



Università degli Studi di Ferrara

DOTTORATO DI RICERCA IN
MODELLI, LINGUAGGI E TRADIZIONI
NELLA CULTURA OCCIDENTALE

CICLO XXII

COORDINATORE Prof. Fabbri Paolo

**I generi della Titanus: modi di produzione,
attrazioni e passioni nella commedia e nel
melodramma (1949-1963)**

Settore Scientifico Disciplinare L-Art/06

Dottorando

Dott. Di Chiara Francesco

Tutore

Prof. Boschi Alberto

Anni 2007/2009

INDICE

Introduzione	5
1. La teoria dei generi cinematografici all'interno di un orizzonte pragmatico	6
2. Il contesto italiano	8
3. Metodologia di analisi: modi di produzione, attrazioni e passioni	14
4. Nota di metodo	19
Parte prima: Profilo storico ed esame dei modi di produzione Titanus	21
I. Quadro storico del panorama produttivo italiano (1919-1965)	23
I.1 Il contesto produttivo e il mercato: l'intrinseca debolezza del panorama industriale	23
I.2 Lo scenario del dopoguerra: l'attesa di un nuovo quadro legislativo	26
I.3 Gli anni '50: il boom della produzione e dell'esercizio	30
I.4 Dalla crisi di metà decennio al boom delle prime visioni	34
II. Storia della Titanus	37
II.1 La creazione della rete distributiva di Lombardo	37
II.2 Il passaggio alla produzione e la creazione della Lombardo Film	40
II.3 La nascita della Titanus e il trasferimento a Roma	42
II.4 Il dopoguerra e l'inizio della direzione di Goffredo Lombardo	44
II.5 Dall'ampliamento del volume produttivo alla crisi del 1954-1956	48
II.6 La fine degli anni '50: la politica del basso costo e l'espansione in altri settori	52
II.7 Dal "superspettacolo d'autore" alla chiusura del ramo produttivo	56
II.8 Dopo la chiusura del ramo produttivo	62
III. I modi di produzione della Titanus negli anni della gestione di Goffredo Lombardo	65
III.1 Definizione di modi di produzione	68
III.2 I mezzi di produzione	69
III.3 Modelli di sistema produttivo	71
III.4 La dirigenza	72
III.5 La forza lavoro	76
III.6 Gli uffici	78
III.7 I finanziamenti	79
Parte seconda: Il melodramma	85
I. Il melodramma. Quadro teorico	87
I.1 La prima formulazione della teoria del melodramma	88
I.2 Le origini del melodramma	92
I.3 Il melodramma come modalità di base del cinema hollywoodiano	94
I.4 Il melodramma: ritorno al genere cinematografico	97
I.5 Le componenti testuali del melodramma	99
II. La genesi del melodramma Titanus	101
II.1 Il melodramma nella critica e nella teoria italiane	102
II.2 <i>Catene</i> e la fondazione del melodramma Titanus	104
II.3 Vendere <i>Catene</i>	132
III. La trilogia di Matarazzo e la ricerca di una standardizzazione linguistica	135
III.1 Una nuova tappa verso la standardizzazione: <i>Tormento</i>	135
III.2 Il ritorno alle radici della Lombardo Film: <i>I figli di nessuno</i>	139
IV. Per un mélo-noir post-matarazziano: la fascia medio-bassa del melodramma Titanus	149
IV.1 Il "gioco del produttore"	149
IV.2 <i>Menzogna</i>	152
IV.3 Il primo mélo-noir di Brignone: <i>Noi peccatori</i>	155
IV.4 Il secondo mélo-noir di Brignone: <i>Bufere</i>	160
IV.5 Gli ultimi fuochi del melodramma popolare Titanus	176

V.	La Titanus e il neorealismo	183
V.1	Il cinema dell'ANPI e Giuseppe De Santis	183
V.2	<i>Roma ore 11</i>	189
V.3	Oltre <i>Roma ore 11</i>	204
V.4	L'operazione <i>Siamo donne</i>	207
VI.	Il melodramma d'autore: <i>Maddalena</i> e <i>La spiaggia</i>	213
VI.1	La prostituta santa	215
VI.2	La prostituta profana	227
VI.3	Conclusioni: verso un "superspettacolo d'autore"	000
Parte terza: La commedia		243
I.	La commedia. Quadro teorico	245
I.1	Il comico e la commedia	245
I.2	Le strutture della commedia	250
II.	La "commedia nuova" Titanus	257
II.1	Castellani neorealista rosa	258
II.2	Le strutture della commedia neorealista	261
II.3	<i>Pane, amore e fantasia</i>	264
II.4	Oltre <i>Pane, amore e fantasia</i>	282
II.5	La "commedia nuova" Titanus dopo la crisi del 1956	285
II.6	Conclusioni: la commedia e il neorealismo rosa in una prospettiva storica	289
III.	La Titanus e il nuovo scenario dell'industria culturale italiana: il film-canzone	293
III.1	L'utilizzo delle canzoni nel cinema italiano dei primi anni del sonoro	293
III.2	Il film-canzone Titanus	295
III.3	Il ciclo diretto da Bragaglia: <i>Lazzarella</i>	297
III.4	Gli altri film del ciclo: madri, marescialli e ciliegie	312
III.5	La Titanus e l'industria culturale dell'epoca: il ciclo diretto da Vasile	317
III.6	Le "Edizioni musicali Titanus"	320
III.7	Conclusioni: il film-canzone come genere	322
IV.	L'attore comico Titanus: Rascel tra commedia, rivista e <i>comedian comedy</i>	325
IV.1	<i>Attanasio cavallo vanesio</i> e i film-rivista	326
IV.2	I film-rivista nel complesso delle strategie mediatiche della Titanus	338
IV.3	Le produzioni di prestigio: le coproduzioni Italia-USA	340
IV.4	Le produzioni di prestigio: <i>Policarpo ufficiale di scrittura</i>	342
IV.5	Ritorno al basso profilo: le commedie con Rascel degli anni '60	352
V.	La commedia all'italiana Titanus	357
V.1	La dimensione testuale della commedia	357
V.2	Il piano pragmatico	362
V.3	Le commedie Titanus tra gli anni '50 e '60	364
V.4	Le commedie all'italiana Titanus	366
V.5	<i>Smog</i>	372
V.6	Conclusioni: l'ambiguità merceologica della commedia all'italiana Titanus	380
Bibliografia		383

Introduzione

La Titanus, fondata nel 1928 dal produttore e distributore Gustavo Lombardo, è la casa di produzione più longeva del panorama produttivo italiano, anche se nella sua lunga esistenza ha attraversato fasi eterogenee. Quella Titanus che poco più di un lustro fa ha festeggiato il proprio centenario – fin dagli anni '50 la data di fondazione viene infatti retrodatata da Goffredo Lombardo al 1904, anno in cui il padre iniziò l'attività di commerciante di pellicole – è ora una compagnia impegnata quasi esclusivamente nella realizzazione di prodotti seriali per il mercato televisivo: molto diversa, quindi, da quella compagnia che negli anni '70 e '80 distribuiva film di successo italiani e stranieri nelle sale, o ancora da quella che prima della seconda guerra mondiale era impegnata più a consolidare le proprie strutture che a confezionare prodotti caratterizzati da una forte identità. Ma soprattutto, l'attuale società è diversissima anche da quella Titanus che tra la fine degli anni '40 e la metà degli anni '60 impresso un segno indelebile nel panorama industriale e in quello culturale di una nazione che stava attraversando drammatiche trasformazioni. Il presente studio è dedicato a questa fase della compagnia dei Lombardo. Di fatto, la Titanus è la realtà produttiva italiana alla quale è stato dedicato il maggior numero di studi di matrice critica e universitaria¹, tutti però concentrati in un decennio, gli anni '80, contraddistinto da un'emergente interesse per la dimensione economica e industriale del cinema italiano. È forse in seguito a tanta considerazione che la stessa Titanus è stata poi quasi completamente trascurata nei due decenni successivi, caratterizzati tanto da una rinnovata attenzione per i modi di produzione del cinema nazionale², quanto dal desiderio di misurarsi con le nuove teorie sui generi cinematografici che si venivano affermando in ambito internazionale³.

L'intento del presente lavoro non è però soltanto quello di indagare con strumenti più aggiornati una realtà che era già stata a suo modo sviscerata da una precedente generazione di studiosi, quanto quello di utilizzare la casa dei Lombardo come un'occasione di verifica, un luogo all'interno del quale mettere alla prova sia alcuni strumenti teorici che sono stati messi a punto con successo in area anglosassone – nell'ambito dello studio dei modi di produzione e dei generi cinematografici – sia i limiti che hanno finora frenato l'applicazione di questi ultimi in un contesto differente da quello hollywoodiano: ovvero l'opinione, maturata ancora negli anni '70, secondo la

¹ Sulla Titanus sono infatti apparsi una succinta raccolta di schede filmografiche (LUSSETTI 1981), il monumentale profilo storico di BERNARDINI – MARTINELLI (1986), una raccolta di testimonianze e documenti (BARLOZZETTI 1986) e infine alcuni saggi che compongono la prima parte di ZAGARRIO (1988).

² Nella prima metà del decennio sono infatti usciti FARASSINO (2000, riedizione di FARASSINO – SANGUINETI 1984), VENTURINI (2001) e BUCCHERI (2004), i quali si occupano ciascuno di una singola realtà produttiva; CORSI (2001) ha invece realizzato la prima opera organica di storia economica del cinema italiano dai tempi di QUAGLIETTI (1980). Il testo *Titanus: un secolo di cinema e televisione*, edito nel 2004 dalla stessa casa di produzione per celebrare il proprio centenario, è in realtà una ristampa anastatica di BERNARDINI – MARTINELLI (1986) corredata di un secondo volume firmato da Carlo Gregoretti e incentrato sulle recenti produzioni televisive della compagnia.

³ Cfr. QUARESIMA – RAENGO – VICHI (1999), VILLA (1995), VILLA (1999), PESCATORE (2001a) ed EUGENI – FARINOTTI (2002): quest'ultimo testo deriva poi a sua volta da un seminario finanziato con i fondi della ricerca *Cartografia dei generi cinematografici italiani* diretta da Francesco Casetti e poi confluita nel progetto Cofin *Tecnologie del cinema. Tecnologie nel cinema*. Va inoltre sottolineato il fatto che lo spazio riservato ai generi cinematografici all'interno dei volumi già usciti della *Storia del cinema italiano* edita da Marsilio e dal Centro Sperimentale di Cinematografia è nettamente più ampio di quello delle precedenti opere storiografiche.

quale il contesto produttivo italiano – o più in generale quello europeo – non sarebbe comparabile all’efficienza industriale di quello statunitense, e quella secondo la quale le tipologie di film ravvisabili all’interno della cinematografia nazionale non potrebbero essere considerate dei veri e propri generi bensì delle entità minori, con questi ultimi imparentate solamente alla lontana. La Titanus sembra essere il luogo ideale per una simile verifica, e per molte ragioni: perché fin dalla fondazione della Lombardo Film (1917) il suo *patron* Gustavo Lombardo sembra sognare una struttura a integrazione verticale modellata su quella degli *studios* statunitensi; perché la Titanus è la casa di produzione italiana che più di ogni altra ha legato il proprio marchio a una produzione evidentemente organizzata in generi, con una particolare attenzione nei confronti prima del melodramma e poi della commedia; perché è stata una delle poche realtà che nel secondo dopoguerra hanno tentato di assumere una struttura paragonabile a quella di un *major*, caratterizzata dalla proprietà dei mezzi di produzione e dalla presenza di un organigramma relativamente definito; infine perché, nel periodo in cui la sua gestione era affidata a Goffredo Lombardo, la Titanus ha tentato prima di fare concorrenza alle case americane e poi di allearsi con queste ultime, allo scopo di spartire alla pari il mercato internazionale: un atto di *hybris* che sarebbe inevitabilmente stato foriero di sventura. Allo scopo di verificare le precondizioni indispensabili a questa indagine conviene allora chiarire immediatamente il quadro teorico di riferimento e affrontare direttamente la prima delle obiezioni inerenti le irriducibili differenze del panorama italiano rispetto al modello industriale hollywoodiano, ovvero la questione dei generi.

1. La teoria dei generi cinematografici all’interno di un orizzonte pragmatico

Verso la fine degli anni Novanta affiora con evidenza nella teoria anglosassone la necessità di riprendere in chiave nuova la riflessione sui generi cinematografici. [...] Lo scenario in cui si muovono questi interventi è decisamente anti-ontologico e anti-essenzialista: i generi non sono costrutti metastorici organizzati od organizzabili in sistemi autonomi; non è possibile assegnare loro precise funzioni sociali, siano queste di carattere ideologico, mitico o rituale; il loro sviluppo non può essere letto in base a modelli unitari, per esempio di tipo organicistico (natura, sviluppo, morte) oppure di irradiazioni a partire da un testo-matrice esemplare. [...] I luoghi e i soggetti dell’effettiva definizione dei generi sono molteplici ed eterogenei. I generi vengono elaborati, agiscono e si sedimentano all’interno delle conoscenze culturali di una certa comunità sociale a partire dalle mosse delle istituzioni produttive (le *majors* e le loro strategie di marketing); passando per l’ampio e variegato campo dei paratesti cinematografici (articoli, rifacimenti, fotoromanzi ecc.); filtrati attraverso gli orizzonti di attese e i relativi meccanismi interpretativi degli spettatori; transitando nei testi o nelle relazioni intertestuali, mediante il ritorno di patterns figurativi, tematici, narrativi e stilistici. (Casetti – Eugeni 2004, IX-X)

Rispetto a questo contesto il volume *Film/Genere* di Rick Altman, apparso originariamente nel 1999, costituisce un «libro estremo» – come viene definito dagli stessi Casetti ed Eugeni – nel senso che raccoglie e riordina le istanze espresse in tempi recenti da questo settore di studi, ma al tempo stesso delinea un sistema che sembra mettere in crisi lo stesso statuto, il ruolo e le finalità della teoria dei generi. All’interno dell’approccio di Altman, infatti, il genere cinematografico cessa di essere una categoria metastorica per diventare il prodotto dell’intersezione dell’attività discorsiva di una serie di soggetti che abitano lo spazio sociale all’interno del quale si sviluppa il dispositivo cinematografico: le case di produzione che realizzano i singoli film e i distributori che, attraverso le attività connesse al lancio del film, ne condizionano le condizioni di apparizione – due soggetti che a livello empirico si trovano spesso riuniti all’interno di un’unica realtà; gli esercenti che materialmente proiettano il prodotto finito nelle proprie sale; il pubblico che, consumando i film, da una parte si relaziona con questi ultimi anche grazie alla loro appartenenza di genere e dall’altra entra in un

sistema di comunicazione laterale diffuso tra singoli gruppi di spettatori e che prende la forma di “comunità costellate”, di piccole entità unite le une alle altre non da una contiguità spaziale ma da un *common ground* di natura ideologica, da un senso di appartenenza creato dal consumo di identici prodotti – è il caso delle ideali comunità dei fan di generi come l’horror o la fantascienza, i cui membri si sentono parte di una realtà più vasta a prescindere da un effettivo contatto reciproco. Infine la critica, la quale attraverso autonomi processi di selezione costruisce una propria immagine del genere cinematografico intervenendo, in molti casi, a ridefinire situazioni già sedimentate in decenni di pratiche d’uso.

In secondo luogo, attraverso una ricostruzione dell’operato di alcune case produttrici e del riscontro che gli stessi film avevano sulle riviste critiche dell’epoca, Altman fornisce un’esemplificazione del processo che conduce alla creazione dei generi cinematografici. Quest’ultimo, detto processo di «generificazione», si svolge attraverso due passaggi nei quali sono coinvolti due entità distinte, i cicli e i generi: i primi sono delle serie di film realizzate da un unico *studio* e accomunate da affini elementi testuali (narrativi o iconografici), ma anche di natura pragmatica, come la presenza di *star* e personale artistico sotto contratto. Questi cicli fanno solitamente riferimento a un genere cinematografico di partenza: per esempio, agli albori del sonoro, le prime commedie che includono al proprio interno delle canzoni si guadagnano sulle riviste del settore l’appellativo di commedie musicali, attraverso un processo di aggettivazione che permette di identificare il ciclo come una variante riconoscibile del genere di partenza. Quando il ciclo ottiene tanto successo da spingere altre compagnie a imitarne la formula, e cessa così di essere un singolo gruppo di film protetto da copyright, esso può divenire un genere esso stesso, attraverso un secondo processo nel quale l’aggettivo che lo identificava diviene un sostantivo a sua volta: dalla commedia musicale si passa così al musical, che è già un genere autonomo a tutti gli effetti.

Questo processo – nel quale si passa quindi da un ciclo protetto da diritti esclusivi, a un ciclo più vasto le cui caratteristiche sono condivise dai prodotti di diverse compagnie e infine all’istituzionalizzazione di un nuovo genere – potrebbe però apparire fin troppo lineare e schematico, se non fosse reso assai più complicato dal fatto che può essere ridisegnato *ex post* – con precise e opposte strategie e finalità – da ciascuno dei soggetti che gravitano intorno al dispositivo cinematografico: per esempio, la critica può utilizzare un processo simile per creare, a partire da un ciclo di film capostipite, un intero genere cinematografico ormai esaurito e collocato indietro nel tempo⁴, oppure per ridefinire completamente il significato di termini che sono già in circolazione da decenni ma che si riferiscono a corpus di film totalmente diversi⁵. Può inoltre avvenire che la produzione e la distribuzione siano in disaccordo sull’identità di genere da attribuire a uno stesso prodotto – ciò avviene in particolare quando si tratta di due società distinte, magari provenienti da diversi contesti nazionali – o anche che due istituzioni differenti costruiscano dei cicli opposti a partire dagli stessi film, in quanto perseguono scopi completamente differenti. Il pubblico, infine, può relazionarsi in diverse maniere alle proposte che vengono dagli uni quanto dagli altri soggetti, condizionandone, con un effetto di feedback, l’azione.

È questa babele di linguaggi a costituire l’aspetto “estremo” del testo di Altman e a porre, come sottolineano Casetti ed Eugeni, diversi problemi alla teoria: questo sistema fa sì che qualsiasi configurazione individuata da ciascuno studioso sia destinata a esprimere più una sua interpretazione che la realtà dei fatti, nonché a riflettere in ogni

⁴ Per citare un esempio celeberrimo, è quello che hanno fatto Nino Frank o BORDE – CHAUMETON (1955) con il cinema noir Americano.

⁵ È quello che accade negli anni ’70 con il melodramma, come si vedrà nella sezione a esso dedicata.

caso una situazione che non può che essere provvisoria. A essere messo in crisi è quindi il ruolo della stessa teoria dei generi, il cui destino diviene «forse quello di farsi *narrativa*: una teoria capace di discernere, all'interno della storia del cinema, reticoli di storie trasversali da consegnare alla narrazione» (Casetti – Eugeni 2004, XVIII). Di sicuro, un ruolo simile spetta alla storiografia dei generi cinematografici la quale, a prescindere dalla mobilità di un orizzonte teorico divenuto sempre più sdruciolevole, non può esimersi dal tentare di creare un quadro che risulti essere il più possibile stabile, partendo dal presupposto che in ogni situazione è comunque possibile individuare dei generi maggiori attorno ai quali si è cristallizzato un relativo “consenso” rispetto all'attività dei soggetti in gioco, e del quale non hanno invece potuto godere realtà più effimere o periferiche⁶.

All'interno di questo studio, perciò, si è deciso di seguire l'impostazione di base di Altman, esplicitando di volta in volta i diversi discorsi e i diversi elementi in gioco: quello di chi scrive, in primo luogo, condizionato dalla necessità di effettuare un'operazione critica che fornisca un panorama il più possibile coerente anche all'interno di situazioni che presentano dati frammentari; quello della Titanus, che si esprime attraverso la stessa pianificazione produttiva e le strategie di marketing che vengono messe in campo dal settore distribuzione o dall'ufficio pubblicità della casa; oppure quello della critica dell'epoca, dotata di un'agenda completamente diversa rispetto all'industria italiana e impegnata nel realizzare etichette che rimandano più all'universo poetico-estetico che a quello merceologico. La finalità del lavoro diventa allora quella di ricostruire un quadro del sistema dei generi italiano e in particolare della produzione di genere della Titanus attraverso gli scarti o le convergenze che intervengono nell'attività di queste diverse voci. Rimane tuttavia il problema dell'effettiva entità di un sistema dei generi interno al cinema italiano, e della possibilità di applicarvi un modello costruito sulla base di una realtà più strutturata in senso industriale come quella hollywoodiana.

