



NON LAVORO

MALVINA  
GIORDANA

**La casa (è) chiusa.** Gli spazi del lavoro sessuale femminile nel cinema italiano tra gli anni '40 e la legge Merlin



<sup>1</sup> Juno Mac, Molly Smith, *Revolting Prostitutes: The Fight for Sex Workers' Rights*, Verso, London-New York 2018, p. 2.

<sup>2</sup> Cfr. Danielle Hipkins, *Italy's Other Women: Prostitution and the Cinema*, Manchester University Press, Manchester 2019.

<sup>3</sup> Cfr. Louis Bayman, *The Operatic and the Everyday in Postwar Italian Film Melodrama*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014. Cfr. anche Lucia Cardone, *Il melodramma*, Il Castoro, Milano 2012.

## INTRODUZIONE

**A**ncora oggi il dibattito sulla prostituzione si muove tra regolamentarismo, abolizionismo e rivendicazioni di riconoscimento del lavoro sessuale. Come mostrano le attiviste e *sex worker* britanniche Juno Mac e Molly Smith, nell'immaginario pubblico prevale ancora una trattazione metaforica della prostituzione, che finisce per funzionare da schermo su cui si proiettano ansie sociali – dalla sicurezza urbana alle paure sanitarie – invece di essere considerata nella sua dimensione lavorativa, con i relativi aspetti materiali, contrattuali e di tutela. In questo scarto la domanda maschile e il consumo che sostengono il mercato tendono a scomparire, spostando l'attenzione dalla relazione di scambio ai comportamenti delle donne e indebolendo qualsiasi discussione su diritti e tutele. Mac e Smith definiscono questo nodo “the interplay between prostitution as a site of metaphor and as an actual workplace”<sup>1</sup>.

Muovendo da questo presupposto, il saggio indaga come il cinema italiano, dagli anni '40 alla prima metà degli anni '60, abbia elaborato tale intreccio dentro un ordine regolativo che, fino alla Legge Merlin del 1958, fece della casa chiusa la principale istituzione di gestione e controllo del commercio del sesso, sul piano amministrativo-poliziesco e su quello igienico-sanitario. L'analisi segue la traccia del bordello come configurazione in cui luogo di lavoro e spazio simbolico, lecito e illecito, si sovrappongono e si rinegoziano nel corso dei due decenni considerati.

Sul piano teorico, il lavoro dialoga, da un lato, con le ricerche di Danielle Hipkins, la cui ricognizione sulla rappresentazione delle prostitute nel cinema italiano del periodo evidenzia la centralità ambivalente di queste figure oltre un lineare orizzonte di oggettificazione;<sup>2</sup> dall'altro, con lo studio di Louis Bayman, per il quale il melodramma del dopoguerra è capace di saldare sfera privata e ordine pubblico, fornendo così la griglia formale entro cui si modellano corpi, desideri e norme.<sup>3</sup> In questa chiave, le scelte formali con cui il bordello viene esplicitamente richiamato come ambiente agiscono come cerniera tra immaginario condiviso e infrastruttura istituzionale, riflettendo dispositivi storici di governo della sessualità, dal regolamentarismo alla censura cinematografica. La casa chiusa è, infatti, spesso tenuta fuori campo o restituita per allusione e la domanda maschile, motore della relazione di scambio che avviene al suo interno, tende perciò sovente a essere occultata. Ne discende una figurazione tendenzialmente depoliticizzata del lavoro sessuale, che presenta la prostituzione come condizione femminile e spazio metaforico più che come rapporto sociale ed economico materiale. Al tempo stesso, proprio le grammatiche melodrammatiche offrono talora spazi di soggettività alle protagoniste e di inedito protagonismo a istanze più moderne di presa di parola, in dialogo con il dibattito pubblico, esploso negli anni '50, sulla funzione sociale delle case di tolleranza.

L'argomentazione procede in senso diacronico e segue la funzione filmica del bordello in tre passaggi: negli anni '40 esso affiora come luogo indiretto e come soglia simbolica; nel decennio successivo tende invece a scomparire come set, in favore di altri ambienti di segregazione e controllo femminile che inscrivono le prostitute nell'orizzonte della devianza e della povertà; nella fase immediatamente successiva alla Legge Merlin, infine, il bordello torna in scena con un inedito protagonismo ma entro un orizzon-

<sup>4</sup> Cfr. Mary Gibson, *Prostitution and the State in Italy. 1860-1915*, Rutgers University Press, New Jersey 1986; Annalisa Cegna, *La prostituzione nell'Italia contemporanea. Tra storie, politiche e diritti*, EUM, Macerata 2019; Annalisa Cegna, *Donne pubbliche*, Viella, Roma 2014; Liliosa Azara, *L'uso "politico" del corpo femminile. La legge Merlin tra nostalgia, moralismo ed emancipazione*, Carocci, Roma 2017; Liliosa Azara, *I sensi e il pudore. L'Italia e la rivoluzione dei costumi (1958-1968)*, Donzelli, Roma 2018.

<sup>5</sup> Le lettere sono state raccolte nel volume Lina Merlin, Carla Barberis, *Lettere dalle case chiuse*, Einaudi, Torino 1955.

