovi migranti provenienti dal Sud e dall’entroterra, in cerca di occupazione in un mercato del lavoro segnato da precarietà e informalità. Roma è anche il centro nevralgico del potere amministrativo e culturale, dove si concentrano ministeri, redazioni giornalistiche, case di produzione cinematografiche e spazi di decisione politica. Come commenterà infatti De Santis, proprio nella sproporzione tra il numero delle candidate e il singolo posto di lavoro disponibile si celava “il volto segreto della grande città” (Petri 1956: 5).

Il riconoscimento da parte del commissario e il successivo controllo dei documenti non solo separano Caterina dal gruppo delle altre donne, ma la espongono a una colpa simbolica che sovrascrive il suo diritto alla protezione come cittadina. La schedatura diventa in questo caso una forma visibile di sanzione morale e istituzionale, che colloca la sua soggettività fuori dal perimetro della cittadinanza rispettabile. In questa dinamica si riflette ciò che Pateman ha indicato come la struttura sessuata dell’ordine sociale moderno in cui le prostitute, come emblematica categoria di donne, sono incluse solo attraverso rapporti di subordinazione e non come soggetti pienamente autonomi. La prostituta, dunque, non è esclusa perché esterna al sistema, ma perché ne rappresenta una forma di devianza interna: un’economia femminile che si sottrae ai codici della famiglia borghese e al lavoro moralmente accettabile e che, al contempo, proprio lo Stato confina in questo ruolo. Le altre figure femminili ne condividono del resto il destino, seppure declinato in forme diverse, come Adriana (Elena Varzi) che è incinta del suo ex principale, o Gianna (Eva Vanicek), povera e silenziosa, portata lì dalla madre all’alba. Sotto il peso del crollo, tutte incarnano, in misura diversa, l’ambivalenza di un desiderio di autonomia che viene immediatamente ricondotto all’ordine morale. Gli strumenti melodrammatici traducono in esperienza sensibile il realismo d’inchiesta di *Roma ore 11*. Il climax del crollo trasforma la cronaca in trauma condiviso e fa della scalinata su tutti uno spazio

prescrittivo di confino e, al tempo stesso, di incontro e soggettivazione femminile. In questo doppio movimento il film rende percepibile l'utopia del più ampio processo di modernizzazione allora in atto in Italia (Brotto 2015).

#### 4 Retata e schedatura: *Persiane chiuse* e *Totò e Carolina*

Nonostante il titolo, *Persiane chiuse* di Comencini non mostra mai il bordello, spazio che, come vedremo nel paragrafo successivo, apparirà esplicitamente sugli schermi solo alla fine del decennio. Al suo posto, ambienti come la caserma, la cella, la pensione o il night club ne assumono la funzione simbolica, attraverso uno slittamento al tempo stesso topografico e semantico. Con tutta probabilità, ciò avviene perché il dibattito sulla chiusura delle case di tolleranza aveva posto al centro proprio l'opacità architettonica e morale del postribolo che, come gli altri spazi separati dal tessuto sociale, dalle persiane come dalle sbarre (Tognolotti 2019), chiama in causa la centralità della figura che li abita. Si inaugura, in questo senso, quello che, riprendendo l'espressione ironica di Buttafava (1983), Emiliano Morreale definisce "sotto-filone bordellistico" (2011: 44), che Hipkins approfondisce attraverso l'analisi di film come *La tratta delle bianche* (Comencini 1952), *Donne proibite* (Amato 1954), *Nella città l'inferno* (Castellani 1959) e, ovviamente, *Persiane chiuse*.

Più in generale, con l'inizio degli anni Cinquanta, la figura della prostituta viene progressivamente inscritta entro un ordine normativo e spaziale più definito, pur rimanendo spesso associata a contesti criminali che, di fatto, assolvono lo Stato dalle proprie responsabilità. In questa fase la sua centralità simbolica si riformula anche alla luce di un mutamento dei riferimenti culturali: il dialogo con il cinema francese degli anni Trenta, che aveva segnato molte narrazioni dell'immediato dopoguerra, si intreccia con il modello poliziesco statunitense (Di Chiara 2007). La "venere vagante" continua a far parte dell'intreccio ma le prescrizioni censorie saranno più attente a inquadrare gli abusi subiti dalle prostitute – come le schedature delle presunte clandestine o le umilianti visite sanitarie – come "effetti collaterali" imputabili non allo Stato ma alla colpa delle donne o al contesto deviante in cui vivono. Emblematico, in tal senso, è il topos della giovane donna che, pur non essendo una prostituta, viene identificata come clandestina e sottoposta a pratiche di controllo ed espulsione. Questo dispositivo narrativo, già presente in *Roma città*

*libera* (Pagliero 1946), film neorealista debitore proprio della tradizione francese d'anteguerra, si radicalizza pienamente nei due film *Persiane chiuse* e *Totò e Carolina*, suscitando le ire dei funzionari dell'Ufficio centrale per la cinematografia.