2. Il contesto italiano

In Italia il concetto di genere cinematografico ha di fatto tardato a godere di una qualsiasi fortuna nell'ambito della letteratura critica e accademica, e anche quando ciò è accaduto, a partire circa dalla metà degli anni '70, l'attenzione è stata posta preferibilmente sul contesto hollywoodiano. È per questo che, con una punta di polemica, Aprà (1979, 202) scrive che

Il genere in Italia non piace perché siamo dei provinciali e dei nostalgici, perché non potendoci sviluppare come civiltà mediologica dati i nostri limiti economici, politici e culturali, ci siamo rifugiati, come gli struzzi, nei nostri beni nazionali: la poesia, la cultura (poesia e cultura, si scopre poi, piuttosto inventate che reali, anche a misurarle col metro di un'ottica pre-tecnologica). [...] Detto questo, va anche precisato che i generi *italiani* non sono così forti come quelli americani, si sviluppano a un più basso livello, per forza di cose. Ma per fortuna ci sono stati, e così il pubblico è stato almeno in parte educato a capire il nuovo mezzo di comunicazione di massa.

⁶ È quello che fa ad esempio NEALE (1999), il quale non rinuncia a delineare, nella parte centrale del suo volume, una cartografia dei generi di Hollywood, che parte da quelli più istituzionalizzati – definiti “*major genres*” e che comprendono il western, il musical, l'horror, il film di cappa e spada ecc. – per arrivare a quelli più controversi – il noir o il melodramma – attraverso una ricognizione basata sul dialogo tra apporti critici provenienti da diverse fonti (la *trade press*, la teoria di matrice accademica, il materiale promozionale ecc.)

Si tratta di due problematiche legate l'una all'altra, nel senso che anche all'interno della storiografia del cinema italiano risulta a volte difficile comprendere se i generi italiani si sviluppassero davvero «a un più basso livello», oppure se così facessero soltanto nell'ottica di studiosi poco inclini a misurarne l'effettiva portata economica e sociale, a prescindere dalla dimensione estetica. Un esempio può essere costituito dalla fortunata distinzione tra generi e filoni, la quale può essere rinvenuta di volta in volta sia nei discorsi degli addetti ai lavori – come per esempio i produttori, i registi o gli attori – che in quelli della critica italiana. Per quanto riguarda l'atteggiamento di fondo tenuto da quest'ultima fino agli anni '80 inoltrati, si può citare come esempio il seguente passaggio di un saggio di Micciché (1989, 21):

Forse proprio perché la realtà industriale del cinema italiano è sempre stata alquanto precaria, la nozione di “genere” – in altre cinematografie, come la statunitense o la nipponica, assai definita e perentoriamente codificata – ha sempre assunto a Cinecittà contorni vaghi, confini imprecisi, canoni incerti, oscillando quasi sistematicamente fra il codice forte del “genere”, merceologicamente definito, e il codice debole del “filone”, contenutisticamente identificato. [...] Tale nozione ha finito per riguardare precipuamente, anche se non esclusivamente, il cosiddetto “cinema di profondità”, quello destinato soprattutto al consumo popolare e periferico; essendo invece difficilmente applicabile al cinema destinato al consumo urbano e delle prime visioni, dove, appunto, allignano più i “filoni” (questione di contenuti) che i “generi” (questione di tipologia della merce-film).

Il problema, come viene posto da Micciché, è duplice. Da una parte si tratta di discutere della capacità o meno del cinema italiano di imporre dei propri generi: in questo caso si può dire con sicurezza che la sua struttura industriale e il suo grado di penetrazione internazionale, anche nel periodo di maggiore solidità, non sono sufficienti da permettergli di creare ex novo dei generi stabili dai caratteri fortemente nazionali⁷. Dall'altra, si tratta di operare una distinzione gerarchica tra le due categorie, la quale identifica il genere esclusivamente con i prodotti consumati dal pubblico popolare delle terze visioni, ritenendo che presso il cinema consumato nelle sale delle grandi città o comunque dei centri urbani – ovvero il cinema “medio”, come si usava dire all'epoca, e quello d'autore – si possano rinvenire al massimo dei filoni, dei film caratterizzati da costanti tematiche (o comunque contenutistiche) che sono altra cosa dai meccanismi di standardizzazione propri del genere⁸. Tale distinzione è evidentemente viziata in partenza da considerazioni estetiche e/o di merito, e condivide il campo con altre considerazioni maggiormente ancorate al contesto storico ed economico dell'epoca, inerenti il rapporto tra i generi italiani e quelli hollywoodiani:

⁷ È la lettura che viene effettuata di questo brano da MENARINI (2001, 29-30) il quale, identificando il termine “filone” con quello altmaniano di “ciclo”, fa giustamente notare che «gli anni Sessanta mostrano [...] processi [di generificazione] paragonabili a quelli di cinematografie sorrette da un'industria economicamente solida» per poi sottolineare l'incapacità di convertire stabilmente in generi i cicli.

⁸ Va rilevato comunque che il termine “filone” viene in Italia spesso usato, con una certa confusione, come sinonimo di genere. Si veda la seguente affermazione di Mario Monicelli: «I filoni sono una cosa inventata dagli americani, mica da noi. Gli americani hanno inventato da cent'anni il filone western, poi quello poliziesco, quello sentimentale ecc. È chiaro che quando in una produzione cinematografica un film va bene, dopo ci si attaccino tutti, fino a saturazione. Questo è un dato dell'industria americana che noi abbiamo assimilato. La ragione è unicamente industriale. Un tentativo di fare in cinema la catena di montaggio, un film come una 127, di cui si ripete il modello con qualche minima variante» (Faldini – Fofi 1979, 343). In altri casi, si possono rinvenire distinzioni tra generi e filoni che rientrano in un più vasto schema teorico, creato autonomamente da studiosi italiani: per esempio DELLA FORNACE (1983) divide l'intera produzione mondiale in tre generi (avventuroso, comico, drammatico) che presentano distinte caratteristiche strutturali di base, i quali sono a loro volta suddivisi in filoni caratterizzati da costanti tematiche e iconografiche simili (il western, la commedia, l'horror, ecc).

un discorso sui “generi” del cinema italiano è alquanto difficile da fare e può dare origine a numerosi equivoci, soprattutto se si cerca di applicar loro li stessi principi di individuazione del cinema hollywoodiano. Dietro ai “generi” hollywoodiani sta un imponente apparato tecnico-artistico, controllato dai grandi *studios*, i quali ne avevano definite le leggi linguistiche attraverso una lunga tradizione operativa [...]. La qualità delle opere proveniva dalla loro quantità, cioè da un costante lavoro di stilizzazione e di purificazione di personaggi e di situazioni standardizzati. [...] Nell’Italia del dopoguerra la situazione è, invece, nettamente diversa [e impedisce] la formazione di un cinema di “genere” nel senso proprio del termine. Quelli che si è soliti chiamare “generi” del cinema italiano degli anni ’50 nascono, infatti, più che altro, dalla convergenza del capitale intorno ad alcune “fortunate” convenzioni narrative (spesso mediate dalla letteratura d’appendice, dal teatro di rivista o dallo stesso cinema hollywoodiano) che tesero a “fissarsi” via via che il successo di un film lo riproponeva come modello della produzione seguente. (Viganò 1977, 14).

La problematica dell’esistenza di un sistema italiano dei generi, nell’ottica di Viganò, ha origine in una differenza quantitativa tra il contesto statunitense e quello italiano – gli *studios* producono *più* film delle compagnie nazionali – che provoca a sua volta una differenza qualitativa – la produzione in massa consente di perfezionare la standardizzazione di generi che non vengono meglio definiti, mentre la produzione in serie italiana sarebbe articolata solamente intorno a delle costanti tematiche. Ancora una volta, la distanza tra i generi americani e quelli italiani – posti significativamente tra virgolette – sembra quindi venire individuata più sulla base di considerazioni di natura estetica, piuttosto che di criteri dotati di una solida base teorica.

Questa percezione del sistema dei generi italiani come un elemento improprio, da mettere tra virgolette, che ha uno statuto differente e implicitamente inferiore rispetto al contesto americano, persevera anche all’interno di uno dei saggi più interessanti usciti sull’argomento in Italia nel decennio appena concluso. Eugeni (2004) riprende infatti nella prima parte del suo intervento il brano di Viganò, all’interno di un quadro più ampio teso a individuare gli elementi specifici del cinema di genere italiano postbellico. Eugeni concorda con Viganò nel sostenere che non si possa parlare di un vero e proprio sistema dei generi, ma lo fa sulla base di argomentazioni molto più complesse: a differenza del cinema hollywoodiano, quello italiano non si sviluppa autonomamente, ma effettua un’operazione «bracconaggio» nei confronti dei modelli rappresentati da altre cinematografie, da altre forme spettacolari e dalla cultura italiana nel suo complesso. Di conseguenza:

gli schemi e le dinamiche messi a fuoco dagli studiosi anglosassoni, a proposito dei meccanismi di costituzione e trasformazione dei generi con riferimento al cinema hollywoodiano, non funzionano altrettanto bene per il cinema italiano, almeno per il periodo qui preso in considerazione. Schematizzando un po’ si può dire che nelle proposte degli studiosi americani e inglesi domina la dimensione “orizzontale” degli scambi intertestuali tra generi cinematografici: questi danno luogo a un sistema ben definibile, per quanto percorso da continui incroci, contaminazioni, morti, nascite e rinascite. Nel cinema italiano sembra invece prevalere un’intensa attività di scambi in “verticale” tra i film prodotti e la cultura dell’epoca: il cinema definisce e ridefinisce le proprie formule pescando e ripescando in quel grande contenitore di temi, trame, luoghi, personaggi, strutture del racconto, soluzioni stilistiche provenienti da fonti molto ampie e diversificate, sia alte che basse, che è appunto la cultura del periodo. (Eugeni 2004, 78).

Le obiezioni qui presentate sono dunque molteplici, e riguardano un ampio spettro di problemi che mette in dubbio la stessa esistenza o comunque la portata di un effettivo sistema dei generi italiano: i generi italiani interesserebbero solamente una frangia periferica della produzione nazionale, quella destinata alla fruizione popolare (Micciché); l’assetto industriale italiano non sarebbe stato in grado di imporre dei veri e

propri generi nazionali (Aprà, Micciché, Viganò); le recenti teorie anglosassoni sui generi sono poco adatte a un contesto come quello italiano, che vive di frequenti prestiti da altri media e da altri settori della cultura nazionale (Eugeni).

Per verificare queste osservazioni, si rende necessario riflettere su tre elementi che sembrano essere rimasti fuori dal dibattito. In primo luogo, la distinzione tra generi e filoni operata da Micciché e ancorata ai diversi circuiti dell'esercizio non tiene conto del fatto che, sia nel contesto americano che in quello italiano degli anni '50, le compagnie tendono a proporre film di diverso livello – in termini di valori di produzione – e destinati a diverse fasce di pubblico anche all'interno dello stesso genere: si vedrà in seguito quanto questa politica sia determinante anche e soprattutto per la stessa Titanus.

In secondo luogo, la fortuna del processo di generificazione di Altman ha forse distratto l'attenzione dal modo in cui esso stesso viene inserita all'interno del quadro concettuale dello studioso: il processo che porta alla nascita dei cicli e alla loro trasformazione in generi, infatti, funziona molto bene per quanto riguarda la prima parte, ovvero quella che permette di operare una ricognizione delle decisioni operate dalla produzione per trarre nuovi film remunerativi dai successi della stagione precedente, e sarà utilizzata in questa chiave anche nelle pagine successive; tuttavia nella sua estrema semplificazione ha forse il difetto di non tenere conto di eventuali interferenze intermediali⁹ e di far dimenticare il fatto che – ma si tratta di un elemento sul quale Altman ritorna più volte – il passaggio che porta dal successo di un ciclo alla nascita di un vero e proprio genere, non si verifica storicamente né tanto spesso né con tanta leggerezza. Risulta perciò utile recuperare la metodologia contenuta nell'approccio semantico/sintattico messo a punto in Altman (1984) – che identifica come elementi chiave dell'identità e dello sviluppo di un genere una serie di variabili semantiche (costanti tematiche, narrative, estetiche, tecniche, ecc.) e sintattiche (le diverse possibili combinazioni in cui possono essere strutturate le prime) – in modo da osservare come sia molto più frequente il caso in cui un nuovo ciclo di film porta semplicemente a delle modifiche più o meno stabili all'interno di un genere che esiste già da tempo: negli anni '40, per esempio, il ciclo di produzioni organizzate per la RKO da Val Lewton ha marcato per il genere horror una sensibile svolta rispetto ai film prodotti dalla Universal in quello stesso periodo e nel decennio precedente. Il rischio, in questo caso, è quello di vedere il genere come un oggetto destinato a rimanere stabile una volta compiuto il processo di generificazione, sottraendolo a una dimensione diacronica. Ma soprattutto, uno dei problemi che emerge più di frequente nei commentatori di Altman è la tendenza a considerare il suo nuovo approccio come una sconfessione dei suoi lavori precedenti, il che non è esatto: sebbene infatti egli «non esit[i] a criticare con decisione il modello da lui stesso proposto (con ampi consensi) alla fine degli anni Ottanta» (Casetti – Eugeni 2004, XI), egli non intende sostituirlo con quello presentato in *Film/Genere*, bensì integrarlo: lo dimostra l'ultimo capitolo, intitolato significativamente «Per un approccio semantico/sintattico/pragmatico». In altre parole, lo studioso non intende abolire la dimensione testuale dei generi cinematografici, ma inserirla nella più vasta galassia costituita da quella pragmatica. Inoltre, recuperando i passati scritti di Altman (1987; 1989) si può anche vedere come l'attenzione posta sul rapporto che i generi cinematografici hollywoodiani intrattengono con la cultura e con alcune più antiche forme spettacolari americane (i *minstrel shows*, il melodramma teatrale, ecc.) sia sufficiente a smentire l'osservazione di Eugeni circa l'irriducibilità del cinema italiano degli anni '50 alle teorie anglosassoni.

⁹ Si tratta di un rilievo operato da PESCATORE (2003), che tenta di utilizzare il processo altmaniano per rendere conto della nascita della cine-opera italiana.

In terzo luogo, l'attenzione posta da Altman sugli sviluppi del genere all'interno dell'industria hollywoodiana, che è il suo campo di applicazione, sembra distrarre alcuni studiosi da un nodo fondamentale: il fatto cioè che non tutti i generi hanno lo stesso statuto sia in termini di "dimensioni" (cioè di numero di esemplari, di longevità, ecc.) che di diffusione internazionale. Come scrive giustamente Raphaëlle Moine ([2002] 2005, 215):

sembra [...] che esistano due tipi di generi cinematografici: generi locali, circoscritti nel tempo o nello spazio e indicati da una definizione propria di quel tempo o di quello spazio, e generi transtorici e transnazionali. Anche se l'uso per questi ultimi di una stessa denominazione (come ad esempio dramma o commedia) per caratterizzare film appartenenti a epoche e a cinematografie differenti sembra indicare una "universalità", esso nasconde nei fatti differenze nazionali, storiche e culturali, essenziali per la comprensione delle differenti formule generiche che si realizzano in contesti sempre specifici.

Nessun genere sembra essere trans-storico e trans-nazionale quanto il melodramma e la commedia: entrambi possono infatti essere rinvenuti in tutte le cinematografie occidentali e non. Le ragioni di questa persistenza e di quest'onnipresenza sono molteplici: per quanto riguarda il primo si può supporre che sia stata la natura sfuggente e la vaghezza dello stesso termine "melodramma", che ha avuto una parziale sistematizzazione teorica solamente a partire degli anni '70, a permettere di rinvenirne le forme in qualunque contesto, a dispetto della presenza di tradizioni spettacolari molto diverse o molto più antiche di quest'ultimo; per quanto riguarda la seconda, si può obiettare che all'interno di altri mezzi espressivi la commedia, nei suoi circa 2400 anni di presenza all'interno del mondo occidentale, è divenuta a sua volta una categoria nebulosa a causa dell'eccesso di testi e di contesti storici attraverso i quali si è manifestata, generando una categoria così vaga da potersi trovare dovunque. Si tratta di problematiche che di certo non coinvolgono quei generi locali citati da Moine: lo *Heimatfilm* tedesco del secondo dopoguerra e il *vaudeville* francese di ambientazione militare, i quali grazie alla loro estrema localizzazione storico-nazionale non possono dare adito a fraintendimenti. Tuttavia, a parte l'obiezione fin troppo ovvia che si potrebbe muovere a Moine, ovvero che anche lo *Heimatfilm* tedesco e il *vaudeville* militare in molti casi potrebbero essere considerati rispettivamente una forma di melodramma e di commedia, bisogna considerare altre variabili come la presenza di forme spettacolari affini ai generi cinematografici – quasi in ogni cultura sembra esistano generi teatrali o letterari che presentano delle similarità con il melodramma e/o che sono accostabili alla commedia – o le dinamiche di circolazione dei testi: fin dall'epoca delle origini, i film vengono esportati, tradotti e soprattutto imitati da un contesto nazionale all'altro, e questo favorisce il fatto che generi molto vasti e dalla lunga tradizione siano presenti in diversi contesti sociali e culturali. Per fare un esempio, in Italia il termine melodramma indica comunemente una radicatissima tradizione spettacolare, l'opera lirica, che a parte qualche elemento di contatto è però assai differente dal melodramma francese e britannico, a partire dai quali sono state costruite le teorie sul melodramma cinematografico; ma soprattutto nel nostro paese vi sono state a livello locale anche delle altre forme – come il teatro itinerante dei giuitti o la sceneggiata napoletana – che hanno in qualche modo mediato l'introduzione del melodramma francese all'interno dei confini nazionali. Inoltre, a partire dagli anni '20 l'Italia è stata caratterizzata da una forte presenza del cinema di importazione, soprattutto americano, così che il *mélo* cinematografico italiano pre e post bellico non può ritenersi in linea di principio esente da tentativi di imitazione dei modelli esteri: se ne dovrà tenere conto nel valutare la fisionomia del melodramma della Titanus.

Riesce perciò difficile ritenere che il cinema italiano sia privo di veri e propri generi; piuttosto, invece che essere riuscito a imporne di propri sul mercato interno o su quello internazionale, quest'ultimo ha lavorato su categorie ampiamente condivise, su macro-generi all'interno dei quali ha ritagliato cicli dagli spiccati caratteri nazionali: in questo senso, il melodramma e la commedia si dimostrano essere estremamente pervasivi fin dall'epoca del muto, infatti sono diffusi in diversi contesti produttivi – nel cinema regionale di produzione napoletana come nelle opere di derivazione letteraria della Lux Film, per esempio – e confinano spesso con il cinema d'autore – si pensi alla dimensione melodrammatica di alcune opere di Visconti, o anche del Rossellini post-neorealista. Inoltre, alcuni cicli che si sviluppano all'interno di questi due generi vengono consumati da differenti fasce di pubblico: osservando gli incassi realizzati nei diversi circuiti dell'esercizio, si può affermare che gli spettatori del film-rivista – un genere che, come si vedrà, può essere associato alla commedia – sono spesso geograficamente e socialmente differenti da quelli della commedia all'italiana.

Infine, il modello di *Film/Genere* di Altman impone un'ultima considerazione. Secondo lo studioso statunitense, l'attività della critica e quella dei produttori sono estremamente diverse: i primi utilizzano il concetto di genere allo scopo di individuare dei criteri più o meno stabili che permettano loro di definire i film¹⁰: è proprio sulla *trade press* americana, sulle riviste più vicine al mercato o alle case di distribuzione come «Variety», che fanno la loro comparsa termini quali *musical*, *weepie* o *women's film*. I secondi, invece, sono interessati a creare nuovi film di successo a partire dalle opere di maggiore incasso della stagione precedente e per questo creano dei cicli o, quando copiano lavori altrui, contribuiscono alla creazione di un genere; tuttavia non hanno alcun interesse a coniare delle definizioni, che anzi evitano esplicitamente in quanto mirano a differenziare i propri prodotti rispetto a quelli della concorrenza. Perciò, se in Italia non esistono dei veri e propri generi nazionali, è anche perché la critica nazionale non è mai stata interessata alla loro creazione, a parte che nei rari casi in cui si intendeva indicare in maniera sprezzante prodotti destinati al pubblico popolare quali i “film feuilleton” degli anni '50 o i “musicarelli” degli anni '60. Per il resto, la critica italiana si produce più di frequente in categorizzazioni di tipo poetico-estetico, dedicate a una scuola o a un gruppo di autori, come i “calligrafici” o l'etichetta “neorealismo” e i suoi derivati (“neorealismo popolare”, “neorealismo d'appendice”, “neorealismo rosa”, ecc.): si pensi, in questo senso, al fatto che l'etichetta *peplum*, che identifica un genere tipicamente nazionale – benché modellato sulle *runaway production* americane realizzate in Italia – è stata coniata dalla critica francese.