<sup>6</sup> Sulla censura preventiva cfr. Francesco Di Chiara e Paolo Noto, "Un codice italiano per la cinematografia. Censura e autocensura preventiva, 1944-1962," «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», n. 1 (2020), pp. 87-103. Per la censura intesa come tecnologia culturale produttiva e negoziale (non mero apparato repressivo) cfr. David Forgacs, "How Exceptional Were Culture-State Relations in Twentieth-Century Italy?," in Guido Bonsaver e Robert Gordon (eds.), *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, Legenda, Oxford 2005, pp. 9-21. Per sviluppi recenti in chiave di modi e culture produttive cfr. Tomaso Subini, *La via italiana alla pornografia. Cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Le Monnier Università, Firenze 2021; Angelo Pietro Desole, *Nulla*

te prescrittivo che tende a epurare il motore sociale ed economico dello scambio sessuale, cioè i clienti e le pratiche che legano desiderio, consumo e regolazione.

Questo andamento rispecchia e rielabora un quadro storico ormai consolidato dagli studi sul rapporto Stato e prostituzione, che hanno messo in evidenza la dimensione biopolitica del regolamentarismo.<sup>4</sup> Accanto ai rapporti delle amministrazioni e delle questure, le lettere delle lavoratrici dei postriboli indirizzate a Lina Merlin<sup>5</sup> hanno restituito l'altra faccia del sistema e l'orizzonte materiale di vita delle donne nelle case di tolleranza: tariffe mediche elevate a carico delle lavoratrici, ostacoli alla cancellazione dalle liste di polizia, difficoltà di reinserimento in altri impieghi. Il regolamentarismo, attraverso la schedatura obbligatoria e la sorveglianza sanitaria periodica, non solo esercitava un controllo capillare sui corpi femminili, ma ridefiniva i confini civili e morali della cittadinanza, collocando le prostitute in una zona di inclusione differenziale tra legalità amministrativa e sfruttamento. A questa infrastruttura normativa si sommava una distorsione culturale persistente, l'equazione tra servizio sessuale e accesso indiscriminato al corpo della prostituta, che alimenta proprio quell'intreccio tra metafora e lavoro materiale che il cinema del periodo contribuisce a elaborare nei termini di una cultura visuale legata alla questione morale e all'ordine pubblico. Dal punto di vista metodologico, il saggio intreccia l'analisi di sequenze esemplari con i fascicoli della censura cinematografica preventiva e *in itinere*,<sup>6</sup> con l'obiettivo di tenere insieme poetiche filmiche e governo biopolitico della sessualità. In questo modo, il saggio mostra come il cinema del dopoguerra non solo rifletta l'ordine regolamentista, ma lo riarticoli attraverso dispositivi formali che, pur aprendo spazi narrativi per le esperienze femminili, tendono al contempo a rimuovere il lavoro sessuale e la domanda che lo sostiene.

#### CASE AMBIGUE: IL BORDELLO INDIRETTO NEGLI ANNI '40

Nel corso degli anni '40, il bordello appare come spazio drammaturgico simbolico, privo di una rappresentazione esplicita delle sue dinamiche materiali e relazionali. Un primo esempio appare già nel 1940 con *La peccatrice* di Amleto Palermi, un film che, pur prodotto all'interno del sistema cinematografico fascista, si distingue per l'audacia con cui mette in scena il degrado sociale e morale, includendo – per la prima volta in maniera riconoscibile – la casa di tolleranza come tappa estrema nella discesa agli inferi della protagonista.

Il film si apre con la morte di una prostituta che viene fatta sparire all'alba dal bordello nell'indifferenza generale. Maria Ferrante (Paola Barbara), sua compagna e unica testimone partecipe, assiste impotente all'evento decidendo così di fuggire e affrontare un cammino a ritroso attraverso le tappe della sua vita. La narrazione, costruita su una struttura circolare, accompagna Maria nelle sue disgrazie, fino al ricongiungimento finale con la madre dalla quale era fuggita. Il bordello come cornice che inaugura il racconto è dunque un luogo di soglia, uno spazio cupo di degradazione esistenziale, nonché il catalizzatore simbolico di un mondo urbano moralmente corrotto, in netto contrasto con gli ambienti rurali e materni che il film celebra altrove, in conformità con la retorica di regime. Il film nasce dalla collaborazione tra Palermi, Umberto Barbaro, Luigi Chiarini e France-

osta. *La censura cinematografica in Italia (1944-1962). Una storia istituzionale*, Milano University Press, Milano 2025.

<sup>7</sup> “Film di questi giorni”, «Cinema», n. 106, 25 novembre 1940, p. 381

sco Pasinetti, tre figure centrali del Centro Sperimentale di Cinematografia, intellettuali impegnati nella promozione di una cultura cinematografica più aperta ai modelli europei. La loro partecipazione contribuisce a rendere *La peccatrice* un segnale importante di rinnovamento, come fu colto anche alla Mostra di Venezia del 1940 e dalla critica che considerò il film portatore di un “realismo” ancora timido ma già capace di rompere con i cliché dei “telefoni bianchi”. Come sintesi del dibattito che coinvolse il film, può essere letto il commento apparso nella rubrica “Film di questi giorni” della rivista «Cinema»:

Qualcuno ha salutato nella fatica di Palermi un tentativo di verismo cinematografico, e grandi nomi si sono scomodati: Zola, Verga e via discorrendo. Ma una conclusione non è saltata fuori. Ne possiamo azzardare una qui in poche righe. Ci limiteremo a dire che, verista o romantico, drammatico o vaudevilliano, codesto film ha, tra i molti peccati di ispirazione e di fattura, un pregio perlomeno disueto da noi: di entrare in ambienti nei quali finora nessuno aveva osato porre piede, per ovvie ragioni.<sup>7</sup>

L’ambientazione è comunque velata. Si vede il locale al piano terra – il film inizia con una carrellata dei volti delle prostitute al bancone del bar – ma non le stanze delle donne, da cui udiamo solo il fragore irriverente da una di esse, mentre la camera della prostituta morente, l’unica accessibile, è piuttosto il luogo del pentimento sul letto del trapasso, con tanto di invocazione alla croce. Sebbene dunque il luogo sia più lo specchio della corruzione borghese, speculatrice ed esplicita responsabile dell’esclusione femminile, il film ha l’effettivo merito di mostrare ambienti sociali fino ad allora rimossi dallo sguardo ufficiale.

