

ELVIRA NOTARI

EPICCERELLA



SOMMARIO

Presentazione del progetto La Cineteca Nazionale va a scuola	3
Perché un film muto oggi?	4
Il film – Sinossi	5
Il film – Scheda tecnica	5
Il restauro del film	7
Elvira Notari negli archivi della Cineteca Nazionale	9
Elvira Notari, una pioniera del cinema italiano	12
Pirandello e il cinema: <i>Quaderni di Serafino Gubbio operatore</i> (1916)	14
Alle origini del cinema	14
Cinema, modernità e nuovo soggetto femminile all'epoca del muto	15
Martin Scorsese e Georges Méliès	16
Il cinema, invenzione del futuro. Elvira e le altre	17
Lo stile del film - L'aspetto documentaristico	19
Lo stile del film - Il cinema muto e la <i>sceneggiata</i>	21
Margaretella: una <i>femme fatale</i> napoletana	23
La censura	25
Cinema e migrazione culturale	25
Una recensione dell'epoca	27
Dicono della regista - Elvira Notari e il melodramma	28
Lista delle sequenze e cartelli	29
Il testo della canzone <i>È piccerella</i>	41
Appendice. Riferimenti intertestuali e multimediali per approfondire	43



Presentazione del progetto **La Cineteca Nazionale va a scuola**



La Cineteca Nazionale è il maggiore archivio cinematografico in Italia e tra i più importanti nel mondo e, insieme alla Scuola Nazionale di Cinema, costituisce uno dei due settori principali della Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia. Tra le sue attività primarie ci sono la preservazione e la valorizzazione del patrimonio cinematografico nazionale: da un lato il lavoro di restauro e di digitalizzazione delle opere che necessitano di un intervento per essere salvate e rese accessibili, dall'altro la volontà dell'incontro con le nuove generazioni per educare il giovane pubblico alla storia del cinema e alla cultura audiovisiva, anche tramite le nuove tecnologie.

La consapevolezza dell'importanza delle iniziative culturali ed educative, per rispondere in maniera proattiva allo stato di emergenza epocale in cui ci troviamo a vivere, si sovrappone alla necessità che la storia del cinema italiano diventi e sia considerata dalle giovani generazioni un patrimonio vero e proprio, nel suo senso etimologico, una eredità, da conoscere e portare con sé verso il futuro.

In questa prospettiva il progetto “La Cineteca Nazionale va a scuola” vuole mettere in valore il patrimonio cinematografico italiano conservato dalla Cineteca Nazionale, per dare ai film preservati una seconda e stimolante vita attraverso il rapporto interdisciplinare con le materie e gli ambiti didattici affrontati nelle scuole di ogni ordine e grado, dalla primaria alla secondaria.

Un sottile ma robusto filo rosso, tra passato e futuro, lega la storia del cinema a quella del '900 (e oltre). Siamo dunque particolarmente liete di continuare il nostro percorso cinematografico con un nuovo quaderno didattico, per far scoprire a un pubblico giovane le origini del cinema e una pioniera della storia del cinema italiano e mondiale del calibro di Elvira Notari, attraverso un film che nel 2022 ha compiuto cento anni.

Perché un **FILM MUTO** OGGI?

Spettatori e spettatrici del XXI secolo si confrontano oggi con un testo a più strati, che riguarda insieme fatti accaduti circa un secolo fa (il film *È piccerella*), ma anche le letture che del film e dell'opera di Elvira Notari sono state date (la storia del cinema e la storia del '900). Senza contare che, in poco più di un secolo, ci sono state almeno quattro grandi trasformazioni epocali che hanno riguardato l'immagine fotografica: il passaggio dall'immagine fissa (la fotografia appunto) all'immagine in movimento (il cinema, a fine '800); il passaggio dal cinema muto al cinema sonoro (tra anni '20 e '30 del '900); il passaggio dal bianco e nero al colore (all'inizio degli anni '50 del '900); il passaggio dalla pellicola al digitale (a cavallo tra XX e XXI secolo). Mentre ora si parla addirittura di cinema immersivo e Virtual Reality.

Eppure, nonostante questa distanza storica e queste trasformazioni, nel 1922, quando la regista Elvira Notari realizza il suo film, sono passati solo 27 anni dalla prima proiezione pubblica cinematografica, a Parigi (con il famoso *Arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat*, che tanto spaventa il pubblico del caffè parigino nel 1895): Notari stava dunque sperimentando un'arte e una tecnica relativamente nuove.

Guardando in una prospettiva storica l'evoluzione del linguaggio cinematografico, ragazze e ragazzi avranno modo di capire che quei film muti, che oggi sembrano così antichi e distanti, in realtà hanno avuto nella loro epoca l'impatto visivo e rivoluzionario che hanno oggi i film in realtà vir-

tuale, riuscendo così a vedere con occhi nuovi non solo il cinema delle origini, ma anche il cinema immersivo a cui sono/siamo abituati oggi con l'uso degli smartphone e delle piattaforme. Proprio riconoscendo, pur nella diversità del supporto e del formato, come della fruizione, ciò che accomuna queste nuove forme audiovisive con i prodotti più classici della storia del cinema, possiamo contribuire alla formazione di nuove generazioni di spettatori e spettatrici, capaci di amare il cinema e anche di leggere un testo audiovisivo in modo più critico e consapevole.

Inoltre, se pensiamo in termini di risonanza affettiva/emozionale, pur dalla sua distanza storica, i fatti messi in scena nel film ci parlano ancora oggi ed entrano in relazione con la nostra esperienza: qual è stato e qual è oggi il ruolo delle donne nella storia del cinema? Come si è modificata nel tempo la fruizione dello spazio pubblico della città da parte dei giovani e delle donne? Come si è modificata la libertà sentimentale e sessuale femminile?

In che modo il film ci parla ancora oggi di rapporti familiari e di genere? Il confronto con il film restaurato potrà schiudere il dietro le quinte della storia del cinema, del linguaggio cinematografico e della macchina cinema – mostrando anche quanto lavoro di ricerca oltre che tecnico c'è dietro ogni restauro, lavorando su materiali filmici ed extra filmici. E potrà avvicinare le giovani generazioni al cinema muto per aprirlo alle molteplici letture possibili, da un punto di vista storico, sociale, letterario e artistico.

Maria Coletti



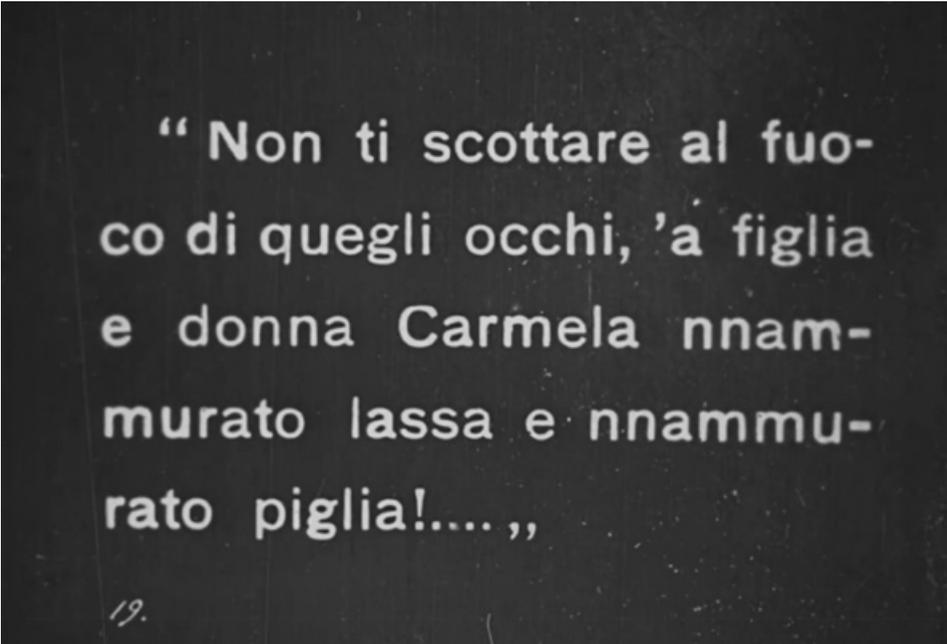
II FILM - SINOSSI

Al rientro a Napoli dal pellegrinaggio al Santuario di Montevergine, Tore conosce al ristorante la figlia di donna Carmela, Margaretella (la Piccerella), che lo ammalia con il suo fascino. Da onesto lavoratore, Tore gestisce una piccola attività insieme alla madre e al fratello Gennariello. Già tanti prima di lui hanno dissipato il proprio patrimonio per accontentare la Piccerella. E fra questi, Carluccio non si è dato pace e continua ad andarle dietro, minacciando più volte lo stesso Tore che, pur di soddisfare i desideri della ragazza, smette di pagare le rate per i macchinari di lavoro che gli vengono sequestrati. Il fascino della Piccerella è così forte che Tore arriva persino a rubare in casa, pur di poterle dare ciò che desidera, ma quando la madre si ammala molto gravemente e chiede di vederlo un'ultima volta, Gennariello parte e lo trova ferito gravemente dopo lo scontro a fuoco con il suo rivale Carluccio. Riesce infine a condurlo al capezzale della madre che in punto di morte gli elargisce il suo perdono e la sua benedizione. In Tore matura allora un'ossessione che lo porterà, sempre in occasione della festa per il pellegrinaggio di Montevergine, ad uccidere Margaretella. Catturato e condotto in carcere, non riuscirà a liberarsi della visione della sua Piccerella.

II FILM - SCHEDA TECNICA

Regia: Elvira Notari; *soggetto:* tratto dall'omonima canzone di Libero Bovio; *sceneggiatura:* Elvira Notari; *fotografia:* Nicola Notari; *montaggio:* Elvira e Nicola Notari; *interpreti e personaggi:* Rosé Angione (Margaretella), Alberto Danza (Tore), Eduardo Notari (Gennariello), Elisa Cava (Maria, madre di Tore e Gennariello), Signora Duval (A zìe Rosa), Antonio Palmieri (Carluccio); *produzione:* Dora Film; *formato originale:* 35mm, b/n, mascherino 1:33; *visto di censura:* n. 17528 del 9 novembre 1922; *prima uscita in sala:* dicembre 1922; *copia:* (Cineteca Nazionale); *durata:* 62'

Musiche originali composte dal Maestro Enrico Melozzi per l'edizione restaurata del film a cura di CSC-Cineteca Nazionale.



“ Non ti scottare al fuoco di quegli occhi, 'a figlia e donna Carmela nnamurato lassa e nnamurato piglia!.... ,,

19.



Il RESTAURO del FILM

Il restauro digitale di *È piccerella* è stato realizzato nel 2018 da CSC – Cineteca Nazionale a partire da un duplicato negativo in bianco e nero, stampato nel 1968 da una copia nitrato d'epoca ad oggi non più conservata. L'intervento, avviato dal CSC-Cineteca Nazionale nel 2016 e completato nel 2018, realizzato con il contributo di ZDF/ARTE, ha riguardato l'acquisizione in digitale a 4K del duplicato negativo di preservazione (controtipo) realizzato nel 1968 da una copia nitrato già all'epoca molto rovinata e purtroppo ad oggi non più conservata; sono stati applicati interventi di correzione e restauro digitale a 2K, decidendo comunque di mantenere il bianco e nero delle stampe del 1968, non essendo conservate copie d'epoca con colorazioni, né essendo possibile il ricorso a una letteratura specifica di confronto.



ELVIRA NOTARI negli archivi della CINETECA NAZIONALE

Prima ancora della fondazione della “Film Dora” (all’inizio, infatti, si chiamava così), mio padre, Nicola, con la collaborazione di mia madre realizzò una serie di cortometraggi (da 10 a 20 metri) intitolata *Arrivederci* e *Gli augurali*. Non ricordo con precisione il numero, ma erano molti e tutti colorati a mano, fotogramma per fotogramma, cosa che strabiliava il pubblico di allora. Si trattava di brevi scenette, ambientate soprattutto in esterno, che venivano proiettate in sale improvvisate a Napoli ma anche in provincia. A quanto ricordo, le prime proiezioni, intorno al 1906, avvenivano in una saletta a San Giovanni a Teduccio che aveva allestito mio padre. [...]

Oltre a questa serie di film a soggetto, si giravano anche dei documentari che registravano gli avvenimenti più importanti dell’epoca. Si trattava di una specie di cinegiornali che circolavano sempre nelle sale del Napoletano, ma venivano anche inviati alla Pathé, all’Eclair e alla Gaumont. Elvira e Nicola Notari erano degli autodidatti ed erano molti a rivolgersi a loro per suggerimenti tecnici riguardanti le riprese e soprattutto il procedimento di sviluppo e stampa. [...]

Ma, dopo questo quadro generale, veniamo specificamente al lavoro che svolgeva mia madre all’interno della “Dora Film”. Elvira Notari, in effetti (contrariamente a quanto risulta da molte fonti storiche, del tutto disinformate) diresse tutti i film di nostra produzione, dal primo all’ultimo, compresi dunque i lungometraggi, che erano oltre sessanta. Non solo, ma era sempre lei la vera autrice della trama [...]



Sin da bambino lavoravo come attore in quasi tutti i film e mia madre mi creava il ruolo a seconda della mia età, ma il mio personaggio aveva sempre il nome di “Gennariello”, che divenne il mio pseudonimo. Mio padre si occupava invece della fotografia, della

scenografia e dell’organizzazione e il suo lavoro era molto legato a quello di mia madre, così che, ad esempio, montavano i film insieme ed io stesso, dopo il ’20, collaboravo alle sceneggiature e al montaggio...

