GIULIO CIANCAMERLA

Il viaggio di Maria*: l'altrove come dispositivo narrativo nel cinema scritto di Fausta Cialente*

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Scrivere l'altrove. Il Levante nell'impegno e nella narrativa di Fausta Cialente»
a cura di F. Rubini

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

GIULIO CIANCAMERLA

Il viaggio di Maria*: l'altrove come dispositivo narrativo nel cinema scritto di Fausta Cialente*

Di datazione incerta, ma collocabile negli anni Cinquanta, Maria *è l'unico testo per il cinema attestato di Fausta Cialente. Fortunosamente sopravvissuto alla distruzione dei suoi autografi, questo dattiloscritto, definito nel frontespizio «soggetto», si rivela invece un denso trattamento – inedito e ancora inesplorato – che ibrida le forme del racconto letterario e i codici della scrittura cinematografica. In netta contrapposizione con quella 'fabbrica delle illusioni' ripetutamente criticata da Cialente, l'autrice immagina (insieme a un ignoto collaboratore) il viaggio di formazione di una donna emarginata, mettendo in scena i rapporti di potere tra una non ben definita periferia e un centro urbano italiano, entrambi realistici e insieme simbolici.*
Attraverso un approccio interdisciplinare, l'intervento intende analizzare quest'opera, chiaro esempio di come l'impegno culturale e politico venga tradotto nella settima arte, ragionando su come lo sguardo orientato dell'autrice e i continui cambi di prospettiva tra marginalità, 'altrove' e dominanza dialoghino intimamente con le esperienze letterarie levantine.

Raramente il nome di Fausta Cialente è stato associato al cinema, se non per riferirsi allo sceneggiato televisivo che Bolchi e Pinelli hanno tratto da *Un inverno freddissimo* (1976),[1] oppure per ricordare il fratello Renato, grande attore teatrale e cinematografico nonché doppiatore (è stato per anni la voce italiana di Humphrey Bogart), o ancora per alludere a delle non meglio identificate 'sceneggiature' che l'autrice avrebbe scritto con Sergio Amidei.[2]

Come spesso accade, è la diretta interessata a manifestare il desiderio di proiettare il proprio immaginario sullo schermo luminoso e allo stesso tempo a escludere il cinema dal novero delle proprie attività intellettuali. Nel 1982, in occasione della riedizione di *Natalia*, sollecitata a ricordare la sua attività giornalistica negli anni del dopoguerra, quando era da poco tornata in Italia, Cialente dichiara: «fare del giornalismo non mi piaceva, in fondo. Avrei voluto fare del teatro, delle sceneggiature. Chiesi aiuto a Zavattini, ad Amidei, ma non mi giunse nulla».[3] Questa mancata collaborazione non si traduce però in una distanza assoluta, come attesta la serie di esperienze culturali e politiche che l'hanno vista protagonista sulle pagine di quotidiani e riviste.[4]

Tuttavia esiste almeno una scrittura propriamente cinematografica, completa e attestata in una forma se non definitiva quantomeno molto avanzata, affidata a un dattiloscritto con pochissime correzioni a penna, oggi conservato dal Centro manoscritti di Pavia. Si tratta di *Maria* – il frontespizio indica che il titolo è provvisorio –, un «soggetto di Fausta Terni Cialente e Jo Vogel».

Il documento non è datato,[5] ma alcuni elementi interni al testo consentono di collocarlo con un buon margine di sicurezza intorno alla metà degli anni Cinquanta. Al contrario, non si possiedono

---

[1] Cfr. A. PIGLIARU, *Quel senso insopprimibile della vita. Fausta Cialente tra letteratura e cinema*, in L. Cardone, S. Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Roma, Iacobelli Editore, 2011, 55-69.