Questa apertura fu probabilmente la conseguenza dell’istituzione del monopolio autarchico nel 1939 e dal successivo ritiro delle *major* hollywoodiane dal mercato italiano, a seguito del quale il regime si trovò costretto a colmare il vuoto interno, allentando, sia pure temporaneamente, la stretta della censura. In questo clima relativamente più permissivo, *La peccatrice* riuscì a rappresentare ambienti e personaggi moralmente ambigui, mostrando anche il bordello come spazio narrativo legittimo.

Se nel 1940 *La peccatrice* apre allo spazio sociale del locale ambiguo, sebbene epurato da riferimenti visivi erotici, in un contesto ancora intriso di retorica fascista, *Il bandito* (1946) di Alberto Lattuada e *Angelo tra la folla* (1950) di Leonardo De Mitri segnano due tappe successive che, rispettivamente nel pieno del trauma postbellico e alle soglie del Neorealismo maturo, fanno del bordello uno snodo simbolico di crisi e disordine sociale.

Nel film di Lattuada la casa di tolleranza si configura come luogo fantasmatico e traumatico, ma anche come spazio sociale maschile che mette in scena la violenza della gerarchia di controllo sulle prostitute. Vi troviamo la tenutaria (Thea Aimaretti), che accoglie i clienti, e il lenone (Amato Garbini), che, dopo aver riscosso il denaro, finirà per sparare alla prostituta Iris (Carla Del Poggio) nel momento in cui la donna tenta di fuggire con il fratello. Proprio qui al realismo sociale della Torino del dopoguerra si sovrappone la tensione melodrammatica di un dramma familiare che scivola nei toni cupi del *noir*. Ernesto (Amedeo Nazzari), appena tornato dalla prigionia in Germania, segue Iris fin all’interno del bordello, ignaro che sia la sorella perduta Maria. Quando la tenutaria lo lascia entrare

<sup>8</sup> Desidero ringraziare Leonardo De Franceschi per avermi segnalato e fatto conoscere *Angelo tra la folla* e *Il grande addio*, due opere di grande interesse per l'intreccio tra istanze postcoloniali, rappresentazioni della prostituzione e spazialità urbana; la ricorrenza dello stesso giovane interprete (Angelo De Matteis) costruisce tra i due film una vera e propria continuità intertestuale.

nella sua stanza, il riconoscimento – mediato da fotografie e specchi – trasforma l'ambiente in uno spazio sintomatico del disordine generato dalla guerra. La figura della sorella-prostituta, oltre a rafforzare il binarismo classico tra bene e male, diventa così allegoria della devastazione morale e materiale subita dal corpo sociale che si riflette sulla crisi del soggetto maschile postbellico che Ernesto, in lacrime, incarna. In questo intreccio di registri, il bordello assume una funzione duplice, come luogo di una cronaca sociale e insieme spazio simbolico di eccedenza emotiva e rivelatoria.

Diversa ma complementare è la funzione che assume la casa equivoca in *Angelo tra la folla*. Il film affida alle peripezie di un bambino – figlio orfano di un colono italiano d'Eritrea, per questo chiamato “il mulattino” – l'ingresso in una casa romana in cui si esercitano clandestinamente gioco d'azzardo e sfruttamento della prostituzione. Ricercato dalla polizia, Angelo (Angelo de Matteis) viene accolto dalla padrona di questo spazio del malaffare, che lo affida alle cure di una governante. Privato di madre e costantemente escluso da una madrepatria incarnata nel contesto urbano di una Roma bianca, Angelo viene accolto e provvisoriamente protetto all'interno di quella che si configura come un'apparente comunità dai confini porosi. Ma si tratta di un'accoglienza ambigua, che confonde protezione e sfruttamento. Una volta scoperto dalle forze dell'ordine, anche questo spazio verrà disgregato, e con esso verrà neutralizzato il timore – agitato dal film – di un “inquinamento” al tempo stesso razziale e morale. In questa sequenza non si vedono né le prostitute, né l'ambiente adibito al servizio sessuale che si presuppone sia altrove nella casa. Le donne sono mostrate su un catalogo dalla padrona di casa, la contessa Melitta (Isa Pola), per poi apparire in una sequenza successiva in questura. In questo luogo, familiare alle prostitute del cinema degli anni '50, viene svelata anche la rete di sfruttamento organizzato tra la contessa e il commendator Petroni (Oscar Andriani) che riproduce, in chiave borghese, il rapporto tra tenutaria e socio protettore. In questa prospettiva, la figura del bambino funziona come allegoria di un corpo estraneo da espellere e la casa chiusa (in questo caso una villa che oscura le vetrate) diventa il luogo dove si intrecciano ansie coloniali, controllo della sessualità femminile e del comportamento deviante. In *Il grande addio* (1954) di Renato Polselli, Angelo de Matteis tornerà nei panni del “mulattino”, figlio di una prostituta (Luisa Rossi) che esercita tra la strada, i locali ambigui e la sua casa.<sup>8</sup>