ELVIRA NOTARI negli archivi della CINETECA NAZIONALE

«I ricordi di Eduardo Notari, figlio di Elvira, riportati in questa intervista concessa alla scrittrice e documentarista Annabella Miscuglio nel 1980, ripercorrono le straordinarie vicende dell'impresa di famiglia, definiscono e confermano i ruoli (sottolineando in maniera indiscussa quello preminente della madre) e tratteggiano i numeri della ricchissima produzione cinematografica realizzata dalla Dora Film nell'arco di oltre vent'anni, tra il 1906 e il 1930. Il racconto prende avvio dagli esordi, segnati dall'invenzione sorprendentemente precoce (è il 1906!) di piccoli filmati di saluto, "molti" e spettacolari per la coloritura a mano, cita la realizzazione di un imprecisato numero di documentari, reportages veri e propri, da Napoli e territorio, e infine ricorda gli "oltre sessanta" lungometraggi. A fronte di una produzione così ricca e variegata, i film sopravvissuti e giunti fino a noi sono pochissimi: tre lungometraggi a soggetto (*È piccerella*, *'A Santanotte*, *Fantasia 'e surdate*), due raccolte di frammenti (*L'Italia s'è desta* e *Napoli sirena delle canzoni*) e, infine, due corti recentemente recuperati negli Stati Uniti, *La festa della*

SS. Assunta ad Avellino e *La festa della Madonna della Libera a Trevico*.

Il nucleo più cospicuo e di più radicata diffusione è costituito dai tre film conservati a Roma alla Cineteca Nazionale, la cui acquisizione risale alla metà degli anni '50 e appartiene a un fondo di pellicole convenzionalmente denominato "gruppo Sellerio". Grazie alle informazioni recuperate dalle carte d'archivio e dal vecchio schedario cartaceo della Cineteca Nazionale si deduce che il primo film di Elvira Notari acquisito è stato *Fantasia 'e surdate* (1927). L'ingresso della copia, un positivo nitrato 35mm, è datato 25 luglio 1954. A seguire, il 16 ottobre 1956, vengono acquisiti gli altri due film, sempre su copia positiva 35mm nitrato: *È piccerella* e *'A Santanotte* (1922), con provenienza "terzo gruppo Sellerio da Palermo". Le carte d'archivio della Cineteca Nazionale non restituiscono informazioni sufficientemente eloquenti sulla provenienza del fondo, ma è più che probabile che il referente fosse proprio Enzo Sellerio, futuro fondatore della nota e omonima casa editrice, che negli anni '50, in Sicilia, comincia la propria esperienza di fotografo e probabilmente



ELVIRA NOTARI negli archivi della CINETECA NAZIONALE

si trova in contatto con fotografi, proiezionisti, rigattieri o collezionisti.

L'interesse per la ritrovata Elvira Notari si diffonde rapidamente e giunge oltreoceano, al punto che nel 1972 la Cineteca Nazionale si accorda con il Museum of Modern Art di New York per uno scambio di pellicole di cui è oggetto proprio una copia di *È piccerella*.

Dopo oltre due decenni di proiezioni e studi basati sui tre lungometraggi preservati dalla Cineteca Nazionale tra il 1968 e il 1969, la ricerca sui materiali dei film di Elvira Notari si rinnova nel 2007, quando, grazie al nuovo focus sul cinema muto "al femminile", sollecitato dal convegno bolognese "Non solo dive. Pioniere del cinema italiano", viene intrapreso un nuovo e rigoroso progetto di restauro di *'A Santanotte*.

Infine, con i recenti interventi di digitalizzazione a 4k dei controtipi stampati nel 1968 di *Fantasia 'e surdate* e di *È piccerella* si è offerta l'occasione per un'analisi accurata delle immagini e sono state riscontrate le tracce del colore presente nella copia nitrato di partenza, riconoscibili nelle diverse tonalità del bianco e nero al cambiare di ambientazione.

L'esiguo elenco dei materiali sopravvissuti dei film di Elvira Notari si chiude con un ritrova-

mento recente, dovuto alle ricerche dello storico avellinese Fiorenzo Carullo, di due cortometraggi "dal vero" realizzati dalla Dora Film. I due film, recuperati nell'ambito di ricerche sull'emigrazione italiana e campana negli Stati Uniti, rispondono al titolo parallelo, inglese e italiano, di *Wiew [sic] of Avellino/La festa della SS. Assunta ad Avellino* e *Wiew [sic] of Treviso/La festa della Madonna della Libera a Treviso*, e non sono riscontrabili nelle filmografie italiane perché, come recita il cartello di testa, sono in realtà prodotti da una società statunitense, la Irpinia Nuova Film Co., insieme con la Dora Film di Napoli e si datano, con buona probabilità, al 1923. Con la riscoperta di questi due filmati la ricostruzione della notevole produzione di film "dal vero" realizzati su committenza americana trova finalmente una conferma tangibile: non solo, infatti, la Dora Film esporta e distribuisce i propri lungometraggi a soggetto negli Stati Uniti, operando attraverso gli uffici della propria filiale, la Dora Film of America, ma, con operazione inversa e complementare, produce anche moltissimi documentari per le comunità di emigrati dalla Campania. In questo modo, vengono prodotti molti brevi film, che la famiglia Notari realizza viaggiando per i paesi della Campania, per do-

cumentare e mostrare i luoghi d'origine e le tradizioni ai compaesani emigrati negli Stati Uniti». (Maria Assunta Pimpinelli, *Elvira Notari in Cineteca*, in Veronica Pravadelli (a cura di), *Sounds for Silents II. Le pioniere del cinema muto*, Idea Officina Editoriale-Fondazione Teatro Palladium Università Roma Tre, 2021, pp. 123-142)



ELVIRA NOTARI, una PIONIERA del CINEMA ITALIANO

Regista, attrice, sceneggiatrice, produttrice e distributrice, Elvira Notari (1875-1946) merita di esser celebrata come la prima donna regista cinematografica italiana, oltre che la più prolifica, con una produzione che conta, tra il 1906 e il 1930, oltre 60 lungometraggi e centinaia tra cortometraggi e documentari. Abile imprenditrice, la Notari fonda a Napoli con il marito Eduardo la casa di produzione Dora Film, che in pochi anni diviene una delle più importanti società cinematografiche italiane e riesce anche ad aprire una succursale a New York, dove i suoi film, fortemente evocativi della vita dei ceti popolari napoletani, trovano un pubblico ideale negli emigranti italiani.

«Anche se non numerose in termini assoluti, le donne che in Italia affrontarono in modo deciso e autorevole la regia cinematografica tra gli anni '10 e '20 del '900 formano un gruppo non trascurabile. Tra tutte spicca la figura di Elvira Notari (1875-1946), donna di grandi doti artistiche e imprenditoriali, capace di realizzare oltre sessanta lungometraggi e un centinaio di cortometraggi in meno di vent'anni, dal 1911 al 1929. La sua attività ha inizio nel 1909, anno in cui fonda a Napoli (insieme al marito Nicola, operatore di tutti i suoi film) un laboratorio di stampa, titolatura e coloritura di pellicole cinematografiche, la Dora Films, che nel giro di due anni si trasforma in casa di produzione. I suoi film, tutti ambientati nei quartieri popolari di Napoli, sono tratti dal vasto repertorio della "sceneggiata" e del romanzo d'appendice e narrano di donne sedotte e abbandonate, giovanotti di belle speranze che si perdono in loschi affari e madri pronte a difendere l'onore della famiglia con ogni mezzo. Elvira dirige, sceneggia e cura il montaggio di tutti i suoi film, che ottengono un clamoroso successo in tutta l'Italia meridionale (mentre raramente vengono distribuiti al Nord), come pure nelle comunità italiane del Nuovo Continente. A Napoli poi, l'uscita di un suo film è un vero evento: nel 1919, per esempio, la prima di *'A legge* attira un pubblico così numeroso da bloccare il traffico in via Toledo, sulla quale si affaccia il Cinema Vittoria. La Questura autorizza l'anticipo degli spettacoli alle 10



ELVIRA NOTARI, una PIONIERA del CINEMA ITALIANO



del mattino e il film resta in cartellone per trentasei giorni di fila».

(Monica Dall'Asta, *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, 2008, p. 318)

«Elvira, nata a Salerno, proviene da una famiglia semplice, non troppo benestante ma nonostante questo i genitori desiderano che abbia un'istruzione, così da poter migliorare, in futuro,

la sua condizione. Infatti frequenta la normale scuola femminile (ovvero le scuole magistrali) al termine della quale si trasferisce a Napoli assieme a tutta la famiglia per motivi di lavoro, fin quando non incontra Nicola dando una svolta decisiva alla propria vita. I coniugi Notari si avvicinano al nascente mondo del cinema creando a Napoli, in via Roma 91, la loro casa di produzione. La Films Dora inizia la sua attività attra-

verso la produzione di cortometraggi, tra il 1906 e il 1911, chiamati gli Augurali e gli Arrivederci, brevi filmati che servono per aprire e chiudere le vere e proprie proiezioni cinematografiche. La Films Dora si occupa anche, tra il 1909 e il 1912, di produrre e realizzare documentari: si gira dal vero con una macchina da presa dotata di un treppiedi di legno che Nicola maneggia con maestria e professionalità. Dal 1912 inizia l'ascesa di questa casa di produzione, con film di successo, sebbene la stampa non sempre sia stata benevola di critiche positive. Dal 1915, la Films Dora, divenuta Dora Film, organizza la sua produzione in cinque serie: Grandi romanzi popolari, Grandi canzoni popolari, Drammi di vita vissuta, Serie Gennariello, Pittresco. Nel 1920 la Dora Film riceve numerosi premi, tra cui la medaglia d'oro a Genova che va a omaggiare la figura di Elvira Notari, in quanto direttrice della Scuola d'Arte Cinematografica della Dora Film, che si occupa di creare nuovi talenti. Ma la Dora Film ingaggia anche attori napoletani affermati, come Tina Pica e Carlo Pisacane. A partire dal 1923-24 si assiste a un declino causato soprattutto dalle esigenze culturali di un pubblico che sta cambiando e dalle innovazioni tecniche che porteranno alla nascita del cinema sonoro. Da un punto di vista strettamente storico

ELVIRA NOTARI, una PIONIERA del CINEMA ITALIANO

il declino della Dora Film è da attribuire all'ascesa del fascismo che interviene in maniera perentoria sulla realizzazione di ogni film utilizzando la censura come strumento di controllo e propaganda. Nella sua carriera infatti la Notari è stata più volte vittima della censura. La politica fascista auspica un'Italia unita sotto ogni punto di vista, motivo per il quale adotta una campagna anti-dialetti cosicché la lingua italiana venga parlata e compresa dall'intera nazione anche se ciò comporta l'offuscamento degli usi e costumi popolari. Ovviamente le tematiche inerenti allo stupro, all'omicidio, al suicidio, alla pazzia sono severamente proibite. La Dora Film nel 1930 è costretta a cessare la produzione. Elvira, insieme al marito Nicola, si ritira a Cava de' Tirreni, in provincia di Salerno, dove muore nel 1946».

(Chiara Ricci, *Il cinema in penombra di Elvira Notari*, LFA Publisher, Napoli, 2016, pp. 51-67)



Vostro figlio bore si rovina per la figlia di
"Donna Carmela", il mercante, una ci-
colta ben nota, sposo. Le ha regalato,
to un anello di brillanti, men-
tre un altro dei suoi adoratori
le ha portato una serenata sotto
le finestre.
un'amica.

PIRANDELLO E IL CINEMA: QUADERNI DI SERAFINO GUBBIO OPERATORE (1916)

Negli anni '10 del '900 iniziano anche i rapporti di Pirandello con il mondo del cinema: il regista Nino Martoglio, suo amico, lo conduce agli studi della Cines di Roma e lo convince a presentare alcune sceneggiature. Da quest'esperienza, Pirandello decide di ambientare il nuovo romanzo nel mondo del cinema, ma con un occhio fortemente critico. Nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1916), Pirandello si misura con le rivoluzionarie innovazioni tecnologiche dei suoi tempi. La vicenda è narrata dal punto di vista del cineoperatore Serafino Gubbio, alienato da un'industria culturale sempre più asservita alle pure logiche del guadagno. In un momento in cui i Futuristi esaltavano le macchine e la tecnologia come fattori rivoluzionari di progresso e di miglioramento sociale, Pirandello svolge una sua convinta polemica contro la macchina, colpevole, ai suoi occhi, di mercificare la vita e la natura.