Il soggetto di *Persiane chiuse*, presentato dalla Rovere Film nella domanda di revisione definitiva il 17 febbraio 1951, riassume così l'incipit della vicenda:

Sandra, una brava ragazza impiegata in un ufficio torinese, riceve una telefonata dalla sorella, che era andata via da casa da molti anni. Recatasi al recapito telefonico indicatole dalla sorella, che ha detto di stare male, Sandra si trova di fronte a delinquenti. Ricorsa alla polizia, viene a sapere che la sorella è schedata: non riesce a trovarla e per Sandra ha inizio una dolorosa trafila di amarezze, di dolorose esperienze [...]¹².

Il giudizio del rappresentante del Ministero dell'Interno esprime parere contrario alla proiezione pubblica del film, ritenendolo lesivo della morale pubblica e del decoro istituzionale. La commissione di revisione, tuttavia, si esprime a maggioranza in modo favorevole, a condizione che vengano rimosse le “scene in cui si vedono donne di facili costumi vagare di notte per le strade di Torino, e le scene della retata operata dalla polizia contro di esse”, le “scene in cui si vedono le donne, di cui sopra, riunite in una grande camerata del Commissariato”; nonché viene richiesta la modifica delle battute del commissario: “La signorina Lucia Ferri risulta schedata” e “Da due anni esercita la prostituzione”. In sostanza, a risultare inaccettabile era l'arresto e la schedatura di una donna borghese e della sua umiliazione per mano della polizia, messa in scena con eccessivo realismo e senza le consuete attenuanti morali.

La Rovere Film fa immediatamente ricorso, vista l'imminente uscita in sala del film. Tuttavia, la Commissione di secondo grado, presieduta dal Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio Giulio Andreotti, ribadisce l'esito negativo. I membri riconoscono probabilmente che l'espediente narrativo della ricerca condotta da Sandra potrebbe produrre negli spettatori una graduale sovrapposizione di sguardi, con il rischio di trasformare l'atto amministrativo in violenza istituzionale per come questo veniva concretamente vissuto dalle donne schedate. Per i censori appare fondamentale che le esperienze vissute da Lucia – mostrate attraverso lo sguardo di Sandra – come la visita sanitaria obbligatoria o la notte nella cella della questura, siano presentate come conseguenze delle sue scelte scellerate. Allo stesso modo, la sua possibilità di redenzione

viene legittimata solo attraverso il ritorno all'ordine familiare borghese, incarnato dalla figura della sorella che la riporta a casa. Per queste ragioni, l'attività di repressione e di controllo da parte degli organi di polizia, messa in scena nei confronti della donna sbagliata, deve essere mitigata, se non rimossa. Sappiamo invece che la prassi della retata prevedeva proprio sopralluoghi e ispezioni mirati al fermo e alla schedatura anche delle presunte prostitute<sup>13</sup>. Non sorprende, dunque, che la censura si pronunciasse con tanta severità di fronte a queste immagini che mostravano come le retate, il fermo e la visita medica potessero colpire, in modo indiscriminato, tutte le donne che si trovavano sole di notte nello spazio urbano. Rappresentarle, quindi, significava anche denunciare un dispositivo di controllo esteso ben oltre la figura della prostituta.

Le prime sequenze del film *Totò e Carolina*<sup>14</sup> presentano uno scenario simile, sebbene attraverso un tono realistico imperniato sul registro della "barzelletta on the road" (Sanguineti ed. 1999: 178). Come noto, si tratta di un film che dovette attendere più di un anno prima di uscire nelle sale radicalmente mutilato, perdendo "31 scene, oltre 200 metri di pellicola e tutta la sua originaria carica provocatoria"<sup>15</sup>. La Rosa Film, casa legata a Goffredo Lombardo e creata per la produzione dei film di Totò<sup>16</sup>, tribolerà infatti lungamente con le commissioni di revisione di primo e secondo grado che considerarono la "retata di peripatetiche attuata a Villa Borghese ed il successivo interrogatorio in Questura [...] contrari alla morale, al buon costume e alla pubblica decenza"<sup>17</sup>. Si riporta la prima parte del soggetto trasmesso per la revisione cinematografica:

Durante una retata a Villa Borghese, l'agente Caccavallo (Totò) autista di una jeep della Polizia raccoglie, insieme alle altre peripatetiche, anche Carolina una ragazza minuta (Anna M. Ferrero). Al Commissariato durante l'interrogatorio la ragazza cade al suolo svenuta. In verità essa è una delle tante fanciulle che, dopo essere state sedotte e abbandonate, presa dallo sconforto, ha cercato di suicidarsi. Il Commissario, preoccupato per la campagna contraria fattagli dai giornali, obbliga l'agente Caccavallo di riportare Carolina al Paese di origine e di affidarla a qualche parente o, comunque, di sistemarla senza riportarla a Roma (*Totò e Carolina* 1954).