Nel corso del decennio, segnato dapprima dal regime fascista, poi dal trauma della guerra e infine dal lento riassetto del dopoguerra, il bordello si configura come luogo dell'illecito in cui si iscrive, in forma socialmente leggibile, il punto di crisi dell'ordine simbolico. La sua funzione è dunque sintomatica: affida alla simbologia spaziale la capacità di evocare la propria presenza e, con essa, le tensioni latenti come la colpa e la corruzione dell'ordine borghese, il trauma collettivo della guerra, l'ombra di presenze irregolari da contenere. In questa prospettiva, la “casa ambigua” agisce come specchio deformante dell'ambiente sociale: ne riflette gerarchie e ansie, mentre al tempo stesso si sottrae a una rappresentazione realistica, occultando la materialità dello scambio sessuale che ne costituisce il presupposto.

<sup>9</sup> Cfr. Liliosa Azara, *L'uso "politico" del corpo femminile*, cit.

<sup>10</sup> Sandro Bellassai, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Carocci, Roma 2006, p. 9.

<sup>11</sup> A proposito del film e del ruolo simbolico della sua ambientazione cfr. Christian Uva, *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2021, pp. 52-61.

<sup>12</sup> Maurizio Ponzi, "Intervista con Alberto Lattuada", *Filmcritica*, vol. XVI, n.158, 1965, p. 342.

<sup>13</sup> Cfr. Tatti Sanguineti, *La spiaggia*, I Quaderni di Italia Taglia, Le Mani, Recco 2001.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

#### CASE FUORI DALLO SCHERMO: I LUOGHI DELLA PROSTITUZIONE NEGLI ANNI '50

Gli anni '50 sono un decennio che porta nella sfera pubblica il dibattito parlamentare iniziato nel 1948 con la proposta di legge sulla chiusura dei postriboli. La funzione sociale della prostituzione regolamentata diventa così un argomento di negoziazione collettiva che il cinema contribuisce a elaborare mantenendo la casa di tolleranza come luogo di fantasia, quasi mai mostrato fino in fondo e financo raramente nominato. Solo in seguito all'effettiva chiusura dei bordelli avvenuta con la legge n. 75 del 1958, il cinema – o forse sarebbe più corretto dire alcuni film – ricostruirà quegli ambienti aprendo, quantomeno in chiave simbolica, le persiane allo sguardo collettivo. Del resto le case chiuse, come dispositivo a garanzia del desiderio sessuale maschile inteso come bisogno, erano connotate socialmente come spazio altro, come regno maschile protetto dalle cosiddette "persiane chiuse", separato dalla società e soprattutto escluso dal suo sguardo. Più precisamente, come afferma la storica Liliosa Azara, all'interno del più ampio fenomeno sociale della prostituzione la casa chiusa assume i contorni di un'istituzione totale: luogo di controllo per il mantenimento dell'ordine pubblico e privato-familiare.<sup>9</sup> A sua volta Sandro Bellassai descrive con grande efficacia la casa chiusa come "spazio delle donne e regno degli uomini"<sup>10</sup>, pilastro fondamentale dell'ordine patriarcale vigente. Esse rappresentavano uno spazio simbolico di celebrazione del desiderio maschile che certamente non aiuta a pensare le pensioni come luogo di lavoro per le donne che lì, sfruttate con il consenso dello Stato, si prostituiscono.

È significativo che Lattuada torni ad assegnare nuovamente un ruolo liminale alla prostituta in *La spiaggia* (1954), in cui la protagonista Annamaria (Martine Carol) tenta di ricostruirsi una vita borghese insieme alla figlia, in un'Italia democristiana che dissimula la sua morale dietro una facciata apparentemente modernizzatrice. Pur presentandosi come brillante commedia balneare, *La spiaggia* si regge su un impianto melodrammatico che mette a fuoco le conseguenze sociali della rispettabilità e riformula in chiave affettiva i conflitti di classe e di genere messi in scena. Annamaria è, infatti, una donna schedata che – si intuisce – esercitava in una casa di tolleranza. Ma il luogo non è mai nemmeno menzionato nel film, il quale è interamente ambientato nello spazio carnevalesco e liminare per eccellenza quale è la spiaggia.<sup>11</sup> La storia prende spunto da un'esperienza vissuta personalmente da Lattuada che – racconta – vide in un bordello una prostituta piangere poiché "al mare, in vacanza, l'avevano isolata come un cane randagio, non solo, avevano isolato anche la sua bambina"<sup>12</sup>. Così Lattuada le promise una "vendetta di proporzioni grandiose".

La vicenda censoria del film è nota<sup>13</sup> e da essa possiamo desumere un intervento preliminare sul soggetto che, forse, mitiga la "vendetta" promessa alla donna a cui Annamaria è ispirata. Nella sinossi al visto censura leggiamo infatti tale *incipit* del racconto: "Con una gioia nel cuore, Annamaria lascia alle spalle le 'persiane chiuse' ed acconciata con dignità corre al modesto educando dove è ospitata la sua piccola Tina"<sup>14</sup>. Nella sinossi presente nei documenti per la revisione cinematografica troviamo invece: "È notte, a un binario della stazione di Milano due suore attendono l'arrivo di un treno. Tra di loro, una bambina di nome Caterina (Anna Gabriella Pisani). Una bella signora sui trent'anni Annamaria (Martine Carol), prima di scendere dal treno si toglie rapidamente il rossetto dalle labbra"<sup>15</sup>.