Alle ORIGINI del CINEMA

«Fin dalla sua nascita, non era inconsueto che, in quella che Sergio Raffaelli ha definito fase orale della storia del cinema, attori recitassero battute dietro lo schermo o leggessero in sala titoli, didascalie e commenti del film, anche per agevolare la comprensione da parte del pubblico, di solito in buona parte analfabeta; spesso le rappresentazioni delle pellicole mute erano delle vere e proprie messe in scena “multimediali”, in cui la proiezione era accompagnata dalla musica dell'orchestra e dalle canzoni cantate dal vivo. Naturalmente di questa oralità del cinema muto conserviamo solo racconti e testimonianze indiretti; possiamo comunque aspettarci che ci fosse un ricorso diffuso al dialetto. Diverso il caso delle didascalie: esse cominciarono ad essere usate in Italia a partire dal 1905 (nel cortometraggio *La presa di Roma* di Filoteo Alberini), e all'inizio erano brevissime, simili a titoli che riassumevano le scene; solo qualche anno più tardi comparvero anche le didascalie che riportavano battute di discorso diretto. L'italiano dei film muti era solitamente un italiano letterario, aulico, simile a quello dei melodrammi: il culmine della letterarietà si raggiunse senz'altro con le didascalie di *Cabiria*, di Giovanni Pastrone (1914), scritte da Ga-

briele D'Annunzio. [...] Non mancano, però, anche casi di ricerca della medietà linguistica, come nel cinema di stampo verista; come esempio di tale medietà Raffaelli segnala le didascalie di *Assunta Spina*, film di Gustavo Serena (1915), tratto dall'omonimo dramma di Salvatore Di Giacomo e “prototipo del film realistico”. [...] E proprio nelle didascalie del cinema napoletano di quel periodo comincia a fare capolino anche il dialetto».

(Carolina Stromboli, *Il dialetto sul grande schermo. Il napoletano nella storia del cinema italiano*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2022, pp. 31-36)



CINEMA, MODERNITÀ e nuovo SOGGETTO FEMMINILE all'epoca del MUTO

«Il contributo delle donne allo sviluppo del cinema nei primi anni della sua storia è stato portato alla luce recentemente e ha ridisegnato in modo forte la storia del cinema muto. Innanzitutto, una rinnovata attenzione alla nascita del cinema in relazione al contesto socio-culturale della modernità, incluso il movimento femminista-suffragista, ha evidenziato che le donne costituivano la maggioranza dell'audience cinematografica e che il cinema ha plasmato la formazione della spettatrice come "donna moderna". [...] L'esperienza cinematografica è profondamente cambiata nel corso della storia del cinema. Basti pensare a come l'andare al cinema abbia costituito, agli albori, l'essenza di questa esperienza molto più di quanto lo fosse guardare il film. [...] Se la nascita del cinema a fine Ottocento è un episodio importante della nuova modernità urbana, la grande trasformazione sociale, economica, e culturale delle metropoli occidentali è anche il contesto di un cambiamento altrettanto radicale della condizione femminile. Con l'urbanizzazione del secondo Ottocento le donne cominciano ad acquisire uno statuto nuovo, grazie in particolare a rinnovate possibilità lavorative e a una maggiore autonomia, lontane dalla famiglia di origine. [...] Così l'autonomia economica diventa



libertà esistenziale e sessuale. La metropoli, infatti, non è solo un contesto lavorativo, quanto piuttosto il luogo dove si sviluppano in modi e quantità sino ad allora sconosciuti una miriade di forme dell'intrattenimento e del consumo.

[...] La nuova autonomia femminile riscrive anche il rapporto tra sfera pubblica e privata, sino ad allora connotate in termini sessuati. L'accesso alla sfera pubblica era stato sostanzialmente precluso alle donne, soprattutto a

CINEMA, MODERNITÀ e nuovo SOGGETTO FEMMINILE all'epoca del MUTO

MARTIN SCORSESE E GEORGES MÉLIÈS

Il film *Hugo Cabret* (2011) di Martin Scorsese ci fa rivivere in maniera emozionante gli albori del cinema muto attraverso la figura leggendaria di Georges Méliès, padre del cinema fantastico.

Parigi, 1931. Il dodicenne orfano Hugo Cabret vive in una stazione, custodendo un automa costruito dal padre che nasconde una storia magica. Nelle sue scorribande attraverso la città si imbatte nell'eccentrica Isabelle che gli fa conoscere l'illusionista e pioniere del cinema Georges Méliès. Tratto da *La straordinaria invenzione di Hugo Cabret* di Brian Selznick, il film è vincitore di cinque Premi Oscar nel 2012.

quelle della classe borghese. Ora gli spazi della metropoli sono percorsi dalle donne e la nuova presenza femminile si esprime proprio nei termini di una nuova visibilità. Se si dovesse riassumere in una formula questa mutazione epocale si potrebbe dire che con la modernità la donna “diventa visibile”. [...] In altre parole, le traiettorie del cinema e del soggetto femminile si intrecciano e trovano una corrispondenza perfetta nel loro legame intrinseco con la visibilità. Se il cinema è il dispositivo che rende visibile il mondo e le cose, la presenza della donna nello spazio pubblico cambia la configurazione stessa del visibile. Il cinema e la donna interpellano dunque in forme nuove lo sguardo e

così contribuiscono in maniera forte alla formazione del nuovo soggetto moderno. [...] Nello schermo del cinema primitivo la spettatrice non vede l'altro da sé, ma se stessa. Che cosa riconosce di sé la spettatrice guardando lo schermo? Molti film dei primi anni registrano dinamiche di gender legate alle questioni discusse sinora, ovvero la presenza femminile negli spazi urbani e la reazione che questa provoca nel soggetto maschile».

(Veronica Pravadelli, *La donna visibile. Dive, attrici, spettatrici*, in Veronica Pravadelli (a cura di), *Sounds for Silents II. Le pioniere del cinema muto*, Editoriale Idea, Roma, 2021, pp. 5-10).



Il CINEMA, invenzione del FUTURO. ELVIRA e le altre

All'epoca del film di Elvira Notari il cinema è un'invenzione recente (1895), frutto di una rivoluzione tecnologica epocale che modifica radicalmente lo statuto ontologico dell'immagine fotografica: dalla capacità della fotografia (nata anch'essa a fine '800) di cogliere il reale e bloccarlo nel tempo (quello che venne definito "complesso della mummia"), all'immagine in movimento. La nascita del cinema ha portato a compimento il processo avviato dalla fotografia, aggiungendo all'immagine delle cose quella del loro movimento e della loro durata. Inoltre, il cinema era capace di conquistare immediatamente sia il ceto borghese sia quello proletario e contadino. A differenza della stampa, infatti, le immagini proiettate sullo schermo avevano un significato semplice, erano immediatamente fruibili da tutti e inoltre si poteva accedere ai cinematografi a prezzi popolari. Al pari dei più noti Louis e Auguste Lumière e George Méliès, molte sono le donne che sperimentano le possibilità espressive e tecnologiche della nuova arte cinematografica. Tra le più importanti e prolifiche, segnaliamo la francese **Alice Guy**, che segna la nascita del cinema narrativo con il suo *La fée aux choux* (La fata dei cavoli, 1896) – film coevo del più celebre *L'arroseur arrosé* dei Lumière presentato nella prima proiezione cinematografica pubblica del 1895 – e la statunitense **Lois Weber**, che è stata la più importante donna cineasta del cinema muto americano, considerata all'epoca una delle tre grandi menti dell'industria insieme a Griffith e DeMille, ma che si distingue dai colleghi per l'impegno progressista e la capacità di affrontare attraverso il cinema temi scottanti e di attualità, come i profondi cambiamenti nella vita delle donne, e dunque nelle relazioni uomo-donna, che turbavano gli americani all'inizio del ventesimo secolo. In Italia, accanto alla regista e produttrice **Elvira Notari**, possiamo ricordare **Giulia Rizzotto**, **Diana Karenne** (di origine polacco-ucraina ma in Italia dal 1914) e **Francesca Bertini**, non solo diva indimenticabile



del cinema muto ma anche regista, come ad esempio di *Assunta Spina* (1915) in coregia con Gustavo Serena.

«Di sicuro anche in Italia, come nel resto del mondo, il cinema non fu solo un affare di uomini, ma una sfera professionale ed esperienziale nella quale le donne investirono grandi dosi di energia, intelligenza, passione e desiderio. Il clima misogino nel quale si trovarono a operare – desolantemente testimoniato dall'analisi delle modalità di rappresentazione del femminile sulle riviste cinematografiche degli anni Dieci e Venti – non contribuì certo a creare le condizioni ideali perché i loro talenti potessero esprimersi ed

Il CINEMA, invenzione del FUTURO. ELVIRA e le altre

essere pubblicamente riconosciuti e può facilmente spiegare perché così tante di loro – quasi tutte in verità – furono così rapidamente, integralmente cancellate dalla storia del cinema».

Con queste parole Monica Dall'Asta presenta e introduce il volume edito in occasione del convegno di studi sulle pioniere del cinema che ha reso possibile la riesumazione dall'oblio di un'altra pioniera del cinema italiano, **Elvira Giallanella**, produttrice, sceneggiatrice e regista cinematografica, il cui unico film, *Umanità* (1919), è stato fortunatamente ritrovato negli archivi della Cineteca Nazionale, restaurato e infine riportato a nuova vita grazie a una proiezione pubblica che non aveva mai avuto. *Umanità* è dunque l'unica testimonianza di un'altra pioniera del cinema italiano che realizza una sorta di pamphlet pacifista e didattico sulla prima guerra mondiale, in controtendenza con i film di ispirazione patriottica o propagandistica dell'epoca, e dunque molto in avanti sui tempi, anticipando le posizioni più critiche del secondo dopoguerra.



Lo **STILE** del **FILM** - L'aspetto **DOCUMENTARISTICO**

«Napoli, capitale del cinema pionieristico. [...] I coniugi Notari furono tra i più attivi nella settima arte che muoveva i primi passi. Con una caratteristica: i loro film non erano solo realizzati nei primi teatri di posa, ma nelle strade. Qualcuno ha scritto che Elvira Notari fu l'antesignana del Neorealismo. Forse è un po' troppo, ma sicuramente fu la prima a spingere i suoi film muti in un ambito verista, convinta che il potenziale popolare dei film fosse la vera chiave di volta per fare del cinema qualcosa di più di un divertimento. [...] Elvira ideò anche un sistema di recitazione attento alla realtà, che affinò fondando la Scuola d'arte cinematografica. [...] I drammi di Elvira, realizzati con la complicità del marito e del figlio, piacevano al popolo. Le cronache del tempo registrano lunghe file nei cinema per vedere le pellicole della "Dora Film" [...]. Titoli come *N'fama* e *'A legge* chiariscono subito quale sapore avessero quei film: drammi ambientati nei quartieri popolari, dove il pubblico e il privato si incrociavano inevitabilmente, a evidenziare un contrasto forte tra l'ordine costituito e la legge della strada; qualcosa che il popolino partenopeo sentiva vivo e forte e che premiava al botteghino. E non va dimenticato che, oltre alle piccole e grandi star cinematografiche dell'epoca, c'era anche un altro divismo, quello dei



“cantanti d'appresso”, gli artisti che musicavano i film muti davanti al pubblico. Realtà e finzione finivano col trovare una sintesi più del teatro. Il mondo in carne e ossa veniva restituito allo spettatore in una chiave epica e popolare. Dirompente. Come poteva piacere tutto ciò al neonato fascismo? [...] Ma c'era anche un altro nemico alle porte, si chiamava cinema sonoro». (Gianfranco Pannone, *Per amor di Elvira*, in

Paolo Speranza (a cura di), *La film di Elvira. Elvira Coda Notari, la prima regista donna del cinema italiano (1875-1946)*, Cactus Film - Cinemasud, Napoli, 2016, pp. 12-13).

«Le vicende si dipanano intorno ad alcuni tratti comuni al genere drammatico: il tradimento, la rivalità, l'onore, l'ossessione; elementi che si ripetono [...], così come l'impiego dei medesimi

Lo STILE del FILM - L'aspetto DOCUMENTARISTICO

attori e dei ruoli ad essi assegnati. L'insegnante di matematica [del figlio], Rosé Angione, ad esempio, interpreta sia Nanninella di *'A Santa-notte* sia Margaretella di *È piccerella*. Anche dal punto di vista stilistico è possibile rintracciare la ripetizione di alcuni tratti distintivi fissi, come la descrizione degli ambienti interni a partire da un unico punto di vista; l'immediatezza con cui i personaggi e gli interpreti sono presentati all'inizio del film; l'uso dei primi piani nelle scene di impatto emotivo e il gusto per la descrizione ambientale e paesaggistica. Tutti aspetti che contribuiscono alla formazione di uno standard espressivo riconoscibile, in linea con l'ambizioso progetto della "Dora Film" di dare vita alla Serie dei Grandi Racconti Popolari. [...] *È piccerella* si apre con una lunga serie di riprese dal vero, volte a contestualizzare la storia dei protagonisti nel più ampio quadro della "reale" festa di Montevergine, a cui prende parte, come recita la didascalia di presentazione, l'onda di popolo frenetico di chiasso e desideroso di baldoria. Le immagini documentarie di carrozze e automobili di ritorno da Montevergine, di osterie e balconi affollati e astanti che ammiccano apertamente alla macchina da presa, si alternano alle sequenze appositamente ricostruite per il

film, dove Tore e Margaretella sfilano anch'essi in carrozza per le strade della città. [...] Il potere documentario delle immagini dal vero rafforza il legame tra i personaggi del film e l'ambiente partenopeo, colto in una delle sue più autentiche manifestazioni popolari, accrescendo il livello di spontaneità e di credibilità della storia narrata. Davanti a queste immagini lo spettatore resta sorpreso e incuriosito dalla mole di dettagli e di vivaci espressioni colte dal vivo dalla regista Elvira Notari, la quale non sembra preoccuparsi di creare discordanza tra realtà e finzione, ma anzi essa stessa per prima sembra riconoscere e sottolineare il valore spettacolare del reale che letteralmente straborda dal quadro e rinvia alla complessità e alla ricchezza del mondo descritto».