I documenti relativi alla corrispondenza tra la produzione e la Direzione generale per la Cinematografia ci restituiscono, con dovizia di dettagli, i dialoghi da modificare o eliminare. Si ordinano i tagli delle scene in esterno di Villa Borghese e di quelle nel Commissariato, nonché la sostituzione del termine "scheda" con il più neutro "carta". Questa scelta lessicale appare volta ad attenuare la risonanza autoritaria del linguaggio

schedatorio, fortemente connotato dal recente passato fascista (pratiche di schedatura, casellari, cartelle segnaletiche). Si può inoltre desumere che, non essendo Carolina né clandestina né tantomeno prostituta, la sua presenza nella retata e la conseguente schedatura avrebbero evocato una devianza attribuita più che una condotta effettivamente “illegale”, rischiando di far percepire la scena come sconfinamento dello Stato democratico in dispositivi di sorveglianza di marca illiberale.

Come in *Persiane chiuse*, gli interventi censori mirano a neutralizzare ogni accenno all’arbitrarietà o all’inefficacia del sistema di classificazione amministrativa rivolto a una determinata categoria di donne. Anche Carolina – prima schedata, poi espulsa – è ricondotta a un’interiorizzazione simbolica della retorica del pericolo che avvolge lo spazio urbano notturno. Le modifiche imposte ai film non si limitano a cancellare immagini o parole scomode, bensì mirano a riformulare l’ordine visivo e narrativo entro cui le spettatrici e gli spettatori possono riconoscere la marginalizzazione femminile, trasformando il controllo amministrativo in una colpa individuale.

È proprio su questo terreno che, sul finire del decennio, si innesta *Adua e le compagne*, un film che riesce a incrinare i dispositivi repressivi e le retoriche di esclusione rappresentando per la prima volta delle ex-prostitute come oggetti di controllo e, insieme, come soggetto collettivo. Collocato nell’immediato post-Merlin, la componente melodrammatica non scompare ma si riconfigura in chiave moderna e politica (Van Ness 2020).

## 5 Dalla caserma alla casa (chiusa): *Adua e le compagne*

L’incipit del film di Pietrangeli ci porta all’interno di due bordelli in attività proprio sul finire della notte che precede la chiusura dei postriboli per volontà di legge. Distribuito nelle sale nel settembre del 1960, *Adua e le compagne* racconta la storia di quattro ex pensionanti che tentano di reinventare il proprio ruolo lavorativo e sociale, rievocando, a due anni esatti di distanza, il contesto entro cui avvenne l’effettiva attuazione della legge Merlin.

Nel cinema degli anni Sessanta, la casa di tolleranza inizia finalmente ad apparire sullo schermo come luogo vissuto e praticato<sup>18</sup>, pur rimanendo uno spazio di fantasia maschile. Come afferma Sandro Bellassai, del resto, le case chiuse erano – e sono rimaste nella memoria – “spazi delle donne ma regni degli uomini” (2006: 9).

All'uscita in sala, il film di Pietrangeli ha un grande successo, risultando il maggiore incasso tra i lungometraggi drammatici prodotti nel 1960 ("Tirando le somme" 1962). Sappiamo, però, che il film incontrò diversi problemi nella sua fase produttiva, oltre a essere oggetto di polemica da parte di chi ancora dimostrava avversità alla legge. Come si evince dai documenti di censura del film, questo melodramma politico rappresenta un oggetto eloquente rispetto alla fase di passaggio che l'Italia sta vivendo all'incrocio tra i due decenni.

Nel fascicolo di produzione del film, conservato all'Archivio centrale dello Stato di Roma<sup>19</sup>, si trovano infatti diversi scambi tra la produzione Zebra Film e la Direzione generale dello Spettacolo che lasciano intendere ancora una prudenza nei confronti del tema trattato e, soprattutto, la chiara volontà di ostacolare la circolazione del film all'estero, come del resto era avvenuto per *Roma ore 11*. In una lettera del 14 agosto 1959 il Sottosegretario di Stato comunica, ad accordi già siglati, il rifiuto della coproduzione italo-francese tra la società maggioritaria italiana e la parigina *Les Films Marceau*. Non vengono fornite motivazioni dettagliate di merito ma si sottolinea un giudizio negativo sull'idoneità culturale e formale del progetto rispetto agli standard previsti per le coproduzioni internazionali. Una risposta burocratica che la società parigina tenterà in vano di approfondire e contestare. Anche sulla sceneggiatura vengono avanzate numerose richieste. Una nuova versione, rivista nei punti "che potevano suscitare qualche apprensione", insiste ora sui percorsi di riscatto e redenzione delle donne.