¹⁰ «La maggior parte degli approcci teorici ai generi di Hollywood vede nei critici delle semplici appendici dell'industria di produzione. Questa idea non è del tutto priva di fondamento storico, poiché Hollywood ha influenzato e orientato la critica già da quando, un secolo fa, la Biograph iniziò a diffondere i suoi «Bulletin». Sebbene ancora adesso le cose continuano in parte a funzionare nello stesso modo, tuttavia, considerati come una corporazione a sé stante, i critici hanno valori e interessi del tutto opposti rispetto a quelli degli Studio; e questo perché, mentre quest'ultimi fanno di tutto per differenziare la loro produzione da quelle della concorrenza, dando quindi grande rilievo al fatto di offrire una storia, un attore e uno stile in esclusiva, la critica invece è portata ad accentuare proprio gli elementi di somiglianza che caratterizzano film di case di produzione diverse. Quindi, se è nell'interesse degli Studio puntare sul ciclo cinematografico, viceversa i critici sono orientati verso il genere, perché è solo appellandosi a categorie stabili e autorevoli che i loro mediocri commenti possono acquistare maggiore validità.» ALTMAN (2000, 748-749).

3. Metodologia di analisi: modi di produzione, attrazioni e passioni

La prima sezione di questo studio è dedicata a un'analisi delle peculiarità del mercato italiano, a una ricognizione delle vicende produttive della Titanus dalla fondazione della Lombardo Film (nel 1917) alla chiusura del ramo produttivo della casa (nel 1964) e infine a un esame dei modi di produzione propri della compagnia nel periodo della gestione di Goffredo Lombardo. Lo scopo è quello di verificare quali fossero le condizioni di base per l'emergere e il sopravvivere di una compagnia di grossi dimensioni all'interno dello scenario dell'industria italiana nel periodo postbellico, di osservare come la Titanus utilizzasse i generi nella pianificazione della propria produzione e infine di determinare quali fossero le peculiarità presentate dalla società nella gestione dei propri mezzi (stabilimenti, parco macchine, rete distributiva, ecc.) e della propria forza lavoro. E sono state così analizzate le differenze che intercorrevano tra l'apparato produttivo italiano e quello statunitense in un momento in cui il primo sembrava potersi avvicinare al secondo per potenzialità e risultati, e come questo stesso tentativo di emulazione delle compagnie italiane nei confronti delle omologhe americane – specialmente nel caso della Titanus – si fosse rivelato invece essere un errore fatale, sebbene reso inevitabile da una serie di circostanze contingenti quali la superproduzione, l'aumento generalizzato dei costi, l'incapacità di cogliere tempestivamente i primi segnali di differenziazione di un pubblico fino a quel momento percepito come monolitico e infine la crescita della concorrenza da parte di altri settori dell'industria culturale. Il problema, entrando più nello specifico, consiste soprattutto nel fatto che le case di produzione italiane più strutturate tendevano ad adottare modi di produzione che le *major* statunitensi, a causa di una crisi che serpeggiava dalla fine degli anni '40, stavano invece abbandonando a favore di strutture più elastiche.

La seconda e la terza parte sono invece dedicate a un esame del rapporto della Titanus con i due generi sui quali quest'ultima ha principalmente fondato le proprie fortune produttive, il melodramma e la commedia. L'analisi viene condotta su tre livelli: all'interno di ciascuno dei capitoli viene trattato un ciclo che permette di definire un aspetto della politica produttiva della casa, facendo particolare attenzione a quelle diverse fasce che, distinte le une dalle altre per valori di produzione e pubblico di riferimento, evidenziano la differenziazione dell'offerta. All'interno di ciascuno di questi cicli vengono poi analizzati uno o più film, facendo riferimento all'approccio semantico/sintattico delineato da Altman (1984), in modo da isolare le caratteristiche che rendono conto del rapporto del film con il genere di riferimento sia dal punto di vista diacronico – rispetto cioè alla storia del genere – che da quello geografico – pertinente cioè al rapporto tra i caratteri assunti dallo stesso genere all'interno della cinematografia nazionale e quelli provenienti da modelli esteri che sono stati assorbiti attraverso l'importazione delle pellicole – che infine da quello dei rapporti con altri generi o piuttosto con altre estetiche che circolano all'interno del periodo considerato – in primis il neorealismo o certe frange del cinema d'autore. In secondo luogo i risultati delle analisi vengono confrontati con una ricostruzione di quel reticolo di discorsi che coinvolge i diversi soggetti in gioco, seguendo l'approccio suggerito da Altman (1999): a seconda della loro pertinenza vengono così presi in considerazione l'interpretazione dei caratteri del genere che traspare dalle scelte strategiche della Titanus, la reinterpretazione di quegli stessi caratteri che viene messa in campo – attraverso il marketing visuale o mediante altre forme di campagne pubblicitarie – dall'ufficio stampa della casa, il punto di vista della critica dell'epoca oppure eventuali considerazioni effettuate *ex post* dalla contemporanea comunità scientifica. Per esempio, nel trattare quel ciclo di film che si estende dalla serie iniziata con *Pane*,

amore e fantasia (Luigi Comencini, 1953) a quella dei *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1957) vengono prese in considerazione le finalità della Titanus e i rapporti che la cinematografia della casa intrattiene con il modello rappresentato da film come *Due soldi di speranza* (Renato Castellani, 1952), l'interpretazione del ciclo che viene offerta dalla critica dell'epoca con la creazione dell'etichetta di «neorealismo rosa» – apparsa per la prima volta in Kezich (1955) – e infine la reinterpretazione di quella stessa categoria che viene operata da Farassino (2004).

All'interno di queste analisi rivestono particolare importanza le dinamiche attrattive e quelle passionali, le quali occupano una porzione significativa di ciascuna pellicola. Il concetto di attrazione cinematografica ha goduto di una notevole fortuna nel corso degli anni '90: introdotto da Gunning (1986) a partire dal concetto ejzenšteiniano di montaggio delle attrazioni e utilizzato poi dallo studioso americano prevalentemente per spiegare dinamiche proprie del cinema delle origini, esso è in seguito passato – a partire da una riedizione dello stesso saggio apparsa in Elsaesser (1990) – a indicare tutti quei momenti in cui la narrazione di un film si ferma per lasciare spazio a momenti autosufficienti, che offrono al pubblico pure gratificazioni visive dovute tanto a stratagemmi tecnici di ripresa inediti o particolarmente spettacolari, quanto a soggetti particolarmente fotogenici o inusuali. Gunning è particolarmente interessato a quei casi in cui le attrazioni intervengono all'interno di contesti di avanguardia, ovvero all'introduzione di sperimentazioni visive nel tessuto narrativo¹¹; tuttavia in alcuni passaggi Gaudreault (2004) riprende il concetto sottolineando invece l'importanza rivestita dalle dinamiche attrattive anche all'interno del cinema narrativo e in particolare di un cinema spettacolare pienamente inserito nel contesto proprio dei generi cinematografici¹². Utilizzare la categoria di attrazione cinematografica ha perciò diverse funzioni. In primo luogo, permette di evidenziare le peculiarità spettacolari di ciascuno dei film e di istituire una serie di gradazioni che aiutano a collocare le pellicole individuandone il pubblico di riferimento: per esempio, sarà possibile osservare come le opere di fascia media tendano a ridurre la frequenza e l'intensità di queste sequenze, conformandosi a quello standard linguistico – proprio del cinema classico hollywoodiano – che è imperniato principalmente sulla trasparenza narrativa e sull'assenza di strappi e viene delineato nei primi capitoli di Bordwell – Staiger – Thompson (1985); i film di fascia bassa e di fascia alta tendono invece rispettivamente a un'intensificazione della componente attrazionale legata a immagini sensazionalistiche e all'introduzione di elementi provenienti da altri media (le canzoni), oppure viceversa a un'esaltazione della tecnica impiegata e della fotogenia dei propri valori di produzione.

In secondo luogo, avvalersi del concetto di attrazione cinematografica consente di evitare il rischio di effettuare analisi che, al di là degli aspetti di natura iconografica, siano troppo appiattite sulla dimensione narrativa del testo filmico trascurando completamente le componenti visive: si tratta di una problematica vissuta con particolare interesse all'interno della contemporanea semiotica del cinema, la quale

ha avuto sicuramente il merito di chiarire la natura narrativa del cinema. Tuttavia ciò che è rimasto in ombra è il carattere primario di rappresentazione sensibile, visiva, del cinema. Ciò è in parte dovuto alla centralità dei riferimenti al modello linguistico e ai risultati della semiotica della letteratura. [...] A partire da queste critiche si sostanzia un'ipotesi di *interpretazione* libera dai vincoli di un'attenzione primariamente indirizzata all'aspetto narrativo e capace di

¹¹ Ed è così che il concetto viene recepito da BUCCHERI (2004), interessato a esplorare la negoziazione di tendenze classiche e avanguardistiche nella formulazione dello stile della Cines all'interno di opere come *Resurrectio* (Alessandro Blasetti, 1931) o *Acciaio* (Walter Ruttmann, 1933).

¹² In particolare Gaudreault (2004, 39) fa riferimento al *blockbuster* americano degli anni '70.

attraversare trasversalmente e con maggiore pregnanza l'eterogeneità degli aspetti che il cinema propone. (Pescatore 2001b, XI).

Si tratta perciò di volta in volta di sottolineare quanto spesso, per quanto tempo, con quali forme e con quali ragioni la componente visiva insita nelle sequenze attrazionali acquisti una totale preminenza sulla componente narrativa, la quale viene temporaneamente lasciata in ombra e di far emergere così immagini, eventi e stili di rappresentazione caratterizzati da una forte componente passionale, la quale nel melodramma e nella commedia sembra essere preferibilmente veicolata dalle sequenze attrazionali piuttosto che dallo stesso tessuto narrativo. Questo aspetto rivela una seconda consonanza con alcune problematiche evidenziate dallo stesso testo di Pescatore (2001b, 22), il quale individua tra gli elementi specifici di quell'atto percettivo "al quadrato" proprio del cinema – differente in questo dall'atto linguistico conseguente a un atto percettivo che è invece caratteristico delle lingue naturali – un "far-fare" di natura patemica:

È vero però che un film "fa ridere", "fa piangere", ecc. Si tratta in questo caso del risultato somatico di programmi patemici: si può ben dire dunque, e la cosa è finanche ovvia, che il cinema "fa fare" in quanto produce degli effetti patemici, oppure, detto in un altro modo, che produce, piuttosto che degli effetti, degli *affetti*.

Una delle possibili direzioni di ricerca individuate da Pescatore consiste così in una semiotica del

soggetto cinematografico, inteso come soggetto *prodotto* da percetti e affetti, dunque come soggetto sensibile e formale allo stesso tempo. In questo campo può essere utile fare riferimento agli ultimi risultati della semiotica delle passioni, che sempre più si configura come una semiotica del sensibile. Mi sembra che in questa direzione possano andare anche gli studi su alcuni effetti/affetti cinematografici – la suspense, ad esempio – e quelli dedicati ai metagenieri, in cui si cerca di individuare delle forme soggettive specifiche (soggetto comico, commedico, melodrammatico, avventuroso, ecc.). (Pescatore 2001b, 23).

In coincidenza con l'analisi delle sequenze attrazionali si è deciso così di analizzare la dimensione passionale a esse connessa e da queste ultime veicolata, utilizzando in particolare la semiotica delle passioni emersa a partire dalle ultime fasi del pensiero greimasiano; tuttavia lo scopo non è stato quello di concentrarsi sul soggetto cinematografico, quanto sulle forme e sulle funzioni delle singole passioni rappresentate. Anziché fare riferimento agli sviluppi più recenti della ricerca semiotica inerente le passioni, si è preferito invece rimanere ancorati alla sua prima fase, dedicata in particolare all'analisi lessematica degli stereotipi passionali: non ci si è cioè soffermati sulla componente timica e modale dei singoli elementi della rappresentazione, ma su quelle sequenze che offrivano la rappresentazione diretta di costrutti culturali già definiti quali sono gli stereotipi passionali.

Questa scelta è parsa particolarmente appropriata per il melodramma, che viene considerato fin dall'apparizione dei saggi di Elsaesser (1972) e di Brooks (1976) come un luogo deputato alla rappresentazione eccessiva di passioni esplicite: la posta in gioco diviene allora osservare quale sia il rapporto che intercorre tra queste ultime, la cultura e la società da cui sono generate e il pubblico dell'epoca. Secondo quanto scritto da Casetti (1999), i generi costituiscono un luogo di negoziazione tra il cinema e gli spettatori che articola funzioni complesse sui tre assi costituiti dal rapporto tra il destinante e il destinatario, tra i soggetti della comunicazione e la situazione comunicativa, e infine tra i partecipanti alla comunicazione e la loro esperienza di vita:

si tratta allora di evidenziare quale sia il ruolo svolto dalla dimensione passionale dei generi all'interno di questo modello. Per quanto riguarda il primo asse, si può osservare come il pubblico «utilizzi i generi come dispositivo di classificazione fondato su un sistema di premesse e di attese emozionali [, attraverso] un processo di negoziazione che precede e prepara il patto comunicativo sulla cui base si negoziano i significati culturali dei film» (Heidiger 2002, 207): differenti strati di pubblico si orientano così verso un'offerta cinematografica suddivisa in generi relazionandosi con la promessa emozionale contenuta in questi ultimi. Per quanto riguarda il secondo asse, se è vero che i generi «non sembrano attivare negoziazioni differenti da quelle di ogni altro film, eccetto che per il fatto che presuppongono un modello di visione “seriale” anziché “singolare”¹³» (Casetti 1999, 31), si può presupporre che uno degli elementi chiave della fruizione del cinema di genere sia costituita dal ripetersi del rapporto che lo spettatore intrattiene con la componente emozionale presente in quest'ultimo. L'elemento più interessante emerge tuttavia sul terzo asse, quello che coinvolge il rapporto tra lo spettatore e il suo mondo vitale (*life-world*) il quale

riguarda la conversione di una proposta cinematografica in una risorsa da utilizzare al livello cognitivo, relazionale, o ambientale. [...] Indubbiamente il film di genere aiuta gli spettatori in una molteplicità di maniere: li aiuta fornendogli nuove narrazioni che si uniscono alle storie e ai discorsi già circolanti all'interno dello spazio sociale (funzione narrativa); li aiuta esemplificando, attraverso le sue storie, alcune delle situazioni che essi incontreranno nella loro vita quotidiana, offrendo loro anche alcune soluzioni possibili (funzione modellizzante); li aiuta ad affrontare alcune problematiche inerenti una comunità, riproponendole alla pubblica attenzione attraverso ciascuna nuova narrazione (funzione bardica); li aiuta fornendo prodotti che possono essere consumati ripetutamente e che in questo modo permettono un continuo accesso ad un *altro* mondo, il mondo funzionale (funzione rituale). (Casetti 1999, 31-32).

È la funzione modellizzante, che ha «il compito di dare forma ai conflitti sociali e di offrire loro possibili soluzioni» (Heidiger 2002, 207), a rivestire un ruolo fondamentale in rapporto alla dimensione passionale dei film analizzati e alla loro relazione con il pubblico. Il melodramma e la commedia, almeno fino all'inizio degli anni '60, sono infatti generi consumati prevalentemente dal pubblico femminile¹⁴ e che presentano a loro volta soggetti di sesso femminile i quali agiscono non tanto a livello della dimensione pragmatica o cognitiva, quanto a livello di quella passionale, fornendo dei modelli di comportamento che possono essere negoziati dalle spettatrici, come anche dagli spettatori di sesso maschile. Per fare un esempio le eroine del melodramma che, dilaniate dalla nostalgia per un amore prematrimoniale, vengono cacciate dal focolare domestico a causa di un equivoco e sono costrette a subire la collera dei loro compagni, salvo poi a riuscire a riscattarsi vincendo il proprio senso di vergogna – secondo lo schema passionale messo in scena, ad esempio, dal capostipite *Catene* di Raffaello Matarazzo (1949) – forniscono alle donne dell'epoca un'ipotesi di autonomia nella subalternità, un'ideale sacca di resistenza che si rivela essere cruciale all'interno di un decennio fondamentale per la ridefinizione dei ruoli sessuali come sono stati gli anni '50 italiani.

All'interno del quadro teorico fin qui delineato, un esame del melodramma e della commedia Titanus diviene allora una rete che connette le une alle altre una

¹³ Qualora non sia indicata in bibliografia un'edizione in lingua italiana dei testi redatti in lingue straniere, la traduzione dei brani citati da questi ultimi è da ritenersi opera dell'autore della presente trattazione.

¹⁴ L'unica indagine condotta nel decennio utilizzando seriamente gli strumenti offerti dalle scienze sociali e tenendo conto delle basilari variabili demografiche (PINNA – MACLEAN – GUIDACCI 1958, citata in EUGENI 2004, 92-93) evidenzia come il pubblico maschile prediliga invece «film polizieschi e di spionaggio, comici, storici».

molteplicità di storie, le quali si sovrappongono e si sostituiscono vicendevolmente a partire dal momento in cui – tra il 1953 e il 1957 – il secondo genere inizia a sostituire completamente il primo anziché accompagnarlo. Effettuata dal punto di vista della casa, la ricognizione della produzione melodrammatica restituisce così la narrazione delle vie attraverso le quali la Titanus è riuscita – dopo più di vent'anni di sostanziale inerzia produttiva – a rielaborare le radici del proprio passato (di quello della Lombardo Film, delle tradizioni spettacolari napoletane, della stessa famiglia Lombardo) all'interno di un prodotto che esprimesse un'estetica contemporanea e fosse universalmente fruibile in tutta la penisola e anche all'estero: un processo che va dalla creazione di un marchio di fabbrica, all'interno del ciclo di film realizzati da Raffaello Matarazzo, fino all'auto-consacrazione rappresentata dai melodrammi di fascia alta (e dalle alte ambizioni) realizzati in occasione della celebrazione dei propri cinquant'anni di storia, nel 1954. L'esame dei cicli che compongono la commedia Titanus mostra invece uno scenario assai diverso: nella seconda metà degli anni '50, essa diviene infatti la storia delle strategie adoperate dalla casa di produzione in una fase in cui lo scenario dell'industria culturale sta mutando radicalmente a causa dell'introduzione di nuovi media e di nuove abitudini di consumo – uno scenario nel quale il film-canzone, un ciclo che mette costantemente in scena il panorama mediatico dell'epoca con la costante preoccupazione di riaffermare la centralità del cinema, nonché il parallelo ingresso della Titanus nell'editoria musicale e nell'industria discografica, ricoprono un ruolo fondamentale.

Dal punto di vista della fruizione, il passaggio di consegne che interviene tra il melodramma e la commedia racconta invece la transizione da una fase in cui le eroine femminili hanno margini di azione ancora molto limitati, all'interno di un orizzonte culturale modellato su di una categoria semantica che oppone la figura archetipica della Madonna a quella della prostituta, ad una seconda fase nella quale le protagoniste, oltre a subire le passioni, le dominano a loro volta e le utilizzano per negoziare, facendo leva sulla gelosia, nuovi margini di autonomia con le controparti maschili. Il processo si completa in una terza fase quando, in coincidenza con il sopraggiungere del boom economico, le protagoniste femminili iniziano a perdere la loro centralità senza che il vecchio orizzonte culturale, ormai in crisi, sembri essere sostituito da qualcos'altro di altrettanto stabile.

Rileggendo la storia dei due generi dal punto di vista della critica, infine, è possibile vedere come quest'ultima parlasse una lingua sostanzialmente incomprensibile tanto alla produzione – che però, nei convegni Titanus dei primi anni '60, inizierà a rincorrere giovani critici come Morandini per ottenere una legittimazione culturale presso il pubblico delle prime visioni – quanto alla maggior parte del pubblico, nonostante si rilevi la presenza anche di alcuni esperimenti coraggiosi come il lungo dibattito sviluppatosi a partire dal 1956 sulle pagine de «L'Unità», incentrato sul cinema preferito dal pubblico popolare. È solo a partire dalla metà degli anni '70, più o meno con l'apparizione di Spinazzola (1974), che la critica italiana inizia a riscrivere il proprio rapporto con i generi cinematografici, dimostrando di saper comprendere le ragioni delle case di produzione e del pubblico.

In questo senso, la produzione di genere della Titanus si dimostra essere davvero un luogo ideale, un crocevia attraverso il quale far passare le traiettorie dei diversi soggetti, in modo da individuarne le fisionomie da un'altra prospettiva: allo scopo non soltanto di vedere sotto un'altra luce la questione dell'esistenza o meno di un assetto industriale italiano e dei generi da quest'ultimo prodotti, ma anche di restituire loro un ruolo e una funzione fondamentali per la cultura nazionale dell'epoca.