(Angela Maria Fornaro, *La rappresentazione della città di Napoli nei film della Notari*, in Paolo Speranza (a cura di), *La film di Elvira. Elvira Coda Notari, la prima regista donna del cinema italiano (1875-1946)*, Cactus Film - Cinemasud, Napoli, 2016, pp. 54-55).



«Negli anni del muto a Napoli fiorì una ricca produzione cinematografica “eccentrica”, per quanto riguarda i temi, rispetto ai canoni della cinematografia nazionale: manca del tutto, nella produzione napoletana, il film in costume con antichi romani e principi rinascimentali [...]. Molti dei film muti di queste case di produzione locali appartengono al filone delle sceneggiate. La sceneggiata è un genere teatrale che nasce a Napoli nel primo dopoguerra, e che consiste in una rappresentazione che si sviluppa a partire da una canzone di successo, unendo dunque canto e recitazione. [...] I temi delle sceneggiate sono melodrammatici: amori tormentati, tradimenti, vendette, passioni, gelosie, rappresentati con stereotipata prevedibilità. [...] La sceneggiata approda presto anche al cinema: Elvira Notari nei suoi film muti utilizza temi e modi della sceneggiata teatrale. [...] Temi quasi sempre melodrammatici, con protagonisti della Napoli popolare, di solito poveri e spesso ai limiti della legalità, e c'è sempre un notevole interesse verso i personaggi femminili, seppure in chiave moralistica e conservatrice».

(Carolina Stromboli, *Il dialetto sul grande schermo. Il napoletano nella storia del cinema italiano*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2022, pp. 31-36).

«Una presenza costante nei film Dora è quella di Gennariello-Eduardo Notari, già apparso nei primissimi filmati come “Bebè”. Diventa raramente protagonista, sua madre lo confina sempre nei ruoli di comprimario, anzi di anta-

IL DIALETTO SUL GRANDE SCHERMO

«Il dialetto nei film della Notari è già nei titoli. [...] Quando si parla di uso del napoletano nelle didascalie, non bisogna certo immaginare che esse siano tutte in dialetto: nella maggior parte dei casi, infatti, le didascalie si uniformano alla tendenza nazionale verso una lingua aulicizzante e poco realistica. Ma nei film della Notari le didascalie in italiano mostrano alcuni tratti di quella che abbiamo chiamato medietà linguistica e non sono poche le didascalie miste italiano-dialetto o anche integralmente in dialetto. [...]

Il film comprende 74 didascalie e due lettere che vengono mostrate allo spettatore e hanno la funzione di didascalie vere e proprie. 22 didascalie sono narrative e servono a veicolare gli interventi esterni di un narratore, con funzione di denotazione spazio-temporale o di commento; queste didascalie, secondo l'uso del cinema muto dell'epoca, sono in un italiano lontano dalla lingua comune, non privo di velleità letterarie. 50 didascalie sono locutive, cioè riportano le parole dette o pensate dai personaggi; di queste, la maggior parte, 36, sono in un italiano forbito, in cui però tratti aulici e letterari si mescolano con tratti colloquiali e locali, anche all'interno della stessa frase. Ci sono poi 4 didascalie miste, in italiano e in dialetto. E 10 didascalie locutive integralmente in dialetto napoletano».

(Carolina Stromboli, *Il dialetto sul grande schermo. Il napoletano nella storia del cinema italiano*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2022, pp. 31-36).

Lo STILE del FILM - Il CINEMA MUTO e la SCENEGGIATA

gonista buono in vicende dominate da malvagi. [...] Ma nel 1921 irrompe sullo schermo di Elvira Notari la bella Rosè Angione, straordinario personaggio di donna inconsapevolmente fatale, ora sfruttatrice ora dominatrice, destinata a suscitare passioni che inevitabilmente portano al delitto. Due film da lei interpretati nel 1922 si sono conservati intatti: *È piccerella* e *'A Santanotte*. Nel primo dei due Margaretella è una ragazza civetta, molto corteggiata, che ha tra i suoi adoratori anche Tore, figlio fannullone di Donna Maria e fratello dell'ottimo Gennariello. [...] Malgrado l'origine – una canzone di Bovio e Valente – e certi stereotipi del cinema napoletano – i coltelli – il film ha una decisa impronta realistica: del resto è così in tutta la narrativa, il teatro, la letteratura popolare di Napoli. Però in questo caso il personaggio femminile si è liberato di ogni connotato di maniera: è sì una donna fatale, ma anche una ragazza del popolo, che provoca drammi con innocenza perché è spensierata, piccerella. Nel film non si sa se ammirare maggiormente l'acuto ritratto di Margaretella o la straordinaria descrizione dell'ambiente».

(Riccardo Redi, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Biblioteca di Bianco & Nero/Marsilio, Roma-Venezia, 1999, pp. 182-183).



MARGARETELLA: una *FEMME FATALE* NAPOLETANA

«Per ogni *femme fatale* che si rispetti, se il proprio pentimento morale non viene raggiunto, a saldare i conti arriva la giustizia – divina, giudiziaria, di vendetta – e si paga con la vita. [...] Questo insano, forse anche liberatorio, gesto di Tore gli permette di illudersi che così facendo egli si possa sciogliere da quella stretta catena che lo legava corpo, anima e cuore alla donna. Ma non è da scartare l'idea che la rappresentazione di questo estremo atto sia “utile”, necessario per ristabilire un ordine, o meglio, per sottolineare con incisività quale sia il giusto ruolo della donna nella società e nei riguardi dell'uomo. Quest'ultimo aspetto sembra essere di rilevante importanza poiché, seppur in modo sin troppo “eloquente”, ben inquadra quale è e quale dovrebbe essere la figura della donna partenopea – e non solo – degli anni '20. Margaretella, così come le altre donne della sua epoca, possono fantasticare, sognare, immaginare, persino provare ad assumere un diverso ruolo attraverso il quale rappresentarsi, ma devono anche sapere che questo sogno sarà praticamente impossibile da realizzare. Il loro posto rimarrà all'interno della gabbia dorata (ma pur sempre una gabbia) delle mura domestiche, accanto ad un uomo, unico capo famiglia, e vicino ai figli».

(Chiara Ricci, *Il cinema in penombra di Elvira Notari*, LFA Publisher, Napoli, 2016, pp. 86-87).

«L'indomabile *'nfama* altro non è, in definitiva, che una donna che vuole andarsene in giro, vedere ed essere vista in pubblico, avere accesso alla sfera dell'attività urbana e dello scambio erotico – in una parola “vaga-bondare” per le strade. Sottraendosi alle pareti domestiche e scegliendo la strada, il passeggio, l'attività svogliata del guardarsi attorno, Margaretella lotta per stabilire una geografia erotica e per trovare una sua colloca-



zione all'interno del territorio metropolitano. Non rinunciare alle feste è il suo modo di combattere per un piacere non privato. Nella mobilità spaziale e nel desiderio di spazio è incarnata una fantasia di mobilità socio-sessuale. Il melodramma di strada di Notari esprime la resistenza del soggetto femminile ad un sistema in cui “passeggiare” è bollato con il marchio “infame” di “passeggiatrice” e alla donna sono negati l'attività e il piacere della *flânerie*».

(Giuliana Bruno, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, La Tartaruga Edizioni, Milano, 1995, pp. 294-295).

MARGARETELLA: una *FEMME FATALE* NAPOLETANA

«Per prima cosa bisogna chiarire che il vero lavoro dei napoletani, tuttora, è il vivere bene. [...] Come la gran parte dei napoletani, Margaretella è impegnata soprattutto a vivere. In questo si discosta nettamente dalla dark lady americana. Il lusso non le serve all'accumulo di denaro. Piuttosto è un mezzo che le procura dei piaceri. Anche il suo dongiovannismo sentimentale risulta ben distante da quello della *femme noire*. Non tende alla distruzione del maschio, bensì questa è un'ineluttabile conseguenza del suo desiderio di vita e di libertà. Margaretella non è una gran dama o un'amante di stampo dannunziano: sa che nel Sud, se ci si fidanza, si rischia una sorta di ergastolo tra le quattro mura domestiche. E così, scissa tra il "vorrei ma non posso", oscilla con disinvoltura tra un fidanzato e l'altro. Aggiungiamoci un pizzico di egocentrismo e di vanità: l'inno alla libertà diventa un inno alla femminilità gioiosa, alla mondanità di stampo bovaristico, all'esibizione tutto sommato innocente di riccioli e gioielli. Ciò che la condanna sono la "guapperia" e l'amor di mamma, il conformismo e il perbenismo».

(Enza Troianelli, *Elvira Notari pioniera del cinema napoletano (1875-1946)*, Euroma, Roma, 1989).



«Al di là dell'originalità d'espressione di cui alcune di loro furono capaci, l'esperienza delle "pioniere" è interessante soprattutto per quanto rivela del coraggio, della determinazione, della capacità di iniziativa di un'intera generazione di donne. In questo senso, anche le figure meno sensibili all'attrazione del modernismo, le più ancorate alle forme culturali della tradizione, si affermano di fatto come formidabili agenti di modernità. Il caso più eclatante è senza dubbio quello di Elvira Notari. Imprenditrice di grande talento, Elvira Notari non è solo la sublime cantrice dell'anima popolare di Napoli: è anche e soprattutto una straordinaria mediatrice culturale. [...] Nel cinema di Notari, in altri termini, ci troviamo di fronte a un misto contraddittorio di aspetti retrivi e progressisti, dove contenuti che non sempre, per citare Gledhill, appaiono "consoni al desiderio femminista" si sposano però a una professionalità e a un dinamismo che fanno di questa cineasta un modello quanto mai ammirevole di intraprendenza femminile».

(Monica Dall'Asta, *L'altra metà del cinema muto italiano*, in *Non Solo Dive. Pioniere del Cinema Italiano*, a cura di Monica Dall'Asta, Cineteca di Bologna, Bologna, 2008, pp. 12-13).

«I prodotti della Dora Film circolarono non solo in Italia ma anche al di fuori dei suoi confini. Come rivelano vari documenti, furono coinvolti in un interessante processo di "migrazione culturale": l'emigrazione dall'Italia meridionale all'inizio del secolo comprendeva anche i moving pictures, i film. [...] La Dora Film trovò un avamposto a New York, città con una forte presenza di emigrati italiani, molti dei quali venivano dall'area napoletana. La Dora Film di Napoli realizzò il "sogno americano", diventando la Dora Film d'America e aprendo un ufficio sulla Settima Avenue. [...] Durante gli anni '20, Elvira Notari incontrò molte difficoltà nell'ottenere i visti per i suoi film, che non incontravano il favore del fascismo. Ad alcuni venne negato, e le fu spesso chiesto di rimontarli o di

«Il fascismo aveva iniziato la distruzione dell'industria cinematografica napoletana sin da subito, attraverso provvedimenti apparentemente secondari. [...] Dialetti e lingue straniere furono messi al bando. [...] Un altro provvedimento fu studiato all'uopo contro il realismo e il folklore della produzione locale. L'ufficio censura cinematografica del Ministero dell'Interno diramò nel 1928 la seguente circolare:

“Rilevata la persistenza in alcune Case cinematografiche di lanciare sul mercato films aventi per soggetto scene di ambienti napoletani che, se non ancora scomparse dalla vita di quella città, non rappresentano più certamente la caratteristica di quella popolazione: considerato che siffatte films a base di posteggiatori, pezzenti, scugnizzi, di vicoli sporchi, di stracci e di gente dedita al dolce far niente sono una calunnia di una popolazione che pure lavora e cerca di elevarsi nel tono di vita sociale e materiale che il Regime imprime al Paese: considerato peraltro che siffatte films sono eseguite con criteri privi di qualsiasi criterio artistico, indegne della bellezza che la natura ha prodigato alla terra Napoli, è stato deciso, in via di massima di negare l'approvazione di films che persistono su clichés che offendono la dignità di Napoli e dell'intera Regione”.

(Antonio Farese, *"I films napoletani a base di stracci e scugnizzi sono proibiti"*, in Paolo Speranza (a cura di), *La film di Elvira. Elvira Coda Notari, la prima regista donna del cinema italiano (1875-1946)*, Cactus Film - Cinemasud, Napoli, 2016, pp. 87-89).

CINEMA e MIGRAZIONE CULTURALE

fare modifiche e tagli. Si trovò però un metodo “locale” per aggirare il potere centralizzato. Mentre i film venivano inviati a Roma per ottenere il permesso di distribuzione (una pratica amministrativa tradizionalmente lenta), Notari otteneva un visto provvisorio per la distribuzione dall’ufficio napoletano. [...] Il detto popolare “fatta la legge, trovato l’inganno” riassume l’invenzione di sistemi semilegali per evitare le burocrazie centrali. Questo documento temporaneo permetteva a Notari di far uscire i film a Napoli. A giudicare dalle date, sembra che gran parte dei film fossero poi imbarcati e spediti a New York. Quando finalmente la burocrazia centrale romana arrivava a rispondere in un modo o nell’altro, i film erano già “emigrati” e già ampiamente diffusi. Se si otteneva il visto, il film veniva ripresentato a Napoli e in altre città italiane. In caso contrario, il danno non era terribile, dato che il mercato italo-americano si era già preso cura della distribuzione. [...] Il legame con le comunità emigrate garanti in definitiva la sopravvivenza economica di Notari per tutti i difficili anni ’20, così come l’aggiramento della censura nel primo decennio del regime fascista. [...] Il cinema prese il posto di precedenti luoghi di svago popolare e interazione sociale, e divenne inoltre spazio di riconoscimento pubblico per gli emigranti. [...] Diversamente dagli emigranti stessi, i film di Notari non viaggiarono con un biglietto di sola andata. Effettuarono un viaggio completo, culturale e produttivo, di andata e ritorno: da un lato, il successo americano aiutò la Dora Film a produrre film in Italia durante tempi difficili; dall’altro, con il loro effetto di document(ari)o turistico culturale, i suoi film permisero agli emigrati di “tornare a casa”. I film di Notari a New York agirono come veicolo per la trasformazione della memoria in architettura della visione: nell’era della riproducibilità tecnica, lo status della memoria cambia e assume un carattere spaziale. Il movimento del tempo si fa geografia. Ricordi sia personali sia collettivi perdono il sapore

di madeleines proustiane e acquistano la visione/veduta di fotografie e film. I film di Notari, per gli emigranti, finirono per sostituire la memoria».