I quattro personaggi femminili si riscattano tutti e quattro, moralmente; la loro coscienza, cioè, ritorna pura. Adua, che è il personaggio più dolente e interiore, nella scena con Piero arriverà a dire esplicitamente "Mi vergogno" ed è il segno più alto del "recupero" morale d'una donna della sua condizione: Marilina, poi, è addirittura trasfigurata dall'amore materno, e la sua scena col frate ci pare lumeggi in maniera veramente esemplare la posizione materna ed educatrice della Chiesa; in quanto a Milly, la sua dolorosa confessione al geometra che la vuole sposare, ha un inestimabile valore di riscatto di tutta una vita; e perfino Lolita, la più primitiva, quella che più delle altre è guidata dalla cecità chiusa dell'istinto, anche Lolita, nella scena con Ercoli, sente che non le sarà mai più possibile ricominciare come prima, e lo dice, e si ribella. Infine, viene fatto appello al linguaggio non volgare e alla reputazione autoriale del regista Antonio Pietrangeli e dello sceneggiatore Tullio Pinelli, oltre



che alla qualità del cast (Signoret, Mastroianni, Girardot), per garantire la serietà morale e culturale del progetto<sup>20</sup>.

La Risposta della Direzione generale Spettacolo è lunga e dettagliata e rigetta ancora una volta il progetto. Sul piano generale, si afferma che il problema del “recupero” delle ex prostitute, centrale nella nuova sceneggiatura, sia ormai superato e non più urgente come all’epoca della legge Merlin. Il punto “dolens” per l’ufficio è, ancora, la presunta tesi del film:

Purtroppo, nel copione, [...] sembra che sia proprio la Questura con il suo ordine di chiusura di una casa di appuntamenti camuffata da trattoria a rigettare le donne sul marciapiede. Lo spettatore ha questa sensazione: che la colpa della mancata redenzione delle donne, del loro mancato “recupero” debba essere accollata alla operazione della Buon Costume che ha distribuito alla stampa e fatto pubblicare anche le fotografie delle 4 ragazze. Questo è per me il punto debole e “dolens” del copione: che sia proprio l’ordine costituito, cioè la Polizia a rimettere le donne sul marciapiede. Era questo che il copione voleva dimostrare? Se è questa la tesi del copione, tale tesi non può essere condivisa e accettata.

Si propone pertanto di modificare radicalmente la parte finale del copione e si aggiunge, inoltre, di eliminare la scena a pag. 71 (il ritorno di Marilina nella casa di tolleranza vuota). Infine:

Per quanto riguarda le due scene iniziali del film (le 2 case di tolleranza) occorrerà, come si è detto, presentare soltanto le pensionate, senza l’andirivieni degli uomini, ed essere cauti e generici nella descrizione ambientale (una scena delle pensionate a tavola c’è anche nel “Generale della Rovere”, ma senza il via vai dei clienti)<sup>21</sup>.

Il documento evidenzia un chiaro sforzo censorio nel difendere l’immagine delle istituzioni, ma mostra anche una volontà di trasformazione del quadro politico e culturale. Il divieto di mostrare l’andirivieni degli uomini nelle case di tolleranza – pur ammettendo la presenza delle pensionate – rivela che si può mostrare la prostituta (come corpo controllato), ma non il cliente (come soggetto del desiderio e del potere), evitando così di rappresentare la domanda maschile e continuando a naturalizzare l’idea di colpa femminile. Il riferimento alla scena “innocua” delle pensionate a tavola in *Il generale della Rovere* (Rossellini, 1959) mostra, infatti, il criterio di accettabilità visiva: la prostituta può essere mostrata solo in contesti neutralizzati, privati di ogni esplicita carica erotica o critica sociale.

Il luogo può apparire, ma dev'essere svuotato di senso, reso decoroso e indistinto ("cauti e generici nella descrizione ambientale"). La revisione imposta ad *Adua e le compagne* rivela l'insofferenza delle istituzioni nei confronti di una narrazione che offriva uno sguardo forse troppo solidale sulle donne che cercavano, pur tra contraddizioni e fallimenti, di riappropriarsi della propria vita dopo la chiusura delle case di tolleranza. Il film di Pietrangeli si colloca, dunque, nel solco di una tradizione neorealista che aveva progressivamente spostato l'attenzione alla quotidianità precaria dei soggetti femminili esclusi mediante la grande carica melodrammatica dei corpi divistici. Le quattro prostitute sono infatti interpretate da Sandra Milo (Lolita), Emmanuelle Riva (Marilina), Gina Rovere (Caterina Zeller, detta Milly) e soprattutto Simone Signoret (*Adua Ciovannetti*), reduce dall'Oscar appena ricevuto per il film *Room at the Top* (*La strada dei quartieri alti*, 1959) di Jack Clayton.

## 6 Conclusione

Negli anni della piena ricostruzione e del consolidamento dell'Italia repubblicana, il corpo della donna sullo schermo, e in particolare della prostituta, viene investito di una duplice funzione: da un lato come oggetto da normalizzare attraverso lo sguardo censorio dello Stato, dall'altro come simbolo vivo delle contraddizioni di un ordine sociale in transizione, in cui la modernizzazione economica non coincide con un reale allargamento della cittadinanza. L'intervento censorio su *Adua e le compagne* è paradigmatico di questo passaggio. La necessità di rimuovere la scena del ritorno alla casa vuota, o di neutralizzare la carica simbolica delle prime sequenze, indica la volontà di evitare qualsiasi lettura nostalgica o ambigua di un'esperienza che il legislatore aveva formalmente chiuso, ma che la società non aveva ancora elaborato né risolto.