[2] Data per certa in numerose schede biografiche, la collaborazione con Sergio Amidei risulta ad oggi priva di riscontri documentali. Tuttavia, considerando il legame tra il fratello Renato e lo sceneggiatore triestino, unitamente alle prassi produttive del 'cinema romano' negli anni Quaranta e Cinquanta e al *modus operandi* dello stesso Amidei, è plausibile che l'autrice abbia preso parte a qualche tavolo di sceneggiatura, fornendo, come spesso accadeva, interventi circoscritti (stesura o revisione di dialoghi, scrittura di singole scene, ecc.) senza essere accreditata. La dispersione delle carte di Amidei – di cui non esiste un archivio unificato e inventariato – e l'esigua sopravvivenza di documenti cialentiani rendono comunque impossibile, allo stato attuale della ricerca, dirimere la questione.

[3] *Natalia vestita di nuovo. Intervista di Marco Vallora*, «Panorama», 25 ottobre 1982, 251.

[4] Lo sguardo critico di Cialente sul cinema si esercita principalmente nel corso degli anni Cinquanta, in modo particolare attraverso le pagine dell'«Unità» e di «Noi donne». Per una puntuale ricognizione delle sue posizioni sulla testata dell'UDI si veda L. CARDONE, *«Noi donne» e il cinema. Dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, Pisa, ETS, 2009.

[5] F. CIALENTE-J. VOGEL, *Maria*, s.d., ds., 41 cc., Fondo Fausta Cialente, Centro manoscritti dell'Università di Pavia, pv_cm_cia (o). Ringrazio Giuseppe Antonelli, Angelo Stella e le eredi di Fausta Cialente per avermi

elementi utili a ricostruire l'identità del coautore: i dizionari biografici associano il cognome Vogel all'area belga, ma l'assenza dai principali cataloghi e database informatici legati alle discipline cinematografiche e letterarie non esclude che possa trattarsi di uno pseudonimo. In mancanza di dati certi, l'analisi che segue tratterà il testo per lo schermo come esito di un lavoro collaborativo, con la consapevolezza di non poter isolare e valutare criticamente i singoli fili che compongono la scrittura nel suo insieme.

Sebbene qualunque congettura sull'identità di Jo Vogel sia arbitraria e inopportuna, si può invece supporre che Fausta Cialente attribuisse una qualche importanza a questo «soggetto», al punto da lasciare che sopravvivesse alla scrupolosa distruzione dei suoi autografi. È infatti necessario ricordare che «di un'intera vita affidata alla scrittura restano solo pochi frammenti discontinui che, da soli, renderebbero inevitabilmente sommaria ogni inchiesta sulle relazioni interpersonali, la genesi dei testi, i rapporti con gli editori»:[6] quel che Cialente ha deciso di tramandare ai posteri di una copiosa attività intellettuale che ha attraversato quasi interamente il Novecento corrisponde a nove quaderni manoscritti, che contengono il diario degli anni della guerra (1941-47),[7] e a questo «soggetto».

Considerando che si tratta di un testo inedito e pressoché sconosciuto, è necessario descrivere brevemente la fonte documentale e passare in rassegna almeno i passaggi più significativi che gettano luce sulla logica interna alla storia e sul progetto nel suo complesso.

Maria è suddiviso in diciotto unità narrative sviluppate in scene di diversa estensione che occupano continuativamente il *recto* di quaranta fogli di formato comune; le sequenze sono numerate anche se non sempre rispettano l'unità di tempo e di luogo che scandisce la forma sceneggiatura. Non si notano particolari indicazioni relative alla messa in scena, ma la stesura è piuttosto dettagliata e uniforme, con l'elemento dialogico già sviluppato per intero. Tali aspetti suggeriscono di accostarsi con cautela alla dicitura 'soggetto', propendendo piuttosto per il termine 'trattamento'.[8]

Al centro della vicenda c'è una contadina di sessantacinque anni, Maria, appunto, «ingenua e buona, un po' svagata» che vive in un «villaggio» lontano dagli agi della modernità, «una persona per cui la realtà non è esattamente ciò che è per gli altri».[9] Il *plot* narra la storia di un viaggio, o meglio di un attraversamento, dalla 'periferia' (il mondo contadino) al 'centro' (la metropoli), a cui si aggiunge un breve epilogo (il ritorno a casa, con occhi diversi). Tutte le sequenze – tranne un caso che si vedrà a breve – mantengono una focalizzazione interna fissa: il punto di vista corrisponde quindi allo sguardo della donna anziana su un mondo 'altro' che fatica a comprendere.