(Giuliana Bruno, *Elvira Notari e la Dora Film d’America. Cinema e migrazione culturale*, in *Non Solo Dive. Pioniere del cinema Italiano*, a cura di Monica Dall’Asta, Cineteca di Bologna, Bologna, 2008, pp.137-141).

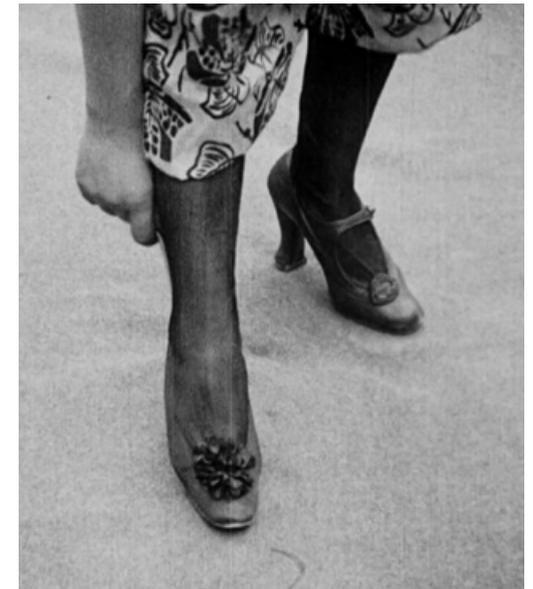


Una **RECENSIONE** dell'EPOCA

«Dalla poesia dialettale di Libero Bovio musicata dal Gambardella che ha avuto un così largo successo di cantori ed ascoltatori alla Festa di Piedigrotta, Elvira Notari ha tratto ispirazione per questo film. Trattenuo nel suo ambiente naturale con elementi psicologici e stilistici tratti direttamente dall'indagine acuta e sagace della scrittrice, è stato metriato altresì di elementi folkloristici ed etnici, di colore locale, e, quel che più preme, di passione eminentemente paesana. Perché i personaggi che vivificano di sapore meridionale la trama, i loro sentimenti come i loro atti e i loro pensieri sono dipinti così al vivo, come li conosciamo attraverso la letteratura ed al teatro. Perciò impeti e abbattimenti, serenità e cuppezza, morbidity e asprezze si alternano tra le multiple vibrazioni di gioia e dolore, componendo un quadro vasto dai colori contrapposti, dal disegno incisivo in cui la forza e la debolezza si amalgamano e si fondono per ragioni di contrasto e di visuale. La composizione poi si



presenta omogenea, complessa nella fattura, ma chiara nei motivi dominanti con una progressione dinamica dei valori psichici ed estetici e la sua impostazione, facendo astrazione di qualche superfluità, aderisce allo spirito sentimentale e tragico dell'opera». («La Rivista Cinematografica» di Torino del 10 maggio 1924).



Dicono della regista - **ELVIRA NOTARI** e il **MELODRAMMA**

«In anni abbastanza recenti il melodramma è stato “riabilitato” sia in ambito teatrale che cinematografico per la sua capacità di rendere evidenti le contraddizioni dei valori borghesi, in particolare le dinamiche all’interno del nucleo familiare nell’epoca, a seconda dei casi, della rivoluzione industriale o del capitalismo. In questo contesto, l’eccesso stilistico e l’eccesso delle emozioni della forma melodrammatica andrebbero a iscrivere, proprio per la loro manifesta visibilità (e ovvietà), un atto di riflessività, di critica ai valori rappresentati. [...] Grazie a procedure di messa in scena particolari, la maggior parte dei film esalta le prerogative anti-sociali dei personaggi. Anche se questi personaggi trasgressivi escono sconfitti e perdenti, è per loro che lo spettatore ha grande empatia. [...] Se da un punto di vista formale il cinema di Elvira Notari rientra pienamente nel melodramma mi sembra che in esso manchi questa qualità trasgressiva. L’esito è a mio avviso dovuto all’assenza di qualsiasi elemento “storico” e trasformativo. In Notari è forte la percezione che i valori della cultura napoletana rappresentati siano eterni e senza tempo, legati a una tradizione consolidata che va difesa e mantenuta. [...] La passione e il tradimento, così come l’attaccamento alla madre e il senso dell’onore familiare, sono sentimenti e comportamenti opposti, ma ugualmente radicati, e costituiscono le due facce della stessa medaglia: l’uno dà il senso all’altro. [...] In questo scenario è ovvio che le prerogative di emancipazione per la donna siano assenti: in uno spazio che rifiuta la modernità, ovvero la possibilità di concepire l’esistenza come trasformazione e cambiamento, il soggetto femminile – e anche quello maschile, a ben vedere – rimane intrappolato in forme di vita statiche e immutabili».

(Veronica Pravadelli, *La donna visibile. Dive, autrici, spettatrici*, in Veronica Pravadelli (a cura di), *Sounds for Silents II. Le pioniere del cinema muto*, Editoriale Idea, Roma, 2021, pp. 38-39).



0: Titoli di testa: 00.00 – 00.02.15

Restauro digitale realizzato nel 2018 da CSC – Cineteca Nazionale a partire da un duplicato negativo in bianco e nero, stampato nel 1968 da una copia nitrato d'epoca ad oggi non più conservata.

Si ringrazia ZDF/ARTE

È PICCERELLA

(Elvira Notari, IT 1922)

**Dramma passionale di ELVIRA NOTARI
creato sulla canzone di LIBERO BOVIO**

Serie grandi lavori popolari

PERSONAGGI

Tore e Gennariello figli di...

Apertura e chiusura a iride sul personaggio di Tore

Apertura e chiusura a iride sul personaggio di Gennariello

MARIA

Apertura ovale su Maria che, appoggiata a un tavolo, alza lo sguardo.

MARGARETELLA

Apertura e chiusura a iride sul personaggio di Margaretella, fiera e altera

Carmela sua madre

Apertura su Carmela all'interno di una stanza, con carta da parati decorata e vasi da fiori.

A zìè Rosa

Apertura su zia Rosa di tre quarti, che lentamente si volta.

Nunziatina sua figlia

Apertura ovale su Nunziatina che sorride con la mano appoggiata al mento

CARLUCCIO

Apertura su Carluccio, vestito in modo elegante, con il cappello, in esterni.

Fuma una sigaretta, tenendo l'altra mano in tasca.

DORA - FILM

Napoli

2: 00.02:16 – 00:03:47

L'onda di popolo frenetico di chiasso e desideroso di baldoria gremisce ogni via che percorrono i reduci di Montevergine

Due ali di folla circondano l'automobile di lusso addobbata che apre il veloce corteo di calessi e di carrozze condotte sempre da due persone, di ritorno dal pellegrinaggio al Santuario di Montevergine.

'A carrozza 'e Tore

Inquadratura in movimento della carrozza di Tore e dei suoi amici, alcuni bambini la seguono lungo la strada. L'uomo sorride compiaciuto. Il corteo di calessi e carrozze è fermo. Un cavallo si imbezzarrisce.

'A carrozza 'e Margaretella

Inquadratura in movimento della carrozza di Margaretella e di sua madre. Insieme alla zia e a Nunziatina sono osservate dalla folla. Passano altre automobili e carrozze addobbate, circondate da ali di folla entusiasta.

3: 00:03:48 – 00.04:46

Pandemonio orgiastico di baccanti

Breve panoramica sui tavoli e nella sala del ristorante: gli uomini brindano e festeggiano.

LISTA delle SEQUENZE e CARTELLI

Una seconda breve panoramica racconta l'esterno del Restaurant Stella e i clienti affacciati ai balconi dei vari piani.

Un gruppo di persone si raccoglie sulla scala d'ingresso dell'Antica trattoria Biglietto, un poco oltre si intravede il golfo di Napoli.

Il diapason del chiasso

Momenti di festa. Un uomo panciuto beve di gusto del vino rosso. Dietro di lui un gruppo di adulti e di bambini con stendardi e insegne ride e scherza.

4: 00:04:47 – 00:05:40

L'arrivo di una carrozza trainata da due cavalli. Ne scendono cinque uomini, vestiti elegantemente, che si avviano verso l'entrata del ristorante.

Una volta in sala si siedono al tavolo a sinistra, porgendo il cappello ai camerieri.

Sopraggiunge la carrozza di Margaretella. Si ferma davanti all'entrata, ne scendono in cinque ed entrano nel ristorante.

5: 00:05:41 – 00:08:06

Siedono all'unico tavolo disponibile, a destra, mentre Tore le osserva

«**Non ti scottare al fuoco di quegli occhi, 'a figlia e donna Carmela 'nnamurato lassa e 'nnamurato piglia!...**»

Tore e Margaretella sono vicini, in un'unica inquadratura.

Tore si gira verso Margaretella che ricambia lo sguardo e gli sorride mentre un cameriere le porta un piatto di pasta.

Carmela, la madre di Margaretella, assaggia il vino ma, scandalizzata, si alza in piedi e si lamenta con il cameriere della scarsa qualità.

Margaretella ha uno sguardo sofferente mentre la madre parla con la zìe Rosa. Arriva il cameriere che porta il conto a Carmela che si mostra visibilmente contrariata.

«**Il vino non lo abbiamo bevuto e lo vuoi essere pagato**»

Nella sala del ristorante Carmela si alza in piedi e inizia a schiaffeggiare il cameriere creando il pandemonio.

Tore e gli altri uomini invitano le signore a unirsi al loro tavolo. Carmela ringrazia e si accomoda insieme alle altre.

Margaretella è ora vicino a Tore, che la guarda e tenta un approccio.

6: 00:08:07 – 00:09:22

«**Come siete bella!**»

Tore continua a osservarla e a complimentarsi, ma lei mantiene lo sguardo altrove mentre zìe Rosa li osserva con aria piuttosto imbronciata.

Zìe Rosa è con sua figlia Nunziatina, un po' triste, mentre la madre cerca di consolarla appoggiandole una mano sulla sua.

«**...E 'n 'ato!**»

Margaretella si alza e insieme a Tore esce all'aperto, sul terrazzo.

Abbracciati, l'uomo le sussurra parole dolci, mentre la donna evita ancora di guardarlo in viso.

Zìe Rosa e Nunziatina, mentre gli altri continuano il loro banchetto, si alzano e furtivamente li raggiungono in terrazza, trovandoli ancora abbracciati.

Margaretella le saluta e si allontana, Nunziatina la osserva, mentre zìe Rosa mette in guardia Tore.

7: 00:09:23 - 00:10:07

LISTA delle SEQUENZE e CARTELLI

«Cagnate strada: chella guagliona ha fatto chiagnere chiù de 'nu figlio e mamma!»

Anche Nunziatina gli si avvicina per dirgli qualcosa all'orecchio. Lo sguardo dell'uomo è imbronciato e triste.

Le due donne si allontanano, Tore è profondamente sconcolato, nei gesti e nelle espressioni.

8: 00:10:08 - 00:11:18

Tore rientra nella sala del ristorante mentre gli ospiti sono in piedi, pronti per un brindisi. L'uomo brinda insieme a loro e poi si siede nuovamente accanto a Margaretella.

«Lasciate stare donna Carmela, fatemi l'onore di accettare»

Carmela si alza in piedi e ringrazia Tore, che si fa dare il conto dal cameriere e lo paga con eleganza.

Si alzano tutti ed escono, mentre un cameriere sparcchia il tavolo.

9: 00:11:19 - 00:13:35

All'uscita dal ristorante, gli uomini scortano le signore alla carrozza, e poi, seguiti da Tore, salgono sulla propria.

Percorrono velocemente le strade di Napoli e, quando si fermano, Tore le aiuta a scendere in quattro e le saluta nella via.

Le donne si salutano affettuosamente ed entrano in casa: sono vicine.

Anche la seconda carrozza con a bordo gli uomini si ferma all'entrata di una casa.

Tore scende, ringrazia gli amici ed entra, mentre l'anziana madre Maria, insieme al figlio più giovane Gennariello, li osservano dalla finestra.

Nella stanza che sembra un'officina, fra diversi strumenti e uomini che lavorano, la madre lo abbraccia insieme al fratello.

10: 00:13:36 - 00:14:10

A casa, Margaretella, da sola al tavolo, ripensa intensamente a ciò che è accaduto al ristorante. Dissolvenza a tendina, verso destra.

In un flashback, le torna il ricordo di Tore che pone la mano sulla sua e la stringe.

Ricorda quel gesto.

11: 00:14:11 - 00: 15:15

In strada, davanti la casa di Margaretella, Carluccio bussa alla sua finestra.

Margaretella si alza dal tavolo, mutando improvvisamente espressione. Si affaccia alla finestra.

Ora sono insieme, lui le tiene la mano mentre lei ha un'aria afflitta.

