

## Dilemmi educativi, attorialità non professionista e divismo infantile nel cinema italiano postbellico: il caso di *Domani è troppo tardi* (1950) di Léonide Moguy\*

ABSTRACT: *Produced by Rizzoli Film in collaboration with Giuseppe Amato and directed by French-Russian film maker Léonide Moguy, Domani è troppo tardi (1950) is an interesting example of contamination between “melodramatic imagination” and the poetics of Italian Neorealism. When issued, the film was also seen as the first daring attempt to deal with the necessity of a sex education for children and teenagers. This essay analyses the critical debate carried out on newspapers and magazines, and focuses in particular on the reactions it provoked in Catholic press. In addition, it explores the lives and careers of the young actors who starred in the film (Anna Maria Pierangeli, Gino Leurini e Carlo Delle Piane), and investigates the roles they played in it.*

### 1. UN FILM CHE ALMENO “PONE IL PROBLEMA E QUESTO È GIÀ QUALCOSA”: DOMANI È TROPPO TARDI E IL DIBATTITO SULL’EDUCAZIONE SESSUALE

Melodramma ormai dimenticato ma che seppe a suo tempo riscuotere notevole successo, *Domani è troppo tardi* (1950) rientra fra quei prodotti della cinematografia italiana del secondo dopoguerra che, seppur di rilevanza apparentemente secondaria, meritano di essere recuperati dall’oblio per più di una ragione. Innanzitutto, è il soggetto stesso della pellicola a costituire un forte motivo di interesse. Prodotto dalla società Rizzoli in collaborazione con Giuseppe Amato e diretto dal regista franco-russo Léonide Moguy – uno dei tanti stranieri giunti

---

\* Il saggio qui pubblicato sviluppa alcuni temi già affrontati dall’autrice in occasione della sua partecipazione, in qualità di relatrice, al convegno *Stardom and Performance in Postwar Cinema 1948-1954* (17-18 maggio 2018, British Academy in collaborazione con DAMS, CRAD-Centro Ricerche Attore e Divismo, Università di Torino). In quell’occasione il titolo dell’intervento era *I bambini ci guardano: Anna Maria Pierangeli, Gino Leurini e Carlo Delle Piane in Domani è troppo tardi (1950) di Léonide Moguy*.

nell'Italia postbellica perché affascinati dalla stagione di intenso rinnovamento vissuta dal nostro cinema<sup>1</sup> –, *Domani è troppo tardi* venne salutato, al momento dell'uscita, come primo audace tentativo di affrontare la necessità di un'educazione sessuale rivolta a bambini e adolescenti. Assecondando quell'urgenza pedagogica già enunciata dal titolo, il film si proponeva di ovviare, come avrebbe dichiarato il suo stesso autore, «al distacco terribile che vi è tra la vita d'oggi, che non nasconde nulla, e l'educazione retrograda [...] che nasconde tutto» (Moguy 1950, 408).

Allo scopo di stimolare un dibattito di ampio respiro su una questione da sempre ritenuta spinosa, il film racconta l'idillio fra Mirella e Franco, due quattordicenni borghesi interpretati dall'esordiente Anna Maria Pierangeli e da Gino Leurini, un giovane attore presente di frequente sugli schermi dell'epoca. Sorpresi soli in una cappella abbandonata dove si sono rifugiati durante un temporale, i due innamorati diverranno oggetto di scandalo agli occhi della direzione della loro colonia estiva. Fanno da tessuto corale a questo travagliato racconto di formazione, da un lato, il mondo vociante e pettegolo dei coetanei, dall'altro, il mondo esteriormente più compassato, ma in realtà non meno confuso, degli adulti.

Se nel primo universo spicca su tutti una figurina gustosamente comica come quella di Enzo, discoloro mingherlino con gli inconfondibili tratti di Carlo Delle Piane, nel secondo, invece, vediamo sfilare una galleria di genitori e insegnanti divisi fra il comico imbarazzo di Carlo Romano, che veste i panni del padre di Franco, il caricaturale puritanesimo della direttrice interpretata da Gabrielle Dorziat e l'atteggiamento fortunatamente più illuminato del professor Landi, personaggio a cui Vittorio De Sica regala tutta la sua consueta carica umana. Sarà proprio questa sua capacità empatica a scongiurare per un soffio la tragedia quando Mirella, credendosi disonorata per via di un casto bacio scambiato nel vecchio rudere, tenterà il suicidio. Nell'epilogo, in cui grandi e piccini si ritrovano in riva al lago dove la ragazzina ha cercato la morte, la commozione finisce notevolmente per stemperare la vis polemica di un'opera che pure vorrebbe suonare come severo atto di accusa nei confronti di una generazione incapace di guidare i propri figli e le proprie figlie nella scoperta del mistero sessuale.

Seppur modellata su formule narrative e stilistiche alquanto tradizionali e dal chiaro appeal commerciale<sup>2</sup>, una simile trasfigurazione dei più piccoli in bersagli designati delle mancanze dei più anziani testimonia quanto la pellicola di Moguy si mantenga, in fondo, fedele alla concezione tipicamente neorealista che interpreta il bambino come simbolo di innocenza. Invero, anche qui il racconto appare attraversato da quello che Stefania Parigi definisce uno

---

<sup>1</sup> Cf. VERDONE (1951, 279-280).

<sup>2</sup> Oltre ad aggiudicarsi alla Mostra del Cinema di Venezia il premio Presidenza del Consiglio per il miglior film italiano, *Domani è troppo tardi* si segnala come una delle pellicole di maggior successo al botteghino nell'arco temporale compreso fra il 1948 e il 1953, cf. BUSETTA (2022, 35).

«sguardo infantile [...] naturalmente impietoso» (Parigi 2014, 131). Uno sguardo che, in maniera non troppo diversa da quanto avviene in capolavori della caratura di *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini o di *Sciuscià* (1946) di Vittorio De Sica, «scopre e accusa il mondo dei grandi» traducendo «l'opposizione adulti/bambini [in una] dialettica male/bene, carnefice/vittima». (*Ibid.*)

Specifichiamo, tuttavia, che nell'irripetibile contesto della produzione neorealista la percezione dei giovanissimi non si limita soltanto ad additare eventuali colpevoli. Al contrario, come scrive Marcia Landy, essa diviene anche «spiraglio su un'altra modalità, meno consueta, di osservazione ed esplorazione del panorama sociale» (Landy 2000, 234). Va da sé che si tratta di un punto gravido di rilevanti implicazioni. Impossibile infatti non rammentare che già la teoria deleuziana attribuisce ai piccoli protagonisti del neorealismo una più intensa capacità di vedere e sentire vivamente in contrasto con le forme di un cinema ormai privo di nessi solidi e azioni decisive<sup>3</sup>. E ancora, secondo una prospettiva evidentemente influenzata dai *gender studies* come quella che percorre le riflessioni di Jaimey Fisher o di Louis Bayman, nella cinematografia italiana dell'immediato dopoguerra la figura del bambino serve a scardinare tanto il tradizionale predominio esercitato dal maschio adulto quanto ogni sua velleitaria pretesa di eroismo<sup>4</sup>.

Beninteso, nel caso particolare di *Domani è troppo tardi* le affezioni dell'infanzia e della preadolescenza non sono il prodotto diretto dello sconvolgimento bellico, ma si caricano di un significato inedito, trasferito alla sfera del corpo, del desiderio e soprattutto del suo bisogno di controllo da parte dell'istituzione familiare e sociale. Ambientato in una Italia piccolo-borghese da cui il trauma della guerra così come l'assillo della miseria sembrano essere stati curiosamente rimossi, il film di Moguy inscena lo scontro generazionale attorno alla possibilità di trasmettere o meno il sapere sessuale. La preminenza assegnata al dilemma educativo è tale da far sì che, a dispetto di quell'oblio a cui pure si alludeva nelle righe iniziali, la pellicola abbia recentemente guadagnato un certo interesse in ambito accademico. In questo senso, preme segnalare due interventi, rispettivamente a opera di Anna Pattuzzi e di Laura Busetta, entrambi apparsi sulla rivista «Schermi» e volti a inquadrare il film all'interno di più ampie dinamiche storiche e socioculturali<sup>5</sup>.

Per Pattuzzi, *Domani è troppo tardi* possiede notevole rilievo all'interno di quella riflessione sulla sessualità e sul mutamento dei costumi che impegna intensamente i cattolici italiani a partire dal dopoguerra e che sovente è stata segnata proprio dall'incidenza sull'immaginario collettivo di alcuni prodotti cinematografici incentrati su argomenti particolarmente divisivi e scottanti. Anzi, secondo la ricostruzione della studiosa, all'alba degli anni Cinquanta

---

<sup>3</sup> Cf. DELEUZE (1984, 13).