Maria conduce un'esistenza modesta, non è più giovane ma è ancora energica. Basta a sé stessa, col suo fazzoletto di terra, le sue piante e il latte della sua capra. I più giovani si divertono a prenderla in giro, pensano che sia «un poco matta»; per le donne, invece, è «una santa». Maria, del

---

autorizzato a consultare e citare questo trattamento, Chiara Andreatta e Nicoletta Leone per il sostegno scientifico.

[6] F. RUBINI, *Fausta Cialente. La memoria e il romanzo*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2019.

[7] Per la storia del Fondo Cialente e per un'analisi approfondita dei diari di guerra si rimanda a E. CARBÉ, *La scrittura necessaria: il diario di guerra di Fausta Cialente*, Roma, Artemide, 2021.

[8] Occorre ricordare, come evidenziato dagli studi sulla sceneggiatura in Italia, che i testi per lo schermo composti da scrittori e scrittrici hanno assunto forme piuttosto differenziate, almeno fino al Novecento inoltrato, e spesso contenevano ibridazioni (più o meno volontarie) con le modalità enunciative proprie della scrittura letteraria. Si veda almeno M. Comand (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau, 2006.

[9] Qui e ssg. F. CIALENTE-J. VOGEL, *Maria*….

resto, è molto religiosa: la sua personale spiritualità si lega a un rigido senso del dovere e a un indefesso 'darsi da fare', nonostante l'età, per sé stessa e per gli altri.

La vicenda prende avvio in un giorno uguale a tanti altri, quando Maria nota nella bottega di arredi sacri del villaggio alcune grandi candele pregiate, tenute insieme da un bel «fiocco di nastri sfrangiato». Ne è a tal punto affascinata da volerle acquistare, ma duemilatrecentosessantacinque lire sono una cifra che non può permettersi e ripiega su una più modesta candelina. Poco dopo, in chiesa, subisce l'umiliazione del chierico, che nasconde la sua umile offerta per fare spazio ai ceri pregiati donati dai – sono parole di Cialente e Vogel – «benestanti». A questa mortificazione si aggiunge quella inflitta da una «vecchietta rimbambita, ma svelta ancora, maliziosa e sarcastica» che, pur approfittando della sua generosità, la accusa malignamente di essere una grande peccatrice, avara e gelosa.

In cerca di riscatto, Maria decide di compiere un grande sacrificio: si convince a vendere il solo bene di valore che possiede, «la più bella pianta della regione». Ma per trovare un acquirente disposto a pagare una somma pari al costo delle candele, deve lasciare il suo villaggio e raggiungere la grande città (un luogo di cui non si fa mai il nome, ma dove sorge una Via Veneto frequentata da turisti americani e fotografi).

Il viaggio di Maria, con il suo ingombrante 'oggetto magico' al seguito, è costellato di ostacoli e prove. Inizialmente raggiunge un mercato rumoroso e colorato. Timorosa e incerta su come proporre la sua pianta a eventuali clienti, non sa come reagire quando tra i banchi si diffonde la notizia delle sue intenzioni e si levano voci che la deridono e la respingono. D'altronde, sprovvista di una licenza regolare, non può vendere nulla, anzi rischia una multa, o peggio, se i gendarmi dovessero notarla. Maria, sempre più spaventata, si allontana frettolosamente verso la tappa successiva.