<sup>16</sup> ACS, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione Cinema, fondo CF, fascicolo 1616, busta 75.

<sup>17</sup> Giulio Cesare Castello, «Miscellanea», «Cinema», v. VII, n. 127, 15 febbraio 1954, p. 87.

Possiamo dunque desumere un'indicazione prescrittiva nei confronti del racconto della vita precedente della donna. Se questo non possiamo dirlo con certezza, certo è che più tardi, come vedremo nel caso dei film *Adua e le compagne* (1960) di Antonio Pietrangeli, ogni riferimento alla vita precedente delle ex pensionanti verrà perentoriamente segnalato dalla censura come inopportuno. In questa prospettiva, la censura – preventiva e *in itinere* – non si limita a sottrarre immagini: orienta la messa in scena verso spazi sostitutivi (geografici e istituzionali) che riformulano il senso pubblico della prostituzione.

Se, nei confronti di *La spiaggia*, possiamo desumere un intervento censorio preventivo, di esso abbiamo testimonianza documentale nel fascicolo di produzione del film di Roberto Rossellini *Viaggio in Italia* (1954). La prima stesura della sceneggiatura presenta infatti numerose differenze rispetto a quanto verrà poi approvato in via definitiva. Napoli ha maggiore centralità e con essa gli effetti che la città produce sulla coppia e su John (George Sanders, Alex nella versione che conosciamo) in modo particolare. Leggiamo infatti che il primo incontro della coppia con la realtà sociale di Napoli avviene “con visioni di nudità infantili o di femminee scollacciate” ed è presente anche una scena in cui John si reca da solo in città, “nelle stradette di un rione popolare, stradette sempre più intricate fino in un vicolo che sembra cieco”. In un’abitazione, “una squallida stanza da pranzo intorno a cui sono sedute alcune donne [...] John entra con Franca nella attigua camera da letto”. Il commento della Commissione di Revisione preventiva a proposito del ritratto di Napoli sarà: “La città di Napoli dà solo spettacolo di servilismo prezzolato, di ‘bassi’ spaventosamente sudici e sporchi, di ruffiani e di prostitute ‘onorate’, le quali, dopo aver fatto i loro comodi col visitatore estraneo, scendono sulla strada e danno il braccio al fidanzato. Il tutto con un contorno di folla, o meglio di plebe anonima, ritratta secondo gli abusati clichés tanto cari agli anglosassoni allorché essi intendono vilipendere l’Italia e gli italiani”<sup>16</sup>. Nella stesura definitiva del film Napoli sarà restituita attraverso le rapide occhiate di Katherine e l’incontro di Alex con una prostituta in strada (Anna Proclemer) avrà toni assai più controllati. Anche qui, la “casa” della prostituzione scompare e lo spazio pubblico assorbe la funzione di quel “luogo”.

Sempre il 1954 è anche l’anno di *Donne proibite* di Giuseppe Amato, melodramma che per certi versi anticipa *Adua e le compagne*. Sulle pagine della rivista «Cinema», Giulio Cesare Castello lo definirà “l’ultimo frutto del fiorentino filone bordellistico [...] un melò che ruota “intorno alle figure di quattro prostitute, tutte, in varia misura, affette dal ‘complesso della redenzione’”<sup>17</sup>.

Anche in questo film, la casa chiusa è propriamente l’edificio della prostituzione regolamentata e fulcro del racconto. Il film si apre con un totale che mostra la stradina d’ingresso al palazzo: alcuni uomini varcano frettolosamente il portone ma la macchina da presa, invece di seguirli all’interno, si solleva con un movimento panoramico sulla facciata, soffermandosi sulle finestre serrate fino a stringere, con una dissolvenza, sul particolare di una delle finestre che si spalanca all’improvviso e da cui una donna si getta nel vuoto. Per un istante, dunque, le persiane si aprono, ma lo sguardo resta confinato all’esterno, tornando immediatamente sulla strada ora animata dal trambusto della folla accorsa verso il corpo inanimato della donna che viene portato via verso l’ospedale. La scena si

<sup>18</sup>Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, fascicolo 15653, revisione del 28/12/1953.

<sup>19</sup>Per una ricognizione del cinema italiano del decennio in relazione al protagonismo femminile all'interno di una cornice melodrammatica. Emiliano Morreale, *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli, Roma 2011.

chiude e sul portone del bordello compare la scritta “chiuso per restauro”. Con il dramma del suicidio di una compagna (scena che la commissione di revisione chiede di “ridurre”)<sup>18</sup> si apre la temporanea ricerca di una vita diversa da parte delle protagoniste, introdotte nella scena successiva, ambientata nelle ampie sale dell'ospedale: Lola (Linda Darnell) nel finale farà ritorno al bordello, marcando l'impossibilità di una reale possibilità di cambiamento, Vally (Valentina Cortese) morirà investita in un incidente e Franca (Lea Padovani), avendo un bambino, sceglierà di “restare madre” abbandonando il mestiere. Accanto all'ospedale, luogo femminile di cura e di relazioni in cui le colleghe si recano ripetutamente a far visita a Tamara (Lilla Brignone) durante la degenza, un altro spazio assume progressivamente la funzione simbolica del bordello: l'appartamento di Rosa (Giulietta Masina), ex prostituta che non esercita più ma che mette a disposizione le stanze della propria abitazione alle protagoniste e ad altre colleghe in esercizio. Questa casa ricorda, per continuità o per contrasto, lo spazio del bordello. I numerosi scalini che portano all'appartamento riproducono la fatica del mestiere, mentre le persiane vengono spalancate per fare un'ironica “cura del sole”. Lo sguardo del film produce così uno slittamento topografico: dal bordello, evocato ma non rappresentato fino in fondo, a una rete di altri spazi (domestici, sanitari, di cura) che diventano scenari in cui i legami femminili si stringono o, al contrario, si interrompono bruscamente. Questo slittamento spaziale – che progressivamente radicalizza la sottrazione del postribolo allo sguardo – si generalizza nel decennio, traducendosi in una topografia che ridefinisce i luoghi della prostituzione sullo schermo.