«Che hai?»

Lo sguardo della donna è ancora triste mentre l'uomo ha un'espressione incredula.

«È che questo amore deve finire, ha durato un po' troppo... un matrimonio fra noi è impossibile»

Margaretella lo lascia.

Mentre lui si dispera e fa per andarsene, la ragazza rientra.

12: 00: 15:16 - 00: 16:19

Nella casa/officina di Tore, Gennariello parla con uno degli operai, mentre l'anziana madre gli si avvicina. I due operai escono dalla stanza quando entra un uomo che si rivolge a Maria.

«È da tempo che vostro figlio Tore non mantiene i suoi impegni, avvertitegli che se non pagherà le rate arretrate, ritirerò il macchinario»

LISTA delle SEQUENZE e CARTELLI

L'uomo con la sigaretta in mano si alza il cappello, fa un cenno di saluto ed esce.
L'anziana madre si aggrappa al figlio.

«Com'è possibile? Tore mi disse di aver pagato anche una terza rata anticipata»

Primo piano di Gennariello e della madre che si preoccupano per la situazione di Tore. La donna è visibilmente agitata.

13: 00:16:20 – 00:18:02

«Per l'onomastico di Margaretella»

Nel salotto di casa di Carmela e Margaretella alcuni degli invitati ballano in cerchio, al suono di una piccola orchestrina.

In strada, davanti alla loro finestra, arriva Tore insieme a cinque musicisti: tiene in mano un bouquet di rose con un biglietto. I musicisti iniziano a suonare una serenata.

Una giovane prende i fiori e li porta subito a Margaretella.

Al centro del bouquet di rose vi è un biglietto con scritto «Tore Spina a Margaretella» e una scatolina aperta con un bellissimo anello.

Margaretella mostra i fiori alla madre e insieme, madre e figlia, si affacciano alla finestra per rin-

graziare Tore. I musicisti si levano il cappello in segno di saluto mentre Tore stringe la mano a Carmela, che lo invita ad entrare.

«Fateci l'onore di favorire con i vostri amici»

Tore ringrazia Carmela e insieme ai musicisti entra in casa della donna.

Saluta i vari ospiti e li ringrazia.

14: 00:18:03 – 00:21:06

Ora davanti alla finestra di Margaretella arriva anche Carluccio, che ha avuto la stessa idea di Tore, accompagnato da cinque musicisti ordina loro di suonare e inizia a cantare la sua serenata.

Nella sala continuano le danze. Tore balla con Carmela mentre zìè Rosa, incuriosita dai rumori esterni, si avvicina alla finestra e poi indietreggia per non essere vista.

Nunziatina e sua madre Rosa osservano Carluccio dalla finestra, non viste. Nunziatina rimane alla finestra mentre Rosa indietreggia.

Carluccio continua a cantare verso la finestra e finalmente Margaretella sente le sue parole.

Indietreggiando lentamente, impaurita che altri possano ascoltare la serenata di Carluccio, si avvicina alla finestra e la chiude.

Mentre gli ospiti sono ancora in sala, Zìè Rosa afferra Tore per la giacca e lo avvicina a sé.

«A sentite 'sta serenata... Attento a vui' Tò»

Nunziatina è dietro di loro e li ascolta, Zìè Rosa è adirata e mette in guardia Tore, che si arrabbia e si lancia violentemente verso la finestra.

Madre e figlia faticano a trattenerlo.

Carluccio sfida Tore, sorridendo in modo beffardo.

«Ti compatisco... novello paladino... mano all'armatura se sei un uomo!»

E tira fuori una pistola dalla tasca pronto ad uccidere Tore, ma viene fermato da uno dei musicisti.

Donna Carmela e Margaretella provano a calmare Tore, che impreca verso il suo rivale e vorrebbe provare a scavalcare la finestra, ma è riportato dentro la sala da ballo da tutti gli ospiti che cercano di calmarlo.

15: 00:21:07 – 00:21:27

Margaretella lo afferra per il braccio e lo conduce via in un'altra stanza.

LISTA delle SEQUENZE e CARTELLI

«Che ti importa di quell'uomo? ...io non penso che a te!»

La giovane tiene un braccio dietro al collo dell'uomo che ama.

I due si baciano e la scena si chiude con una dissolvenza a tendina in nero.

16: 00:21:28 – 00:22:15

Apertura ad ovale con zìè Rosa e Nunziatina sedute a un tavolo con una lampada a petrolio.

Nunziatina è intenta a scrivere una lettera e la madre le suggerisce le parole.

Quando ha finito, si alza, prende la lettera e uno scialle ed esce.

Si avvicina alla finestra di Margaretella per sbirciare al suo interno.

17: 00:22:16 – 00:23:59

Nella officina/casa di Tore, suo fratello Gennariello sta limando un coltello, conversando con la madre.

Nunziatina apre di soppiatto la finestra e lancia all'interno la sua lettera.

Madre e figlio se ne accorgono e una volta raccolta la leggono insieme:

«Vostro figlio Tore si rovina per la figlia di «donna Carmela» à mercante, ma civetta lei, stasera le ha regalato un anello di brillanti mentre un altro dei suoi adoratori le ha portato una serenata sotto le finestre. Un'amica»

In quel momento entra Tore, a cui la madre consegna subito la lettera.

L'uomo la accartoccia mentre la madre commenta:

«Il denaro delle rate è servito a comprare delle gioie ad una squaldrinella già amante di un altro?...»

Tore adirato afferra violentemente la madre per le braccia.

«Non ti permetto di offendere quella giovine che è tutta la mia vita...»

Gennariello interviene, ma la madre si siede disperata al tavolo e Tore, adirato, se ne va.

18: 00:24:00 – 00:25:06

Qualche giorno dopo, Tore era scomparso e le macchine venivano ritirate

L'officina viene svuotata dei suoi macchinari, mentre Gennariello e la madre osservano dolorosamente la scena.

Maria piange e si asciuga le lacrime con un fazzoletto, ma il figlio prova a consolarla.

«Ci ho buone braccia e nulla ti mancherà madre mia»

Maria lo bacia sulla testa e lo abbraccia.

19: 00:25:07 – 00:26:55

«Sotto l'oscuro dominio di una bellezza malvagia»

In camera, Margaretella si arriccia i capelli e parla con l'amato Tore.

Lo specchio inquadra il gesto della donna mentre si prepara.

Un gruppo di ragazze, fuori dalla casa di Margaretella sbirciano dalla finestra e parlano della situazione.

«Nce sta 'o nnamurato... e nun 'a fa venì»

Una delle ragazze chiama dalla finestra Margaretella facendole cenno con la mano.

Margaretella si alza sorridendo e le si avvicina

«Vuò venì 'a vede' 'a festa 'o Carmene da 'ncoppa 'o balcone 'o Ricciulillo?»

LISTA delle SEQUENZE e CARTELLI

Margaretella che è dubbiosa e volgendo lo sguardo indietro verso Tore, risponde alle amiche.

«Adesso è impossibile, c'è Tore, aspettatevi stasera»

Saluta le amiche e torna a sedersi per riprendere, un po' maldestramente, ad arricciarsi i capelli.

«Se mi arricciasse il parrucchiere non perdere né tempo né pazienza ma...»

L'uomo ha compreso e fa per offrirle qualcosa.

«È per l'abbonamento pel parrucchiere Alfred a Chiaia, sei contenta?»

20: 00:26:56 – 00:27:48

Margaretella è felice, accetta i soldi e si getta tra le braccia di Tore, quando improvvisamente rientra la madre.

Corre da lei mostrandole il denaro che le ha dato Tore, ma Donna Carmela è contrariata dall'accaduto.

Tore esce dall'appartamento di Margaretella; si accende una sigaretta con aria pensierosa e si allontana.

21: 00:27:49 – 00:28:16

Dal parrucchiere

Margaretella è seduta di fronte allo specchio. Il parrucchiere le è accanto e le sistema i capelli.

All'improvviso prova a baciarla sul collo mentre lei si alza di scatto e se ne va.

All'esterno del negozio, da sotto la grande tenda con l'insegna **Alfred - Coiffeur de Dames**, Margaretella, nel suo vestito a fiori, si allontana per strada.

22: 00:28:17 – 00:29: 54

La festa al Carmine

Ripresa dall'alto di una grande festa di piazza, fra tavoli, addobbi e stendardi, si respira una grande partecipazione popolare.

Una donna pesa sulla bilancia un involto di cozze.

La tavola dei poveri

Una lunga tavola di persone anziane e povere intente a mangiare e a bere. Al termine della tavola si vede uno stendardo con l'immagine della Madonna del Carmine.

Su un balcone un gruppo è intento a posizionare festosamente degli addobbi.

Seduto alla lunga tavola dei poveri, un uomo mangia e ride senza denti.

Dal balcone il gruppo inizia a deridere i poveri intenti a mangiare giù in strada.

Una donna anziana mangia il suo piatto di pastasciutta.

Il gruppo continua a guardare in basso e a deridere i poveri e gli anziani che pranzano di sotto.

23: 00:29:55 – 00:32:26

Margaretella è a casa, seduta alla finestra insieme a Tore che la abbraccia.

Una coppia si ferma per un saluto. La donna bacia Margaretella e l'uomo galantemente si toglie il cappello.

Ma Margaretella ha l'aria irritata, Tore se ne accorge e la osserva, preoccupato.

«A che pensi che non mi guardi?»

Margaretella è sempre più irritata.

«Quella amica che ti ho presentata è la figlia 'a verdummara ca stà o puntone, l'innamorato le ha messo perfino il cappello... le vuol bene!...»

Margaretella gli ha risposto, ma con cattiveria.

«Ti ho compreso, è un rinfaccio il tuo, metterai il cappello e supererai la tua amica per il

LISTA delle SEQUENZE e CARTELLI

lusso...solo baciarmi, i tuoi baci sono l'alimento della vita mia»

Rientrano in casa, Tore guarda l'orologio.

«Volete venire a vedere la festa del Carmine?»

Tore osserva l'orologio mentre Margaretella portando la mano verso la testa parla in modo scocciato alla madre Carmela, la quale sbuffa visibilmente.

«No, grazie ci ho mal di testa e preferisco coricarmi, lasciami...»

Tore le cinge il capo con una fascia, mentre la madre la consola.

Tore prende il cappello e si congeda.

24: 00:32:27 – 00:35:28

Tore è rientrato a casa e con aria preoccupata si dirige verso le scale che portano al piano superiore. Mentre la madre è su una poltrona con l'aria affranta, Tore entra nell'altra stanza e apre il cassetto del comò con specchiera.

Afferra un mucchio di banconote con aria affranta e colpevole, ma poi le lascia cadere nuovamente nel cassetto

«No, non voglio!»

Ma l'immagine in primo piano di Margaretella lo ossessiona.

Afferra di nuovo le banconote e se le mette in tasca.

Poi, dal cassetto, estrae una scatolina contenente dei preziosi e con aria sofferente nasconde anch'essa nella tasca della giacca.

Gennariello entra in casa e, posato il cappello, si avvia verso le scale del piano superiore, mentre la madre Maria si avvicina alla stanza in cui ha sentito dei rumori.

Insieme entrano nella stanza e scoprono che Tore ha afferrato una collana di perle.

Ladro, Oh! sciagurato figlio...

Maria con le mani giunte parla a Tore, implorandolo.

Alla fine estrae dalla tasca i gioielli e i soldi rubati e li lascia cadere a terra, inginocchiandosi davanti alla madre, che lo abbraccia amorevolmente, chiedendole perdono.

Il genio del male

Ma subito compare l'immagine di Margaretella che lo spinge a raccogliere di nuovo il denaro e i preziosi e a rimetterli in tasca. Vergognandosi, Tore si copre il volto e si allontana.

25: 00:35:29 – 00:37:16

Frattanto...

Al balcone dei ricchi festaioli giungono Margaretella e la madre Carmela.

I fuochi d'artificio compongono la scritta: «A Maria SS del Carmine Napoli»

La lunga luminaria in strada e i fuochi d'artificio al di sotto dei quali si vede la folla intenta a festeggiare.

I fuochi artificiali

Girandole di fuochi d'artificio.

Margaretella si affaccia al balcone con aria gioiosa insieme ai suoi amici mentre osservano i fuochi d'artificio e salutano la folla festosa.

L'incendio del campanile

Un imponente fuoco d'artificio rappresenta l'incendio del campanile della chiesa.

26: 00:37:17 – 00:38:22

Mentre egli sognava la morte che solo avrebbe potuto togliergli dal volto il rossore della vergogna

Al parco, Tore è seduto su una panchina, affranto.

LISTA delle SEQUENZE e CARTELLI

Gli si avvicinano zìè Rosa e la figlia Nunziatina a passeggio e Rosa gli chiede:

«E che facite ccà? Pecchè nun site 'jute cu Margaretella a festa 'o Carmene?»

Tore sobbalzando si alza dalla panchina e affermando i polsi di zìè Rosa le risponde in modo incredulo e turbato.

«Nun dicite buscie: Margaretella l'aggiu rimasta a casa malata»

Zìè Rosa e la figlia Nunziatina scimmiettano l'uomo e lo lasciano da solo.

Tore si allontana in preda alla rabbia.

27: 00:38:23 – 00:39:54

Margaretella sul balcone insieme ai suoi amici festaioli e alla madre Carmela sta ancora applaudendo i fuochi d'artificio.

Lo spettacolo della torre che va a fuoco.