Dopo un lungo camminare, raggiunge i margini della città: i primi quartieri che attraversa sono poveri e tristi, tra facciate scrostate e «magri bucati stesi da una finestra all'altra»: duemilatrecentosessantacinque lire sono troppe per chiunque abiti quei luoghi. In queste strade si scontra con la ruvidezza di un gruppetto di donne: sono piene di debiti, chi non è sola ha un marito disoccupato o malato, non possono certo permettersi di pensare alle piante e alle candele. Ma qui trova anche una sincera solidarietà: una tra le più anziane la invita a fermarsi, le offre da bere e le consiglia di raggiungere i «quartieri della gente ricca». Maria, piena di gratitudine, riprende il viaggio che, proseguendo di incontro in incontro, tra equivoci, tentativi di frode ma anche gesti di comprensione, rivela come il pretesto della ricerca dell'acquirente sia per gli autori uno strumento di osservazione dei diversi strati sociali della compagine urbana negli anni della ricostruzione.

Lo sconfinamento nei quartieri borghesi è sancito simbolicamente dall'attraversamento di un ponte, teatro di un incontro con una giovane madre in procinto di gettarsi nel fiume, spinta alla disperazione dall'abbandono del compagno in seguito alla scoperta della gravidanza. La drammaticità della situazione viene risolta dall'umanità spontanea di Maria che, pur estranea a quei codici sociali e senza riuscire a leggere i segnali del suicidio imminente (il fagotto con il neonato abbandonato sul marciapiede, la postura e il lessico della ragazza), con i suoi discorsi semplici finisce per dissuaderla dal gesto estremo. È solo nel momento del congedo che riesce a comprendere appieno la portata delle sue azioni, quando un venditore ambulante legge per lei un foglietto che la ragazza aveva lasciato scivolare a terra, con il nome e la data di nascita del bambino (15 marzo 1952: un appiglio cronologico per la datazione dell'opera).

Nella prima sezione che termina con questa scena, il viaggio si snoda attraverso il paesaggio urbano che richiama il repertorio visivo tipico del cinema neorealista, con una serie di elementi che si direbbero propri della seconda ondata cosiddetta 'rosa' (si pensa soprattutto a una scena che ha per protagonista una coppia di operai giovani, 'poveri ma belli'). Il trauma della tragedia collettiva si percepisce sullo sfondo come una quinta sfocata, ma Cialente e Vogel non fanno mai riferimento alla guerra e non si legge di macerie accumulate ai bordi delle vie. La strada, intesa come spazio urbano aperto, assume evidentemente il ruolo di «vero e proprio personaggio».[10] Tuttavia, anche solo in questa prima parte del trattamento, è chiaro come la categoria neorealista rappresenti un referente significativo ma non del tutto sufficiente a definire compiutamente il progetto cinematografico. Più che collocarsi all'interno di un modello univoco, il testo sembra oscillare tra registri differenti e il risultato è una scrittura ibrida che assume il neorealismo come orizzonte di riferimento, innestato in strutture di segno diverso, tra fiaba morale e cinema classico.

Lo si può notare in maniera più evidente nel 'secondo tempo' del trattamento, dove i quartieri 'benestanti' assumono agli occhi di Maria contorni quasi fiabeschi, appunto, senza perdere la dimensione realistica e dove l'equivoco si eleva a vera e propria peripezia.

Non è possibile dare conto di tutte le scene del trattamento, in questa sede ci si limita a segnalare che, una volta raggiunta l'agognata Via Veneto, Maria si imbatte in un uomo distinto e dai modi sbrigativi, che la invita a raggiungere il proprio appartamento in taxi: il suo scopo è donare la pianta alla moglie, nel tentativo di farsi perdonare un'infedeltà. Prevedibilmente, di fronte al rifiuto della consorte, viene messa alla porta.