4. Nota di metodo

Le fonti primarie della seconda e della terza sezione sono costituite in massima parte dai film stessi: in questo senso si è rivelata essere fondamentale la consultazione dell'archivio Titanus depositato presso l'Archivio Film della Cineteca del Comune di Bologna. Si tratta di un fondo di inestimabile valore culturale, la cui esistenza è stata una delle principali spinte alla progettazione del presente lavoro. Ulteriori ricerche sono state effettuate a partire dalle filmografie contenute in Bernardini – Martinelli (1986), in Assessorato alla Cultura del Comune di Roma (1979), in Lusetti (1981) e in database elettronici quali l'archivio dell'ANICA¹⁵ e l'Internet Movie Database¹⁶, grazie ai quali è stato possibile rinvenire eventuali lacune rispetto al fondo e costruire un corpus di circa 135 film, realizzati in proprio o in coproduzione dalla Titanus tra il 1932 e il 1963. Per rinvenire i film mancanti si è fatto riferimento ad alcuni restauri presentati nell'ambito delle rassegne «Questi fantasmi: cinema italiano ritrovato (1946-1975)» e «Questi fantasmi 2»¹⁷. In questo modo è stato possibile esaminare la quasi totalità della produzione della Titanus e definirne le linee di sviluppo e i cicli principali, all'interno dei quali sono stati selezionati i circa trenta film che vengono analizzati nel dettaglio.

In un caso si è anche reso necessario individuare il manoscritto della sceneggiata napoletana *Lacreme napoletane* (Gaspere Di Maio, 1926), indispensabile per verificare l'ipotesi che il film *Catene* di Raffaello Matarazzo derivasse effettivamente da una sceneggiata specifica anziché essere semplicemente ispirato al genere. Il copione è stato localizzato presso la Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo di Roma.

Per quanto riguarda le informazioni relative agli incassi dei singoli film, invece, si è fatto riferimento a Rondolino – Levi (1967). È noto il fatto che i dati in esso contenuti sono poco attendibili, in quanto presentano solamente l'importo lordo complessivo totalizzato dalle pellicole all'interno di periodi di sfruttamento che non sempre sono comparabili¹⁸; tuttavia si è preferito utilizzare ugualmente il testo come punto di riferimento, adoperando le informazioni da esso presentate con cautela e a titolo puramente indicativo.

Anche il materiale paratestuale occasionalmente esaminato nel corso dell'analisi dei singoli film deriva in massima parte da fonti secondarie: i manifesti cinematografici sono ormai facilmente consultabili facendo riferimento a testi quali Baroni – Boni (1995) e Baroni – Boni (1999), oppure a database online come quello della rivista «Film Tv»¹⁹. Allo stesso modo, altri materiali quali le copertine degli spartiti delle Edizioni Musicali Titanus o i dischi usciti sotto l'etichetta Titanus sono purtroppo più facilmente reperibili facendo riferimento alle numerose bacheche elettroniche dei collezionisti che a istituzioni quali la Discoteca di Stato.

Infine, per quanto riguarda la prima parte del lavoro, non è stato possibile accedere agli archivi amministrativi della Titanus, dei quali non è stato nemmeno possibile appurare l'esistenza: si è così fatto riferimento a fonti secondarie, eccetto che per le informazioni riguardanti i preventivi, i consuntivi e i contratti relativi ai singoli film, i quali sono consultabili presso l'Archivio Centrale dello Stato nel fondo Fascicoli e Copioni della Direzione Generale Cinema del Ministero del Turismo e dello

¹⁵ Curato da Aldo Bernardini e consultabile all'indirizzo: <http://www.anica.it/archivio.htm>. Alla stessa fonte si è fatto riferimento per individuare la data della prima proiezione pubblica dei singoli film.

¹⁶ www.imdb.com

¹⁷ Le due retrospettive, proposte nel contesto della 65a e della 66a Mostra del Cinema di Venezia, sono state curate da Sergio Toffetti e Tatti Sanguineti.

¹⁸ CORSI (2001) nella propria introduzione sottolinea con circostanziate argomentazioni i limiti e i pericoli connessi a questo strumento.

¹⁹ www.filmtv.it

Spettacolo. Si tratta di uno strumento indispensabile, anche se purtroppo la consultazione è resa disagiata dalle precarie condizioni di conservazione del fondo.

Ringraziamenti

Si coglie quindi l'occasione di ringraziare in primo luogo l'Archivio Film della Cineteca del Comune di Bologna, in particolare nella persona di Andrea Meneghelli: la maggior parte di questo lavoro, e in particolare i capitoli riguardanti i melodrammi minori della Titanus e il film-canzone, non sarebbero stati possibili senza la generosa disponibilità dimostrata da quest'ultimo e dell'istituzione per cui lavora.

Allo stesso modo si desidera ringraziare l'Archivio Centrale dello Stato, in particolare nella persona di Iris Ecker, che con la sua estrema disponibilità ha reso molto più agevole la consultazione del fondo.

Si desidera infine ringraziare in primo luogo il tutor di ricerca Alberto Boschi, che ha seguito da vicino il lavoro di ricerca dispensando preziosi consigli e suggerimenti; Mariapia Comand e David Bruni, che hanno fornito un aiuto indispensabile rispettivamente per localizzare il manoscritto di *Lacreme napoletane* e per valutare l'effettivo apporto di Aldo De Benedetti nella stesura della sceneggiatura del film; infine Francesco Pitassio, il quale ha fornito informazioni indispensabili quando il lavoro era ancora nella fase progettuale, e ha poi continuato a contribuire con generose osservazioni.

**PARTE PRIMA: PROFILO STORICO ED ESAME DEI MODI
DI PRODUZIONE DELLA TITANUS**

Cap. I: Quadro storico del panorama produttivo italiano (1919-1965)

Al fine di poter fornire un quadro delle specificità della Titanus all'interno del contesto produttivo italiano, converrà muoversi su tre diversi versanti: in primo luogo si rende necessario esaminare le peculiarità della realtà industriale e del mercato nazionali, con particolare attenzione al periodo che intercorre tra i primi anni dell'immediato dopoguerra e quelli del boom economico, in modo da identificare gli effettivi margini di manovra delle case di produzione dell'epoca; in secondo luogo occorre ripercorrere la storia della Titanus, confrontando i suoi snodi principali con le diverse fasi che ha attraversato l'intero panorama produttivo italiano; infine andranno indagati gli specifici modi di produzione della casa.

1.1. Il contesto produttivo e il mercato: l'intrinseca debolezza del panorama industriale

I più autorevoli testi sulla storia economica del cinema italiano²⁰ tratteggiano l'immagine di un'industria segnata da tre principali fattori di debolezza: l'esiguità della quota nazionale di un mercato interno costantemente affollato dai prodotti di cinematografie più potenti e la parallela difficoltà nell'imporsi al di fuori dei confini italiani; la scarsità di investimenti da parte di soggetti privati e il conseguente regime di dipendenza dall'aiuto statale; infine la frammentazione dei soggetti, da intendersi non soltanto nel senso di una continua moltiplicazione di aziende produttrici – la quale avrebbe bloccato l'emergere di più solide concentrazioni – ma anche come il delinearsi di un panorama che vede inevitabilmente contrapporsi le diverse categorie coinvolte nel ciclo di produzione e consumo, ovvero i produttori, i distributori e gli esercenti. Tuttavia, si tratta di un quadro spesso confuso e non privo di ambiguità, sia dal punto di vista dell'affidabilità dei dati²¹ che da quello della loro interpretazione: come nota Zagario (2004, 363), è difficile formulare una valutazione univoca sul ruolo e sui risultati conseguiti dagli industriali del cinema italiani, dal momento che mentre gli interventi ormai sedimentati nella tradizione storiografica italiana dipingono la classe imprenditoriale come supina ai condizionamenti governativi, troppo avida e incapace sia di sostenere le frange culturalmente più avanzate del panorama cinematografico italiano, sia di consolidare la propria posizione con investimenti a lungo termine, alcuni studiosi delle generazioni successive come Brunetta²² e soprattutto Corsi tendono

²⁰ BIZZARRI – SOLAROLI (1958); ZANCHI (1975); COSULICH (1975); QUAGLIETTI (1980); BRUNETTA (1982).

²¹ Come è noto, le case di produzione italiane sono da sempre restie a concedere agli studiosi l'accesso ai propri archivi, che spesso non sono nemmeno in un corretto stato di conservazione; inoltre la proliferazione delle case produttrici, molte delle quali erano sorte a fini puramente speculativi e scomparse dopo la realizzazione di un solo film, rende ancora più difficile la costruzione di un panorama attendibile, soprattutto nelle congiunture più favorevoli alla produzione. Infine, non esistono dati univoci né sull'effettivo numero di film italiani usciti ogni anno, né sui loro incassi, così che lo storico si deve districare tra le diverse rilevazioni di istituti quali l'ANICA, l'AGIS e la SIAE (cfr. il paragrafo *Nota di metodo* in CORSI 2001, 12-17).

²² Il quale, dopo aver concordato con Bizzarri e Solaroli sul fatto che quella italiana è un'industria «che non si è mai mossa secondo criteri economici, quanto piuttosto secondo una logica di investimenti a medio termine, in iniziative con il minimo di rischi e il massimo possibile di profitti», si sofferma al tempo stesso sugli effettivi risultati del settore cinematografico, osservando che «l'economia

invece non soltanto a esprimere un giudizio meno condizionato sul piano ideologico rispetto ai soggetti in gioco, ma anche a fornire una valutazione assai differente degli assetti industriali dell'epoca. «La Corsi, infatti, vede la situazione dell'industria italiana postbellica in modo più positivo della generazione dei Lizzani, dei Bizzarri e dei Quaglietti» (Zagarrio 2004, 363), al punto che, dopo avere preventivamente illustrato il divario incolmabile tra il profilo dell'apparato produttivo americano e il contesto europeo, la studiosa ne conclude che «a partire da questi presupposti, si deve valutare ciò che, nonostante tutto, l'industria cinematografica italiana è riuscita a realizzare, il miracolo artistico a cui ha dato vita con pochi soldi – con qualche dollaro in meno – e nessuna copertura finanziaria, trovando un punto aureo di equilibrio fra condizionamenti politici, istanze artistiche, esigenze di mercato e innovazione di linguaggio.» (Corsi 2001, 10).

Nel riesaminare i tre fattori di debolezza che contraddistinguono il contesto produttivo italiano – e quello europeo – andrà perciò posta estrema cura nel valutare, caso per caso, il comportamento dei soggetti in gioco in ciascuno dei passaggi chiave che segnano l'evoluzione dell'apparato industriale italiano nel periodo considerato e che coincidono, significativamente, tanto con le cicliche crisi del settore, quanto con i diversi interventi legislativi.

La fragilità dell'assetto industriale italiano affonda le sue radici nel periodo che segue la fine della prima guerra mondiale, quando la produzione nazionale, confortata da introiti che non hanno conosciuto crisi per tutta la durata del conflitto, non riesce tuttavia a comprendere appieno i mutamenti che stanno coinvolgendo le cinematografie concorrenti, sia a livello del singolo prodotto che a quello delle strutture distributive. Le case di produzione americane, il cui vasto mercato interno permette di assorbire completamente i costi di realizzazione, sono in grado di offrire i propri film sui mercati europei a prezzi sensibilmente più bassi rispetto alle cinematografie nazionali; inoltre si tratta di prodotti che presentano standard tecnici e linguistici radicalmente differenti e che dimostrano di essere di presa sempre maggiore sul pubblico. Sul mercato italiano, tuttavia, i segnali della crisi tardano a farsi sentire e la reazione delle maggiori case di produzione alla progressiva perdita del pubblico internazionale consiste nella creazione di un trust di case produttrici, sostenuto da importanti istituti di credito. Nel 1919 si costituisce così l'UCI (Unione Cinematografica Italiana), cui aderiscono alcune tra le più solide realtà romane e torinesi, come la Cines: si tratta però di un progetto destinato al fallimento, sia perché legato un'idea di cinema antiquata rispetto alle nuove estetiche del decennio alle porte – come sostiene ad esempio Bizzarri (1979, 37), che individua nel proseguimento della politica del kolossal un indice di miopia – che per motivi più strettamente economici. Brunetta ([1979] 2001, 238-259) evidenzia infatti come la strategia dell'UCI si risolva in un vertiginoso aumento della produzione, che non tiene tuttavia conto di potenziali fattori di crisi come l'inadeguatezza dell'esercizio – non solo le 2000 sale presenti sul territorio nazionale sono insufficienti ad assorbire i prodotti dell'UCI e dei suoi concorrenti, ma il trust non può nemmeno contare su accordi preferenziali con il settore – e sulla perdita dei mercati dell'Europa settentrionale e centrale, i quali dovrebbero essere rimpiazzati da una penetrazione nella regione dei

cinematografica, nella sua struttura più diffusa, è assimilabile alle attività terziarie e il suo successo e progressiva conquista del mercato nazionale e di quelli stranieri diventa, emblematicamente, una delle manifestazioni più significative di “miracolo economico” in un regime di economia mista, in parte affidata alla libera imprenditorialità e in parte assistita dallo Stato. In meno di quindici anni questo tipo di industria riesce a collocarsi, sul mercato mondiale, immediatamente alle spalle degli Stati Uniti, sia dal punto di vista produttivo che di mercato, ed è tra le prime al mondo per diffusione di sale.» (Brunetta [1982] 2001, 10).

Balcani che, però, rimane allo stadio di progetto. A queste problematiche se ne aggiungono altre di natura squisitamente finanziaria – nel 1921 si verificano contemporaneamente l'inasprirsi di una recessione che colpisce in generale l'intera economia europea e il fallimento della Banca italiana di Sconto, uno dei tre istituti che sostengono l'imponente trust industriale – così che già dal 1923 l'UCI appare irrimediabilmente compromessa e nel 1927 viene messa in liquidazione. Tralasciando gli aspetti di natura tecnico-estetica, nonché quelli legati ai modi di produzione dell'epoca, si possono già intravedere alcuni dei fattori che impediscono il sorgere, sul territorio italiano, di un oligopolio paragonabile all'americana MPPDA: un mercato interno troppo piccolo, l'assenza di solidi investitori privati, la mancanza di vasti circuiti a integrazione verticale che permettano alle case di produzione di collocare sul mercato il prodotto finito e, inevitabilmente, una concorrenza estera come quella americana, che si può permettere di effettuare una politica del *dumping* ovvero dell'offerta di beni a un prezzo talmente basso da saturare la domanda sbaragliando così la produzione locale – un aspetto, quest'ultimo, destinato a inasprirsi nel momento in cui (nel 1925) le *majors* americane aprono le proprie agenzie di noleggio sul territorio italiano.

Bisogna peraltro osservare che mentre il punto debole dell'UCI consiste principalmente nell'aver sottovalutato le difficoltà inerenti alla distribuzione dei propri prodotti, i soggetti che dimostrano una qualche vitalità negli anni '20 sono proprio quelli che, oltre ad aver avuto la lungimiranza di tenersi alla larga dal fallimentare trust, hanno costruito piccoli circuiti integrati a partire da catene di sale e reti di distribuzione: come la Lombardo Film e, soprattutto, la SASP di Stefano Pittaluga, che nel 1926 rileva la Cines dando vita alla seconda fase della sua storia²³. Lo stesso imprenditore genovese, nonostante la sua prematura scomparsa (1931), diviene protagonista della nuova strategia adottata dagli industriali del cinema per uscire da quella crisi che attanaglia il settore fin da primi anni '20, e imposta una linea che darà i suoi frutti già a medio termine e verrà perseguita dalla categoria con estrema coerenza fino alla fine del secolo: organizzarsi in un unico gruppo di pressione relativamente compatto e individuare lo Stato come il proprio principale referente cui chiedere – in cambio della lealtà politica – di attuare una politica protezionistica nei confronti della concorrenza straniera e di istituire parallelamente un regime di aiuti alla produzione, sotto forma di una parziale defiscalizzazione.

È noto il fatto che la risposta del regime fascista rimane piuttosto tiepida fino all'avvento del sonoro, quando viene inaugurata una politica di sostegno alla produzione contrassegnata però da una fondamentale ambiguità: da una parte, vengono soddisfatte le richieste degli industriali attraverso il varo di misure di aiuto nei confronti delle compagnie già esistenti, come l'istituzione dei ristorni fiscali proporzionali agli incassi (1931), di interventi protezionistici quali la programmazione obbligatoria e la tassa sul doppiaggio di film stranieri – i cosiddetti “buoni di doppiaggio” (1933) – e infine la creazione in seno alla BNL di un fondo a tasso agevolato per il credito alla produzione cinematografica (1935). dall'altra, con la nomina di Luigi Freddi alla neonata Direzione Centrale della Cinematografia, viene inaugurata una politica di intervento diretto nella produzione da parte dello Stato, che passa per la creazione di un istituto volto alla formazione di nuovi quadri – il Centro Sperimentale di Cinematografia (1934) – di un circuito statale di agenzie noleggiatrici e di sale – l'ENIC

²³ La seconda Cines si rivelerà essere la più solida realtà degli anni '20 e '30, capace di raccogliere tempestivamente la sfida rappresentata dal passaggio al sonoro e di contribuire così a ridefinire il linguaggio del cinema italiano nelle prime fasi di questa fondamentale svolta. Per un'analisi della politica produttiva della Cines negli anni della gestione Cecchi (1931-1934) si veda BUCCHERI (2004).

(1935) – di un imponente complesso di teatri di posa di proprietà statale – Cinecittà, inaugurata nel 1937 – e infine di una casa di produzione gestita direttamente dal governo – la terza Cines (1942). Ma la prima linea è destinata in pochi anni a sbaragliare completamente la seconda, e già Gili (1981) sottolinea come questa vittoria vada interpretata come il frutto della perseveranza e del crescente potere della federazione degli industriali, la quale riesce a farsi percepire dal regime come l'interlocutore ideale della sua concezione del cinema, e come questa strategia venga in seguito coronata da tre significativi successi. In primo luogo, la legge n. 1061 del 16 giugno 1938, firmata dal ministro della cultura popolare Dino Alfieri, conferma e amplifica gli effetti dei precedenti aiuti statali alla produzione: vengono mantenuti i ristorni fiscali promozionali agli incassi lordi e i buoni di doppiaggio, introdotti dei premi di qualità e ampliato il fondo speciale di credito presso la BNL, così che le richieste da sempre avanzate dal gruppo di pressione degli industriali del cinema ricevono un definitivo avallo da parte del governo. Inoltre, viene anche accolta la richiesta di limitare la frammentazione del panorama produttivo, dal momento che i benefici di legge sono riservati alle società con capitale sociale superiore alle 500.000 lire: in questo modo, vengono favorite le grandi concentrazioni, così come la centralizzazione delle attività produttive che da questo momento in poi gravitano principalmente intorno agli immensi studi della capitale. In secondo luogo, il problema della concorrenza americana viene risolto con l'istituzione – dettata, secondo Bizzarri (1979), in buona parte da ragioni valutarie – del Monopolio film esteri, che identifica l'ENIC come unico mediatore tra le case di produzione straniere e i noleggiatori italiani provocando il conseguente ritiro dal mercato delle agenzie delle *majors* hollywoodiane. Infine,

l'irresistibile ascesa della nuova classe di industriali durante tutti gli anni trenta giunge infine al culmine nel 1941, con la nomina alla Direzione generale della cinematografia del presidente della loro associazione, Eitel Monaco, che sancisce la totale identificazione fra il responsabile istituzionale del cinema e il massimo rappresentante di categoria. I motivi di una così netta e rapida affermazione, a partire da una posizione iniziale di disperata richiesta d'aiuto, sono da ricercare in una speciale e molto precoce capacità degli industriali cinematografici di organizzarsi, cercare udienza presso le autorità statali, fiutare il vento e muoversi di conseguenza. (Corsi 2001, 20).

Da questo momento in poi l'industria cinematografica italiana si configurerà come un sistema a capitale misto, nel quale lo Stato supplisce alla penuria di finanziamenti privati, limita il rischio attraverso l'erogazione di premi e ristorni che gonfiano artificialmente i proventi, argina la concorrenza straniera: un insieme di misure che sortisce un immediato effetto e che vede in pochi anni – e nonostante l'entrata in guerra dell'Italia – triplicare la produzione nazionale, sebbene in un mercato alterato dal regime di monopolio.

1.2. Lo scenario del dopoguerra: l'attesa di un nuovo quadro legislativo

Uno dei dati sui quali la storiografia tende a offrire interpretazioni discordanti è la reale situazione dell'industria del cinema italiano negli anni immediatamente successivi alla fine del conflitto. Quaglietti (1980) – seguito in parte anche da Brunetta (1982) – insiste soprattutto sulla disastrosa situazione strutturale: Cinecittà, simbolo dell'apparato produttivo nazionale, è stata trasformata in un rifugio per gli sfollati –altri studi, come i Pisorno di Tirrenia, sono invece stati adibiti a deposito delle forze alleate – gran parte dei macchinari è stata trafugata e infine la pellicola è quasi irreperibile in quanto gli stabilimenti della Ferrania, sebbene siano stati salvati dalla distruzione, sono inattivi. Al

contrario, Corsi (2001, 37) insiste sulla rapida tempistica della ripresa delle attività produttive: «nella Roma liberata del '44 esiste dunque un consistente parco macchine, una buona quantità di pellicola e una squadra di tecnici professionalmente molto preparati, formati durante gli anni dell'autarchia cinematografica, che costituisce la forza e l'anima del cinema italiano», così che il cinema nazionale può «risollevarsi con tutte le sue energie creative dopo un'interruzione relativamente breve di nove mesi». Si tratta di una posizione affine a quella di Farassino (1988) il quale, prendendo in esame la fulminea ripresa produttiva della Lux Film, sottolinea come – nonostante la vulgata neorealista – buona parte dei film realizzati all'indomani della Liberazione potesse contare ugualmente su standard tecnici e su mezzi di produzione altamente professionali.