In questo senso, *Donne proibite* illumina una strategia più ampia del cinema italiano del decennio. Da un lato, mostra la duttilità proteiforme del melò entro cui molte figure femminili prendono vita sullo schermo<sup>19</sup>; dall'altro, tiene il bordello fuori campo sostituendolo con una topografia del controllo e della marginalità. La prostituzione viene così spostata in spazi altri – domestici, urbani, istituzionali – dove si annodano le logiche dello sfruttamento e le pratiche repressive dell'ordine pubblico.

Le strade urbane (*La notte brava*, 1959 di Mauro Bolognini), i parchi cittadini (*Totò e Carolina*, 1955, di Mario Monicelli) e più in generale lo spazio notturno delle città (*Nata di marzo*, 1958, di Antonio Pietrangeli) sono i luoghi di attesa e incontro con i clienti, ma anche gli scenari delle chiosose retate della polizia a cui seguono scene ambientate nelle caserme, nelle celle di detenzione e negli uffici in cui le donne vengono schedate e controllate (*Persiane chiuse*, 1951, di Luigi Comencini).

Vi sono poi gli ambienti ambigui delle pensioni e delle sale da ballo come in *Il grande addio* o in *Verginità* (1951) di Leonardo De Mitri, e *La tratta delle bianche* (1952) di Luigi Comencini (i due ultimi insistono sul tema del traffico delle donne, immancabilmente sventato nel finale dall'intervento delle forze dell'ordine). Questo è anche il caso di *Esterina* (1959) di Carlo Lizzani, in cui l'adescamento avviene però tramite una ricca signora che indirizza la giovane in cerca di lavoro in una casa di appuntamenti camuffata da centro estetico in cui è inaspettatamente in corso una retata. Una sequenza che, seppur breve, sembra avere la funzione di squarciare il velo della commedia per mostrare come le logiche dello sfruttamento femminile continuino a riprodursi, anche al di fuori delle case di tolleranza che alla fine del decennio erano già state ufficialmente abolite.

<sup>20</sup> Per un confronto tra questo film e *Adua e le compagne* in merito alla configurazione spaziale dei luoghi di segregazione femminile cfr. Chiara Tognolotti, “Persiane chiuse. La rappresentazione degli spazi del piacere e delle figure di donne in *Adua e le compagne* (Antonio Pietrangeli, 1960) e *Nella città l’inferno* (Renato Castellani, 1958)”, «Firenze Architettura», n.1, 2019, pp. 152-159.

<sup>21</sup> ACS, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione Cinema, fondo CF b. 236, cf. 3104, Lettera del 18/11/1959.

Più che gli spazi del commercio sessuale, dunque, è la messa in scena dei luoghi e dei rituali del controllo – statale e malavitoso – a occupare il centro della rappresentazione: da un lato la questura, il commissariato e persino il carcere femminile, come in *Nella città l’inferno* (1959) di Renato Castellani;<sup>20</sup> dall’altro i circuiti della malavita, che organizzano lo sfruttamento sulle spalle di donne inconsapevoli.

In controluce, a scomparire dallo schermo è anche la figura del cliente: la domanda maschile resta fuori campo mentre la rappresentazione si concentra sulla marginalità femminile e sui rituali del controllo, spostando lo scambio sessuale dall’economia del desiderio alla gestione dell’ordine pubblico.

#### CASE CHIUSE: IL BORDELLO COME SPAZIO PRIVO DI DOMANDA ALL’INDOMANI DELLA LEGGE MERLIN

Nel cinema italiano che si misura con la rappresentazione della casa chiusa dopo l’entrata in vigore della legge Merlin emerge una contraddizione strutturale: se da un lato il bordello viene finalmente nominato e mostrato come spazio, dall’altro tende a essere sanzionata dalla censura la presenza dei clienti come componente sociale dell’ambiente. I documenti della censura relativi ad *Adua e le compagne* e *La viaccia* (1961) di Mauro Bolognini rivelano che ciò che si ritiene inaccettabile non è la presenza delle prostitute, ma la visibilità del “via vai” maschile.

Particolarmente esplicita è la richiesta di intervento che la commissione di revisione cinematografica chiede per il film *Adua e le compagne*.

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

Le quattro protagoniste Adua (Simone Signoret), Lolita (Sandra Milo), Marilina (Emmanuelle Riva) e Milly (Gina Rovere) vengono presentate all’interno di due case di tolleranza messe a confronto attraverso un montaggio alternato che mostra i due ambienti durante l’ultima notte di apertura postriboli. La storia censoria del film è complessivamente piuttosto interessante – basti pensare che *in itinere* fu negata la coproduzione già siglata con la Francia – e dimostra quanto delicato fosse trattare la prostituzione come fatto sociale all’indomani dell’approvazione della legge Merlin, in un clima in cui la rimozione giuridica dell’istituzione regolamentista non coincideva ancora con la sua cancellazione dall’immaginario collettivo. In questa sede, però, ci limiteremo a evidenziare le prescrizioni relative alla messa in scena della casa di tolleranza, luogo centrale nel film tanto sul piano narrativo quanto su quello simbolico, che infatti ricorda la struttura di *Donne proibite*. Le compagne cercano di cambiare vita consorziandosi ma fallendo nell’intento in un film che, nonostante i rigidi richiami della commissione di revisione, Pietrangeli riuscirà a costruire come un melodramma politico dallo sguardo profondamente moderno.