Ma Tore è davanti alla porta chiusa della casa di Margaretella. Con una pietra rompe il vetro e dalla finestra si introduce nella casa. Vuota.

Margaretella e la madre rientrano in quel momento.

La giovane lo accarezza.

«Si tu 'jà seguità a essere accusi 'nfama è meglio ca m'accide»

Tore appoggia la testa sul seno di Margaretella mentre la madre Carmela cerca di placare l'animo turbato dell'uomo

28: 00:39:55 – 00:41:48

Il risentimento non seppe vincere l'insano amore, povero naufrago della vita che tornava più schiavo e condiscendente di prima

Tore scende da una carrozza con dei pacchi che affida a un bambino perché li porti a casa di Margaretella.

«Viene a vede' che a saputo fa...»

Zìè Rosa e la figlia Nunziatina sbirciano Tore e il bambino con i pacchi mentre entrano in casa.

Il bambino le porge le scatole ed esce.

Margaretella le scarta frettolosamente e ne estrae un vestito, un cappello e un paio di scarpe. Dettaglio della mano di Tore che aiuta a far calzare le scarpe nuove a Margaretella.

Quando Margaretella apre la scatola degli orecchini con aria amareggiata gli dice:

«Sono antichi fuori moda!»

E li lascia cadere a terra.

Tore si avvicina a Margaretella e cerca di afferrarla per il collo. Donna Carmela separa i due insultando Tore, che indietreggia ed esce.

29: 00:41:49 – 00:42:51

Tore appoggiato a un muretto del lungomare, mostrando tutta la sua rabbia in volto.

Parla a lungo da solo, il suo cappello è sempre appoggiato al muretto.

La scena si chiude a occhio di bue.

30: 00:42:52 – 00:43:32

Gennariello ritorna a casa e si avvia verso le scale, entra in una camera con un letto singolo e un crocifisso alla parete. A destra è presente una poltrona, il giovane appoggia una mano sulla sedia e si guarda attorno...

Gennariello esce dalla stanza e sul corridoio controlla se qualcuno si trovi nell'altra stanza.

«Certo sarà andata in cerca di Tore oh! si ucciderà...»

Con aria preoccupata mista a rabbia serra il pugno tenendosi sullo scorrimento della scala per poi uscire.

LISTA delle SEQUENZE e CARTELLI

31: 00:43:33 – 00:46:29

L'interno di un bar, un gruppo di cinque persone gioca a carte mentre un uomo da solo è intento a bere. Uno è di passaggio e il barista è dietro il bancone.

All'esterno, l'anziana madre di Tore si aggira in cerca del figlio. La donna entra nel bar con aria afflitta e si avvicina lentamente al gruppo di uomini che giocano a carte. I giocatori vedendola si alzano per porgerle i saluti e aiutarla.

«Addò stà Tore? Se lo sapete ditemelo, è 'na mamma ca ve prega»

Due uomini le si avvicinano, uno di questi la sostiene.

La guardano con aria stupita.

«Tore non lo vediamo più... egli ha perduto la testa per una mala spina»

Donna Maria continua a parlare con i due uomini, uno dei due gesticola particolarmente, l'altro la sorregge ora che per la disperazione perde quasi i sensi.

Nel frattempo Gennariello che è alla ricerca della madre si avvicina all'ingresso del bar ed entra.

L'abbraccia e la consola.

Quando entra Tore, la madre, vedendolo, lo stringe fra le sue braccia.

«Figlio ritorna a tua madre onesto e buono, non insozzarti più per quella donna...»

Con rabbia Tore allontana da sé le braccia della madre.

«Ancora!... Rispetti, ti dico, la donna che amo!»

Tore l'ha respinta e aggredita fisicamente e il fratello li separa.

«Miserabile, tu dimentichi che è tua madre!»

Tore e Gennariello hanno una colluttazione circondati dagli amici. Donna Maria li separa, ma si sente male.

Gennariello abbraccia allora la madre e se ne vanno.

Tore si accascia su una sedia con aria disperata.

32: 00:46:30 – 00:48:23

Margaretella è da sola, in una carrozza che procede veloce, vestita con i regali di Tore.

Un uomo corre verso la carrozza e vi sale con un salto.

È Carluccio, che le si rivolge in malo modo.

«Non far baccano e seguimi...»

La carrozza procede veloce sul lungomare.

Si ferma e Margaretella e Carluccio scendono.

Lui le si avvicina e le solleva il mento con la mano.

«Guardami in faccia, così come gli altri credevi io passassi nella tua vita?»

Accanto alla coppia passano due gendarmi. Carluccio si accende una sigaretta e Margaretella ne approfitta per fuggire su un'automobile.

Carluccio getta la sua sigaretta a terra, mentre l'auto si allontana.

33: 00:48:24 – 00:49:43

A casa di Margaretella, Donna Carmela apre la porta a Tore, che si aggira nella stanza alla ricerca della ragazza.

«Dov'è Margaretella?»

La donna e Tore tergiversano.

«È piccerella e dint'à casa nun arreposa»

Tore discute con Donna Carmela, in modo molto acceso.

Quando la donna esce dalla stanza, Tore trova un biglietto in terra.

LISTA delle SEQUENZE e CARTELLI

«Cara Margaretella ti aspettiamo anche stasera alla taverna Rouge, ci recheremo dopo con gli amici ad una cena a Posillipo. Non mancare. Le tue amiche Nanninella e Augustina»

Visibilmente arrabbiato, Tore accartoccia il biglietto ed esce.

34: 00:49:44 – 00:51:14

Nella sala del locale diverse persone ballano velocemente. Sopra di loro nel loggione un'orchestra esegue della musica.

Tore è in Galleria e si dirige verso il locale.

Tra le coppie che ballano ora vi è anche Margaretella.

Quando Tore entra e la vede ballare la afferra brutalmente, mentre il pubblico in sala si alza di scatto.

«La mia passione ti è servita solo per arrivare a questo?»

La schiaffeggia e le straccia il cappello e il vestito.

Mentre Margaretella viene soccorsa da una donna e alcuni uomini si frappongono tra lei e Tore, questi viene scortato fuori dal locale.

35: 00:51:15 – 00:52:35

Margaretella, con uno scialle che le copre le spalle, entra a casa di Carluccio.

Lo abbraccia, mentre cerca di attirare la sua attenzione.

Lo bacia in maniera passionale e si allontana.

Dissolvenza a tendina, verso l'alto.

36: 00:52:36 – 00:55:36

Intorno al letto della madre di Tore e Gennariello: la donna è in fin di vita.

«Muoio, voglio veder Tore, esaudisci tua madre Gennariello»

Gennariello ascolta la madre parlare, si alza, la bacia sulla fronte e si allontana.

All'interno del bar, Tore è assorto nella lettura di un biglietto.

Ella gli aveva presa l'anima senza rimedio: sarebbe andato...

Mestamente, Tore mette in tasca il biglietto ed esce dal bar.

Mentre Carluccio è già lì, Tore raggiunge la casa di Margaretella, che li osserva da dietro alla finestra.

È Carluccio a cominciare:

«Dell'offesa fatta a Margaretella ne voglio soddisfazione»

Discutono subito animatamente davanti alla finestra di Margaretella, che continua ad osservarli.

«È lei che v'ha mandato?! Embè purtateci chesto!»

I due uomini si sfidano con i coltelli in mano, lottano a terra.

Poi Tore estrae dalla tasca una pistola e spara verso Carluccio, che restituisce il colpo.

Ziè Rosa e Nunziatina escono di casa sentendo gli spari, per poi ritirarsi di nuovo, spaventate. Gennariello avanza alla ricerca di Tore.

37: 00:55:37 – 00:57.34

Tore viene ferito dalla pistola di Carluccio, cade a terra esanime e ziè Rosa e la figlia lo raggiungono insieme a Gennariello.

Margaretella ha visto tutto dalla finestra.

«È nulla, il proiettile ha sfiorato, sii forte, mamma muore e vuol vederti!»

Gli parlano, lo confortano.

LISTA delle SEQUENZE e CARTELLI

«Giuratemi di non denunciare né il feritore né la mandataria»

Tore lentamente si rialza e sorretto dal fratello Gennariello si allontana verso casa.

Anche Margaretella lascia la finestra e raggiunge la madre Carmela, le due donne si abbracciano spaventate.

Tore è visibilmente ferito e affaticato si appoggia al muro.

Gennariello cerca di sorreggere il fratello facendo in modo che questi resista alla sofferenza.

Nella sua camera da letto l'anziana madre è in fin di vita e tre donne provano a rianimarla.

Quando Tore perde i sensi, Gennariello lo carica sulle spalle fino a casa.

38: 00:57:35 – 00:59:18

«Sii forte che mamma nulla sappia, morrebbe disperata»

Gennariello solleva Tore dalla sedia e con fatica i due si dirigono verso le scale

I due fratelli sono in ginocchio ai piedi del letto della donna, disperati.

Maria pone la sua mano sulla testa di Tore.

«Ti perdono e ti benedico figlio mio!»

Tore disperato parla con la madre morente.

«Mamma, mamma mia»

Disperato le bacia la mano. Maria rivolge lo sguardo verso Gennariello e gli pone una mano sul capo.

Primo piano di Gennariello, che volge lo sguardo altrove piangendo con la mano della madre sempre sul capo.

L'anziana donna muore con i figli che l'abbracciano disperati.

39: 00:59:19 – 01:01:00

«Mentre nel tramonto roseo di un anno dopo Napoli attende i gitanti da Montevergine godendosi la sfilata delle maeste infagottate da duchesse...»

Calessi e carrozze addobbate sfilano tra la folla, avanzano lungo la strada. Uno di questi porta un arazzo e si ferma al centro della scena.

...Margaretella si va crogiolando sui soffici cuscini della carrozza annocata...

La carrozza di Margaretella e della madre Carmela è impreziosita da uno stendardo che reca la scritta «Primo premio».

Un povero cuore esangue... la ricerca... la ricerca...

Oltre la folla passano il tram e una carrozza e Tore, vestito a lutto, è alla ricerca di qualcuno.

La carrozza di Margaretella è seguita da altre carrozze, sfilano nella folla

Tore è sempre alla ricerca di qualcosa e repentinamente si allontana.

40: 01:01:01 – 01:01:39

Margaretella viene improvvisamente e brutalmente aggredita da Tore, che salta sulla carrozza.

Due guardie lo separano da Margaretella, che giace senza vita.

Carmela, sconvolta, la tiene tra le braccia aiutata dalla zìe Rosa e da Nunziatina.

Una folla di uomini segue Tore mentre viene portato via dalle guardie.

Prosegue la sfilata con un'automobile adornata di fiori e seguita dai carri.

41: 01:01:40 – 01:02:19

Apertura a occhio di buca.

Tore viene rinchiuso nella cella del carcere.

LISTA delle SEQUENZE e CARTELLI

Gli appare l'immagine di Margaretella.
Si alza, prova ad afferrare la donna che svanisce nel nulla e cade a terra esanime.

42: 01:02:20 – 01:02:50

Titoli di coda

Music composed, arranged & conducted by
Enrico Melozzi
Published by
Cinik I.R.

Recorded and mixed by
Vincenzo Schiavo

Orchestra Notturna Clandestina

All lyrics are entirely drawn from the original
song:
È piccerella (Bovio_valente, 1921) in public
domain

Except for the “Double Serenade” and “Ave
Maria” scenes,
Lyrics by Caterina Di Tonno and Enrico Me-
lozzi

Soloists:
Alessandra Ventura, Voce
Caterina Di Tonno, Soprano
Gino Nitta, Tenore
Leila Shirvano, Cello
Joao Tavares, Piano
Francesca Raponi, Flute
Ludovico D'Ignazio, Ottavino
Oriana Santini, Clarinets
Valerio Marcangeli, Trumpets, flugeholms
Giuseppe Rosa, Bass Trombone
Stefano 66K De Angelis, electronic and sound
fx
Enrico Melozzi, Cellos, backing vocals, chi-
tarra romantica
Danilo Di Paolonicola, Organetto
Giuseppe Savoretti, Percussions
Lorenzo Riessler, Percussions
Fabrizio Candidi, Timpani, piatti



Il TESTO della CANZONE È PICCERELLA

Il film è ispirato alla omonima canzone di Libero Bovio (versi) e Salvatore Gambardella (musica), che venne lanciata al concorso canoro della festa di Piedigrotta del 1922, ottenendo un vasto successo. Altre fonti citano come autore della musica il maestro Nicola Valente. La Dora Film acquistò subito i diritti della canzone e girò il film a tempo di record e così anche la pellicola, nonostante le riserve di qualche raro recensore, ottenne un grossissimo successo popolare, prima in Italia e poi negli Stati Uniti, dove fu proiettato a lungo.

ORIGINALE IN NAPOLETANO

'A mamma ha ditto: "Oje ni', saje che te dico?
È strappatella e nun capisce ancora.
Te tratta, ch'aggi' 'a di', comm'a n'amico,
meglio 'e n'amico, comm'a frate e sora.

È piccola,
è un'anima innocente
e non capisce niente".
È piccerella e intanto,
saccio sul'io chello ca dice 'a gente.
Ma 'a mamma dice ch'è na piccerella.
E i' dico appriess'â mamma: "È piccerella".

"E ll'hê purtato 'a veste?" "E sissignore,
na veste 'e seta. E chiste só' 'e scarpine.
Chist'è 'o cappiello, ch'è venuto 'a fore,
rrobba 'e Parigge, e chiste só' 'e ricchine".

E 'a mmamma dice:
"Mo pare cchiù bella,
povera piccerella".