Il panorama delle compagnie che riprendono immediatamente l'attività è composto, secondo Corsi (2003a), dalle quattro *majors* – così definite dalla studiosa in quanto sono in grado di distribuire autonomamente i propri prodotti e in certi casi posseggono anche piccoli circuiti di sale – che all'alba del 1945 godono di maggior salute, ovvero la Lux Film²⁴, la Titanus, la Scalera e la Excelsa (ramo produttivo del distributore Minerva), nonché da alcune realtà più piccole come la Orbis²⁵ e infine da una miriade di microscopiche realtà spuntate dal niente con finalità spesso meramente speculative. Come scrive la studiosa, infatti: «nel 1945 debuttano 24 ditte di produzione, e il loro numero cresce negli anni seguenti, raggiungendo complessivamente, dal 1945 al 1949, la cifra abnorme di 159 nuove società, con una media di 30 “nascite” l'anno» (Corsi 2003a, 389).

Alla febbrile ripresa delle attività produttive si accompagna un'altrettanto celere riorganizzazione delle associazioni di categoria: appena un mese dopo la liberazione di Roma la Federazione nazionale fascista delle industrie dello spettacolo si trasforma nell'Associazione nazionale industrie cinematografiche (ANIC), che diventerà ANICA – la seconda “A” sta per “e affini” – quando ai produttori si aggiungeranno i distributori. Ai vertici, oltre a Renato Gualino (figlio del *patron* della Lux e capo dell'Unione nazionale produttori) e a Goffredo Lombardo (figlio del fondatore della Titanus, presidente dell'Unione nazionale stabilimenti cinematografici) vi sono Alfredo Proia (presidente) e soprattutto Eitel Monaco, questa volta nelle vesti di segretario generale (diventerà presidente nel 1953). I motivi di una riorganizzazione tanto tempestiva risiedono nella situazione assai delicata che si va delineando in seguito all'abolizione del regime protezionistico, la quale ha come conseguenza diretta la riapertura – alla fine del 1945 – delle filiali di noleggio italiane delle case di distribuzione statunitensi e l'immissione sul mercato di una mole imponente di film hollywoodiani i quali includono, oltre alla produzione corrente, anche i titoli accumulati in sei anni di monopolio²⁶. L'associazione produttori provvede perciò a ricostituirsi immediatamente come gruppo di pressione – e la presenza di Monaco ai vertici dell'ANICA è indicativa anche della continuità con le politiche portate avanti dalla categoria fin da prima della guerra – al fine di sollecitare un intervento statale che reintroduca alcuni dei benefici acquisiti mediante la legislazione fascista, in particolare per quanto concerne i ristorni sugli incassi che vengono ormai percepiti come un diritto acquisito²⁷.

²⁴ Per una storia della Lux Film si rimanda a FARASSINO (2000).

²⁵ Costituita con capitali vaticani dopo la caduta del fascismo, e poi tramutata nell'Universal, maggiormente orientata al mercato. In proposito si veda LAURA (2003).

²⁶ Per l'entità dell'esportazione di film statunitensi in Italia nel secondo dopoguerra si veda BAFILE (1986)

²⁷ Come sottolinea CORSI (2001, 22), la restituzione delle imposte di realizzazione è fin dagli anni '20 il «primo e il più importante cavallo di battaglia dei produttori, che discende dalla radicata convinzione di

È però un'altra delle richieste dell'ANICA, la reintroduzione delle giornate di programmazione obbligatoria dei film italiani, a evidenziare le divisioni interne al fronte delle associazioni di categoria: come sottolinea Quaglietti (1980), se l'associazione dei produttori – così come quella dei lavoratori dello spettacolo – ha il massimo interesse affinché venga tutelato il cinema nazionale anche a costo di reintrodurre politiche velatamente protezioniste, quella dei distributori – la quale, contraddittoriamente, trova posto all'interno della stessa ANICA – trae al contrario ingenti profitti dal noleggio di quei film americani che non vengono distribuiti direttamente dalle filiali italiane delle *majors*²⁸, mentre gli esercenti, la cui associazione di categoria si è inserita nel dicembre 1945 nella neonata AGIS (Associazione generale italiana dello spettacolo), sono nettamente a favore del più remunerativo prodotto americano. La debordante presenza di quest'ultimo, peraltro, ha l'immediato effetto di incidere pesantemente sul volume produttivo nazionale che, dopo l'iniziale ripresa, comincia a manifestare un significativo calo già a partire dal 1948. In questo contesto, l'Unione nazionale produttori si muove su un doppio binario, stipulando da una parte (nel dicembre del 1946) accordi privati con l'AGIS affinché quest'ultima acconsenta a un numero minimo di proiezioni riservate al film italiano, dall'altra facendo pressione presso il Sottosegretariato alla presidenza del consiglio con delega allo spettacolo per una quota di giornate di programmazione obbligatoria, una richiesta che viene accolta in un intervento legislativo del 1947: entrambe le disposizioni, tuttavia, saranno comprensibilmente violate dagli esercenti, a causa dello scarso *appeal* del prodotto nazionale.

Questa situazione evidenzia il permanere di una serie di difficoltà strutturali da parte dell'industria italiana, le quali si ripropongono immutate una volta conclusasi l'epoca dell'autarchia: nessuna delle case di produzione italiane è proprietaria di un ciclo integrato in grado di coprire l'intero territorio nazionale, mentre l'esercizio, alla metà degli anni '40, continua a essere ancora troppo piccolo per garantire alti introiti, considerando in particolare che interi comuni sono sprovvisti di sale. Inoltre il ciclo produttivo è frammentato in una serie di soggetti caratterizzati da spinte contraddittorie, che possono essere sollecitate da un concorrente potente come il cinema hollywoodiano, il quale interviene direttamente aprendo le proprie agenzie sul territorio nazionale. In questa situazione l'unico soggetto a potersi configurare come un mediatore è necessariamente il governo italiano che, oltre a dover far collimare gli interessi contrapposti delle associazioni di categoria, deve al tempo stesso evitare di creare contrapposizioni dirette nei confronti degli interessi statunitensi, vista la nuova congiuntura politica che si sta creando per effetto del varo del piano Marshall (1947).

Il responsabile di questa mediazione sarà Giulio Andreotti, Sottosegretario a partire dal 1947 e confermato nel suo ruolo in seguito alla vittoria della Democrazia Cristiana alle elezioni dell'anno successivo. Quaglietti descrive nel dettaglio le strategie dell'uomo politico, che si compongono di due passaggi: in primo luogo, Andreotti temporeggia per ben due anni prima di varare un definitivo intervento legislativo, in modo da esasperare la situazione – nel febbraio del 1949 ci sarà un'imponente manifestazione ci parteciperanno produttori, registi e lavoratori dello spettacolo al fine di sollecitare un intervento governativo a favore del prodotto nazionale – e di avere così un maggior potere di contrattazione con le parti in causa. In secondo luogo, la funzione

essere costantemente e ingiustamente derubati di un guadagno e di aver diritto alla restituzione, almeno parziale, del maltolto. Di qui l'ostinazione a definire "ristorni" i contributi e i finanziamenti alla produzione previsti dalla legge, per sottolineare come il denaro prelevato dallo Stato torni semplicemente al legittimo proprietario».

²⁸ In seguito, a dimostrazione del carattere diplomatico ed ecumenico dell'associazione, si arriverà al paradosso di far entrare nell'ANICA perfino queste ultime.

delle due leggi da lui varate nel 1949 è evidentemente quella di imporre il controllo politico sulla produzione nazionale, vincolando l'industria a una politica assistenzialista modellata sulla legge Alfieri di undici anni prima: vengono infatti reintrodotti i premi sugli incassi – il 10% degli introiti lordi più un eventuale 8% per opere di eccezionale qualità artistica e tecnica, distribuiti da una commissione la cui discrezionalità apre tanto a clientelari quanto a eventuali ricatti politici – buoni di doppiaggio – che non costituiscono più una tassa bensì un prestito forzoso finalizzato a rimpinguare il fondo speciale della Sezione autonoma per il credito cinematografico della BNL – e infine un numero moderato di giornate di programmazione obbligatoria. Valutare gli effetti di queste disposizioni non è semplice, anche perché si rende necessario discernere tra questioni di carattere economico, ideologico – inerenti cioè le forme del controllo politico sul cinema nazionale – e infine estetico, nella misura in cui, ed è l'aspetto su cui insiste maggiormente la storiografia delle generazioni precedenti, il meccanismo dei premi sugli incassi lordi è concepito evidentemente a tutto svantaggio del cinema maggiormente caro alla critica dell'epoca, quel neorealismo che era particolarmente debole proprio sul piano della penetrazione presso il pubblico. La difficoltà nell'esprimere un giudizio sull'operato di Andreotti traspare evidentemente dall'imbarazzo manifestato da Zagario nel proporre un bilancio dei primi anni del dopoguerra²⁹, ma soprattutto dalle diverse valutazioni che, nel corso di numerosi interventi successivi, vengono formulate da Corsi. Dapprima, nella sua monografia dedicata all'economia del cinema italiano, la studiosa sottolinea infatti l'implicito autoritarismo politico e le carenze strutturali presenti nella rielaborazione andreottiana della legislazione fascista:

Nel giro di un anno è stato restaurato quel sistema di assistenzialismo economico e controllo politico che il regime fascista aveva impiegato cinque anni a edificare [...] con l'aggravante, per il sottosegretariato democristiano, di una certa noncuranza per il consolidamento economico e finanziario dell'industria, per la repressione di dannose speculazioni e per la gestione degli enti cinematografici di Stato: problemi a cui il ministero della Cultura popolare aveva dedicato non poche attenzioni. Grazie alla pioggia di denaro assicurato dalla legge Andreotti, già dai primi anni cinquanta si verifica un considerevole aumento di produzione, cui corrisponde il moltiplicarsi di società dai nomi spesso oscuri, destinate a durare lo spazio di un film, con l'unico scopo di approfittare dei contributi percentuali sugli incassi, che di prassi sono elargiti a quasi tutti i film nella misura massima del 18%. [...] I meccanismi della legge Andreotti, insomma, non fanno che esasperare e perpetuare quei difetti strutturali dell'industria cinematografica che neanche i disastri della guerra hanno modificato, fra cui il più grave è la proliferazione di avventure improvvisate.

Infatti, una delle differenze più rilevanti tra la legge Alfieri e le due leggi di Andreotti consiste nel fatto che non viene più stabilita una soglia minima di capitale sociale al di sotto della quale una casa di produzione perde ogni diritto agli aiuti di Stato: la politica democristiana evidentemente non punta a una concentrazione delle imprese paragonabile a quella promossa dal regime fascista, ma permette al contrario

²⁹ A conclusione del suo intervento, lo studioso scrive: «Cercando di tirare le somme, il periodo 1945-1948 pone, sul terreno della politica economica, notevoli problemi storiografici. Problemi di metodo, questioni di giudizio complessivo cui non è facile dare una risposta univoca. [...] Chi ha ragione? Chi sottolinea la crisi dell'industria italiana del periodo e la forbice tra produzione intellettuale e produzione industriale, o chi vede nel modo di produzione di allora un periodo fertile, che getta le basi per le strategie future? [...] Ed è un periodo che si conclude con un'ennesima sconfitta delle idee progressiste [...] o è un momento di incubazione di una "rinascita" del cinema italiano, quella dei felici anni '60? Dobbiamo per l'ennesima volta accusare Andreotti il censore, o ringraziarlo come (forse inconsapevole) salvatore della patria (cinematografica)? [...] Sono problemi ancora aperti, sui quali il dibattito è ancora lungi dall'essere concluso.» (ZAGARIO 2003, 385)

un'espansione incontrollata delle iniziative, e si vedrà in seguito quali saranno le conseguenze sul piano degli assetti industriali.

Alcuni anni dopo, tuttavia, nell'esaminare le ragioni del boom produttivo della prima metà degli anni '50, la studiosa assume un atteggiamento meno critico nei confronti della legislazione democristiana, vista come un necessario compromesso cui hanno contribuito, con la loro azione, tutti i soggetti in gioco in funzione del bene comune, ovvero della rinascita del cinema nazionale:

Nella felice congiuntura seguita al varo della legge Andreotti, e prima che si diffonda il panico per l'avvicinarsi della sua scadenza, l'industria italiana del cinema vive così il suo primo vero boom dall'avvento del sonoro, attrezzandosi per affrontare sfide di portata planetaria. La rapida crescita di tutti i suoi parametri vitali, dai film prodotti alla quota di mercato, è resa possibile dalla chiarezza con cui si individuano gli obiettivi comuni e ci si batte per realizzarli, cercando un'intesa sia orizzontale, interna alla categoria, sia verticale, con tutti gli altri settori che agiscono nel cinema, ivi compreso lo Stato. Si può quindi legittimamente affermare che il decollo dell'industria cinematografica italiana dal 1949 al 1953 si deve al formarsi di un asse fra governo, produttori e esercenti, che concorrono tutti allo stesso scopo, non trascurando però di includere nel cerchio magico del cinema italiano in piena espansione l'altro polo fondamentale che è il pubblico, senza l'appoggio del quale niente sarebbe stato possibile. (Corsi 2003b, 160).

Evitando giudizi di matrice ideologica e/o estetica, si può temporaneamente concludere evidenziando il fatto che le leggi di Andreotti forniscono vantaggi a breve termine a una cinematografia che era cresciuta in un regime di economia mista, nella quale ormai l'impresa privata non poteva esistere senza gli aiuti governativi, e che in fondo le misure prese dallo Stato – per quanto riguarda gli incentivi alla produzione ed escludendo nuovamente considerazioni inerenti il controllo politico del panorama mediatico – non differiscono sensibilmente da quanto attuato dai governi delle principali cinematografie europee; al tempo stesso, la straordinaria crescita che segnerà il settore nei due decenni successivi avviene anche *nonostante* tali misure, è frutto cioè di una particolare congiuntura che fa sì che la peculiarità italiana non sia costituita solamente dai fattori di debolezza elencati all'inizio del capitolo, ma anche da elementi favorevoli quali una domanda che per anni sembra essere inossidabile e che resiste anche alla modernizzazione sociale in atto a cavallo tra gli anni '50 e '60, la quale provoca trasformazioni nel consumo ancora lontane, però, dal causare quelle emorragie di spettatori che si verificano in altre nazioni europee. Si tratta allora di vedere come l'industria italiana abbia amministrato tanto i benefici di legge quanto questo ulteriore punto di forza, e al tempo stesso quali modelli industriali verranno favoriti da tale congiuntura.

1.3. Gli anni '50: il boom della produzione e dell'esercizio

Il panorama produttivo italiano può dunque essere sommariamente suddiviso in due versanti. Da una parte ci sono quelle case di comprovata professionalità che aderiscono all'ANICA: soggetti imponenti come la Lux Film, la Titanus, l'Excelsa, la Scalera o le varie sigle che fanno capo all'editore Angelo Rizzoli, così come società più piccole quali la Ponti-De Laurentiis, la Romana Film di Giuseppe Amato oppure la Vides di Franco Cristaldi. A queste vanno poi aggiunte alcune piccole case di produzione, che realizzano prevalentemente opere di basso profilo dedicate ai circuiti distributivi regionali del meridione ma che manifestano una notevole continuità, come quelle dei fratelli Misiano o di Roberto Amoroso³⁰. Dall'altra vi è una moltitudine di sigle, la

³⁰ Per un panorama più completo dell'assetto industriale del decennio si veda FARASSINO (2004).

maggioranza delle quali non produce più di un film all'anno: si tratta di un elemento caratterizzante la cinematografia italiana e destinato a durare nei decenni seguenti, dal momento che è frutto di benefici di legge che anche nei successivi interventi legislativi non verranno mai abrogati. Il meccanismo dei ristorni favorisce infatti operazioni speculative, allo stesso modo della generale scissione tra ditte produttrici e ditte distributrici: l'approvvigionamento dei capitali necessari alla produzione è infatti favorito, oltre che dal credito statale, anche dal meccanismo del finanziamento operato dai distributori attraverso i minimi garantiti – un anticipo che il noleggiatore concede al produttore, prima che avvenga la realizzazione del film, in cambio dei diritti di sfruttamento – mentre i premi sugli incassi consentono alla casa produttrice di poter contare su introiti gonfiati rispetto all'effettiva performance commerciale dell'opera; a ciò si aggiunga infine la pratica, in uso presso alcuni produttori, di ricavare un guadagno ancora prima della fase di realizzazione, sottraendo illecitamente risorse al budget del film³¹.

Questi meccanismi finiranno per favorire sempre più le operazioni a basso costo e il successo della produzione di film di genere (peplum, horror, western) nel corso degli anni '60 e '70. Tuttavia, negli anni '50, le realtà industriali più solide aderenti all'ANICA premono per un panorama industriale ben diverso:

Nello specifico della produzione, alla fine degli anni '40 si delineano nuove tendenze in direzione di un modello industriale mutuato sull'esempio di Hollywood, che prevede fra i suoi principi l'individuazione di un modello divistico italiano, l'uso di campagne pubblicitarie in piena regola per il lancio dei film più importanti e la ricerca del consenso del pubblico attraverso una maggiore attenzione ai suoi orientamenti. (Corsi 2003b, 144).

Nell'offerta cinematografica degli anni '50 convivono così prodotti di tipo molto diverso, che vanno dalle operazioni di bassissimo profilo concepite per le platee delle regioni periferiche a realizzazioni di standard medio-alto, fino a quelle superproduzioni che, a partire da *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1949, prod. Universal) tentano di calamitare l'attenzione del pubblico. Quest'ultima, a sua volta, è decisamente generosa, nonostante le preferenze vadano di norma al prodotto d'importazione. Fino alla metà degli anni '50 si verifica infatti una crescita, tanto dei biglietti venduti quanto dell'apertura di nuove sale, che non sembra conoscere freni. I due fenomeni sono ovviamente legati: come sottolinea Bizzarri (1979) l'affluenza del pubblico è in verità in costante crescita già a partire dalla fine degli anni '30 e segue una curva "anelastica", priva cioè di oscillazioni e perciò più affine a quella delle spese per i beni di prima necessità che a quella propria dei beni voluttuari³²; la conseguenza, già dalla metà del decennio successivo, è un aumento esponenziale del numero delle sale:

³¹ Come ricorda CORSI (2001, 52): «Il costo medio di un film nel 1955, secondo l'Ufficio studi dell'Anica, è di 170 milioni, ma in un articolo su "Cinema nuovo" Bizzarri e Solaroli lo valutano intorno a 100 milioni e stimano che la differenza fra le due cifre entri direttamente nelle tasche dei produttori». In merito alle possibilità di finanziamento e all'incremento di produzioni di basso profilo si veda anche la prima sezione di DI CHIARA (2009).

³² «Bisognava considerare, però, che in quegli anni la domanda cinematografica si fondava soprattutto sulla abitudine alla frequentazione dello spettacolo cinematografico, cioè su una accettazione pressoché passiva dell'offerta, con un carattere, quindi, di anelasticità che dava sicurezza a noleggiatori ed esercenti, smentendone di fatto le preoccupazioni. Fu appunto questo carattere abitudinario della domanda cinematografica (non ancora turbata dalle conseguenze della motorizzazione e della diffusione della televisione, come accadrà invece a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta) ad assicurare la stabilità delle frequenze e poi il loro progressivo aumento, nonostante l'improvvisa diminuzione di un prodotto, quello americano, al quale il pubblico si era abituato.» (BIZZARRI 1979, 40). È il caso di sottolineare tuttavia come l'idea di un pubblico caratterizzato da «un'accettazione pressoché passiva dell'offerta» sia un pregiudizio già smentito parecchi anni prima da una delle pochissime indagini

Secondo fonti SIAE, nell'anno solare 1955 si registrano in Italia 819.424.000 spettatori cinematografici, record assoluto nella storia del cinema italiano. [...] 10.570 cinema, sempre secondo le rilevazioni SIAE, aprono le porte almeno una volta l'anno, guadagnando all'Italia il record – incongruo, rispetto al numero degli abitanti – del secondo paese al mondo per numero di sale dopo gli Stati Uniti. Il boom delle sale è cominciato nell'immediato dopoguerra, in seguito a una liberalizzazione di fatto delle licenze, parzialmente limitata dalle regole introdotte con la legge del 1949. [...] La proliferazione dei locali provoca, d'altra parte, fenomeni di concentrazione orizzontale dell'esercizio, specie nelle grandi città e nelle piazze cinematografiche più importanti, dove cominciano a formarsi i primi circuiti di sale controllate da uno stesso esercente. (Corsi 2004, 442-443).