In un contesto segnato da trasformazioni profonde nella moralità pubblica e nei dispositivi statali di normazione, la figura della prostituta sullo schermo può essere letta, a ben vedere, come un prisma attraverso cui osservare le tensioni tra emancipazione e disciplinamento della più ampia sfera femminile. Se da un lato il corpo delle donne e delle dive è mobilitato per raccontare l'Italia che cambia (Busetta, Vitella eds. 2020), dall'altro la preoccupazione per le forme di emancipazione femminile sembrano manifestarsi attraverso il racconto della devianza, da stigmatizzare o redimere. I film analizzati mostrano questa duplicità: la prostituta

come figura metonimica e la sua progressiva risemantizzazione all'interno dei nuovi equilibri morali e politici della Repubblica, in particolare riguardo all'accesso al lavoro, allo spazio urbano, al riconoscimento sociale.

L'analisi dei film suggerisce come la prostituta possa essere considerata una lente attraverso cui osservare le tensioni tra Stato, controllo sociale e condizione femminile nel passaggio da un ordine giuridico-amministrativo esplicito, ereditato dal regolamentarismo ottocentesco, a un regime di controllo diffuso fondato sullo stigma sociale. Al tempo stesso, essa indica l'opportunità di ampliare l'indagine – incrociando fonti d'archivio, stampa e pratiche istituzionali – per ricostruire il quadro complessivo delle politiche della visualità che disegnano il rapporto tra Stato e cittadinanza femminile.

Decisivo, in questo quadro, è lo studio sistematico dei documenti di produzione e degli atti censori: verbali, nulla osta, corrispondenze, minute di sceneggiatura, richieste di taglio e pareri informali consentono di seguire la catena delle decisioni, di misurare gli aggiustamenti di scrittura e messinscena, di individuare i punti in cui autocensura, vincoli industriali e regolazione pubblica convergono. Queste tracce archivistiche ancorano l'interpretazione alla materialità dei processi, restituendo come il senso dei film si formi nella negoziazione tra ragioni estetiche, dispositivi di governo della visualità e orizzonti sociali.

## NOTE

- 1 Con "regolamentarismo" si indica il regime di governo della prostituzione affermatosi in Francia in età napoleonica e per circa un secolo dominante in Europa. Figlio della società e della morale borghese, assumeva che la prostituzione fosse una pratica immorale ma necessaria e dunque da contenere e sorvegliare con interventi medico-polizieschi (registrazione, controlli sanitari, vigilanza di polizia, postriboli). La fase "classica" del regolamentarismo riguarda soprattutto il XIX e parte del XX secolo, dopodiché esso viene progressivamente soppiantato dall'abolizionismo: La fase "classica" del regolamentarismo riguarda soprattutto il XIX e parte del XX secolo viene progressivamente soppiantato dall'abolizionismo in Francia vige dal 1804 al 1946; nel Regno Unito tra 1864 e 1886; in Germania dal 1876 al 1927 e in Italia dal 1860 (Regolamento Cavour) al 1958 (legge Merlin).

- 2 Come noto, il quinquennio che segue la Legge Andreotti del 1949 è un periodo di crescita esponenziale del volume produttivo, dell'avvio delle coproduzioni, inaugurate dall'accordo italo-francese di quello stesso anno, nonché di introduzione di nuove tecnologie che negli ultimi anni studiose e studiosi hanno affrontato attraverso una rinnovata attenzione alle fonti (Comand, Venturini eds. 2021; Giordana, Ugenti eds. 2024).
- 3 Il cosiddetto "regolamento Cavour" (1860), ufficialmente *Regolamento per il servizio di sorveglianza sulla prostituzione*, istituì in Italia un regime di polizia medico-amministrativa rimasto sostanzialmente invariato per tutto l'arco del regolamentarismo. Accanto alla prostituzione riconosciuta nelle case di tolleranza – sottoposta a registrazione e a controllo tramite libretto e tessera sanitaria – era prevista, sebbene scoraggiata, una prostituzione extra-bordello anch'essa vigilata con tessera; accanto a queste forme, persisteva la prostituzione clandestina. La legge Merlin (n. 75/1958), in coerenza con i principi costituzionali di cittadinanza, libertà ed eguaglianza, abrogò tale sistema e chiuse le case di tolleranza, sostituendo il quadro regolamentare con un impianto abolizionista centrato sulla repressione dello sfruttamento (lenocinio, favoreggiamento) più che sul controllo amministrativo delle donne.
- 4 Per una panoramica sul dibattito contemporaneo tra abolizionisti, regolamentaristi e lotte sociali per il riconoscimento del lavoro sessuale, secondo una prospettiva interna al mondo delle lavoratrici del sesso, cfr. Mac; Smith 2018.
- 5 Già Marc Ferro (1973) invitava a considerare i film non solo come oggetti culturali ma come agenti di storia, le cui forme, linguaggi e condizioni di produzione e ricezione devono essere analizzati in rapporto dialettico con le fonti tradizionali.
- 6 Gli studi di David Forgacs e Stephen Gundle (2007), ad esempio, hanno messo in luce le profonde continuità tra il periodo fascista e l'età repubblicana in relazione all'industria culturale italiana, laddove il cinema rappresentava un attore di primo piano. Un assetto che, lungi dal produrre un effettivo allargamento dell'inclusione sociale, ha finito per rafforzare logiche di esclusione e conservatorismo simbolico mediate da precisi modelli culturali.
- 7 Settimana Incom 00543 (17/01/1951), *Cento ragazze travolte da un crollo a Roma*. [26/09/2025] <https://www.youtube.com/watch?v=yOGvDvBwUB8>.
- 8 Roma, Biblioteca Chiarini, SCENEG 00 09761: *Roma ore 11, oppure un giorno di settembre*, Trattamento, 1951, 125 cc., c. 14.
- 9 Roma, Biblioteca Chiarini, SCENEG 00 09761: *Roma ore 11, oppure un giorno di settembre*, Trattamento, 1951, c. 15.
- 10 La revisione preventiva era una pratica di memoria fascista reintrodotta di fatto dalla Democrazia Cristiana, che permetteva a una commissione ministeriale di indicare elementi problematici su cui intervenire prima della fase di riprese (Di Chiara, Noto 2020).