Lasciata sola in un contesto per lei del tutto inedito, Maria inizia a scendere i piani di questo grande palazzo signorile, trovandosi di volta in volta al centro di malintesi sempre diversi che la spingono a varcare la soglia degli appartamenti, convinta ogni volta di poter vendere la pianta, per poi trovarsi puntualmente respinta e sempre più disorientata.

Conclusa questa discesa, Maria viene accusata di aver rubato un gioiello e condotta in commissariato – sempre con la grande pianta al seguito – insieme ai ricchi inquilini che tanto l'hanno maltrattata. Ne esce da innocente e a testa alta: pur conoscendo l'identità del colpevole ha scelto di opporre un dignitoso silenzio, riuscendo anche a scagionarsi e a conquistare la fiducia del commissario di polizia.

Quello che nella prima parte era stato un attraversamento zigzagante dai margini al centro, qui diventa un movimento verticale e discendente attraverso i piani di una singola casa signorile. Di piano in piano, Maria scende metaforicamente sempre più in basso, attraverso situazioni sempre più squallide, ma allo stesso tempo tragicomiche, incontrando volgarità, meschinerie e disprezzo classista (dallo spavaldo borghese fedifrago all'onorevole «non socialista ma favorevole ad una migliore giustizia sociale»).

In ogni appartamento Maria è «offesa nella sua dignità» da quella che a lei appare una comunità corrotta. L'unica figura positiva è, significativamente, la portinaia, la sola che difende Maria al commissariato. Non è possibile soffermarsi sul portato simbolico veicolato da questo ruolo liminale, ma vale la pena sottolineare la risonanza della figura della portinaia in più di un intervento cialentiano, come in questa intervista del 1981:

[10] S. PARIGI, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio, 2014, 73.

> «Vuole scegliersi idealmente una sola persona a cui parlare? Forse è più facile». [...] «Va bene» «Chi sceglie? Posso saperlo?» «La portinaia» «Perché?» «Perché io scrivo per la portinaia» «Perché?» «Perché voglio essere capita da tutti».[11]

L'unico momento in cui Maria sembra finalmente riuscire a decifrare il gioco di cui è stata vittima – e dunque la realtà che la circonda – è nella sequenza che conclude l'esperienza cittadina. L'acquisizione di questa nuova consapevolezza avviene attraverso un temporaneo cambio di focalizzazione, che si sposta sulle deposizioni degli indagati e sullo sguardo del commissario: è proprio scoprendo lo sguardo degli altri su di sé che Maria decodifica finalmente la realtà. Il suo pensiero torna ancora una volta alla sua pianta: non avrebbe dovuto portarla in città, «in mezzo a questa gente così storta... e malvagia... e pazza». Non c'è nessuno disposto a prendersene cura, un aspetto che lei, al contrario, aveva dato per scontato. Di fronte a tutto questo le candele votive non hanno più importanza.

Sulla via del ritorno – che non viene raccontato – in un altro quartiere popolare ormai prossimo al suo villaggio, Maria si imbatte in un ragazzino cieco, un bambino che conosce il mondo attraverso i racconti del fratello e che, proprio come lei, non è mai stato al cinema. Incuriosito dalla pianta, «ne tocca gentilmente» le foglie. Maria «non è più ingenua com'era al mattino, ne ha vedute troppe» e quando si rimette in cammino, le sue braccia sono più leggere: ha trovato per la sua pianta il posto più adatto, senza pretendere nulla in cambio. Il film si sarebbe chiuso sulla figura di spalle di Maria che torna nel suo mondo, scomparendo nel buio.