Le sale sono organizzate in tre distinti circuiti: quello di prima visione, diffuso nel centro storico delle città più importanti; quello di seconda visione, diffuso nelle periferie delle grandi città o nei centri di medie dimensioni; infine quello di terza visione, il “mercato di profondità” (come viene generalmente definito) dei piccoli centri, che più degli altri soffre la concorrenza delle numerose sale parrocchiali sorte poco dopo la fine della guerra. Il percorso di un film, dalla sua uscita al definitivo ritiro delle copie, si compie quindi attraverso questi tre settori: all'uscita nelle più remunerative sale di prima visione fa seguito il passaggio nelle seconde – frequentate da cittadini di ceto medio-basso – e prima che il ciclo di sfruttamento venga completato all'interno del circuito di profondità possono passare anche quattro anni; tuttavia, ovviamente, non è detto che un film debba necessariamente iniziare il proprio percorso dalle sale cittadine, e infatti molti film prodotti da case a forte connotazione regionale come quelle dei Misiano o di Amoroso fanno spesso il loro esordio direttamente nelle sale di seconda e terza visione del meridione.

Da una simile strutturazione dell'esercizio si possono trarre due osservazioni. In primo luogo, le concentrazioni nell'esercizio sono orizzontali e non verticali: i grandi circuiti, quindi, sono il più delle volte slegati dalle case di produzione le quali, anche quando possono contare su un discreto numero di sale – è per esempio il caso della Titanus – difficilmente riescono ad ottenere una copertura a livello nazionale, così che la penetrazione del proprio prodotto è affidata principalmente alle proprie agenzie di distribuzione. In secondo luogo, non tutte le case puntano sullo stesso target, e orientarsi su di un circuito piuttosto che su di un altro ha conseguenze ben precise in termini di rientro degli investimenti: la politica di film destinati a un pubblico popolare perseguita dalla Titanus negli anni cinquanta permette guadagni anche molto alti ma più lenti di quelli di case (come la Lux Film) che puntano con più decisione alle sale di prima visione, dal momento che i prezzi degli ingressi nei circuiti minori sono più bassi e il ciclo di sfruttamento è più lungo.

Non bisogna d'altra parte pensare che la crescita dei biglietti venduti e l'aumentato numero delle sale siano sufficienti ad assorbire completamente l'offerta nazionale: fino alla metà degli anni '50 la quota di film statunitensi importati in Italia non accenna a scemare e gli incentivi alla speculazione, impliciti nella legge del 1949, incoraggiano una costante crescita del volume produttivo che ha la conseguenza di far lievitare i costi di lavorazione. Sempre nel 1949 nasce però anche uno strumento volto a risolvere il problema dell'angustia del mercato interno, attraverso misure volte a favorire l'internazionalizzazione del cinema italiano. Come sottolinea in più occasioni Corsi (2001), le peculiarità dell'industria cinematografica italiana sono in realtà

condotte sul pubblico con criteri scientifici, promossa nel 1957 dal presidente del CSC Michele Lacalamita, svolta in due piccoli centri della Sardegna e della Toscana da Luca Pinna e Malcolm S. MacLean Jr., e i cui risultati erano stati pubblicati in PINNA – MACLEAN – GUIDACCI (1958).

condivise da molte delle cinematografie nazionali europee, le quali contestualmente varano affini strumenti di aiuto alla produzione sia sul versante delle misure protezionistiche, che su quello della detassazione e/o dei premi proporzionali agli incassi: questi interventi sono tuttavia insufficienti, così che le diverse cinematografie nazionali cercano forme di reciproca alleanza per aumentare le proprie possibilità commerciali. Più di dieci anni prima che con il Trattato di Roma (1957) venisse sancita la nascita della Comunità Economica Europea, l'Italia e la Francia nel 1946 siglano infatti reciproci accordi finalizzati alla realizzazione di prodotti in coproduzione, mentre nel 1949 viene inserito nella legge Andreotti un articolo che, nel definire i criteri di nazionalità italiana necessari per godere dei benefici previsti dalla legge, disciplina le modalità con le quali possono rientrare nel novero anche i film realizzati in coproduzione con stati esteri. Tali modalità contemplano principalmente l'esistenza di accordi pregressi con la nazione coprodottrice, i quali al loro volta hanno il compito di definire quali debbano essere «le percentuali dei capitali impegnati da ciascuna parte, le quote di nazionalità da rispettare nella composizione dei rispettivi cast artistici e tecnici e le procedure burocratiche necessarie a beneficiare della qualifica di “film coprodotto”» (Rossi 2004, 432). Attorno alla metà del decennio i regimi di coproduzione – che in seguito si appoggeranno anche ad accordi con cinematografie minori quali la Spagna o la Germania – subiranno una drastica trasformazione, passando dall'essere coproduzioni effettive – fondate cioè su di una collaborazione artistica, oltre che economica, tra due case di produzione appartenenti a diverse nazioni europee – a semplici collaborazioni finanziarie, finalizzate alla realizzazione di opere dall'identità nazionale unitaria (anziché mista) ma particolarmente dotate sul piano spettacolare e quindi adatte a mietere consensi su di un più ampio mercato. Si tratta di un aspetto controverso, in quanto questa seconda modalità non è inizialmente prevista dagli accordi ed è spesso inquinata da dinamiche puramente speculative³³ – in questo periodo nascono infatti diverse case di produzione europee che svolgono esclusivamente l'attività di prestanome per permettere a produttori stranieri di godere dei benefici di legge – ma che si rivela essere uno strumento indispensabile per la realizzazione di progetti di ampio respiro.

Nello stesso momento, i produttori italiani coltivano l'ambizione di raggiungere altri mercati oltre a quello europeo, e in particolare desiderano tentare di trattare alla pari con le *majors* americane per disciplinare le importazioni italiane e riuscire allo stesso tempo a penetrare nelle sale statunitensi. Nel 1951 vengono per esempio siglati degli accordi bilaterali tra l'ANICA, la MPPDA e il governo italiano, i quali prevedono un parziale contingentamento delle produzioni³⁴ e il congelamento, dovuto a questioni valutarie, del 50% degli introiti delle agenzie di noleggio americane, una parte dei quali possono però essere reinvestiti nella realizzazione di film italiani – l'accordo darà perciò il via alla realizzazione di film americani girati in Italia (come *Quo Vadis*, Mervyn LeRoy, 1951, o *Ben Hur*, William Wyler, 1959), detti “lavorazioni per conto”, e a film realizzati in coproduzione con capitale misto. Inoltre, nello stesso anno, un gruppo di case italiane operanti nel settore della produzione dà vita all'IFE (Italian Film Export), una società finalizzata a consolidare la penetrazione del film italiano sul mercato Usa. Si tratta di un'iniziativa che vede come protagonista la Lux di Riccardo Gualino: la casa infatti che più di ogni altra punta al mercato internazionale, come dimostra la sua rete di agenzie diffusa, oltre che in diverse nazioni europee, anche in nord Africa e nell'America Latina. Per la Lux gli Usa sono «il mercato più ambito, l'ingresso nel

³³ Questo aspetto è discusso esaurientemente in ROSSI (2004).

³⁴ QUAGLIETTI (1980), tuttavia, sottolinea come esse non costituiscano minimamente uno sforzo da parte delle case americane, la cui produzione stava fisiologicamente calando.

quale assume un valore simbolico assai superiore all'effettiva resa economica» (Farassino 2000b, 34), e per lo sfruttamento del quale la casa costituisce appositamente due società di distribuzione operanti sul suolo americano, puntando non tanto al pubblico degli immigrati italoamericani, quanto a «sostegni nell'intellettualità newyorkese [, così che la Lux] tenta [...] la strada del doppiaggio, prima eseguito a Roma e poi sul posto. Riesce così a collocare tutta la sua produzione ma con deludenti esiti economici» (*ibidem*). Appare così naturale che sia proprio Renato Gualino, figlio del presidente della Lux, a dirigere la IFE, inizialmente costituita col capitale di alcune case di produzione e poi trasferita sotto il controllo dell'Unione nazionale produttori dell'ANICA e del Centro sperimentale di cinematografia³⁵. L'esperienza della società si rivelerà fallimentare (verrà messa in liquidazione già nel 1957), ma è indicativa di come il mercato nordamericano acquisti per i produttori italiani un valore simbolico, sia cioè segno di una consacrazione sulla scena internazionale che in realtà non avverrà mai; inoltre è soprattutto importante per valutare l'operato di quei soggetti che, nella seconda metà degli anni '50, prendono il modello hollywoodiano come fonte di ispirazione della propria gestione d'impresa e puntano a forme organiche di partecipazione con le *majors*: l'indipendente Dino De Laurentiis, in primo luogo, ma anche e soprattutto Goffredo Lombardo il quale, in più di un'occasione, sembra voler ripercorrere le orme di quella Lux che, alla metà degli anni '50, subisce un forte ridimensionamento lasciando la Titanus sola al timone dell'industria italiana.

1.4. Dalla crisi di metà decennio al boom delle prime visioni

Per la prima volta, nel 1956 i biglietti venduti iniziano a calare, mentre contestualmente si verifica anche un brusco rallentamento della produzione: dopo anni di crescita ininterrotta si produce così una nuova crisi, le cui ragioni sono complesse e i cui effetti in alcuni casi prendono pieghe drammatiche.

La storiografia³⁶ concorda in genere nell'individuare la causa scatenante nel vuoto legislativo che si verifica allo scadere della legge Andreotti, nel 1954: i benefici garantiti da quest'ultima vengono infatti percepiti dall'ANICA come una condizione indispensabile per la sopravvivenza della produzione, e il fatto che la legge venga semplicemente prorogata di anno in anno senza venire sostituita da un altro intervento a lungo termine genera un'atmosfera di sfiducia, che frena le iniziative private. La legge 897 del 31 luglio 1956, che conferma con minime modifiche la precedente³⁷, viene così accolta come una benedizione e ha l'immediato effetto di ristabilire l'antica curva di crescita, mentre contestualmente arrivano segnali rassicuranti anche sul fronte della vendita dei biglietti.

Tuttavia vi è un altro elemento da tenere in considerazione:

Le ragioni specifiche di questa crisi, peraltro, restano un po' vaghe. Riferendosi più a tendenze generali che italiane si è parlato della concorrenza della tv, che tuttavia in Italia ha iniziato le

³⁵ Per le vicende dell'IFE si rimanda a QUAGLIETTI (1980).

³⁶ In particolare QUAGLIETTI (1980) e CORSI (2001). SPINAZZOLA (1974), invece, ritiene che la flessione della vendita dei biglietti sia stata generata dall'ingordigia degli esercenti i quali, negli ultimi anni, avrebbero aumentato in maniera ingiustificata e sproporzionata il costo degli ingressi; BIZZARRI (1979) sottolinea al contrario il ruolo che avrebbero avuto la diffusione della televisione e la contestuale maggiore offerta del settore dell'intrattenimento, elementi che vengono normalmente utilizzati per spiegare la flessione degli introiti delle industrie cinematografiche negli Stati Uniti del dopoguerra.

³⁷ Eliminando da una parte i criteri di discrezionalità nell'assegnazione dei premi, e dall'altra aumentando il controllo politico, dal momento che tra i documenti da presentare per richiedere i benefici di legge è ora prevista anche la sceneggiatura del film.

programmazioni regolari solo nel 1954 e ha in questi anni una diffusione ancora molto limitata. [...] Il direttore della SIAE Antonio Ciampi in un suo intervento del 1956 ne indica però anche di più concrete e più legate al sistema produttivo: la contrazione del credito bancario, l'aumento eccessivo dei costi, la "inflazione della circolazione filmistica" e lo "spezzettamento delle imprese, talvolta improvvisate per la produzione di un singolo film" (Farassino 2004, 408)³⁸

La sovrabbondanza dell'offerta cinematografica, dovuta ai benefici della legge Andreotti, paradossalmente si rivela essere letale proprio per gli organismi più robusti dell'assetto industriale. I caduti sono infatti eccellenti: mentre la Scalera aveva già chiuso i battenti nel 1952³⁹, tra il 1955 e il 1956 si assiste al ritiro dalla produzione della Lux, al fallimento dell'Excelsa/Minerva⁴⁰ e alle ultime uscite della statale Cines, che verrà liquidata nel 1958. Le ragioni della fragilità delle case di produzione di maggiori dimensioni andranno analizzate in seguito, in rapporto all'evoluzione dei modi di produzione in Italia e all'estero; per ora occorre notare come la crisi abbia l'immediato effetto di provocare dei cambiamenti di strategia da parte di quelle società che, come la Titanus, rimangono invece in campo: dopo una prima fase, segnata da una maggiore cautela e dal ritorno a lavori di basso profilo (e quindi a basso rischio) si assiste a un rinnovato impulso all'internazionalizzazione del mercato e alla realizzazione di superproduzioni, prodotti più costosi e spettacolari che facciano la differenza rispetto alla miriade di film a basso costo diffusi nelle sale.

Questo cambiamento di politica è d'altra parte coerente con i profondi mutamenti che a cavallo tra i due decenni investono la domanda, la quale non solo aumenta sensibilmente, ma sembra orientarsi maggiormente verso prodotti di qualità:

All'aumento dello standard di qualità dei prodotti si accompagna un *implemento* sia della *quantità*, sia della *qualità della domanda*. Invertendo una tendenza alla contrazione che già si fa sentire nella seconda metà degli anni '50 [...], quello che si reca al cinema nei primi anni '60 è ancora un "grande pubblico", di circa due milioni di spettatori al giorno, un pubblico non ancora decimato dalla televisione e giustamente "di massa", trasversale alle classi, indifferente alla collocazione geografica o all'età. Il cinema resta la voce principale nel consumo di spettacoli nel primo quinquennio dei '60, assorbendo oltre il 54 per cento del capitale complessivamente investito. Inoltre il favore del pubblico si sposta progressivamente dai film americani [...] ai film italiani. Il 1962 è l'anno del "sorpasso" del cinema italiano sul cinema americano. [...] Questo miglioramento del profilo dello spettatore medio è forse in parte una conseguenza del processo selettivo innescato dallo sfruttamento sempre più intenso ed esclusivo delle sale di prima visione (che porterà nel giro di pochi anni alla scomparsa delle sale di seconda e di terza visione e allo spostamento del loro pubblico verso la televisione), ma anche di una diversa disposizione del pubblico verso l'esperienza di consumo. (Fanchi 2001, 344-345).

Lo spostamento dei grandi incassi dal cinema americano a quello italiano, e dai prodotti di basso profilo al cinema di qualità, è un dato incontrovertibile rilevato già da Spinazzola (1974): è un fenomeno che permette alle case di produzione maggiori di concentrarsi soprattutto sul circuito di prima visione, il quale permette un più rapido recupero delle spese di realizzazione e conseguentemente di diminuire l'esposizione finanziaria delle società; ma è anche una strategia che premia quei piccoli soggetti i quali decidono di investire in produzioni prestigiose e quindi remunerative anche sulla lunga distanza, come fanno la Vides di Franco Cristaldi e, nella prima fase della sua

³⁸ Il documento citato da Farassino è CIAMPI (1956).

³⁹ Sebbene per motivi estranei alla crisi e legati piuttosto a scelte estetiche troppo appiattite sui canoni della produzione prebellica e su di una politica delle superproduzioni troppo rischiosa. Cfr. CORSI (2003a, 393-397).

⁴⁰ Le cui cause sono legate tuttavia a problemi inerenti il noleggio piuttosto che la produzione, ovvero alla fine della concessione per lo sfruttamento delle opere della London Films di Alexander Korda, la quale viene acquistata dalla britannica Rank che ha già le proprie agenzie sul mercato italiano.

storia, la Arco Film di Alfredo Bini. Inoltre Cosulich (2001a, 481-482) sottolinea ancora – seppure non siano disponibili dati precisi – come siano soprattutto i film italiani d'autore a farsi strada nei mercati esteri più prestigiosi, da quello nordamericano a quello francese.

Queste analisi sembrano però trascurare due fattori: in primo luogo, in questi stessi anni si assiste anche a un rinnovo del panorama dei generi, sempre più caratterizzato da una serie di cicli – o “filoni”, come preferisce la critica italiana – che constano di moltissimi esemplari prodotti da una miriade di piccole case all'interno di un periodo relativamente circoscritto. Perciò, mentre nelle sale di prima visione trionfano prodotti di qualità medio-alta⁴¹ come il cinema d'autore e la nuova commedia italiana degli anni '60 – la quale differisce da quella del decennio precedente per forme e pubblico di riferimento – così come prodotti meno sofisticati quali il documentario sensazionalista, inaugurato da *Europa di notte* (Alessandro Blasetti, 1959) e proseguito prima da una pletora di film sui divertimenti notturni delle capitali europee e poi dai film di Gualtiero Jacopetti (a partire da *Mondo cane*, Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti, Franco Proserpi, 1962)⁴², negli altri circuiti – che non scompariranno completamente fino agli anni '70 inoltrati – si assiste ad esempio alle epopee del peplum – diffuso approssimativamente tra il 1957 e il 1963 – o del western, i cui anni di maggiore fortuna vanno dal 1964 al 1970. In secondo luogo, anche questi prodotti trovano facilmente spazio nei circuiti minori delle altre nazioni europee, così come in quelli del nord America⁴³, ma soprattutto continuano a fiorire a prescindere dai risultati commerciali delle singole pellicole, dal momento che i benefici statali, anche dopo il varo della legge n. 1213 del 4 novembre 1965, continuano a favorire le speculazioni⁴⁴ e di conseguenza la sovrapproduzione.

Sulla lunga distanza, insomma, la politica dei film destinati ai circuiti di prima visione, che viene perseguita dalle case italiane a partire dalla fine degli anni '50 in poi, non sembra favorire le società più grandi: in mancanza di un mercato altrimenti disciplinato, gli aiuti statali che i produttori si ostinano a voler mantenere si rivelano essere un'arma a doppio taglio perché aumentano la concorrenza, mentre i film di maggiore spettacolarità comportano investimenti ad alto rischio che non sempre rientrano in tempi brevi. Tra la metà e la fine degli anni '60 si assiste così al ritiro dalla produzione di quei soggetti che con più decisione avevano puntato proprio su di una produzione di qualità e sull'internazionalizzazione dei propri mercati di riferimento: il ramo produttivo della Titanus chiude nel 1964, quello della Galatea nel 1965, le società cinematografiche di Rizzoli non sopravvivono alla morte dell'editore (1970) e anche De Laurentiis, dopo la fallimentare esperienza degli *studios* «Dinocittà», si trasferirà definitivamente negli Stati Uniti a partire dal 1971.

Le ragioni della debolezza delle maggiori case di produzione italiane vanno però indagate anche a livello dei modi di produzione utilizzati: è perciò il caso di ripercorrere la storia della Titanus e poi di esaminare la sua struttura in relazione a quella delle principali case concorrenti.

⁴¹ Il termine “qualità”, utilizzato da entrambi gli studiosi, è però abbastanza generico, in quanto può riferirsi in maniera piuttosto ambigua sia al valore estetico che ai valori di produzione del singolo prodotto.

⁴² Per un'analisi del panorama dei generi del cinema italiano degli anni '60, seppure viziata da un atteggiamento denigratorio talora fuori luogo, si veda MICCICHÉ (1975). È comunque assodato che questi prodotti riscuotevano un grande successo principalmente presso il pubblico borghese dell'Italia settentrionale, cfr. RISÉ (1964).

⁴³ Per esempio, per la penetrazione dei peplum della Galatea negli Stati Uniti si veda VENTURINI (2001).

⁴⁴ Per un esame delle ragioni che fanno della legge «Corona» una “legge tradita” si veda Corsi (2001, 131-136).

Cap. II: Storia della Titanus

Nel 2004 la Titanus, ora impegnata prevalentemente nella realizzazione di fiction per il mercato televisivo, ha festeggiato il proprio centenario: si tratta evidentemente di una forzatura, dal momento che in realtà la casa è stata fondata nel 1928, ma anche di una dimostrazione di come essa tenda a considerare la propria storia come un unico percorso, che si dipana a partire dal momento in cui, nel 1904, il suo creatore fece il suo ingresso nel commercio delle pellicole. È perciò da qui che occorre partire per ripercorrere le vicende che hanno portato la Titanus, tra la fine della seconda guerra mondiale e la metà degli anni '60, a essere una delle realtà più solide del panorama industriale italiano postbellico.