- 11 Stando al sito Davinotti, quella sequenza fu girata nella borgata di Tor Marancia, nella zona sud di Roma, nota anche come “Buca di Shanghai”. [25/09/2025] <https://www.davinotti.com/forum/location-verificate/roma-ore-11/50015976>.
- 12 *Cinecensura. Cento anni di revisione cinematografica in Italia*. Direzione generale Cinema e Audiovisivo – MiC; Fondazione CSC – Cineteca Nazionale, Revisione cinematografica definitiva, *Persiane chiuse*, 17 febbraio 1951 [26/09/2025] <https://cinecensura.com/wp-content/uploads/2017/07/Persiane-chiuse-Fascicolo.pdf>.
- 13 “Lo scopo della retata dovrebbe essere quello di schedare le clandestine, di controllare la salute delle schedate. Le librettate, invece, sempre che il loro libretto sia a posto, non dovrebbero essere neppure fermate. In realtà le cose vanno diversamente: quando la polizia arriva davanti a un gruppo di girovaghe, le fa salire tutte indistintamente sulla camionetta, senza preoccuparsi se hanno un libretto sanitario in regola. Ed è un atto di arbitrio, anche se non deriva certamente dalla volontà dei singoli agenti, o dei singoli commissari e neppure dei questori. È piuttosto il simbolo dell’atteggiamento dello Stato italiano di fronte alla prostituzione: che è tollerata ma non ammessa, sfruttata ma non protetta. Le italiane che vi si dedicano, pure se non è scritto nel codice penale, diventano cittadine a mezzo servizio” (Gambino 1957: 6).
- 14 Il primo soggetto di *Totò e Carolina* è, al pari di quello di *Roma città libera*, di Ennio Flaiano e la sceneggiatura è di Rodolfo Sonego (insieme ad Age, Scarpelli e Monicelli) che allora aveva già lavorato a *Roma ore 11* e *La spiaggia* (Lattuada 1954), altro film con protagonista una prostituta che subì pesanti prescrizioni censorie (Sanguineti ed. 2001).
- 15 “Mario Scelba lo considera ‘inammissibile’. La commissione censoria lo accusa d’oltraggio al pudore, alla morale, alla religione e alle forze armate. Il risultato è noto. [...] Reintegrato nelle parti mancanti, sarà proiettato in versione integrale (o quasi) solo nel 1999”; cfr. *Italia Taglia. Banca dati della censura cinematografica in Italia*, Ministero della Cultura – Direzione generale Cinema e Audiovisivo; Cineteca di Bologna, *Totò e Carolina* (1955), v. c. n. 16044, 8 dicembre 1954. [26/09/2025] [https://www.italiataglia.it/casicelembri/toto\\_e\\_carolina](https://www.italiataglia.it/casicelembri/toto_e_carolina).
- 16 In tre anni, La Rosa film produsse altri due film con Totò: *Totò e le donne* (Monicelli e Steno 1952) e *Totò cerca pace* (Mattioli 1954).
- 17 Appunto per il Segretario di Stato sulla commissione di revisione cinematografica di primo grado, 22 febbraio 1954 (cfr. *supra* nota 15).
- 18 Nel 1959 escono *Arrangiatevi!* (Bolognini), commedia che si svolge nell’ex casa chiusa di via della Fontanella a Roma e *Il generale della rovere* (Rossellini), collocato nel contesto della Repubblica Sociale Italiana; seguirà poi *La viaccia* (Bolognini 1961), ambientato per buona parte in un bordello fiorentino di fine Ottocento. Attraverso il dispositivo retorico del flashback, *Matrimonio*

*all'italiana* (De Sica 1964) tornerà a mostrare il postribolo e *Roma* (Fellini 1972) a giocare sul confronto grottesco tra due bordelli.