Sulla base di questa sintetica ricognizione testuale, è ora possibile avanzare alcune considerazioni di ordine tematico e interpretativo. A volte accennate, altre volte delineate in maniera talmente evidente da assumere i contorni dell'allegoria morale, sono molte le questioni affrontate da questo testo per il cinema che dialogano con il percorso letterario di Cialente: dal rapporto tra periferia e centro, alla messa in luce del rapporto tra condizione femminile e povertà, dalla denuncia del modello borghese sul piano dell'etica, all'idea di cura disinteressata e all'importanza del viaggio per la formazione personale, una formazione mai pienamente risolta. L'analisi del testo consente di ipotizzare che il 'dispositivo dell'altrove', centrale nella narrativa levantina di Cialente, venga qui attivato in un contesto italiano secondo modalità coerenti, anche se non sovrapponibili a quelle sperimentate nelle opere letterarie. In questo senso *Maria* attesta una lente epistemologica non legata esclusivamente allo scenario levantino, uno sguardo sul mondo operante anche all'interno di un diverso codice espressivo, come già anticipato, chiaramente riconoscibile.

È significativo, infatti, il rapporto problematico con i modelli proposti dal cinema neorealista: pur insistendo sugli elementi più codificati, facilmente riconoscibili già nei primi anni Cinquanta – guardando più a De Sica e al Blasetti di fine regime che agli esperimenti di Visconti e Rossellini o alle produzioni più 'partigiane' come *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano, 1946), per intendersi –, *Maria* trova soluzioni personali che tradiscono un diverso impianto narrativo e altri riferimenti. Significativa in questo senso è soprattutto la figura protagonista: questa Maria buona ma non particolarmente brillante, non bella, non più giovane (ma non certo sovrapponibile al modello dell'Agnese di Renata Viganò), che dice sempre quello che non dovrebbe dire, spesso nel momento meno opportuno, suscitando sorrisi comprensivi – e talvolta l'ilarità – in chi avrebbe visto il film, ad

[11] D. LUCE, *Bentrovati tutti*, Milano, Garzanti, 1981, 43-44.

una prima impressione potrebbe sembrare un carattere zavattiniano.[12] Anche se si apre a diverse suggestioni intertestuali che la pongono in rapporto con la produzione pubblicistica, soprattutto con gli scritti apparsi su «l'Unità», «Noi Donne» e «Il Contemporaneo» negli anni Cinquanta, questa donna, che compie la propria formazione tardivamente, a sessantacinque anni e – lo si evidenzia – nel corso di una sola giornata, finisce per muoversi nell'ambito della stilizzazione fiabesca,[13] della farsa popolare e, sul piano cinematografico, nel solco di una teatralità presente più nel film degli anni Trenta e Quaranta che nelle opere del decennio successivo.

> Scrittrice dichiaratamente antisperimentale, Cialente si presenta come erede della grande tradizione europea di fine Ottocento e inizio Novecento, interroga il confine fra passato e presente, fra individuo e Storia con strumenti apparentemente tradizionali, resistenti alla fragilità conoscitiva ed enunciativa del nuovo secolo. In tutte le sue prove, la scrittrice attinge a un immaginario realistico e descrittivo affermando, nonostante le crescenti difficoltà ideologiche, la possibilità del romanzo di descrivere secondo un criterio di verosimiglianza gli eventi, individuali e collettivi, della Storia.[14]

Tentando un paragone, forse azzardato, tra codici e scritture di natura diversa, anche questo progetto per lo schermo sembra adottare una struttura narrativa tendente alle forme più sviluppate del modello di cinema che oggi definiremmo classico piuttosto che agli sperimentalismi (formali e concettuali) del secondo dopoguerra. Più che lo sforzo mimetico sulla realtà, il motore interno di *Maria* è il suo messaggio etico e politico, che deve risultare chiaro e deve saper parlare, in modo davvero trasversale, al suo pubblico ideale. Un messaggio che la dimensione fiabesca contribuisce a rendere immediatamente intellegibile.

Pur senza poter definire con certezza la datazione, non sembra inopportuno collocare il trattamento nel periodo a cavallo tra il lavoro per la riedizione di *Cortile a Cleopatra* del 1953 e la stesura di *Ballata Levantina* (1961), più precisamente nel periodo romano. Sono questi gli anni in cui Cialente, intellettuale organica al PCI, partecipa alla ricostruzione dell'identità culturale, sociale e politica della nazione e tra gli argomenti trattati, scrive anche di film e di cinema in senso lato, quasi mai in termini lusinghieri.