<sup>4</sup> Cf. FISHER (2007, 25-53); BAYMAN (2014, 168-187).

<sup>5</sup> Cf. PATTUZZI (2017, 17-34); BUSETTA (2022, 35-53).

sarebbe stata proprio un'opera convenzionale ed evidentemente interessata al box office come quella di Léonide Moguy a suscitare la più intensa discussione sull'opportunità dell'educazione sessuale mai avuta fino ad allora nel mondo cattolico. Alla luce delle diverse fonti portate all'attenzione del lettore, colpisce l'atteggiamento sostanzialmente ambivalente procurato dalla pellicola in tale contesto. Pur lodando in molti casi lo stimolo positivo esercitato rispetto a una problematica ovunque avvertita come fondamentale, numerosi recensori cattolici non mancheranno di guardare al film con scetticismo o addirittura con aperto sospetto<sup>6</sup>.

Per esempio, un lungo articolo di Redeo Mondini datato marzo 1951 e pubblicato sulla rivista dell'Università Cattolica «Vita e pensiero», accusa senza mezzi termini *Domani è troppo tardi* di superficialità e ruffianeria<sup>7</sup>. Dinanzi agli abusi di cui sono fatti oggetto gli adolescenti protagonisti, «gli spettatori si commuovono e qualche donnetta piange», scrive con Mondini con sferzante ironia<sup>8</sup>. Mentre alla lettera di due quindicenni ansiose di un parere circa il fermo divieto da parte delle famiglie di recarsi al cinema per vedere il film, Padre Atanasio Lamera, dalle colonne di «Famiglia Cristiana», replica con un elogio al prudente buon senso dimostrato dalle loro madri<sup>9</sup>.

Sebbene Patuzzi non ne parli, occorre ricordare come Don Lorenzo Milani, figura allora del tutto sconosciuta, avesse al contrario raccomandato *Domani è troppo tardi* ai propri parrocchiani. Tutt'altro che privo di accenti critici, l'interesse di Milani per la controversa pellicola appare significativo, soprattutto se si considera che in seguito la scuola di Barbiana non mancherà di includere nella sua straordinaria avventura pedagogica l'educazione sessuale e l'attenzione per pellicole stimate di particolare pregio. In alcuni appunti del religioso fiorentino risalenti al giugno 1953, *Domani è troppo tardi* è definito un «film pieno di difetti», la cui visione non è raccomandata «né per la verità né per la soluzione che vuol dare al problema che pone», ma solo perché «pone il problema e questo è già qualcosa» (Milani 2013, 182)<sup>10</sup>. Più in generale, l'impressione ricavata è che i diversi commentatori cattolici, anche quando disposti a riconoscere qualche valenza positiva all'opera, ne consigliassero la fruizione esclusivamente a genitori ed educatori. In altre parole, la missione scopertamente didattica assunta da *Domani è troppo tardi* era giudicata accettabile soltanto se indirizzata agli adulti, non certo ai bambini o agli adolescenti.

Nel suo intervento, Busetta si sofferma invece sulla ricezione da parte della vulgata giornalistica, dimostrando come la pellicola di Moguy sia riuscita a catalizzare, soprattutto sulle pagine illustrate dei rotocalchi, un interesse dai contorni a dir poco vistosi:

---

<sup>6</sup> Cf. PATTUZZI (2017, 19-20).

<sup>7</sup> Cf. MONDINI (1951, 130-136).

<sup>8</sup> Ivi, 131.

<sup>9</sup> Cf. LAMERA (1951, 163).

<sup>10</sup> La sottolineatura sul verbo «pone» è presente nel testo originale.

In un momento in cui l'editoria popolare assume un ruolo centrale all'interno del mercato culturale nazionale, *Domani è troppo tardi* satura gli spazi riservati al cinema: dagli articoli alle recensioni, dai materiali promozionali alle pubblicità, dalle lettere alle copertine. Se l'editoria popolare mostra complessivamente interesse verso il film, il settimanale «Oggi», di proprietà della stessa Rizzoli che lo produce, si pone come cassa di risonanza del tutto peculiare. Il legame produttivo che salda rivista e testo cinematografico spiega i numerosi interventi promozionali e di critica; a questi si aggiunge una vasta compagine di contributi ospitati all'interno della rubrica riservata ai lettori, che ci raccontano del riscontro spettacolare. (Busetta 2022, 37)

La disamina condotta su questi materiali editoriali testimonia quanto il dibattito alimentato dal film intercetti «alcune delle questioni più sensibili [per] la società del tempo, come la verginità, la concezione della famiglia, il controllo della sessualità e le dinamiche di genere» (Ivi, 36). Più nello specifico, tale dibattito tradisce «una visione della sessualità giovanile – e in particolar modo del corpo femminile – [quale] spazio conflittuale e pericoloso» (*Ibid*). Secondo Busetta, quest'ultimo aspetto si manifesta con particolare forza se si considera il trattamento mediatico riservato alla sua giovanissima interprete, Anna Maria Pierangeli, per la quale *Domani è troppo tardi* costituirà un formidabile trampolino di lancio tanto nello star system nazionale che in quello internazionale.

Arriviamo così finalmente a toccare il vero scopo del nostro contributo. Parallelamente al fondamentale impulso impresso al discorso pubblico sull'educazione sessuale, il film partecipa in modo significativo anche ad alcune delle principali dinamiche che disegnano il volto della cinematografia italiana coeva. Si è già più volte accennato a come *Domani è troppo tardi*, al pari di altre pellicole dirette tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta, unisca componenti mutate dalla sensibilità neorealista a strategie drammaturgiche e pubblicitarie di gusto popolare. Questa duplicità emerge soprattutto dalle scelte compiute in termini di casting e stimola riflessioni sul ruolo non secondario giocato dai giovani attori nella fortuna del film. In particolare, colpisce quella complessa interazione fra attorialità non professionista, performance infantile e *stardom* muliebri che la genesi dell'opera rivela e che a tutt'oggi non appare però pienamente indagata.

Sebbene il ruolo di Anna Maria Pierangeli sia già stato posto al centro di alcune robuste analisi, come quella di Laura Busetta, il contributo portato dagli altri piccoli interpreti al film è rimasto ingiustamente in ombra. Certamente, tale squilibrio non sorprende se si considera l'indubitabile rilievo che il divismo femminile sempre si trascina appresso. Nel caso poi di Pierangeli, entrano in campo tutta una serie di fattori – la scoperta apparentemente casuale, la provvidenziale assenza di tecnica, l'ingombrante influenza materna, la subitanea assimilazione hollywoodiana... – che ne arricchiscono a dismisura la figura e senza dubbio invitano a evidenziare similitudini e differenze col profilo di altre attrici italiane a lei contemporanee. Pur

dedicandole notevole spazio, le pagine che seguono non intendono però soffermarsi unicamente su questa «piccola diva» (Ivi, 42). Già passati attraverso precedenti esperienze lavorative, Gino Leurini e Carlo Delle Piane – il primo, quasi un *matinée idol* in miniatura, il secondo, un autentico *character actor* – ci parlano di altri modi con cui il nostro cinema del dopoguerra ha saputo fare del bambino e del preadolescente non solo uno dei suoi simboli più suggestivi, ma anche una figura professionalmente fondamentale per la propria industria.