Numerose frasi vengono infatti giudicate volgari, allusive o “di pessimo gusto”, e la commissione insisterà sulla necessità di eliminare i continui riferimenti alla vita precedente delle protagoniste (la schedatura, le case di

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Danielle Hipkins, "The Fantasy Harem: Prostitution and the Battle of the Sexes in Italian Film Comedy of the Early to Mid-1960s", «Cinergie», V, 5, pp. 45-57.

<sup>24</sup> Domanda di revisione del 26 agosto 1959: [cinecensura.com](http://cinecensura.com).

tolleranza, i clienti e più in generale la presenza di un passato). Richiederà inoltre la rimozione dell'intera sequenza che vede Marilina tornare nel vecchio postribolo, ormai in semiabbandono, durante una notte in cui il progetto emancipatorio delle donne nella campagna romana, senza lenone né tenutaria, incontra le prime difficoltà.

Il riferimento dei funzionari a *Il generale della Rovere* (1959) di Roberto Rossellini, invece, ha l'aria di richiamare un modello preciso: il film, ambientato durante l'occupazione tedesca, mostra due stanze di un bordello dove le donne riposano sole e, poco dopo, la scena del pranzo delle pensionanti con il protagonista. L'invito implicito è di ammettere il bordello in scena solo come presenza transitoria e neutra, svuotato di tensione erotica e privo di qualunque carica critica. Attraverso le modifiche richieste si delinea con chiarezza l'impedimento a mostrare la casa chiusa nel suo funzionamento reale, come sistema relazionale ed economico che ruota attorno al cliente e, soprattutto all'indomani della legge, come luogo che deve essere ormai escluso dalla geografia simbolica del più vasto fenomeno della prostituzione.

Poi, come è noto dalle statistiche, le abitatrici delle case erano in tutto circa 4000. Le prostitute in giro per tutta l'Italia sono in numero infinitamente superiore. Il problema della prostituzione femminile trascende, oggi, il problema delle ex recluse. Andrebbe quindi visto su un piano più generale, comprendendovi le ex recluse e tutte le altre. Il film, insomma, rischia già di arrivare in ritardo. Questo, da un punto di vista generale.<sup>22</sup>

Viene invece suggerito di insistere sugli aspetti di socievolezza domestica delle "pensionanti". L'eliminazione della dimensione strutturale della domanda sessuale agisce dunque come dispositivo politico-discorsivo. Questo spostamento di fuoco contribuisce a isolare la figura della prostituta, trasformandola in vittima del destino o del proprio ambiente, privandola del contesto di secolare memoria che ne ha determinato il ruolo sociale. Anche in *Arrangiatevi!* (1959) di Mauro Bolognini, la casa chiusa è un dispositivo narrativo e simbolico attraverso cui interrogare le contraddizioni morali e sociali dell'Italia del dopoguerra. Uscito a pochi mesi dall'entrata in vigore della legge Merlin, il film affronta in chiave commedia il destino di quegli spazi, attraverso una famiglia che trova una sistemazione economica nella ex casa romana di appuntamenti in via della Fontanella. Da questa premessa prende avvio una serie di situazioni paradossali in cui l'ossessione per la rispettabilità borghese viene messa alla prova dal duo Peppino De Filippo e Totò, l'uno mentre cerca invano di nascondere l'imbarazzante verità di cui solo lui è a conoscenza e l'altro mentre raccoglie indizi che, al contrario, ne svelano la recente riconversione. Il film è molto interessante in merito alla configurazione dei confini tra spazio pubblico e privato e, contemporaneamente, alle soglie di accesso a questi spazi in relazione alle differenze di *gender*,<sup>23</sup> ma in questa sede sono ancora le prescrizioni censorie a risultare sintomatiche dell'eredità ingombrante del regolamentarismo. Le carte della Commissione di revisione<sup>24</sup> segnalano infatti alcuni tagli specifici come l'eliminazione dell'inquadratura dei bersaglieri davanti all'ingresso della casa chiusa che segnalerebbe, possiamo immaginare, il suo riconoscimento come luogo pubblico e frequentato; la soppressione della scena in cui il figlio di De Filippo pronuncia la parola "casino" mentre il padre gli tappa la bocca, che indicherebbe la trasmissione generazionale della

<sup>25</sup> Franca Faldini, Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*, Feltrinelli, Milano 1974, p.52

<sup>26</sup> ACS, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione Cinema, fondo CF. 3448, b. 284: cinescensura.com.

<sup>27</sup> *Ibid.*

cultura maschile del consumo sessuale; e infine il taglio del momento in cui Totò, strappando la carta da parati della camera da letto, scopre il disegno di una figura femminile, un'iconografia del desiderio che gli riporta alle memorie la familiarità con il luogo. La dimensione sociale ed erotica del bordello, il suo riconoscimento come luogo semipubblico e regno maschile deve dunque essere mitigata rimanendo come elemento comico nella cornice narrativa.