Il suo è uno sguardo analitico e militante che compie una vera e propria rilettura politico-morale del nuovo cinema italiano ed esprime chiari intenti polemici, quando non esplicitamente pedagogici, nelle occasioni di dialogo diretto con lettrici e lettori. Emblematici per mettere a fuoco questa postura sono gli interventi sul ruolo del cinema nella società italiana degli anni Cinquanta, pubblicati nella rubrica *Opinioni di una scrittrice* (1953-54) sull'«Unità» o su «Cinema nuovo», in cui mette in discussione, persino all'interno del film neorealista, la rappresentazione di stereotipi femminili che considera mortificanti e chiede ai registi di sinistra «che si allarghi la categoria delle donne rappresentate dal cinema»,[15] giungendo persino a scontrarsi con Giuseppe De Santis, reduce dal *mélo Un marito per Anna Zaccheo* (1953).[16]

---

[12] Vale la pena segnalare che nei diari e nella corrispondenza di Zavattini non ci sono riferimenti a una possibile collaborazione con Cialente. Ringrazio Roberta Ferri e Claudia Rabitti, per il sostegno nella ricerca nell'Archivio Cesare Zavattini custodito nella Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

[13] Nel presentare il dattiloscritto, Carbé definisce *Maria* piuttosto esplicitamente «una storia fiabesca». Cfr. CARBÉ, *La scrittura necessaria*…, 66.

[14] RUBINI, *Fausta Cialente.*…, 181-182.

[15] F. CIALENTE, *Le donne nei film italiani*, «l'Unità», 16 dicembre 1953, 3.

[16] F. CIALENTE, *Una lettera di Giuseppe De Santis: 'Un marito per Anna Zaccheo' e i personaggi femminili nel nostro cinema*, «l'Unità», 16 febbraio 1954, 3.

È in questo clima di contrapposizione alla 'fabbrica di illusioni' che come il resto della cultura di massa è nelle mani di chi lavora «a mantenere la società nella palude in cui si trova»,[17] che Cialente avvia un progetto di collaborazione con Zavattini per un film a episodi che avrebbe fissato su pellicola le esperienze di guerra raccontate direttamente dalle lettrici di «Noi donne» (un altro film destinato a rimanere sulla carta). Pare muoversi in quella stessa direzione la volontà di rendere protagonista unica una figura come *Maria*, che rappresenta un modello femminile criticamente alternativo a quello dominante, un profilo non corrispondente e non complementare a nessun personaggio maschile: in altri termini, la scelta di mettere al centro dell'opera filmica una figura che manifesta una femminilità non del tutto codificata dal cinema italiano e che di certo non avrebbe assecondato lo sguardo desiderante del pubblico.

Altri punti di contatto con la sua attività si possono trovare nel ciclo di documentazioni politico-antropologiche sul lavoro femminile in Italia che impegnano Cialente tra il 1949 e il 1954. Maria non è poi così distante dai ritratti di eroine comuni, di braccianti e contadine descritte nei suoi reportage giornalistici: in Italia, come in Egitto, lo sguardo di Cialente si è sempre soffermato sullo squilibrio che il potere introduce nel tessuto sociale. Un'asimmetria che può annientare i corpi estranei, come Maria che si muove attraverso la città come un soggetto subalterno: subisce l'esercizio del potere, non ne comprende i codici e di conseguenza viene sfruttata o espulsa.