## 2. LA STAR DEL FILM: ANNA MARIA PIERANGELI, OVVERO “LA DOLCEZZA VENUTA DOPO LA FEROCIA”

Quella traccia di irrealtà e furbizia che commentatori come Redeo Mondini o Lorenzo Milano imputano a *Domani è troppo tardi* può dipendere sia dal già citato rapporto di continuità e insieme rottura rispetto all’ingombrante lascito neorealista, sia da alcune specifiche caratteristiche dell’intera produzione di Léonide Moguy. Nel 1957, dalle colonne del settimanale «Rotosei», lo scrittore Giuseppe Berto, che pure aveva partecipato alla realizzazione della pellicola in qualità sceneggiatore, elenca con sagacia tutte le presunte facilonerie dell’autore franco-russo:

I film di Moguy, essendo tutti fatti con gli stessi ingredienti, hanno tutti lo stesso sapore. Essi contengono infatti: 1) una tesi orecchiata dai motivi del momento (le prigionie devono essere governate con umanità; i bambini devono sapere come nascono i bambini; i figli illegittimi sono creature umane al pari delle altre) e svolta con una tale carica di buon senso, che alla fine le persone benpensanti non posso fare a meno di abbracciarla (teoricamente); 2) un volto nuovo, cioè un’adolescente dall’aria buona e ingenua, che Moguy scopre e porta per la prima volta davanti alla macchina da presa (Corinne Luchaire, Anna Maria Pierangeli, ecc.); 3) grande abbondanza di moralismo denso, oleoso, a prova di bomba; 4) una proporzionale dose di subdola sensualità [...] [che] offre [...] ai suddetti benpensanti l’occasione di ammirare, con la coscienza a posto, le adolescenti buone e ingenua in sottoveste e magari senza<sup>11</sup>. (Berto 1957, 11)

Subito colpisce nelle parole di Berto l’importanza attribuita al binomio gioventù-femminilità. In effetti, oltre all’audacia dell’argomento trattato e alla presenza nel cast di una star come De Sica, la qualità universalmente ricordata a proposito di *Domani è troppo tardi* è il ruolo centrale svolto nella fulminea ascesa di Anna Maria Pierangeli<sup>12</sup>. Concentrandosi sul

<sup>11</sup> Oltre ad alludere a *Domani è troppo tardi*, Berto sembra riferirsi anche a *Prigione senza sbarre* (*Prison sans barreaux*, 1938), interpretato dalla controversa diva francese Corinne Luchaire.

<sup>12</sup> Per il suo debutto in *Domani è troppo tardi*, Pierangeli viene insignita del Nastro d’argento nel 1951. Parallelamente saranno davvero numerosi gli articoli entusiastici dedicati alla sua performance da parte della

tema della sessualità puberale, la pellicola finisce infatti per tradursi in una *coming-of-age story* che inevitabilmente necessita di volti e corpi in fiore per acquistare fascino. In tal senso, l'intreccio fra attorialità preadolescenziale e processo di *star-making* partecipa in maniera determinante alla costruzione e all'esito stesso dell'opera di Moguy.

Figura oggi sbiadita, un po' come il film che l'ha lanciata, o ricordata quasi esclusivamente per la sua successiva carriera hollywoodiana e per un molto favoleggiato flirt con James Dean, Pierangeli è stata invece una presenza interessante e complessa, il cui profilo appare plasmato da alcune delle tendenze che, nel dopoguerra, contribuiscono al rinnovamento dei volti protagonisti sugli schermi italiani. Innanzitutto, è il cosiddetto reclutamento "per la strada" il primo paradigma a definire il caso di questa diva. Nella produzione dell'epoca, la strada non è solo una delle location privilegiate dalla cinepresa, ma diventa anche lo scenario ideale per individuare fisionomie nuove che, in virtù della loro spoglia unicità non adulterata dal mestiere, catturano lo sguardo di qualche attento uomo di cinema. Infatti, come ricorda Stefania Parigi:

Una vasta aneddotica si è accumulata negli anni su questi incontri fulminanti con i corpi e i fatti della strada. La visione della stazione di Milano invasa dalle mondine, per esempio, convince De Santis a girare *Riso amaro*, mentre la Mangano, protagonista femminile del film, folgora il regista che la incontra in una Via Veneto piovosa, nella sua versione domestica e senza trucco, dopo averne scartato la fisionomia "arredata" e composta nel provino tenuto qualche giorno prima. (Parigi 2014, 73)

In un'intervista pubblicata su «L'Europeo» nel 1971, all'indomani della morte di Pierangeli a soli trentanove anni, il ricordo della madre Enrica non lascia dubbi sul fatto che la scoperta della figlia, avvenuta nella primavera del '48, appartenga proprio a questa nutrita aneddotica sorta intorno al mito della strada. Peraltro, analogamente al succitato caso di Mangano, ritorna anche qui Via Veneto come teatro per autentici provini in incognito:

Fu certamente un prepotente volere del destino a decidere la sorte di Anna Maria. [...] Un giorno, mentre [...] camminava per Via Veneto con i libri sotto il braccio, venne avvicinata dal regista Vittorio De Sica. Le disse: «Senti ti piacerebbe fare del cinema? [...]». [...] [S]ubito dopo accadde un altro fatto. [...] Rina De Liguoro [l'ex diva del muto era vicina

---

stampa italiana. Fra i tanti testi enumerabili, ci limitiamo a segnalare un trafiletto apparso su «Oggi» nel 1950 ed emblematicamente intitolato *Con il film Domani è troppo tardi è nata un'attrice*. O ancora, si veda l'encomio che Mario Gromo tesse su di lei dalle pagine di «La Stampa». Per il recensore, «la nota più commovente e sincera» del film consiste nell'interpretazione di Pierangeli, che si dimostra «un'attrice compiuta», di «rara efficacia», insomma «una vera e propria rivelazione», nonché «un'utilissimo apporto» per il cinema italiano a venire (GROMO 1950, 3). Per un profilo dell'attrice cf. PAVESI (2017).

di casa dei Pierangeli] telefonò dicendomi: «Signora, è arrivato, qui a Roma, un mio amico francese, un regista che sta cercando un volto nuovo. [...] Perché non viene su domani con [sua figlia]?». Il regista venuto da Parigi era il Signor Moguy. Quando vide Anna Maria disse subito: «Questo è il volto che sto cercando». Una settimana dopo, di nascosto da mio marito che non avrebbe mai acconsentito a che Anna diventasse attrice, ci presentammo [a Cinecittà]. E qui accadde il fatto più straordinario. Quando De Sica vide Anna Maria disse: «Ecco la ragazza che ho trovato». E Moguy rispose: «Che tu hai trovato? Che io ho trovato...». (Magri – Ongaro 1971, 68)

Pur omaggiando il mito postbellico della strada, le parole di Enrica Pierangeli, attraversate come sono da un mistico fatalismo, suggeriscono l'impressione di un destino già inesorabilmente segnato dalle avvincenti ma pericolose logiche dello *stardom*. La stessa scherzosa rivalità fra De Sica e Moguy per il ruolo di novello pigmalione lascia intuire come, fin dall'inizio, gli adulti che hanno introdotto la sconosciuta sedicenne al mondo dello spettacolo accarezzassero l'intenzione di farne una stella.

In un articolo su «L'eco del cinema» datato gennaio 1952, Manlio Maradei, pur rimproverando all'autore franco-russo una certa insincerità di fondo, gli riconosce il merito di essere «l'unico regista che, una volta dato il battesimo augurale a un'attrice o a un attore, li abbia visti poi lanciati per sempre» (Maradei 1952, 15). Léonide Moguy sarebbe insomma distante dal caso di quei colleghi del neorealismo che magari «hanno ottenuto prestazioni perfette dai loro attori occasionali, ma questi poi raramente si sono dimostrati capaci di altro» (*Ibid.*). Interrogato su quali principi lo guidino nelle sue felici “scoperte”, lo stesso Moguy, facendo riferimento al primo incontro con Anna Maria, chiama in causa l'inafferrabile concetto di “star quality”:

*Non so esattamente.* Credo che si tratti di sentire o non sentire quella “certa qual cosa”. Ad esempio, entrando con mia moglie nel salotto di Rina De Liguoro vidi le due [gemelle] Pierangeli molto somiglianti tra loro. Subito dissi: quella è la principessa e scelsi Anna Maria. Insomma quel che cerco non è soltanto un tipo, buono magari per un solo film, ma un carattere, del temperamento, della classe<sup>13</sup>. (Ivi, 16)

In un'intervista rilasciata dopo la morte dell'attrice – la stessa intervista a cui parteciperà anche la madre –, il regista sarà meno elusivo circa le ragioni della sua folgorazione e spiegherà come il volto di Pierangeli gli fosse parso allora un volto ideale non solo perché capace di espri-

<sup>13</sup> Il corsivo è nel testo originale. La gemella di Anna Maria è Maria Luisa che in seguito avrebbe esordito nel cinema statunitense con lo pseudonimo di Marisa Pavan. Fra i suoi ruoli più importanti ricordiamo quello di Rosa Delle Rose accanto ad Anna Magnani in *La rosa tatuata* (*The Rose Tattoo*, 1955) di Daniel Mann. Tale ruolo le avrebbe fatto guadagnare una candidatura all'Oscar come miglior attrice non protagonista.



mere la specifica transizione da fanciullezza a maturità raccontata dal suo film, ma anche perché in grado di comunicare quella “domestica normalità” a cui il nostro Paese stava faticosamente tornando dopo il conflitto:

Anna Maria Pierangeli rappresentava un certo tipo di donna uscita nei primi anni del dopoguerra. [...] Era la giovinezza sulla quale si sarebbe impostata la nuova società. Era la dolcezza venuta dopo la ferocia; [Il suo era] un viso nuovo sia nel panorama umano e sia in quello cinematografico. [...] Anna Maria Pierangeli riportava un tocco di romanticismo, sia pure in un quadro realistico della società italiana. (Magrì – Ongaro 1971, 68)

Senza nulla togliere alla forza suggestiva di simili dichiarazioni, sarebbe tuttavia ingenuo attribuire il dirompente successo della giovane solo a una fisionomia così delicata e innocente da personificare la rinascita morale dell'Italia. Stando a quanto testimonia lo stesso ricordo di Enrica, al pari quello di altre giovanissime del grande schermo, anche l'esordio di Anna Maria non sarebbe stato possibile senza l'intraprendenza materna. In tal senso, il secondo modello divistico che il caso di Pierangeli evoca è quello della *child star*. Di primo acchito tale definizione potrebbe apparire impropria: in fondo, al momento della distribuzione di *Domani è troppo tardi*, Anna Maria aveva già compiuto diciotto anni. Tuttavia, il ruolo per cui era stata scritturata prevedeva che interpretasse un'acerba quattordicenne. Inoltre, la costante presenza della madre durante le riprese e in qualsiasi altro evento che in seguito la sua carriera avrebbe richiesto, avvicina facilmente Pierangeli al caso del divismo infantile e a quei cliché – primo fra tutti quello dell'invadente *stage mother* – abitualmente associati al fenomeno.

Secondo Jane O'Connor, la *child star* è una costruzione mediatica che da sempre si definisce per una disturbante commistione di elementi incompatibili fra loro: la presunta ingenuità dell'infanzia contrapposta al bieco cinismo dello show business, la mancanza di autodeterminazione tipica dei primi anni di vita contrapposta all'autonomia decisionale dell'adulto. Inoltre, dal momento che “bambini si nasce, mentre star si diventa”, l'interazione fra fanciullezza e celebrità pone di continuo dinanzi al doppio binario natura/cultura, innocenza/esperienza<sup>14</sup>.

Antinomie, queste, che nello specifico contesto del cinema postbellico acquistano particolare peso. A tal proposito, non si può non ricordare la denuncia che *Bellissima* (1951) di Luchino Visconti fa del divismo infantile di stampo hollywoodiano percepito come tradimento di quella massima sovrapposizione fra attore e personaggio, verità e apparenza, originariamente auspicata dall'estetica neorealista. Attraverso il personaggio della piccola Maria

---

<sup>14</sup> Cf. O'CONNOR (2017, 5-6).

(Tina Apicella) e delle fatue aspirazioni che la madre Maddalena (Anna Magnani) riversa su di lei,

*Bellissima* traccia la malinconica parabola dell'attore non professionista, infrangendo uno dei miti più persistenti del cinema del dopoguerra. Nella scena dei provini cinematografici davanti ad Alessandro Blasetti, Visconti si diverte a parodiare tutti i vezzi e le maniere della *child star* americana: un modello edulcorato e artificiale di rappresentazione dell'infanzia che il neorealismo della prima ora aveva cercato consapevolmente e istintivamente di ribaltare. (Parigi 2014, 138)

Tuttavia, se seguiamo il filo di alcune riflessioni condotte da Noa Steimatsky a proposito dello *screen test* come momento faticoso dell'incontro fra vulnerabilità dell'umano e pretese del dispositivo cinematografico, dobbiamo riconoscere che il capolavoro viscontiano non si limita soltanto alla veemente polemica. La penultima sequenza, in cui Blasetti è paradossalmente colpito dal pianto di Maria durante il provino perché vi coglie una sincerità assente nelle altre aspiranti stelline, lascia anche intendere come talora sia proprio lo scoperto disagio del giovanissimo esordiente a rivelarsi la dote più feconda di tutte. «Nel bel mezzo di questa *débâcle*», scrive Steimatsky, «Blasetti nota nella ragazzina qualcosa che ha a che fare con la proiezione della sua inadeguatezza – la mancanza di difese, l'inevitabilità e la nudità del fallimento – e che cattura la sua attenzione» (Steimatsky 2015, 159). Secondo la studiosa, la drammatica scena dimostrerebbe come uno *screen test* fallito possa funzionare da provvidenziale occasione in cui l'interprete, proprio in virtù di un'incapacità performativa, scopre o piuttosto lascia scoprire ad altri una verità specifica del suo essere.

In una certa misura, il primo incontro fra Pierangeli e Moguy ripropone una dinamica analoga. Stando a quanto racconterà in seguito la diretta interessata alla giornalista statunitense Hedda Hopper, tale incontro si svolgerà, almeno dal principio, in maniera tutt'altro che positiva. Alla richiesta di quel signore straniero di camminare scalza dinanzi a lui, Anna Maria scoppierà in un pianto a dirotto. Se l'inconsulta reazione avrà il prevedibile effetto di adirare Enrica, il regista inizierà invece a captare nell'adolescente la stessa pudibonda ritrosia del personaggio di Mirella<sup>15</sup>.

Ancor più degno di nota il fatto che, dopo aver placato le lacrime della futura attrice, Moguy scoprirà che Anna Maria è stata tenuta, fino a quel momento, nella più completa ignoranza in materia sessuale. Convinta proprio come Mirella che basti un bacio per concepire, l'ingenua Pierangeli dovrà ricevere dal regista delucidazioni in merito ai cosiddetti "fatti della

<sup>15</sup> Cf. HOPPER (1953). Ma si veda anche ALLEN (2002, 17).

vita”<sup>16</sup>. Anche se Moguy sembra aver fornito le spiegazioni con la dovuta delicatezza, l’episodio produce perplessità. Contraddicendo la morale del film, in cui scuola e famiglia sono evidentemente indicate come sedi ideali per l’educazione sessuale e affettiva dei ragazzi, qui è il cinema ad arrogarsi il diritto di un simile compito. In questo modo, al consueto lavoro sulla performance finisce presto per aggiungersi anche una formazione legata allo sviluppo intimo, psicologico, dell’esordiente.

Proprio perché in linea con quello sfaldamento della distinzione fra realtà e finzione spesso ricercata dalla cinematografia postbellica, la non simulata *naïveté* di Pierangeli deve essere parsa quanto mai preziosa. In effetti, colpisce come la sua prima prova davanti all’obiettivo non corra mai il rischio di una svenevole rappresentazione dei primi palpiti amorosi<sup>17</sup>, ma opti, invece, per una sobrietà recitativa le cui cifre distintive sono il silenzio e una controllata mimica facciale. Aderente com’è ai canoni del *mélo*, *Domani è troppo tardi* non è certo alieno da una messa in scena del corpo femminile come polo di attrazione. Tuttavia, a dispetto delle accuse mosse da Berto, qui non è tanto la virginale magrezza del fisico di Pierangeli, ma è semmai l’afasica compostezza del volto a lasciarsi abitare dal tradizionale dissidio fra purezza e risveglio erotico, fra trasgressione e martirio.

Fin dalle prime scene in cui la vediamo in mezzo a un nugolo di rumorose compagne, poi oggetto di un maldestro approccio da parte di alcuni coetanei e infine, a casa, bistrattata da un paio di arcigni genitori, Mirella appare come una figurina oscuramente silenziosa, quasi che il diventare donna fosse un evento troppo misterioso e dolente per essere “detto ad alta voce”. Dal minaccioso poster cinematografico di *Il bacio che uccide*, che cattura e confonde gli sguardi delle bambine nell’incipit, al gesto apparentemente aggressivo con cui il suo futuro amore Franco le taglia una ciocca di capelli, passando per le ire paterne sull’immoralità delle canzoni in radio, tutto contribuisce a imprigionare l’adolescente dentro un penoso mutismo. Giustamente, Laura Busetta individua il tratto precipuo dell’interpretazione di Pierangeli – un’interpretazione valorizzata da numerosi e prolungati primi piani – «nel frequente gesto di abbassare lo sguardo, salvo poi rialzarlo appena, per fronteggiare il suo interlocutore» (Busetta 2022, 47). Soltanto nel finale, quando la fanciulla crederà di essersi compromessa per sempre a causa del bacio con Franco, il suo viso smarrisce tale contenuta ritrosia per abbandonarsi ai sussulti di una disperazione isterica, preludio al gesto estremo del tentato suicidio. Ma questa reazione scomposta riguarda, appunto, unicamente l’epilogo. Nel complesso, la performance dell’esordiente si mantiene saggiamente minimalista, controbilanciando così quel sospetto di irrealtà che grava sul film, e lasciando che le più sottili variazioni espressive risaltino

---

<sup>16</sup> Cf. ALLEN (2002, 17-18).