II.1. La creazione della rete distributiva di Lombardo

Gustavo Lombardo (1885-1951), proveniente da una famiglia di professionisti della buona borghesia napoletana, abbandona giovanissimo gli studi giuridici per dedicarsi alla distribuzione delle pellicole: non è però chiaro (secondo quanto scrivono Bernardini – Martinelli, 1986) se egli avesse cominciato proprio nel 1904 o nell'anno successivo, e bisogna inoltre sottolineare come quelle date non indichino l'inizio di un'attività in proprio, bensì il semplice ingresso nel ramo in qualità di dipendente di una società altrui. Ciò nonostante, il giovane Lombardo fa presto carriera, e già nel 1907 ottiene «la rappresentanza per l'Italia Centro-Meridionale, per Malta e per la Turchia di una delle prime importanti società italiane di distribuzione, la torinese Film Italiana di Carlo Frascari, che ha l'esclusiva dei film prodotti dalla neonata Carlo Rossi e C. di Torino e dalla Lux di Parigi.» (Bernardini-Martinelli [1986] 2004, 6). Già a partire dal 1908 Lombardo si mette in proprio abbandonando la Film Italiana, la quale in quel momento risente della trasformazione della Carlo Rossi e C. nell'Itala Film e del conseguente calo del ritmo produttivo; inoltre, in quello stesso anno, il giovane distributore dà vita a un'iniziativa editoriale che denuncia il suo desiderio di imporre la propria ditta come una delle realtà più prestigiose del settore nell'area meridionale: la rivista mensile «Lux», che appare per la prima volta nel dicembre del 1908. Si tratta di un organo rivolto agli operatori del settore, ma che si distacca dagli usuali bollettini d'informazione delle case di produzione per due motivi: per la grafica estremamente curata e per la linea editoriale, che si propone al tempo stesso di indagare gli aspetti economici del cinematografo – e di proporre nuove iniziative in tal senso – e di sottolinearne la dimensione culturale, grazie a contributi di firme prestigiose quali lo scrittore Roberto Bracco, gli attori Eduardo Scarpetta ed Ermete Zacconi, o l'intellettuale Arturo Labriola, all'epoca vicino al sindacalismo rivoluzionario. Come scrive Brunetta ([1979] 2001, 115-116): «il contributo di una rivista come *Lux*, su cui appaiono periodicamente scritti e interviste con letterati ed economisti, viene a saldarsi in modo funzionale alla logica imprenditoriale, che, per raggiungere i propri obiettivi, ha bisogno di una mobilitazione costante e qualificata di più media», così che l'organo di stampa di Lombardo assume le funzioni di un *passe-partout* con il quale il distributore intende assumere un ruolo di prestigio all'interno dell'industria e della società civile – un passaggio, quest'ultimo, che viene favorito dalla parallela introduzione di una versione settimanale di «Lux» (1909), più aggressiva dal punto di vista del marketing e maggiormente rivolta al pubblico delle sale piuttosto che agli addetti ai lavori. Vale la pena di notare come quest'espansione delle case

cinematografiche in altri canali – necessaria, per ora, alla legittimazione culturale del nuovo mezzo – si riproporrà con altre forme in un contesto radicalmente differente, quello dell'industria culturale italiana degli anni che precedono il boom, un periodo nel quale si verificheranno al contempo un consolidamento di quelle realtà editoriali che hanno fatto il loro ingresso nella produzione e distribuzione cinematografica (Rizzoli; Cino Del Duca) e un'espansione dell'offerta mediatica segnata dall'affermazione del mezzo televisivo: si vedrà al momento opportuno quale sarà la strategia adottata dalla Titanus.

Per ora converrà invece soffermarsi su come «Lux» costituisca in più occasioni la base ideologica per le mire espansionistiche di Lombardo, che iniziano a compiere un salto di qualità già a partire dall'anno successivo, il 1909. Si tratta di un anno particolare, in quanto è segnato dalla prima delle crisi che ciclicamente colpiscono l'industria cinematografica italiana e che vede soccombere, attraverso un processo di selezione naturale, le realtà più improvvisate⁴⁵. Lombardo sembra invece non soffrire la crisi, ma al contrario essere pronto a cogliere al volo le occasioni presentate dalla nuova congiuntura: amplia così la propria area di influenza, diventando rappresentante in via esclusiva a Napoli e nelle province meridionali di importanti case di produzione come l'Itala Film di Torino, la Saffi-Luca Comerio di Milano o le straniere Eclair, Gaumont, Vitagraph⁴⁶. A questa espansione si accompagna, sulle pagine di «Lux», la promozione di una serie di iniziative – indicate come possibili antidoti a nuove inevitabili crisi – volte a una ristrutturazione in senso oligopolistico dei settori della produzione e del noleggio, sul modello di quel monopolio francese della Pathé che lo stesso Lombardo aveva criticato duramente in quanto lesivo degli interessi dei distributori italiani⁴⁷. Tra la fine del 1909 e il marzo del 1910 si susseguono infatti degli editoriali che delineano un progetto di riorganizzazione industriale, da attuarsi nel contesto di un Congresso nazionale dei cinematografisti⁴⁸ del quale Lombardo promuove l'istituzione. Quello del distributore si configura quindi come un «piano per un controllo dell'equilibrio tra domanda e offerta, in un mercato perennemente sbilanciato. A tal fine si promuove innanzitutto una regolamentazione all'interno delle varie categorie, anzi una vera e propria disciplina della “classe dei cinematografisti”» (Parigi 1986, 55). Tale disciplina mira a risolvere «il problema principale – l'unico, anzi, dell'industria cinematografica – [ovvero la] sproporzione fra la produzione ed il consumo» (Lombardo 1909b) e prevede come contromisura la creazione di un *trust* di produttori e uno di noleggiatori, in sostanziale accordo tra loro, che dovrebbero favorire la concentrazione delle attività produttive e distributive. Per quanto riguarda le prime, Lombardo propone che «ciascuna fabbrica, ponga sul mercato settimanale un numero limitato di films, subordinato alla sua importanza, e che per le fabbriche nuove che sorgeranno le delimitazioni siano ancora maggiori» (*Ibidem*); per quanto riguarda le seconde, si propone un modello di accordi in esclusiva per ogni regione tra noleggiatori e case di produzione, il quale avrebbe l'effetto di escludere quelle realtà minori che contribuiscono all'inflazione di prodotti filmici⁴⁹. Né il Congresso dei cinematografisti

⁴⁵ Cfr. BRUNETTA ([1979] 2001, 40-43).

⁴⁶ Cfr. BERNARDINI – MARTINELLI ([1986] 2004, 11).

⁴⁷ Cfr. LOMBARDO (1909a).

⁴⁸ Cfr. LOMBARDO (1909c).

⁴⁹ Come scrive Lombardo, citato da Bernardini – Martinelli ([1986] 2004, 10): «si dovrebbero nominare dei noleggiatori esclusivi di determinate case per ogni regione [...]. Essi, d'intesa con le Case rappresentate, potrebbero anche negare le pellicole ai *rovinatori* dell'industria; ma sarebbe altresì necessario che dette esclusive fossero concesse a persone serie e del mestiere, e non ad ignari e inesperti. Sia stretto obbligo ad ogni noleggiatore di una regione, di non uscire dalla sua orbita, sotto condizioni

né i due trust di categoria verranno mai realizzati; tuttavia è interessante sottolineare due aspetti della vicenda. Innanzitutto il fatto che Gustavo Lombardo sostenga fin dagli inizi della propria carriera una politica volta alla concentrazione delle attività produttive, vista come un possibile antidoto alle cicliche crisi del mercato: si tratta di una linea che, come si vedrà, seguirà anche il figlio Goffredo, quando la crisi del 1956 sembrerà porre un freno all'euforia della ripresa postbellica; in secondo luogo, va evidenziato il fatto che la strategia del distributore prevede l'utilizzo di altri canali dello scenario mediatico – in questo caso la stampa di categoria – per promuovere delle forme di concentrazione oligopolistica e candidarsi, neanche troppo implicitamente, alla loro guida: è quanto farà il figlio Goffredo quando, dopo la crisi e il ridimensionamento della rivale Lux, utilizzerà congressi e riviste di settore per sancire – e pubblicizzare – la centralità che la Titanus inizierà ad assumere all'interno dello scenario produttivo.

Gli obiettivi monopolisti di Gustavo Lombardo vengono tuttavia parzialmente realizzati già nei primi mesi del 1910: in primo luogo viene ulteriormente potenziata la sua rete distributiva, che si allarga ora all'Italia centrale e può contare anche sulla rappresentanza della Gaumont italiana e della neonata Milano Films; in secondo luogo, il distributore napoletano fa il suo ingresso nell'esercizio, attraverso l'acquisto di una sala nella capitale (il cinema Roma)⁵⁰; infine, nel dicembre dello stesso anno, dà vita insieme ad alcuni soci alla S.I.G.L.A. (Società Italiana Gustavo Lombardo Anonima): lo scopo, apertamente dichiarato, è quello di «accentrare in sé il noleggio di tutte le films» (Lombardo 1910) limitatamente all'Italia centrale e meridionale, «facendo in tal modo l'interesse generale della cinematografia, e incoraggiando particolarmente il continuo sviluppo e perfezionamento della produzione» (*ibidem*), che verrebbero protetti dalle «mani di molti speculatori».

Tuttavia, a dispetto di iniziali successi come l'ottenimento della rappresentanza di importantissime case estere quali la francese Film D'Art e l'americana Edison, gli industriali italiani non sembrano credere alle proprietà taumaturgiche del trust di Lombardo: in particolare se ne tengono alla larga quelle case di produzione che, come la Cines o la Ambrosio, organizzano già in autonomia la vendita e/o il noleggio dei propri film, così che già nel 1911 arrivano importanti defezioni – la Milano Films ritira le proprie concessioni alla società – mentre lo stesso Lombardo ne fuoriesce l'anno successivo. Tuttavia, il distributore non viene colpito dal fallimento dell'iniziativa: nel periodo che intercorre tra la fondazione della S.I.G.L.A. e la sua uscita dal trust questi aveva infatti avuto l'accortezza di non abbandonare l'attività in proprio, e si era riservato l'esclusiva per alcune operazioni di particolare prestigio come la distribuzione nell'Italia centro-meridionale del lungometraggio *Inferno* della Milano Films⁵¹. Si tratta di una pellicola che va inquadrata nel contesto di quella riorganizzazione, economica ed estetica, che viene operata dalle case di produzione come risposta alla crisi del 1909:

Il 1909 è anche l'anno in cui i film cominciano ad allungare la loro durata. Se la media è ormai assestata sui 250-300 metri, appaiono, in ordine sparso, opere che superano i 400-500 metri [...] e la Saffi di Milano inizia la lavorazione dell'*Inferno*, opera che, fin dall'inizio, si prevede di una lunghezza superiore ai mille metri. In questa fase di ristrutturazione produttiva e di nascita di nuove "Manifatture", entrano in modo massiccio, al sud come al nord, figure di nobili che investono i propri capitali nel cinema, terreno in cui la speculazione appare assai più redditizia e,

ferree di penali [...]; di non fare prezzi di concorrenza; infine, di tenere in alto l'industria cinematografica sotto tutti gli aspetti, artistico e commerciale.»

⁵⁰ Per l'espansione della rete distributiva di Lombardo e il suo ingresso nell'esercizio si veda BERNARDINI – MARTINELLI ([1986] 2004, 11).

⁵¹ Per una ricostruzione delle vicende produttive e un'analisi del film si vedano GHERARDI – LASI (2007) e CANOSA (2007).

al tempo stesso, più gratificante degli investimenti immobiliari. [...] È fin troppo ovvio osservare che l'ingresso di queste figure di aristocratici condizionerà in modo decisivo le caratteristiche e la politica culturale successiva di molte tra le maggiori case. (Brunetta [1979] 2001, 43-44).

Quindi, come scrive sempre lo storico, «a partire dal 1909 [...] non soltanto la durata dei film subisce una netta trasformazione, ma varie case tentano tutte insieme, e nello stesso tempo, un ulteriore passo più ambizioso nella scalata ai classici antichi e moderni.» (Brunetta [1979] 2001, 155) e in questo contesto *Inferno* può essere considerato «il punto culminante, sia per il soggetto, che per l'impegno produttivo, registico e pubblicitario, di questa fase di utilizzazione della letteratura, per dare uno statuto culturale al cinema e permettergli una definitiva consacrazione presso i pubblici di tutto il mondo accanto al teatro e alla letteratura» (Brunetta [1979] 2001, 157). Bernardini e Martinelli illustrano con dovizia di particolari il ruolo giocato da Lombardo in questa affermazione: venuto a conoscenza del progetto ancora un anno prima della sua realizzazione, se ne assicura i diritti e inizia una campagna stampa sulla rivista «Lux», allestisce mostre di materiale grafico legato al film nel vestibolo di importanti sale della capitale, infine organizza una serie di anteprime a inviti a Roma, Milano e Napoli – alla presenza di personalità quali Croce, Bracco e Serao – nonché a Parigi, assicurandosi così la vendita estera dei diritti di sfruttamento della pellicola⁵².

L'*Inferno* si dimostra così essere un banco di prova fondamentale per il salto di qualità che Lombardo intende effettuare, accompagnando all'espansione della sua rete distributiva l'accaparramento in esclusiva di rappresentanze sempre più prestigiose. Una politica che negli anni successivi viene premiata da un ulteriore allargamento della propria area di influenza, tramite l'apertura di una filiale milanese e l'affitto di un teatro romano che viene trasformato in una grande sala (il Roma Palace), e di un più grande ufficio nella capitale.

II.2. Il passaggio alla produzione e la creazione della Lombardo Film

Alla metà degli anni '10 Lombardo può dunque contare su di una rete distributiva di tutto rispetto, ramificata capillarmente nell'Italia centro-meridionale, diffusa anche in certe zone del nord e ribattezzata "Monopolio Lombardo". Il suo passaggio alla produzione appare perciò come una logica evoluzione della sua espansione nel settore distributivo e nell'esercizio: tuttavia esso si concretizzerà soltanto nel 1916, dopo una serie di occasioni sfumate, con la realizzazione de *L'avvenire in agguato*, su sceneggiatura di Roberto Bracco. Per l'occasione Lombardo costituisce una nuova società (la Lombardo-Teatro Film), prende in affitto i teatri di posa sul Vomero della Poli Films – una casa della quale ha la rappresentanza in esclusiva – e assume come direttore artistico il conte Giulio Cesare Antamoro, che era fuoriuscito dalla Cines subito dopo aver realizzato *Christus*, e come attrice principale Vittorina Lepanto. Il film ottiene un buon successo commerciale, anche grazie alla campagna pubblicitaria organizzata dallo stesso produttore, e viene seguito da altre due opere targate Lombardo-Teatro Film e interpretate dalla Lepanto: *L'ombra* (Mario Caserini, 1916) e *Il piacere* (Amleto Palmeri, 1918).

Nel frattempo Lombardo rileva gli stabilimenti, il personale sotto contratto – che include registi come Antamoro e Gero Zambuto, e attori come Giovanni Grasso e Leda Gys – e i film già in lavorazione della Poli Films, in difficoltà a causa delle restrizioni alle esportazioni conseguenti alla prima guerra mondiale in corso. La Lombardo Film viene fondata nel 1919, lo stesso anno nel quale sorge anche il colosso UCI dal quale,

⁵² Cfr. BERNARDINI – MARTINELLI ([1986] 2004, 13-14).

come si è visto, il produttore napoletano ha l'accortezza di tenersi alla larga. Rispetto al trust torinese-romano, la sua casa di produzione ha il vantaggio di poter contare su di una grande rete distributiva e su alcuni appigli sicuri nell'esercizio, ed è su questa base che la compagnia è in grado di sopravvivere con successo nel decennio – gli anni '20 – di maggiore crisi per il cinema italiano. Bernardini e Martinelli ([1986] 2004, 19-48) dividono la produzione di Lombardo in quattro cicli principali:

- Circa dieci film (1919-1926) interpretati dalla coppia parigina formata da Charles Krauss e Maryse Dauvray, destinati al pubblico delle proiezioni del sabato sera e imperniati di volta in volta su meccanismi affini al serial avventuroso degli anni '10, al melodramma o alla commedia;
- Una serie di film (1919-1924) diretti e interpretati da Ubaldo Maria Del Colle, spesso affiancato dall'attore bambino Ermanno Roveri, improntati sugli schemi del serial stile *Fantomas* ma caratterizzati da un tono leggero e rivolti al pubblico infantile;
- Un ciclo (1919-1921) costruito sulle performance del triestino Giovanni Raicevich – già campione mondiale di lotta greco-romana dal 1907 al 1930 – diretto ancora da Ubaldo Maria Del Colle e modellato sul cinema dei forzuti degli anni '10 che, anche nelle produzioni di Pittaluga, sta riprendendo vigore;
- Infine il gruppo più importante, costituito dai film interpretati dall'attrice Leda Gys (Giselda Lombardi).⁵³

Nel corso del decennio, i titoli interpretati da Leda Gys – che diviene amante, madre del figlio Goffredo (1920) e infine moglie del produttore (1932) – divengono i titoli di punta della casa, a partire dallo straordinario successo del film *I figli di nessuno* (1921). Tratto dall'omonimo romanzo di Ruggero Rindi e dall'omonima riduzione teatrale, diretto da Ubaldo Maria Del Colle e diviso in tre parti intitolate rispettivamente *L'inferno bianco*, *Suor Dolore* e *Balilla*, per un totale complessivo di quasi 4200 metri⁵⁴, *I figli di nessuno* è destinato a diventare il film simbolo della produzione Lombardo e della Titanus, grazie a una politica del remake che fa del film lo standard di riferimento della casa almeno fino alla metà degli anni '50⁵⁵. Al successo de *I figli di nessuno*, che impone la Gys come una delle dive più popolari degli anni '20, fa seguito una serie di pellicole melodrammatiche o di carattere comico-sentimentale, ma è soltanto a partire dalla metà degli anni '20 che la Lombardo Film inaugura una produzione destinata a marchiarne in maniera indelebile l'identità. Si tratta di opere legate al contesto della produzione napoletana dell'epoca, nella quale operavano, oltre a

⁵³ Commentando l'organizzazione della produzione di Lombardo, Parigi (1986, 55) scrive: «Negli anni '20, insieme all'attività di Stefano Pittaluga, la Lombardo Film si offriva, dunque, come uno dei più interessanti fenomeni produttivi sul territorio nazionale, prospettando, forse per la prima e unica volta nella propria storia, un'organizzazione della produzione che – pur non avendo superato totalmente i limiti imprenditoriali in cui la costringeva lo stesso contesto – si affidava a criteri di standardizzazione e serializzazione dei prodotti, e perseguiva una così sistematica operazione di pianificazione sui soggetti e sul cast, da far trasparire quasi un marchio di fabbrica, sul modello delle Majors americane».

⁵⁴ Secondo i dati del visto censura pubblicati nell'archivio dell'ANICA, consultabili all'indirizzo: www.anica.it/archivio.htm.

⁵⁵ Le varie versioni, compresa quella di Del Colle, verranno analizzate nel dettaglio all'interno della sezione dedicata al melodramma.

Lombardo, altre società come la Dora Film di Elvira Notari, la Miramare o la Colamonicini, e nelle quali

la forza e la disperazione nella rappresentazione delle passioni, che hanno per lo più come modello contiguo privilegiato la sceneggiata, trovano una loro nobilitazione nei testi letterari delle didascalie, non di rado scritte in dialetto con la traduzione italiana a fianco e redatte in uno stile nobile ed elevato. [...] Tra i codici fondamentali presupposti c'è sempre quello musicale: segno implicato e necessario, non soltanto quando il film non è altro che la trascrizione visiva di una canzone, ma soprattutto perché la recitazione e le vicende lasciano spazio al cantato, agli stornelli, alle canzoni... La recitazione è ancora molto marcata (altro evidente segno dell'influenza della sceneggiata) e segnala il ritardo abbastanza netto, ma anche la conservazione di un sistema espressivo utilizzato consapevolmente. (Brunetta [1976] 2001, 321-322).

Interpretando questi film, Leda Gys riesce a costituire un tramite tra una produzione di marca nettamente regionale e il pubblico di tutta la penisola, attraverso una serie diretta da Eugenio Perego (*Vedi Napule e po' mori!*, 1925; *Napule è una canzone*, 1927; *Napule e... niente cchiù!*, 1928; *Rondine*, 1929) e singole opere come *La fanciulla di Pompei* (1924) – che la ricongiunge con il regista Antamoro, il quale l'aveva già diretta nel *Christus* della Cines (1916) – o *La madonnina dei marinari* (1928), diretto da Ubaldo Maria Del Colle il quale, dopo la seconda metà degli anni '20, si specializza in questa tipologia di film. Queste opere, costruite a partire dalle forme della sceneggiata e più in generale della tradizione canora napoletana, costituiranno un'eredità imprescindibile anche per la Titanus del secondo dopoguerra, la quale costruirà la propria fortuna produttiva proprio a partire da una revisione di questi modelli.