- 19 Archivio centrale dello Stato, *Ministero del turismo e dello spettacolo*, Serie CF, 3104, b. 236: *Adua e le compagne* (1959-1961).
- 20 Zebra Film, prot. n. 30187, 12/11/1959, raccomandata al Ministero del turismo e dello spettacolo in risposta alle richieste di questo in merito alle modifiche da apportare alla sceneggiatura presentate il 14/08/1959 (*ibid.*).
- 21 Lettera del 18/11/1959 (*ibid.*).

## BIBLIOGRAFIA

- Azara, Liliosa (2017), *L'uso "politico" del corpo femminile. La legge Merlin tra nostalgia, moralismo ed emancipazione*, Roma, Carocci.
- (2018), *I sensi e il pudore. L'Italia e la rivoluzione dei costumi (1958–1968)*, Roma, Donzelli.
- Bayman, Louis (2015), *The Operatic and the Everyday in Post-War Italian Film Melodrama*, Edinburgh, Edinburgh Univ Press Books.
- Bellassai, Sandro (2006), *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Carocci.
- Brotto, Denis (2015), "La modernità come attesa. Disincanti urbani nel cinema italiano degli anni Cinquanta", *Studi Novecenteschi*, 42/90: 347-62.
- Busetta, Laura; Vitella, Federico, eds. (2020), *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia*, 4/8 "Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)".
- Canzian, Nicola (2024). "Storia di un lungo addio: la censura cinematografica nell'esperienza italiana", *Media Laws*, 1: 32-52.
- Cardone, Lucia (2012), *Il melodramma*, Milano, Il castoro.
- Cardone, Lucia; Fanchi, Mariagrazia (2011), "Che genere di schermo? Incroci fra storia del cinema e gender studies in Italia", *The Italianist*, 31: 293-303.
- Cegna, Annalisa (2019), *La prostituzione nell'Italia contemporanea. Tra storie, politiche e diritti*, Macerata, EUM.
- (2024), *Donne pubbliche*, Roma, Viella.
- Comand, Mariapia; Venturini, Simone, eds. (2021), "Gli archivi della produzione cinematografica (1949-1976). Fonti, strumenti, casi di studio", *L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscape*, 7/speciale.

- Corsi, Barbara (2021), *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti.
- Desole, Angelo Pietro (2025), *Nulla Osta. La censura cinematografica in Italia (1944–1962). Una storia istituzionale*, Milano, Milano University Press.
- Di Chiara, Francesco (2007), “La ‘segnorina’ neorealista tra melodramma e noir: *La tratta delle bianche* di Luigi Comencini”, *Annali Online di Ferrara – Lettere*, 1: 164-89.
- Di Chiara, Francesco; Noto, Paolo (2020), “Un codice italiano per la cinematografia. Censura e autocensura preventiva 1944-1962”, *L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes*, 6/1: 87-103.
- Faldini, Franca; Fofi, Goffredo eds. (1974), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*, Milano, Feltrinelli.
- Farassino, Alberto (1978), *Giuseppe De Santis*, Milano, Moizzi.
- Federici, Silvia (2020), *Il punto zero della rivoluzione: Lavoro domestico, riproduzione e lotta femminista*, trad. it. a cura di A. Curcio, Verona, ombre corte.
- Ferro, Marc (1973), “Le film, une contre-analyse de la société?”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 28/1: 109-24.
- Forgacs, David (2005), “How Exceptional Were Culture-State Relations in Twentieth-Century Italy?”, *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, eds. G. Bonsaver, G. Robert, Oxford, Legenda: 9-21.
- Forgacs, David; Gundle, Stephen (2007), *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Bloomington, Indiana University Press.
- Gambino, Antonio, “La libera professione”, *L'Espresso*, 27 ottobre 1957, pp. 5-6, in Bellassai, Sandro (2006), *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Carocci.
- Garofalo, Anna (1956), *L'italiana in Italia*, Laterza, Bari.
- Gaudenzi, Enrico (2014), “Prevenire è meglio che tagliare. La precensura nel cinema italiano”, *Cinecensura. Cento anni di revisione cinematografica in Italia*, Direzione generale Cinema e Audiovisivo – MiC & Fondazione CSC – Cineteca Nazionale, [20/07/2025] [https://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/04/Prevenire-%C3%A8-meglio-che-tagliare\\_E-Gaudenzi.pdf](https://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/04/Prevenire-%C3%A8-meglio-che-tagliare_E-Gaudenzi.pdf).
- Gibson, Mary (1986), *Prostitution and the State in Italy. 1860-1915*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press.
- Giordana, Malvina; Ugenti Elio, eds. (2024). *Culture e pratiche della produzione. Il cinema in Italia tra il 1949 e il 1976*, Venezia, Marsilio.