<sup>17</sup> In tal senso, la prima prova attoriale di Pierangeli si dimostra fortunatamente lontana dagli eccessi sdolcinati che caratterizzano la prosa di *Printemps sexuels* (1926), il romanzo dello scrittore francese Alfred Machard da cui pure la sceneggiatura del film prende le mosse.

sullo schermo come prove di incontrovertibile autenticità. Lo stesso De Sica si compiacerà di affermare che «Pierangeli non è un'attrice», ma «un essere umano reale» la cui «purezza d'animo» e «intelligenza» gli permettono di «assorbire ed eseguire» qualunque indicazione ricevuta<sup>18</sup>.

Tuttavia, a dispetto di un simile plauso, la lavorazione di *Domani è troppo tardi* sarà tutt'altro che priva di problemi per Anna Maria. Dal momento che i tempi di lavorazione di un film e quelli di maturazione di ragazzina non sono evidentemente gli stessi, le riprese subiranno un rallentamento al momento di girare il fatidico bacio fra Mirella e Franco. Onde evitare il benché minimo contatto con Leurini, Anna Maria indugerà a lungo in pianti e ostinati rifiuti, accettando di sottomettersi alle esigenze del copione solo quando ormai l'intera troupe sarà prossima a una crisi di rabbia<sup>19</sup>. Quest'estrema riluttanza dinanzi a qualsiasi scena dal pur blando contenuto sessuale testimonia non solo quanto la *child star* sia spesso dolorosamente costretta ad adeguarsi all'immagine creata per lei dagli adulti, ma anche come l'interprete sprovvisto di una vera formazione attoriale, proprio a causa della sua tanto ricercata autenticità, fatichi a distinguere il fondamentale scarto tra realtà e simulazione. L'imbarazzo della novella stellina appare, poi, particolarmente paradossale se visto alla luce del dissidio fra ciò che la produzione di genere va raccontando in questi anni e la concomitante affermazione, all'interno dello *star system* italiano, di molte giovanissime attrici.

Se, come nota Danielle Hipkins, il mélo anni Cinquanta insiste ossessivamente a tracciare parabole sul legame madre-figlia e sulla continua esposizione di tale legame al rischio di caduta morale<sup>20</sup>, il decennio vede emergere diverse star adolescenti (Rosanna Schiaffino, Marisa Allasio, Lorella De Luca...), che varcano le soglie di un mondo, quello del cinema, da sempre considerato molto pericoloso per la virtù della donna. Eppure, il loro percorso appare spesso incoraggiato e guidato dalle famiglie, soprattutto dalle madri. In un articolo significativamente intitolato *Son tutte figlie di mamma*, apparso su «L'Europeo» nel 1958<sup>21</sup>, Oriana Fallaci ironizzerà non poco sullo stridente contrasto fra l'ingenuità che queste *starlets* esibiscono nel privato, rigidamente sorvegliato dalle loro imperiose *stage mothers*, e la disinvoltura o la sensualità che viene loro richiesta dinanzi all'obiettivo:

Il mestiere di diva è ormai un mestiere nel quale viene coinvolta l'intera famiglia, e chi guardava a Cinecittà come a un pozzo di perdizione resterebbe sorpreso: non vi sono mai state

<sup>18</sup> Cf. STRAUSS (1952, 52). Riportiamo alcuni frammenti di una dichiarazione di De Sica. Nell'articolo di Strauss la dichiarazione dell'attore-regista italiano è in inglese.

<sup>19</sup> Cf. ALLEN (2002, 21).

<sup>20</sup> Cf. HIPKINS (2014, 189-218). I titoli su cui Hipkins si sofferma sono soprattutto i celebri melodrammi diretti da Raffaello Matarazzo come *Catene* (1949), *Vortice* (1953) e *La schiava del peccato* (1954), ma anche *La spiaggia* (1954) di Alberto Lattuada.

<sup>21</sup> L'articolo è stato ripubblicato in FALLACI (2017, 41-53).

tante stelline di buon ceppo borghese come in questo periodo. Gli imbroglioni che un tempo sostavano alla stazione Termini per acchiappare le aspiranti stelline fuggite di casa si ritraggono terrorizzati. Alla stazione Termini esse arrivano ancora; ma le madri le scortano come affettuosi gendarmi e sanno mordere più delle tigri. (Fallaci 2017, 48)

Nondimeno, va detto che Enrica Pierangeli cercherà sempre di allontanare da sé l'antipatica fisionomia materna tratteggiata da Fallaci. Nella più volte citata intervista del '71, la donna ci terrà a puntualizzare che «la [sua] presenza accanto ad Anna Maria non [ebbe] niente a che vedere con la presenza di certe madri di altre attrici che hanno “spinto” e determinato la carriera cinematografica delle loro figlie» (Magri – Ongaro 1971, 68).

Obiettivo o meno che sia tale resoconto – di fatto Enrica lotterà strenuamente contro le resistenze del marito pur di appoggiare la vocazione della figlia –, l'ascesa di Pierangeli appare indubitabilmente complicata dal dissidio fra la sua disarmante innocenza e quel certo grado di esperienza imposto dal suo ruolo di debutto. Ma non si tratta solo di questo. In quanto racconto di formazione, *Domani è troppo tardi*, nel momento stesso in cui elegge Anna Maria ad astro nascente del firmamento italiano, la obbliga a crescere, a confrontarsi insomma con un fenomeno da sempre temibile per le dive e per le dive bambine in particolare. Nelle pellicole subito successive, come *Teresa* (1951) di Fred Zinneman e *Domani è un altro giorno* (1951), sempre diretto da Moguy, il passaggio da *child star* a *child woman* appare ancora felicemente riuscito. Nel primo titolo, in cui interpreta una ragazza madre di elevata estrazione sociale, Pierangeli porta avanti la crociata educativa abbracciata dal suo pigmalione circa l'urgenza di un'educazione in grado di preparare le giovani donne all'incontro col maschile. In quello di Zinneman, l'attrice veste invece i panni di una intrepida sposa di guerra, costretta per amore del suo G.I. ad abbandonare l'Appennino emiliano per New York. Ma dopo questi ruoli ben tagliati sulla sua personalità attoriale e divistica, il prosieguo della carriera risulta, ahimè, punteggiato da molteplici traversie e passi falsi.

Oltre a una serie di dolori personali – fra i quali l'amore per James Dean è senz'altro il più noto, ma forse non il più decisivo –, il percorso di Pierangeli sarà penalizzato, a dispetto delle trionfistiche premesse, dalla sua repentina adozione hollywoodiana. Benché celebrata dalle *fan magazines* come originale esempio di *Italian stardom*, qui “Pier Angeli” – così la ribattezza la Metro-Goldwyn-Mayer – riuscirà di fatto a interpretare pochi film davvero rilevanti. Se proviamo a ricostruire la ricezione della sua figura al momento dell'arrivo negli Stati Uniti, prendendo a riferimento due testi emblematici come un servizio di Theodore Strauss apparso su «*Collier's*» nell'aprile del 1952 e un'intervista di Hedda Hopper pubblicata sul «*Chicago Sunday Tribune*» nel maggio del 1953<sup>22</sup>, notiamo come il discorso giornalistico tenda a focalizzarsi su tre aspetti in particolare. Tre aspetti che, in qualche modo, riassumono

---

<sup>22</sup> Cf. STRAUSS (1952, 52, 72); HOPPER (1953).

punti di forza ma anche di debolezza di questa diva. In primo luogo, gli autori lodano la bellezza naturale dell'attrice che interpretano come riflesso di una altrettanto spiccata bellezza interiore e come felice accessorio di una recitazione istintiva ma anche emotivamente dosata. Per Hopper Anna Maria è una ragazza dai modi talmente adorabili e spontanei che si vorrebbe averla come figlia<sup>23</sup>. Mentre Strauss riporta l'opinione del direttore della fotografia Robert Surtees che giudica il visino della star il solo, in tutta Hollywood, a non aver bisogno di make-up, e quella di Fred Zinnemann secondo cui Pierangeli è una figurina insignificante nei campi lunghi, ma diventa una presenza straordinariamente eloquente se ripresa in primo piano<sup>24</sup>.