È piccerella e intanto,
saccio sul'io chello ca dice 'a gente.
Ma 'a mamma dice ch'è na piccerella.
E i' dico appriess'â mamma: "È piccerella".

La canzone, che si immagina cantata dallo spasimante, è già di per sé una piccola sceneggiata, i cui elementi sono ripresi e ampliati nel film: la piccerella volubile che vuole sempre di più, la mamma che la giustifica perché appunto "è piccerella", la gente che sparla, lo spasimante che dissipa i suoi averi per farle sempre più regali e non dà nulla alla propria madre, e infine l'exasperazione che lo spinge a impugnare il coltello.

Ma che ato vò'? Nun è cuntenta ancora?
Che mm'aggi' 'a leva' cchiù?
Scuorno a 'sta faccia.
Marcia alla moda, spènne, fa 'a signora
e a mamma mia, nemmeno na petaccia.

E i' zitto, caccio sempe.
E tanno è bello,
quanno caccio o' curtiello.

È piccerella e intanto,
saccio sul'io chello ca dice 'a gente.
Ma 'a mamma dice ancora: "È piccerella".
E i' dico appriesso â mamma: "È piccerella".

Il TESTO della CANZONE È PICCERELLA

TRADUZIONE IN ITALIANO

Mamma ha detto: “O piccolo, sai che ti dico?
È adolescente e non capisce ancora.
Ti tratta, che devo dire, come un amico,
meglio di un amico, come fratello e sorella.
È piccola,
è un’anima innocente
e non capisce niente”.

È piccola e intanto,
so solo io quello che dice la gente.
Ma la mamma dice che è piccola.
E io dico insieme a mamma: “È piccola”.

“E le hai portato il vestito?” “E sissignore,
un vestito di seta. E queste sono la scarpine.
Questo è il cappello, che è arrivato da fuori,
roba di Parigi, e questi sono gli orecchini”.

E la mamma dice:
“Ora sembra più bella,
povera piccola”.

È piccola e intanto,
so solo io quello che dice la gente.
Ma la mamma dice che è piccola.
E io dico insieme a mamma: “È piccola”.

Ma che altro vuole? Non è contenta ancora?
Che mi devo togliere di più?
La vergogna da questa faccia.
Segue la moda, spende, fa la signora
e a mia mamma, nemmeno uno straccio.

E io zitto, pago sempre.
E allora è bello,
quando tiro fuori il coltello.
È piccola e intanto,
so solo io quello che dice la gente.
Ma la mamma dice ancora: “È piccola”.
E io dico insieme a mamma: “È piccola”.



BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE SU ELVIRA NOTARI E LE REGISTE DEL CINEMA MUTO

Annabella Miscuglio, Rony Daopoulo (a cura di), *Kinomata. La donna nel cinema*, Dedalo, Bari, 1980

Enza Troianelli, *Elvira Notari pioniera del cinema napoletano (1875-1946)*, Euroma, Roma, 1989

Riccardo Redi, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Biblioteca di Bianco & Nero/Marsilio, Roma-Venezia, 1999

Monica Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna, 2008

Chiara Ricci, *Il cinema in penombra di Elvira Notari*, LFA Publisher, Napoli, 2016

Paolo Speranza (a cura di), *La film di Elvira. Elvira Coda Notari, la prima regista donna del cinema italiano (1875-1946)*, Cactus Film/ Cinemasud, Napoli, 2016

Veronica Pravadelli (a cura di), *Sounds for Silents II. Le pioniere del cinema muto*, Idea Officina Editoriale-Fondazione Teatro Palladium Università Roma Tre, Roma, 2021

Carolina Stromboli, *Il dialetto sul grande schermo. Il napoletano nella storia del cinema italiano*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2022

FILMOGRAFIA DI ELVIRA NOTARI

La regista realizza tra il 1906 e il 1930 oltre 60 lungometraggi e centinaia tra cortometraggi e documentari, ma purtroppo i film sopravvissuti pochi, tutti o quasi conservati dalla Cineteca Nazionale:

'A santanotte (1922, 61')

È piccerella (1922, 62')

Festa della S.S. Assunta in Avellino/Festa della Madonna della Libera a Treviso (1923, 11')

L'Italia s'è desta (1927, 9')

Fantasia 'e surdate (1927, 28')

LIBRI

Rovine con vista, una biografia

Una biografia insolita: una donna regista e sceneggiatrice, Elvira Notari, che nasce insieme al cinema (1875-1946) e che si fa narratrice della storia di una grande metropoli, Napoli, attraverso l'immagine filmica. A raccontarla è una studiosa del cinema che come lei è nata a Napoli

e a Napoli ritorna con questa biografia omaggio densa di osservazioni sul percorso intellettuale e artistico della Notari e sulla vicenda del nostro sud e della sua capitale. Il libro è illustrato con fotogrammi dei film e scene di vita napoletana. Elvira Notari inizia il Neorealismo girando dal vero nei vicoli napoletani. Negli anni '20 i suoi film arrivano in America annunciati come "colossi della cinematografia italiana".

Giuliana Bruno, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, La Tartaruga Edizioni, Milano, 1995

<https://www.ibs.it/rovine-con-vista-alla-ricerca-libro-giuliana-bruno/e/9788877382009>

Elvira, un romanzo

Amore e maternità, miseria e trionfo, ribellione e rimpianto. La storia vera di una donna che ha sfidato la propria epoca. In questo coinvolgente romanzo, ambientato nella Napoli di inizio '900, un'eroina sfrontata e volitiva insegue con la tenacia della pioniera una passione, fare il cinema, che solo gli uomini potevano permettersi. Flavia Amabile, *Elvira*, Einaudi, Torino, 2022

<https://www.einaudi.it/catalogo-libri/narrativa-italiana/narrativa-italiana-contemporanea/elvira-flavia-amabile-9788858439661/>

ELVIRA CODA NOTARI

(1875-1946)



ELVIRA DA BAMBINA SOGNAVA DI FARE LA MAESTRA,
OPPURE LA BALLERINA DI TARANTELLA. O ANCHE
LA MODISTA. DI CERTO IL GIORNO IN CUI ARRIVÒ
A NAPOLI NON IMMAGINAVA COME LA SUA VITA
SAREBBE CAMBIATA.

Il fumetto: *Cattive ragazze*

Scrittrici, condottiere, scienziate, attiviste, filosofe, cantanti, pittrici. Autonome, coraggiose, anticonformiste: più o meno note, sono donne che in periodi storici e luoghi diversi hanno segnato la Storia. Tra le quindici storie, anche quella della regista Elvira Notari.

Premio Andersen miglior libro a fumetti 2014
Nuova Edizione 2017

Assia Petricelli e Sergio Riccardi, *Cattive ragazze*, Sinnos, Roma, 2014

<https://www.sinnos.org/prodotto/cattive-ragazze/>

SITOGRAFIA

Elvira Notari - Centro Sperimentale di Cinematografia

<https://www.fondazioneesc.it/evento/elvira-notari/>

Portale del cinema muto italiano

<https://www.ilcinemamuto.it/betatest/>

Elvira Notari – Women Film Pioneers Project

<https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-elvira-notari/>

Elvira Notari - Enciclopedia delle donne
<http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/elvira-notari>

Elvira Notari - Enciclopedia del Cinema - Treccani

https://www.treccani.it/enciclopedia/elvira-notari_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/

Italiane | S1 | Elvira Notari | RaiPlay Sound
Podcast dedicato a Elvira Notari: prima regista, prima produttrice, pioniera del Neorealismo, fautrice di una scuola di arte cinematografica. I suoi film di ambientazione sociale irritarono non poco i censori del fascismo.

<https://www.raiplaysound.it/audio/2022/03/RPS-Italiane-Ep05-Elvira-Notari-ee34a873-2237-4e9e-80fa-4020606e953c.html>

ALTRI FILM E RISORSE AUDIOVISIVE

Alice Guy – *La fée aux choux* (La fata dei cavoli), 1896

Il primo film a soggetto diretto da una regista: dove nascono i bambini?

<https://www.youtube.com/watch?v=qS22S5MTHoI>

Alice Guy – *Les résultats du féminisme* (Le conseguenze del femminismo), 1906

Una riflessione sugli stereotipi di genere attraverso il mondo alla rovescia, con le donne che si comportano da uomini e gli uomini che si comportano da donne.

<https://www.youtube.com/watch?v=fAc5gJCD EJ4&t=179s>

Alice Guy – *Madame a des envies* (La signora ha le voglie), 1906

Una deliziosa commedia sulla gravidanza: una signora in dolce attesa non sa resistere alle proprie voglie.

<https://www.youtube.com/watch?v=arIMC0qSyHw&t=1s>

Il film di Martin Scorsese *Hugo Cabret* (2011) su RaiPlay

Ispirato all'epoca del cinema muto e alla figura di Georges Méliès.

<https://www.raiplay.it/programmi/hugocabret>

LA CONDIZIONE FEMMINILE E LA PARITÀ DI GENERE

La parità di genere è garantita dalla Costituzione della Repubblica italiana nel vasto quadro dei diritti dell'essere umano, riconosciuti all'articolo 2 come inviolabili, e in quello, proclamato all'articolo 3, della pari dignità sociale e dell'uguaglianza di tutti i cittadini «senza distinzione di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali».

A questi articoli, che fanno parte dei “Principi fondamentali” della nostra Carta costituzionale, ne sono collegati altri, più direttamente riguardanti la parità di genere: nel Titolo III (“Rapporti economici”) l'articolo 37 sui diritti della donna lavoratrice; nel Titolo IV (“Rapporti politici”) l'articolo 51 sulle pari opportunità di uomini e donne per l'accesso a cariche pubbliche ed elettive. Al dettato costituzionale inoltre si è ispirata – e continua a ispirarsi – una legislazione la cui evoluzione tende a rispecchiare i profondi mutamenti di mentalità e di costume in corso nella società italiana, così come in quella globale. Molto è stato fatto, ma il cammino verso una piena uguaglianza di genere è ancora lungo.

Indice sull'uguaglianza di genere nel 2020 in Italia – Fonte EIGE (Istituto Europeo per l'Uguaglianza di Genere)

file:///C:/Users/maria.coletti/Downloads/mhag20018ita_002.pdf

Che cos'è l'Agenda 2030?

<https://www.focusjunior.it/news/che-cose-lagenda-2030/>

Obiettivo 5 dell'Agenda 2030: cos'è e come raggiungeremo la parità di genere?

<https://www.focusjunior.it/news/agenda-2030-parita-di-genere/>

FEMMINICIDIO

«Lo avrete sentito dire spesso: “Femminicidio? A cosa serve? Abbiamo già l’omicidio!”. Sapete perché il termine “femminicidio” genera tutto questo fastidio? Perché sottolinea l’esistenza di un problema *culturale*. Ancora troppi maschi sono convinti di avere il potere di decidere di far finire la vita di una donna perché è la *loro* donna. [...] Ecco allora che il termine “femminicidio” dà fastidio perché sottolinea questa discrepanza. “Eh, ma ci sono anche tanti maschicidi!” dice qualcuno. Dati ISTAT alla mano, non è così: sono molti meno i maschi uccisi in quanto *uomini di qualcuno* che le donne uccise in quanto *donne di qualcuno*. I dati ISTAT sono molto interessanti da studiare; ci dicono che i deceduti di morte violenta sono più spesso di sesso maschile: l’uomo esce di più ed è più esposto alla violenza; le donne muoiono in numero minore ma, nella maggioranza dei casi, per mano conosciuta. Questa è la grossa differenza: le donne muoiono di più in casa uccise dai loro mariti, ex compagni, padri, fratelli, zii, figli, cioè un nugolo di maschi di famiglia che pensa di avere il possesso di quella donna e decide di toglierla di mezzo. Non a caso durante il lockdown, o confinamento, gli omicidi sono diminuiti, i femminicidi sono rimasti costanti. Quindi il termine “femminicidio” serve: bisogna parlarne e soprattutto devono imparare a parlarne correttamente i mezzi di comunicazione, i mass media». (Vera Gheno, *Chiamami così. Normalità, diversità e tutte le parole nel mezzo*, Il Margine, Trento, 2022)

Femminicidio – Enciclopedia Treccani

https://www.treccani.it/enciclopedia/femminicidio_res-49388c97-2723-11e6-8a1f-00271042e8d9_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Dati e grafici sulla violenza di genere in Italia e nel mondo

<https://www.internazionale.it/bloc-notes/giulia-testa/2019/11/25/dati-grafici-violenza-genere>

Inchiesta con dati Istat su Femminicidio in Italia

<https://www.istat.it/it/files/2018/04/Analisi-delle-sentenze-di-Femminicidio-Ministero-di-Giustizia.pdf>

Omicidi e violenza di genere

<https://www.interno.gov.it/it/stampa-e-comunicazione/dati-e-statistiche/omicidi-volontari-e-violenza-genere>

Osservatorio nazionale Non Una Di Meno

<https://osservatorionazionale.nonunadimeno.net/>

Diffusione Culturale

Responsabile: Annamaria Licciardello

Programmazione: Domenico Monetti

Relazioni esterne/Progetti educativi: Maria Coletti

Quaderno Didattico *a cura di* Maria Coletti

Consulenza bibliografica: Laura Pompei

Editing: Caterina Cerra

Progetto grafico e impaginazione: Lorena Canulli

Foto dell'Archivio Fotografico CSC-Cineteca Nazionale

Contatti: diffusioneкультурale@fondazioneesc.it