- Hipkins, Danielle (2019). *Italy's Other Women: Prostitution and the Cinema*, Manchester, Manchester University Press.
- Mac, Juno; Smith, Molly (2018), *Revolting Prostitutes: The Fight for Sex Workers' Rights*, London, Verso.
- Mancino, Anton Giulio (2008), *Il processo alla verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Torino, edizioni Kaplan.
- Merlin, Lina; Barberis, Carla eds. (1955) *Lettere dalle case chiuse*, Torino, Einaudi.
- Montanelli, Indro (1956), *Addio, Wanda! Rapporto Kinsey sulla situazione italiana*, Milano, Longanesi.
- Morreale, Emiliano (2011), *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Donzelli.
- Pagni, Silvia (2014), "Roma ore 11 di Giuseppe De Santis nelle carte d'archivio", *Il mondo degli archivi*, [20/07/2025] [https://www.anai.org/webarchiving/MDA\\_2012-2016/sito/index.php/studi/item/287-roma-ore-11-di-giuseppe-de-santis-nelle-carte-darchivio.html](https://www.anai.org/webarchiving/MDA_2012-2016/sito/index.php/studi/item/287-roma-ore-11-di-giuseppe-de-santis-nelle-carte-darchivio.html).
- Parigi, Stefania (2014), *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio.
- Pateman, Carole (1988), *The Sexual Contract*, Stanford, Stanford University Press.
- Sainati, Augusto (2017), "Il commento verbale nei cinegiornali Incom", *Quaderni del CSCI*, 13: 130-36.
- Sanguineti, Tatti, ed. (1999), *Totò e Carolina*, I Quaderni di Italia Taglia, Recco, Le Mani.
- , ed. (2001), *La spiaggia*, I Quaderni di Italia Taglia, Recco, Le Mani.
- Subini, Tomaso (2021), *La via italiana alla pornografia. Cattolicesimo, sessualità e cinema (1948–1986)*, Firenze, Le Monnier Università.
- "Tirando le somme" (1962), *Borsa Film*, 5/182, settembre: 20.
- Tognolotti, Chiara (2019), "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)", *Firenze Architettura*, 1: 152-59.
- Uva, Christian (2021), *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, Venezia, Marsilio.
- Van Ness, Emma Katherine (2020), *Antonio Pietrangeli, the Director of Women: Feminism and Film Theory in Postwar Italian Cinema*, London–New York, Anthem Press.



Vignati, Rinaldo (2019), *Indro Montanelli e il cinema*, Sesto San Giovanni, Mimesis.

Vigni, Franco (2003), “Censura a largo spettro”, *Storia del cinema italiano, 1949/1953 (Vol. 8)*, ed. L. De Giusti, Marsilio, Venezia; Roma, Edizioni di Bianco e Nero.

## FILMOGRAFIA

*Adua e le compagne*, Dir. Antonio Pietrangeli, Italia, 1960.

*Arrangiatevi!*, Dir. Bolognini, Italia, 1959.

*Donne proibite*, Dir. Amato, Italia, 1954.

*Il generale della rovere*, Dir. Rossellini, Italia/Francia, 1959.

*Matrimonio all'italiana*, Dir. De Sica, Italia/Francia, 1964.

*Nella città l'inferno*, Dir. Castellani, Italia/Francia, 1959.

*Persiane chiuse*, Dir. Luigi Comencini, Italia, 1951.

*Roma*, Dir. Fellini, Italia/Francia, 1972.

*Roma città libera*, Dir. Marcello Pagliero, Italia, 1946.

*Roma ore 11*, Dir. Giuseppe De Santis, Italia, 1952.

*Room at the Top (La strada dei quartieri alti)*, Dir. Jack Clayton, UK, 1959.

*La spiaggia*, Dir. Alberto Lattuada, Italia, 1954.

*Totò cerca pace*, Dir. Mario Mattioli, Italia 1954.

*Totò e Carolina*, Dir. Mario Monicelli, Italia, 1955.

*Totò e le donne*, Dir. Mario Monicelli e Steno, Italia, 1952.

*La tratta delle bianche*, Dir. Comencini, Italia, 1952

*La viaccia*, Dir. Bolognini, Italia/Francia, 1961.

Malvina Giordana è *postdoctoral fellow* alla Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell'arte. Ha conseguito il dottorato in Studi Visuali all'Università Roma Tre e attualmente insegna all'Università di Teramo. Le sue ricerche si concentrano sui discorsi e sulle rappresentazioni del lavoro femminile nel cinema italiano. | Malvina Giordana is a postdoctoral fellow at the Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History. She earned her PhD in Visual Studies from Roma Tre University and currently teaches at the University of Teramo. Her current research focuses on the discourses and representations of women's labor in Italian cinema.