In secondo luogo, questi come altri articoli apparsi sulle *fan-magazines* dell'epoca sottolineano la profonda *naïveté* che caratterizza l'immagine pubblica dell'attrice e che la rende molto distante dai modi più disinvolti e scafati delle coetanee americane. Sulla scorta anche delle dichiarazioni della diretta interessata, è ricordata ad esempio la sua passione per bambole e animali domestici, la rigidità dell'educazione impartita dalla madre (suo immancabile chaperon a tutti gli eventi mondani), ma soprattutto la sua leggendaria riluttanza a girare scene d'amore. Infine, entrambi gli autori – Strauss, in particolare – registrano anche aspetti caratteriali che, se considerati in rapporto a quello che sarà l'amaro destino di Pierangeli, appaiono potenzialmente rischiosi: una sensibilità talmente spiccata da renderla del tutto indifesa alle critiche, un dichiarato rifiuto di fronte alla prospettiva di diventare adulta e una struggente nostalgia per l'Italia e per la quieta esistenza precedente al successo<sup>25</sup>.

In effetti, dalla fine degli anni Cinquanta in poi, la carriera di Pierangeli inizierà a tramontare fino a trasformarsi in un frustrante pendolarismo tra Stati Uniti ed Europa dietro a produzioni e coproduzioni spesso trascurabili. Un pendolarismo, questo, a cui la sua precoce scomparsa per un abuso di farmaci all'inizio degli anni Settanta imporrà una conclusione tragica, ma certo non inusuale nella storia del divismo muliebre. Profondamente scosso dall'evento, Léonide Moguy non esiterà a interpretare la parabola discendente della star che lui stesso aveva contribuito a lanciare come sintomatica dei rischi sottesi all'allure divistica, soprattutto laddove associata alla gioventù femminile. Con sincero rammarico confesserà alla stampa: «Non mi sento responsabile solo della morte di Anna Maria, ma anche [...] di tutte le vite sbagliate che il mondo del cinema ha prodotto, delle false ambizioni di tutte le migliaia di ragazze che aspettano e sperano di essere scoperte un giorno da un regista» (Magri – Ongaro 1971, 72). Difficile immaginare quali e quanti autori avrebbero potuto o potrebbero sottoscrivere al mea culpa di Moguy. Restano invece pochi dubbi sul fatto che la tragedia esistenziale di Pierangeli costituisca una conferma, tanto macabra quanto in fondo prevedibile, del cliché della ragazzina irretita e infine distrutta dalle chimere del grande schermo.

---

<sup>23</sup> Cf. HOPPER (1953).

<sup>24</sup> Cf. STRAUSS (1952, 72).

<sup>25</sup> Cf. STRAUSS (1952, 72); HOPPER (1953).

3. GINO LEURINI, UN *MATINÉE IDOL* IN ERBA, CARLO DELLE PIANE, UN *TRANSCINANTE CHARACTER ACTOR*

L'appartenenza di *Domani è troppo tardi* al genere melodrammatico, costruito tradizionalmente attorno alle peripezie del desiderio femminile, indirizza inevitabilmente la nostra attenzione su Anna Maria Pierangeli. Ma l'opera di Moguy non ci pone solo dinanzi a un suggestivo caso di divismo muliebre, così come l'urgenza educativa che denuncia non è rivolta soltanto alle giovanissime. Al contrario, il *Bildungsroman* di Mirella scorre parallelamente a quello altrettanto tormentato di Franco. Inoltre, assecondando la presenza nel cast di alcuni piccoli interpreti, come Luciano De Ambrosis e Vito Annichiarico<sup>26</sup>, che già avevano abitato i disadorni panorami del cinema neorealista o perfino protoneorealista, non mancano in *Domani è troppo tardi* diversi momenti in cui è la dimensione corale del gruppo a imporsi.

Del resto, il mondo comunitario della scuola così come quello della colonia estiva costituiscono i due principali contesti ambientali in cui il racconto si snoda. In questi scenari così brulicanti di vita, come sempre accade quando protagonista è l'infanzia, due fisionomie maschili si distinguono chiaramente dall'anonimato del gruppo. La prima è appunto quella di Gino Leurini che, accanto a Pierangeli, interpreta il ruolo del protagonista maschile Franco. La seconda è quella di Carlo Delle Piane che, nei panni del vivacissimo Enzo, conquista un indubbio rilievo rispetto alle figure di contorno. Già forti di una certa esperienza attoriale, Leurini e Delle Piane finiscono quindi per completare, in maniera del tutto diversa ma ugualmente riuscita, l'affresco sulla gioventù italiana che il film ambisce a tratteggiare.

Nato a Roma nel 1934, Gino Leurini è davvero una figura misteriosa e sfuggente. La scarsità di notizie precise sulla sua carriera indurrebbe facilmente a incasellarlo nel paradigma dell'attore bambino incapace, una volta cresciuto, di soddisfare le grandi aspettative dell'esordio. In effetti, la sua carriera si racconta in poche battute: prima di *Domani è troppo tardi*, Leurini compare in cinque produzioni. Fra queste merita senz'altro una menzione *Cuore* (1948) di Duilio Coletti non solo per via di alcune evidenti similitudini con la pellicola di Moguy – a partire dall'ambientazione scolastica e dalla presenza di De Sica nel ruolo di maestro esemplare –, ma anche perché l'interpretazione che qui Leurini dà del sensibile Garrone testimonia già la sua vocazione per le parti di ragazzi più maturi della loro età, dotati di una capacità di sentire degna dell'adulto. Con i suoi grandi occhi scuri, spesso velati da lacrime, Leurini spicca nell'adattamento da De Amicis come una maschera di tristezza infantile di rara forza introspettiva. Sebbene queste doti trovino ulteriore conferma in *Domani è troppo tardi*,

---

<sup>26</sup> Luciano De Ambrosis debutta a cinque anni nel toccante ruolo di Pricò in *I bambini ci guardano* (1943) di Vittorio De Sica. Vito Annichiarico debutta invece a undici anni nei panni del piccolo Marcello in *Roma città aperta* (1945).

il prosieguo della carriera appare deludente. Pur non mancando incursioni in pellicole di pregio come quel capolavoro di satira sociale che è *Guardie e ladri* (1951) di Steno e Mario Monicelli, di fatto, nel corso degli anni Cinquanta, l'attore si legherà soprattutto a produzioni di genere peplum e cappa e spada, dove sarà la sua prestanza fisica ad avere la meglio rispetto alle potenzialità interpretative<sup>27</sup>. L'abbandono del mondo del cinema alla fine del decennio corrobora la triste impressione di un talento sottoutilizzato.

Ma proprio questa triste impressione invita paradossalmente a guardare alla performance di Leurini per *Domani è troppo tardi* con rinnovato interesse. Louis Bayman osserva come nel cinema del dopoguerra il racconto dell'infanzia e della preadolescenza venga preso in carica da generi e sensibilità differenti a seconda del sesso dei protagonisti. Quando il soggetto è femminile, il racconto finisce tendenzialmente per assumere le vesti del melodramma e per portare l'attenzione sul terreno del corpo e della maturazione sessuale. Al contrario, le pellicole in cui è protagonista il cosiddetto "maschietto" sono di norma frutto della tensione morale del neorealismo e in questo caso il processo del diventare uomo passa attraverso esperienze legate soprattutto allo sviluppo di una sensibilità sociale<sup>28</sup>.

Stando a tale distinzione, il film di Moguy risulta evidentemente un'importante eccezione, giacché qui il personaggio maschile, non meno di quello femminile, è agito dal desiderio e dal suo tormentoso pungolo. Al contempo, le performance di Pierangeli e Leurini appaiono prevedibilmente distanti. Se la prima, dimostrando un'innata regalità divistica, conquista l'attenzione dell'obiettivo facendo il meno possibile, il secondo, invece, si dibatte continuamente tra l'azione e la stasi, tra un'intraprendenza virile non estranea a grossolani gesti da guappo ma anche a coraggiosi slanci da eroe romantico, e una malinconia pensosa che non teme manifestazioni tipicamente femminee come lacrime o sensi di colpa. Assecondando queste oscillazioni, la macchina da presa ora indugia sulla fisicità atletica di Leurini, non di rado esaltata da momenti in cui l'attore compare con la camicia sbottonata o a torso nudo, ora indugia sulla bellezza ombrosa, mediterranea, del suo viso. A buon diritto, si è osservato come nel film e negli stessi materiali pubblicitari a esso dedicati la figura di Pierangeli «[sembri] configurarsi in continuità con le strategie retoriche che raccontano il mito dell'illibatezza femminile» (Bussetta 2022, 43). Una mitologia, quest'ultima, che certamente *Domani è troppo tardi*, pur nella sua apparente audacia, non respinge affatto:

Su una copertina di «Cinema» pubblicata nel 1950, Pierangeli è mostrata di profilo, sostanzialmente indifferente alle effusioni di Franco. In uno dei materiali promozionali ap-

<sup>27</sup> A tal proposito ricordiamo la partecipazione dell'attore a *Le meravigliose avventure di Guerrin Meschino* (1952) e *La regina di Saba* (1952), entrambi diretti da Pietro Francisci.