Poco più tardi Bolognini torna alle origini storiche delle case di tolleranza con il film *La viaccia*, ambientato lungamente in un postribolo nella Firenze di fine Ottocento. La preoccupazione dei funzionari, in questo caso, è rivolta proprio alla trattazione "naturalistica" del luogo. Lo scenografo Piero Tosi ricorda che "fare il postribolo è stata la cosa più difficile, perché, al contrario di quello che capita in Francia, dove i documenti iconografici su quei posti lì sono numerosissimi, da noi non si trova quasi niente"<sup>25</sup>. La presenza dei clienti viene anche qui, nonostante la vicenda non si riferisca all'attualità, giudicata inaccettabile dai censori: "Agli effetti morali non si può fare a meno di rilevare che una buona metà della vicenda si svolge nell'ambiente delle case chiuse cosicché se si volessero riportare tutte le scene, le battute e i passati moralmente non edificanti, occorrerebbero intere pagine"<sup>26</sup>. Tra questi "passaggi" viene esplicitamente menzionata l'uscita di tre uomini dal postribolo con battute gergali e triviali, giudicate inopportune come "mamma mia che troiacce" o "beato chi non perde il turno!"; così come una "lunga scena (una delle tante che si svolgono nella camera di Bianca) avendo come epicentro il letto, nell'interno del postribolo"<sup>27</sup>. Il problema non è, dunque, solo l'oscenità del linguaggio, ma il fatto che i clienti vengano rappresentati come soggetti di una consuetudine all'interno dell'economia del bordello. In questo senso, la censura agisce per eliminare il desiderio maschile come forza visibile e narrativa, riducendo la prostituzione a una questione che riguarda esclusivamente le donne: le loro colpe, le loro sofferenze, la loro eventuale redenzione. Anche nel caso di *La viaccia* c'è il tentativo di bloccare la coproduzione con la Francia che in ultima battuta verrà però, a differenza che per *Adua e le compagne*, ottenuta.

## CONCLUSIONE

Anche limitando lo sguardo al periodo che precede e immediatamente segue la legge Merlin, l'analisi mostra come il cinema italiano rielabori la casa chiusa entro una dialettica fra allusione e visibilità sorvegliata: negli anni '40 come soglia simbolica, negli anni '50 come topografia del controllo, nel primo post-Merlin come interno "depurato" dalla domanda maschile. In questo scarto di scala e di regime figurativo, la censura agisce non solo per sottrazione ma come tecnologia produttiva che isola la prostituzione dal suo contesto economico-relazionale. Parallelamente, la cornice melodrammatica entro cui molti film prendono forma traduce i dispositivi normativi in conflitti morali e affettivi, aprendo varchi di soggettivazione che restano tuttavia condizionati da retoriche di rispettabilità e redenzione.

Ne risulta una mappa in cui i limiti imposti alla rappresentazione s'intrecciano con le modalità rappresentative, producendo significati che oltrepassano le figurazioni più esplicite del "funzionamento" dello spazio-bordello: ciò che può entrare in campo (le donne, la domesticità regolata), ciò che deve restare fuori campo (il via vai dei clienti, la materialità dello

scambio) e ciò che il melodramma può far sentire (ambivalenze, alleanze, ferite). La transizione dal regolamentarismo all'abolizionismo appare così non come semplice cesura giuridica, ma come ristrutturazione dei regimi di visibilità e di riconoscimento, mettendo in luce il bordello e il lavoro sessuale femminile quali spazi simbolici e politici di primo piano anche per la storia del cinema italiano.

#### ABSTRACT

Il saggio ricostruisce, attraverso titoli esemplari, come il cinema italiano tra gli anni '40 e l'immediato post-Merlin rappresenti la casa chiusa quale spazio del lavoro sessuale femminile regolamentato. All'incrocio tra quadro normativo, pratiche censorie e forme melodrammatiche, il testo individua linee di tendenza che nel tempo assegnano al bordello un ruolo narrativo e simbolico che riflette e, insieme, riarticola l'ordine regolativo. Negli anni '40 il bordello affiora in forma indiretta, come soglia allusiva; negli anni '50 l'istituzione scompare dallo schermo e la prostituzione migra in una topografia del controllo; nella fase a cavallo della legge Merlin (1958) la casa di tolleranza riemerge, ma svuotata dello scambio sessuale e della circolazione dei clienti. Attraverso una mappatura dei film, l'analisi di alcune sequenze esemplari e i fascicoli di censura, l'articolo mostra come la casa chiusa funzioni da scena per nuove soggettività femminili, mentre viene progressivamente depotenziata come luogo del lavoro sessuale e dei rapporti che lo definiscono.

Parole chiave: cinema italiano; case chiuse; legge Merlin; censura cinematografica; melodramma; lavoro sessuale

*The essay reconstructs, through exemplary titles, how Italian cinema from the 1940s to the immediate post-Merlin period represents the brothel as a regulated site of female sex work. At the intersection of the regulatory framework, censorship practices, and melodramatic forms, it identifies trends that over time assign the brothel a narrative and symbolic role that both reflects and rearticulates the regulatory order. In the 1940s the brothel surfaces indirectly, as an allusive threshold; in the 1950s the institution disappears from the screen and prostitution migrates into a topography of control; in the years around the Merlin law (1958) the brothel re-emerges, yet stripped of sexual exchange and of the visible circulation of clients. Through a mapping of films, close readings of exemplary sequences, and consultation of censorship files, the article shows how the brothel functions as a stage for new female subjectivities while being progressively weakened as a site of sex work and of the relations that constitute it.*

Keywords: Italian cinema; brothels; Merlin law; film censorship; melodrama; sex work.