Se è vero che l'esperienza di Maria non può essere letta in chiave coloniale – evidentemente le implicazioni razziali e storiche non sono sovrapponibili, così come non lo sono le categorie di soggetto colonizzato e di subalternità di classe e di genere – sembra tuttavia possibile riconoscere un parallelismo tra questo testo e i romanzi levantini. È lo stesso sguardo critico, già sviluppato nella narrativa, attraverso cui l'autrice scruta le dinamiche egemoniche che caratterizzano contesti di per sé diversi. Così come il Levante cialentiano è, citando la declaratoria, una «dimensione ibrida e sospesa in cui tutti i rapporti sono falsati dagli squilibri del potere coloniale», allo stesso modo il villaggio rurale, i quartieri urbani periferici e la simbolica casa signorile sono rappresentativi delle distorsioni di un altro tipo di dominio, economico e sociale. Se nella prima parte del trattamento gli spazi aperti rimandavano suggestivamente ad altri cortili ben noti, il grande edificio metropolitano può essere letto come una versione grottesca del cosmopolitismo levantino, declinato nella manifestazione più tipica dell'egoismo e dell'ipocrisia borghese. La strada, primo polo dell'endiadi che sostiene la struttura del trattamento, abitata da un'umanità ugualmente relegata ai margini della società, è quindi contrapposta al 'condominio', emblema di un peculiare *melting pot*, non della migliore borghesia europea bensì della peggiore borghesia nazionale.

Certo, la rappresentazione degli ambienti sociali tende ad essere polarizzata in modo piuttosto netto e spesso forza il criterio di verosimiglianza: pur evitando di riprodurre lo stereotipo dei poveri 'brutti ma buoni', gli abitanti della casa sono confinati in una dimensione di strutturale amoralità, o squallore, e la stessa 'formazione' di Maria risulta troppo improvvisa per aderire ai canoni del realismo psicologico. Tuttavia, nella pagina scritta per lo schermo luminoso, questo allontanamento dalla realtà non sembra rappresentare un problema.

«La rieducazione civile delle masse» e la «necessità di una rifondazione radicale delle istituzioni e delle classi dirigenti»[18] costituiscono un elemento ricorrente, un impegno che Cialente fa proprio fin dagli anni della Resistenza in Egitto e anche questo testo non nasconde un intento educativo. I già citati ingredienti fiabeschi – non estranei a certo cinema neorealista – e l'impostazione teatrale che

[17] F. CIALENTE, *Un triste 'fumetto' vero*, «Noi donne», 41, 15 ottobre 1950, 3.
[18] RUBINI, *Fausta Cialente*…, 52.

contrappone il viaggio solitario agli incontri statici in ambienti topici (il mercato, la piazza, gli appartamenti), sottolineano quanto gli autori tentino la strada della rielaborazione critica e simbolica piuttosto che la mera registrazione del reale.

L'ambientazione romana – in cui, a margine, si può rintracciare anche una suggestiva risonanza con il clima di Villa Brasini e di Ponte Milvio ricordato anche da Paolo Terni, nipote del marito, ospite della scrittrice negli anni Cinquanta – attesta questa particolare corrispondenza: a emergere, al di là del semplice cambio di 'set' geografico, è lo stesso processo di decodificazione della realtà, ora applicato al contesto italiano. Allo stesso tempo, il dialogo con il modello cinematografico si rivela tutt'altro che superficiale. Come tanti personaggi maschili di quel cinema italiano a cui guardano gli autori del trattamento, anche Maria compie una sua parabola: marginale nel suo stesso contesto di appartenenza e perennemente fuori luogo, alla fine del percorso sa ribaltare quella che avrebbe potuto essere una condanna, trasformando la propria condizione come una precisa scelta di vita: quella di vivere ai margini o – se si preferisce – di vivere il margine.

Un margine inteso come altrove che, pur diverso dal Levante in cui Cialente ha ambientato le sue opere migliori, «si attiva come dispositivo ideologico, enunciativo e stilistico». Un altrove che nell'epilogo, con un repentino riposizionamento dello sguardo, non corrisponde più allo spazio periferico, ma si scopre nascosto nel cuore stesso della metropoli borghese, osservato con gli occhi di una soggettività non più subalterna.