<sup>28</sup> Cf. BAYMAN (2014, 168-187).



parsi su «Oggi» nello stesso anno, l'immagine che ritrae il momento del salvataggio di Mirella a opera di Franco sembra riprendere la forma iconografica della Pietà. Nella pubblicità del sapone Lux del 1952, uno dei contenuti commerciali che con più frequenza appaiono sui rotocalchi, saldando corpo divistico femminile, sessualità e consumo, la troviamo raffigurata in una posa angelica, mentre rivolge lo sguardo al cielo in un atteggiamento di devozione. (*Ibid.*)

Queste strategie rappresentative non interessano affatto il caso di Leurini. Al contrario, la regia di Moguy non teme di mostrare il giovanissimo attore in una dimensione a tratti già esplicitamente sessualizzata. Si pensi al sogno erotico in cui Franco – pigiama aperto e volto madido di sudore – rivive gli appassionati scambi dei due amanti immortalati sulla locandina dell'immaginario film *Il bacio che uccide*; oppure, a come il suo interessamento per una vicina di casa molto più matura e dal fisico prorompente si traduca in autentico corteggiamento con tanto di invito ad andare al cinema assieme. Fatto ancor più degno di nota, durante la notte trascorsa con Mirella nella cappella diroccata, il corpo nudo dalla cintola in su di Franco diventa per un rapido e imbarazzato istante oggetto dello sguardo della ragazzina. Benché fugace, tale sguardo sigla forse il solo momento di piacere visivo che il racconto concede al personaggio femminile.

Se Mirella e Franco formano una coppia ideale per avvenenza e sensibilità, il piccolo Enzo risponde invece a una delle funzioni che il cinema ha sempre attribuito ai bambini: quella di elemento comico, distensivo, in grado di attenuare la drammaticità della narrazione. A causa della sua straordinaria longevità e del suo carattere prismatico, risulta impossibile in questa sede ripercorre con pochi cenni l'intera carriera di Carlo Delle Piane. Ci limitiamo a precisare che *Domani è troppo tardi* è solo il secondo film dell'interprete romano e che l'esordio era avvenuto per lui nel '48 con *Cuore* di Coletti, dopo una selezione tenutasi nella sua classe. Un attore, dunque, non "scoperto per la strada", secondo quella che abbiamo visto essere la modalità di casting più mitizzata all'epoca, bensì fra i banchi di scuola, e apparentemente attirato dal grande schermo come occasione per sottrarsi di tanto in tanto agli obblighi scolastici. In effetti, i ricordi legati alla primissima esperienza professionale, consegnati da Carlo al biografo Massimo Consorti, lungi dal rivelare traumi o fastidiose manipolazioni, descrivono il mondo del cinema come un universo giocoso, in cui gli spazi esterni agli studi di Cinecittà diventano, tra un ciak e l'altro, campi da calcio per orde di scalmanati piccoli interpreti, dove nessun adulto si sogna di impartire qualche segreto di recitazione, ma tutti i bambini sono invitati a pronunciare le proprie battute con una naturalezza scevra da affettazioni. Il lavoro nel cinema, insomma, come magnifico spasso, da affrontare senza particolari aspettative e con la serena consapevolezza che tale esperienza dovrà prima o poi concludersi<sup>29</sup>. Previsione, quest'ultima,

---

<sup>29</sup> Cf. CONSORTI (2011, 28-29).

destinata però a essere smentita: colpito dalla pur minima prova interpretativa che il dodicenne dà in *Cuore* nella parte di Garoffi, De Sica lo vorrà anche nel cast di *Domani è troppo tardi* per un ruolo da comprimario che, analogamente a quello della pellicola di Coletti, colpisce per la sua spaccata e cialtronesca simpatia. Carlo Delle Piane si trova così alle soglie di una lunga militanza come caratterista del nostro cinema.

Risultato di un incidente calcistico accaduto qualche anno prima, «la conformazione del volto [dell'attore] così simpaticamente imperfetto»<sup>30</sup> rende intuibile il motivo per cui la sua presenza sugli schermi del dopoguerra sia stata quella spiritosa ma in fondo professionalmente solida del caratterista. Come ricorda Sarah Thomas, l'ammirazione tributata a molti grandi *character actors* poggia sulla loro capacità di incarnare la differenza, stabilendo così un contrasto netto rispetto al fascino spesso convenzionale dei divi. In tal senso, il caratterista può paradossalmente porsi come elemento di sfida rispetto all'ordine vigente o alla ristrettezza dei ruoli sociali e sessuali imposti. All'interno di questa dinamica, un aspetto fisico peculiare diventa addendo di capitale importanza per l'interpretazione del *character actor*, contribuendo non poco all'azione eversiva di cui si incarica il suo personaggio. Al contempo, la piccolezza del ruolo incarnato sembra il più delle volte imprimere alla recitazione del caratterista un tratto eccessivo, talora prossimo al manierismo<sup>31</sup>.

Benché ispirata ancora a principi di stampo naturalistico, la performance di Carlo Delle Piane in *Domani è troppo tardi* va senz'altro compresa alla luce di queste considerazioni. Per nulla turbato dalle opinioni dei compagni o degli adulti che lo circondano, il personaggio di Enzo attraversa l'intero film come una figurina dotata di insopprimibile vitalità. Una vitalità, questa, che anima tanto i lineamenti spigolosi del viso quanto le esili membra perennemente in movimento. Non solo: al doloroso silenzio di Mirella e Franco, il monello oppone uno sfrontato desiderio di penetrare il mistero sessuale, un desiderio che non teme di porre domande sfacciate, sbirciare compagne in *déshabillé* durante una recita o perfino formulare personalissime teorie sulle origini della vita.

Nell'unica scena in cui lo vediamo staccarsi pienamente dall'anonimato del gruppo, Enzo fornisce ad alcune confuse bimbettoni una sgangherata lezione di educazione sessuale. Feltro inclinato sulla testa, libri sottobraccio da studentello e gambe sottili come stecchi, Carlo Delle Piane recita la sua battuta con una spavalderia talmente riuscita da rendere il momento, in qualche modo, indimenticabile nella sua simpatica cattiveria: «[Ve] l'ho spiegato, no? I bambini nascono col bacio. L'ho visto una volta che sono andato al cinema. C'era un signore che baciava una signora sulla bocca, dopo si vedeva tutto nero, e dopo la signora aveva un bel bambino tra le braccia». Alla proiezione del film riservata al cast, De Sica, dopo la scena in questione, si sarebbe avvicinato al giovanissimo attore sussurrandogli: «Bravo, hai girato una

<sup>30</sup> Ivi, 28.

<sup>31</sup> Cf. THOMAS (2012, 37-56).

scena perfetta. Naturale, spontanea e armoniosa. [...] Se a tredici anni reciti in questo modo, avrai una carriera luminosa»<sup>32</sup>. I decenni successivi avrebbero certamente confermato questa felice profezia. Del resto, la partecipazione a oltre cento pellicole dirette in un arco temporale compreso fra il 1948 e il 2017 è sintomatica di quanto Delle Piane, diversamente dal collega Leurini o dalla stessa Pierangeli, sia stato uno fra i professionisti più attivi del nostro cinema.

In ultima istanza, con *Domani è troppo tardi* di Léonide Moguy ci troviamo di fronte a un'opera esemplificativa di alcuni aspetti peculiari della produzione postbellica. Innanzitutto, è la dialettica fra adesione e superamento dell'eredità neorealista a costituire un ineludibile motivo di riflessione. Pur mantenendo l'importanza assegnata alle sofferenze dell'infanzia nei capolavori del dopoguerra, la pellicola di Moguy modifica del tutto il senso di tali patimenti. Non più vittime sacrificali del conflitto, i ragazzini di *Domani è troppo tardi* sono raccontati come eredi di un'Italia il cui principale dilemma educativo si origina attorno alla gestione della loro emergente sessualità. Ma oltre a testimoniare il peso della cinematografia nazionale sui mutamenti riguardanti società, educazione ed erotismo nei primi anni Cinquanta, il film risulta parimenti interessante per il connubio alla base della sua genesi realizzativa fra attorialità e divismo infantili. Finora, l'attenzione – sia popolare sia accademica – è stata principalmente e comprensibilmente concentrata sulla scoperta vulnerabilità dell'esordiente di Anna Maria Pierangeli, presto destinata alle pericolose lusinghe di una popolarità immediata e perfino di un precipitoso trasferimento a Hollywood. In realtà, anche Gino Leurini e Carlo Delle Piane seppero fornire al film un apporto decisivo confermando, tramite strategie interpretative agli antipodi, quanto il bambino o il preadolescente di sesso maschile occupasse una posizione centrale sugli schermi dell'Italia postbellica.

Diletta Pavesi  
Università degli Studi di Ferrara  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Via Paradiso, 12  
I – 44121 Ferrara  
[diletta.pavesi@unife.it](mailto:diletta.pavesi@unife.it)

---

<sup>32</sup> L'aneddoto è riportato in CONSORTI (2011, 31).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

S.A. 2000

S.A., *Con il film Domani è troppo tardi è nata un'attrice*, «Oggi» VI/ 37 3.

ALLEN 2002

J. Allen, *Pier Angeli: A Fragile Life*, Jefferson.

BAYMAN 2014

L. Bayman, *Something Else besides a Man: Melodrama and the Maschietto in Postwar Italian Cinema*, in D. Hipkins – R. Pitt (a cura di), *New Visions of the Child in Italian Cinema*, Oxford-New York, 168-187.

BERTO 1957

G. Berto, *Ce l'hanno nel sangue?*, «Rotosei» 11.

BRUNO 1950

E. Bruno, *Domani è troppo tardi*, «Filmcritica» I/1 31.

BUSERA 2022

L. Busera, «*Tutto parla in termini sessuali*»: educazione sessuale, adolescenza e verginità in *Domani è troppo tardi (1950)*, «Schermi» VI/11 35-53.

CAPUSOTTI 2004

E. Capussotti, *Gioventù perduta: gli anni cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Firenze.

CARDONE 2012

L. Cardone, *Il melodramma*, Milano.

CASELLA 1998

P. Casella, *Hollywood Italian. Gli italiani nell'America di celluloidi*, Milano.

CONSORTI 2011

M. Consorti, *Signore e Signori Carlo Delle Piane*, Napoli.

*Domani è troppo tardi* (1950) di Léonide Moguy

225-228 AOFL XVII (2022)

DELEUZE 1984

G. Deleuze, *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Les Editions de Minuit, Paris 1983; trad. it. *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Milano.

FISHER 2007

J. Fisher, *On the Ruins of Masculinity: the Figure of the Child in Italian Neorealism and the German Rubble-Film*, in L.E. Ruberto – K.M. Wilson (a cura di), *Italian Neorealism and the Global Cinema*, Detroit, 25-53.

GALLETTO 1950

A. Galletto, *Domani è troppo tardi*, «Rivista del cinematografo» XXIII/12 (pagine illeggibili).

GROMO 1950

M. Gromo, *L'ultima serata e la premiazione*, «La Stampa» IV/2143.

GUNDLE 2007

S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana dall'Ottocento a oggi*, Roma.

JEFFERS McDONALD 2010

T. Jeffers McDonald, *Virgin Territory: Representing Sexual Inexperience in Film*, Detroit.

HIPKINS 2014

D. Hipkins, *Girls Lost and Found: Daughters of Sin in Italian Melodrama of the 1950s* in D. Hipkins – R. Pitt (a cura di), *New Visions of the Child in Italian Cinema*, New York-Oxford, 189-218.

HOPPER 1953

H. Hopper, *Fantastic and Lovable, That's Pier Angeli*, «Chicago Sunday Tribune».

LAMERA 1951

A. Lamera, *Il padre risponde. Genitori e fidanzati*, «Famiglia Cristiana» XX/9 163.

LANDY 2000

M. Landy, *Italian Film*, Cambridge, 234-260.

LANDY 2008

M. Landy, *Stardom, Italian Style: Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Bloomington.

LURY 2010

K. Lury, *The Child in Film: Tears, Fears and Fairy Tales*, London.

MAGRÌ – ONGARO 1971

E. Magrì, A. Ongaro, *Pietà per una ragazza che ha avuto troppo*, «L'Europeo» XXXIX 67-72.

MARADEI 1952

M. Maradei, *Léonide Moguy e il film per i giovani*, «L'eco del Cinema» III/16 15-16.

MASECCHIA 2014

A. Masecchia, *Vittorio De Sica: Storia di un attore*, Torino.

MASI 1997

S. Masi – E. Lancia, *Anna Maria Pierangeli*, in Id., *Les séductrices du cinéma italien*, Roma, 131-132.

MILANI 2013

L. Milani, «Perché mi hai chiamato?». *Lettere ai sacerdoti, appunti giovanili e ultime parole*, a cura di M. Gesualdi, Cinisello Balsamo (Mi).

MOGUY 1950

L. Moguy, *La gioventù è innocente*, «Cinema» I/3 408.

O'CONNOR 2010

J.C. O'Connor, *The Cultural Significance of the Child Star*, New York-Abingdon.

O'CONNOR – J. MERCER 2017

J.C. O'Connor – J. Mercer, *Childhood and Celebrity*, London-New York.

PARIGI 2014

S. Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia.

PATUZZI 2017

A. Pattuzzi, *Chiesa, cattolici italiani e sessualità: i film come occasione di dibattito*, in T. Subini, M. Giori (a cura di), *I cattolici, il cinema, il sesso in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, «Schermi» I/1 17-34.

PAVESI 2017

D. Pavesi, *Non solo la ragazza che James Dean amava: Anna Maria Pierangeli tra Italia e Stati Uniti, tra ingenuità ed esperienza*, «Arabeschi - Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità» 10 381-386.

PICCIONE 1950

G. Piccione, *Domani è troppo tardi, un film sull'educazione dei ragazzi*, «Rivista del cinematografo» XXIII/4 21-22.

REICH – O' RAWE 2015

J. Reich – C. O'Rawe, *Divi: la mascolinità nel cinema italiano*, Roma.

RENZI 1950

R. Renzi, *La Teresa di Zinnemann*, «Cinema» III/40 341.

RIGHINI 1989

M. Righini, *Anna-Maria Pierangeli. Une madone à Babylone*, Paris.

SANTARELLI 1951

G. Santarelli, *Prima visione: Teresa*, «Rivista del cinematografo» XXIV/12 26.

SEGRAVE – MARTIN 1990

K. Segrave – L. Martin, *Pier Angeli*, in Id., *The Continental Actress: European Film Stars of the Postwar Era: Biographies, Criticism, Filmographies, Bibliographies*, Jefferson, 29-35.

SOLMI 1951

A. Solmi, *Un film antisuocere. Abbiamo nella Pierangeli una nuova grande attrice?*, «Oggi» VII/46 36.

SPOTO 1996

D. Spoto, *Rebel. Vita e leggenda di James Dean*, Milano.

## STABILE 2011

G. Stabile, *Carlo Delle Piane: Fobie e amore per i bambini. Colloqui a cuore aperto con un testimone del cinema italiano*, «ioAcqua&Sapone/Zona Stabile», <http://www.ioacquaesapone.it/articolo.php?id=927> (ultima consultazione: 8 gennaio 2023).

## STEIMATSKY 2015

N. Steimatsky, *Promossa/Bocciata: Il provino*, in A. Boschi – F. Di Chiara, (a cura di), *Michelangelo Antonioni: Prospettive, culture, politiche, spazi*, Milano, 144-162.

## STEIMATSKY 2017

N. Steimatsky, *The Face on Film*, New York.

## STRAUSS 1952

T. Strauss, *Hollywood Natural*, «Collier's» 52, 72.

## THOMAS 2012

S. Thomas, 'Marginal moments of spectacle': *Character Actors, Cult Stardom and Hollywood Cinema*, in K. Egan – S. Thomas (a cura di), *Cult Film Stardom: Offbeat Attractions and Processes of Cultification*, Basingstoke, 37-56.

## VERDONE 1951

M. Verdone, *The Italian Cinema from Its Beginnings to Today*, «Hollywood Quarterly» V/3 270-281.