In questo momento, alla fine degli anni '20, le attività di Lombardo sembrano essere più solide che mai, al punto che Quaglietti (1988, 29) può così riassumere le vicende del produttore nel corso del decennio:

Gustavo Lombardo non aveva ceduto alle lusinghe dell'Unione cinematografica italiana tenendo la propria, piccola azienda al riparo della bufera che da quel trust malcombinato si scatendò. Mi riferisco, ovviamente, alla Lombardo film la quale aveva la caratteristica ben nota di esercitare in primo luogo l'attività di distribuzione e solo in via subordinata quella di produzione. E quest'ultima, a sua volta, contrassegnata in maniera precisa: i film che ne derivavano appartenevano ad un genere popolare dal quale, in linea di massima e specie all'epoca, non si rischiava di avere brutte sorprese. Siccome poi al noleggio e alla produzione si affiancava la gestione di un discreto numero di sale cinematografiche (talché vi si è visto il primo esempio italiano di complesso cinematografico integrato), la Lombardo resistette bravamente a tutte le raffiche abbattutesi sul cinema italiano nella seconda metà degli anni venti.

II.3. La nascita della Titanus e il trasferimento a Roma

Tuttavia, una serie di fattori provoca presto un brusco cambiamento di rotta nella strategia di Lombardo: nel 1929 la sua compagna – e diva di punta della sua casa di produzione – si ritira dalle scene per occuparsi dell'educazione del figlio Goffredo, che ha ormai 9 anni; una circolare del 1928 dell'Ufficio di censura per il cinema scoraggia quelle rappresentazioni a forti tinte dell'ambiente napoletano su cui erano costruite la sceneggiata e i film a essa ispirati, ponendo di fatto un freno alla produzione locale⁵⁶; si prepara il passaggio al sonoro, che in Italia avverrà con tempi relativamente rapidi; infine, e soprattutto, Lombardo ha acquisito uno status ormai elevatissimo nell'ambito della produzione nazionale – dal 1926 è anche nel direttivo della Federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo, presieduta da Pittaluga – e comincia di

⁵⁶ Cfr. BERNARDINI – MARTINELLI ([1986] 2004, 71)

conseguenza a trovare stretto il mercato napoletano sul quale aveva principalmente puntato, fino a quel momento, per le proprie produzioni. L'inevitabile trasferimento a Roma delle sue attività avviene però per gradi: in primo luogo, nel 1928, il produttore prende in affitto un teatro di posa nella zona della Farnesina; in secondo luogo, nello stesso anno fonda la Titanus, una società finalizzata alla produzione e al commercio di film che nella sua fase iniziale ha ancora un capitale sociale assai esiguo, un consiglio di amministrazione nel quale non figura nemmeno lo stesso Lombardo – che per motivi fiscali in questa fase si avvale di soci-prestanome – e ha ancora la sede ufficiale a Napoli, anche se possiede degli uffici a Roma, in via Fontanella Borghese. Il 1932 segna infine l'ingresso della Titanus nella produzione, con il film *Venere* di Nicola Fausto Neroni – un'opera di carattere melodrammatico che sarà distribuita solo a partire dall'anno successivo – e il definitivo trasferimento a Roma di Lombardo il quale, dopo aver sposato Leda Gys, va ad abitare con la famiglia in un appartamento in Largo Goldoni, dove aveva appena trasferito gli uffici della società. Nel corso degli anni '30 la casa di produzione realizzerà solamente altri due film, che segnano il debutto cinematografico dell'attore di rivista Totò – *Fermo con le mani!* (Gero Zambuto, 1937) e *Animali pazzi* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1939): per Lombardo si tratta infatti di un decennio improntato alla «prudente attesa, in cui puntare più al potenziamento delle strutture della sua organizzazione che alla continuazione di attività di produzione e di distribuzione» (Bernardini – Martinelli, [1986] 2004, 71); tuttavia, anche quest'operazione di rafforzamento dei mezzi di produzione procede a rilento: fino al 1939 gli studi, rammodernati dallo stesso Lombardo, possono contare su di un solo teatro adibito al sonoro, il che tuttavia non impedisce che vi si tengano le riprese di alcuni film i cui titoli «sono [indicativi] dei buoni rapporti che Lombardo intrattiene con il regime» (Bernardini – Martinelli, [1986] 2004, 72): *Vecchia guardia* (Alessandro Blasetti, 1935), *Ettore Fieramosca* (Alessandro Blasetti, 1938) e una parte di *Scipione l'africano* (Carmine Gallone, 1937)⁵⁷. Parallelamente, Lombardo rileva lo stabilimento di sincronizzazione fatto costruire dalla MGM in via Margutta a Roma per il doppiaggio di film stranieri, e diviene consigliere amministrativo unico della Titanus, mentre nell'ambito del noleggio viene costituita una nuova società, la ODIT (Organizzazione Distributrice Italiana Titanus) che tuttavia si limita a distribuire, oltre alle produzioni Titanus, solamente qualche film proveniente dalla Germania, dall'Austria o dall'Ungheria.

È tuttavia solo con l'introduzione del Monopolio film esteri che la Titanus inizia a produrre ad un ritmo sostenuto, così che tra il 1940 e il 1944, beneficiando degli aiuti di stato, la casa realizza dieci film: *Ridi pagliaccio!* (Camillo Mastrocinque, interpretato da Fosco Giachetti, 1941), *Amore imperiale* (Alessandro Wolkoff, con Luisa Ferida, 1941), *Villa da vendere* (Ferruccio Cerio, con Amedeo Nazzari, 1941), *Orizzonte di sangue* (Goffredo Alessandrini, con Luisa Ferida, 1942), *L'angelo bianco* (Giulio Antamoro e Federico Sinibaldi, con Beatrice Mancini e Irma Gramatica, 1943) e quattro titoli che usciranno solamente dopo la guerra, ovvero *Circo equestre Za-Bum* (Mario Mattoli, 1946), *Finalmente sì* (Ladislao Kish, con Enzo Fiermonte, 1944), *La carne e l'anima* (Wladimir Strichewsky, con Isa Miranda e Massimo Girotti, 1945) e infine *Storia di una capinera* (Gennaro Righelli, con Marina Berti, 1945). Come si può desumere dai titoli e dalle star impiegate si tratta di una produzione che non si discosta dai canoni del cinema fascista, che privilegia il melodramma con grandi star (*Orizzonte di sangue*, *La carne e l'anima*, *Storia di una capinera*) e la commedia in costume (*Amore imperiale*, *Finalmente sì*), oppure occasionali incursioni nel film-rivista (*Circo*

⁵⁷ D'altra parte, in quello stesso periodo (1934), Lombardo rappresenta le imprese di produzione nel consiglio generale della Corporazione dello Spettacolo.

equestre Za-Bum, che venne girato a Roma durante l'occupazione tedesca) o nel film-opera (*Ridi pagliaccio!*). Solamente *L'angelo bianco* presenta caratteri fortemente identitari e si pone in una linea di continuità rispetto alla produzione della Lombardo Film: si tratta infatti di un rifacimento de *I figli di nessuno*, diretto per di più dall'anziano Antamoro che venticinque anni prima aveva firmato la regia del primo film del produttore napoletano. Sembra perciò che, in un momento in cui il volume produttivo torna ad essere quasi paragonabile a quello degli anni d'oro, Lombardo cerchi di recuperare le radici del proprio cinema, accanto a opere che sul piano estetico denunciano un maggiore conformismo. Quaglietti (1988, 30) vede in questa cautela produttiva un sostanziale fattore differenziante tra la politica di Lombardo e quella di Pittaluga – o della Cines che gli sarebbe sopravvissuta – della Lux o ancora della Cines di Freddi:

Diversa fu la risposta di [Lombardo e Pittaluga] al primo e ritornante problema storico della nostra cinematografia: la pretesa cioè di regolarla secondo i metodi ed i ritmi hollywoodiani. Fu diversa nel senso che mentre Pittaluga cadde nella trappola [...] Lombardo se ne tenne a debita distanza. [...] La conferma sta nell'assenza di Lombardo dalla baldoria produttiva [...] conseguente alla legge Alfieri. Come tutti sanno, in quegli anni, dal 1939 al 1944, la Titanus non ha mai prodotto più di due film per stagione, e non certo di qualità [...]: film di basso costo, con attori dalle ridottissime pretese ma già garanti di successo, se non altro in certe zone cinematografiche, com'era il caso di Totò⁵⁸. [...] Una formula senz'altro vincente [...] ma anche conservatrice [...] in quanto improduttiva di nuove proposte o più semplicemente ancora di nuovi schemi produttivi di avanzamento tecnico. Si pensi per contrasto alla produzione della Lux o della Cines di Freddi nei primi anni quaranta: la si ricorda anche e proprio per il marchio di fabbrica.

Sono quindi ancora gli stabilimenti della Farnesina – oltre a quelli per il doppiaggio di via Margutta – a sostenere economicamente la società: anche negli anni della guerra vi vengono realizzati – oltre ovviamente ai film della Titanus – opere quali *Maddalena Zero in condotta* (Vittorio De Sica, 1940), *Nozze di sangue* (Goffredo Alessandrini, 1941) e *Dagli Appennini alle Ande* (Flavio Calzavara, 1943); inoltre, dal 1943 viene aperto un terzo studio, mentre altri tre sono in già in costruzione.

Alla fine della guerra, quindi, la Titanus appare ancora sbilanciata tra le potenzialità offerte dalle proprie strutture – che ormai constano di tre teatri di posa funzionanti, uno stabilimento per la sincronizzazione e alcune sale – e dei settori produzione e noleggio che non lavorano ancora a pieno ritmo.

II.4. Il dopoguerra e l'inizio della direzione di Goffredo Lombardo

Se all'indomani della liberazione di Roma Cinecittà viene trasformata in un rifugio per gli sfollati, agli stabilimenti della Farnesina non tocca una sorte migliore: vengono infatti requisiti per circa un anno dalle forze militari alleate⁵⁹ e restituiti in uno stato che non consente di riprendere immediatamente la lavorazione. Tuttavia la Titanus, pur cauta nel quinquennio precedente, partecipa di quell'euforia produttiva che contrassegna i mesi successivi alla fine del conflitto: lo fa però con tre film in coproduzione ed

⁵⁸ Tuttavia in questo caso Quaglietti si lascia andare a considerazioni affrettate: risulta infatti assai difficile pensare che nel 1941 Fosco Giachetti, Luisa Ferida o, al limite, Amedeo Nazzari si potessero definire «attori dalle ridottissime pretese».

⁵⁹ Come ricorda Goffredo Lombardo: «Paradossalmente nella guerra ci danneggiarono gli americani che, occupata Roma, fecero degli stabilimenti della Farnesina la sede di una tipografia di carte geografiche militari, con il risultato di un degrado che di sei teatri alla fine ne lasciava in piedi tre in uno stato disastroso. Non ci rifusero di una lira, comunque se ne andarono.» (BARLOZZETTI 1986, 29).

estremamente eterogenei. Il primo, il documentario *Giorni di gloria* (Mario Serandrei, 1945) è in realtà un progetto molto composito, realizzato dall'ANPI e nel quale Lombardo entra su richiesta del Psychological Warfare Branch dell'esercito statunitense, in qualità di distributore⁶⁰. *Malia* (Giuseppe Amato, 1946) e *Uno tra la folla* (Ennio Cerlesi e Piero Tellini, 1946) sono invece rispettivamente un dramma verista coprodotto dal regista Amato e girato *on location* in Sicilia, e una commedia neorealista – paragonabile cioè ai coevi lavori di Luigi Zampa – interpretata da Eduardo De Filippo e Carlo Campanini e girata negli stabilimenti della FERT di Torino, che sono sopravvissuti al conflitto e sono già operativi.

A questo exploit produttivo seguono tuttavia tre anni di silenzio, durante i quali la casa si concentra sulla distribuzione e sul consolidamento delle proprie strutture. Corsi (2003a, 400) descrive così la ripresa dell'attività nel settore del noleggio e l'espansione in quello dell'esercizio:

I listini di distribuzione [della Titanus] fra il 1946 e il 1949 presentano, oltre a film italiani importanti come *Caccia tragica*, molti titoli internazionali di punta come *Too Hot to Handle* (*L'amico pubblico n°1*, 1938) di Jack Conway, *The Diary of a Chambermaid* (*Il diario di una cameriera*, 1946) di Jean Renoir e *Scarface, Shame of a Nation* (*Scarface*, 1932) di Howard Hawks, mai arrivato in Italia a causa della censura fascista. Per distribuirli in tutto il paese, la Titanus si appoggia ad agenzie dirette in dieci città, e a una piccola ma strategica struttura di esercizio concentrata a Napoli, dove la Titanus possiede sei sale di prima visione che diventeranno 13 fra il 1951 e il 1954. Nel 1949 il settore noleggio viene ulteriormente potenziato attraverso l'accordo con la Gamma Film, grazie al quale la casa di Lombardo diventa concessionaria per l'Italia della produzione Eagle-Lion. Alla fine degli anni '40, dunque, le basi per fare della antica casa Titanus una *major* in piena regola sono state tutte gettate: la struttura funziona a pieno ritmo, dalla gestione degli studi all'esercizio, passando per il nodo centrale della distribuzione, ramificata fin nella profonda provincia. Per consacrare la casa nell'empireo dell'industria cinematografica italiana manca solo la produzione.

Ai titoli americani citati da Corsi ne andrebbero poi aggiunti altri come *All'ovest niente di nuovo* (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone, 1930) oppure *Shanghai Express* (Josef Von Sternberg, 1932): film importanti sul piano culturale, ma che la casa di Lombardo riesce ad assicurarsi pescando tra i fondi di magazzino dei grandi *studios* e tra la produzione corrente delle case minori, mentre il listino dei film italiani rimane decisamente esiguo fino al 1954 e affianca a opere importanti come l'esordio di De Santis anche qualche film di Totò – *Il ratto delle sabine* (Mario Bonnard, 1945, prod. Capitani), *Sette ore di guai* (Metz e Marchesi, 1951, prod. Golden/Humanitas) e *Totò e i re di Roma* (Steno, 1952, prod. Golden/Humanitas) – e di altri comici provenienti dalla rivista come Tino Scotti (*Mago per forza*, Metz e Marchesi, 1951, prod. Amati/Mambretti).

Per quanto riguarda le strutture produttive, nel periodo 1946-1949 si verifica una serie di potenziamenti operati dal figlio del *patron* della Titanus, Goffredo (1920-2005). Sembra che questi fosse inizialmente restio a seguire le orme paterne, tuttavia inizia ad interessarsi alle sorti dell'azienda di famiglia già a partire dal 1936, in seguito a una malattia del padre che lo costringe a ridurre i ritmi di lavoro. Negli anni successivi Goffredo segue l'attività del padre con assiduità sempre maggiore e nell'immediato dopoguerra prende iniziative personali che permettono alla Titanus di diventare definitivamente proprietaria dei propri mezzi di produzione: acquista infatti quegli stabilimenti sulla via Farnesina che il padre aveva in gestione fin dalla fine degli anni '20, e nello stesso momento sposta gli uffici del ramo produttivo della casa da Largo

⁶⁰ La questione della genesi del film sarà esaminata nel dettaglio nel capitolo dedicato ai rapporti della Titanus con il neorealismo.

Goldoni a via Sommacampagna, al piano superiore dello stabile dove già si trovano gli uffici della sezione noleggio⁶¹.

La produzione riprende l'anno successivo, ancora con un film in coproduzione: si tratta di *Catene*, realizzato insieme alla Labor Film del regista Raffaello Matarazzo e del produttore Valentino Brosio, un'opera destinata a segnare in maniera indelebile le fortune della casa dei Lombardo. Innanzitutto, si tratta del primo film a ricollegarsi in maniera esplicita all'identità della Titanus: infatti, da una parte il film si rifà alla tradizione della sceneggiata napoletana che era stata il cavallo di battaglia della Lombardo Film nella seconda metà degli anni venti, dall'altra riesce a trovare dei moduli espressivi e linguistici che permettono al film di essere pienamente fruibile su tutto il territorio nazionale e non solamente all'interno di quei circuiti popolari cui è primariamente rivolto. *Catene*, uscito nell'ottobre del 1949, diviene rapidamente uno dei maggiori incassi della stagione 1949-1950, «un successo travolgente che annulla le divisioni fra pubblico di città e pubblico di provincia, di prima e di terza visione» (Corsi 2003a, 401) e inaugura così una serie di film coprodotta con la Labor, diretta da Matarazzo, interpretata dalla coppia Amedeo Nazzari-Yvonne Sanson e destinata a durare per tutto il decennio, fino alla coproduzione italo-spagnola *Malinconico autunno* (1958). Le caratteristiche di questo ciclo vengono gradualmente impostate nella realizzazione dei primi tre film: a *Catene* seguono infatti *Tormento* (1950) e poi *I figli di nessuno* (1951), che costituisce il culmine della trilogia dal punto di vista degli incassi ma anche da quello del consolidamento di un marchio di fabbrica che permetterà alla Titanus di adottare strategie produttive più aggressive. Dopo aver impostato un nuovo tipo di melodramma italiano con *Catene*, e avere perfezionato il modello con *Tormento*, con *I figli di nessuno* la Titanus può infatti misurarsi per la seconda volta con il rifacimento del film di maggiore successo della produzione Lombardo Film – nonché interpretazione chiave della diva che per ragioni commerciali e sentimentali ne costituisce il simbolo, ovvero Leda Gys – e uscirne vincitrice, con un prodotto all'altezza della propria storia il quale permette alla casa di acquisire tanta fiducia da passare da una singola uscita all'anno – è infatti questo il ritmo che viene tenuto dal 1949 al 1951 – ai sette film del 1952⁶². Inoltre, *I figli di nessuno* segna un fondamentale passaggio di testimone nella dirigenza della casa: è infatti la prima produzione completamente curata da Goffredo Lombardo, subentrato al padre malato (morirà in quello stesso 1951) durante la lavorazione di *Tormento*.

Ma la serie di collaborazioni con la Labor è indicativa anche da un altro punto di vista, in quanto costituisce il primo simbolo di una tendenza che serpeggia all'interno della Titanus nel corso di tutta la prima metà degli anni '50, diventando sempre più evidente. Come si è detto, la piccola Labor Film è diretta, oltre che dal regista Raffaello Matarazzo, anche dal produttore torinese Valentino Brosio, una figura che nel 1949 poteva contare su di un curriculum di tutto rispetto. Fratello dello scenografo Gino Brosio e del politico liberale Manlio Brosio – il quale, già ministro nel secondo governo Bonomi, vicepresidente del Consiglio nel governo Parri e di nuovo ministro nel primo governo De Gasperi, avrebbe infine intrapreso nel 1947 una carriera diplomatica che

⁶¹ L'apprendistato professionale di Goffredo Lombardo e le sue prime iniziative nella direzione di un consolidamento delle strutture produttive dell'azienda di famiglia sono raccontate in BERNARDINI (1986, 21)

⁶² In questo testo si è deciso di considerare le date di uscita dei film all'interno dell'anno solare in cui questi ultimi sono apparsi. In considerazione di questo fatto, i dati sul volume produttivo possono differire da quelli delle pubblicazioni che prendono come riferimento la stagione di uscita, ovvero il periodo che va dal primo settembre al trentuno di agosto di ogni anno.

sarebbe durata fino agli anni '70 – Valentino Brosio inizia a lavorare per la Lux di Gualino alla fine degli anni '30, e viene così descritto da Farassino (2000, 25-26):

Torinese, avvocato, intellettuale raffinato e un po' snob, è un cultore di antiquariato, collezionismo e storia minore piemontese. [...] È il primo commissario di Cinecittà nel dopoguerra e concepisce il progetto, saggio ma politicamente prematuro, di alienare una parte dei suoi terreni per risanarne il bilancio. Le sinistre lo considerano un portavoce degli interessi americani e democristiani e certamente la sua mentalità è quanto di più distante vi sia dal neorealismo. Nei primi anni alla Lux ha seguito soprattutto i film in costume (*La forza bruta*, *La gerla di papà Martin*, *L'elisir d'amore*, *Colpi di timone* e soprattutto *I promessi sposi*, *Malombra* e *Un colpo di pistola*) ai quali ha procurato, grazie alle sue amicizie aristocratiche, *locations* eleganti e prestigiose. Ma nel dopoguerra "Val" Brosio sembra trasformato. Per Gualino realizza subito *Abbasso la miseria!* e *Abbasso la ricchezza!*, ma contemporaneamente diventa in pratica il direttore della Labor Film di Raffaello Matarazzo e dirige la produzione di quasi tutti i suoi film, anche in associazione con la Titanus. [...] La sua specialità sono ormai i prodotti commerciali e seriali, a cui si dedicherà fino alla fine degli anni Cinquanta.

La strategia vincente della Titanus, visibile già in *Catene*, consiste in una fusione tra elementi cari alla propria tradizione filmografica e un linguaggio che tiene conto delle novità introdotte dal neorealismo, almeno in quella variante che Farassino (1988, 135) chiama neorealismo "industriale" – in opposizione al neorealismo "spontaneo" dell'immediato dopoguerra e a quello "radicale" dei capolavori di Rossellini, Visconti o De Sica – e che è particolarmente evidente nelle produzioni Lux della seconda metà degli anni '40, come *Abbasso la miseria!* (Gennaro Righelli, 1946, produzione diretta da Brosio) oppure *Il bandito* (Alberto Lattuada, 1946, produzione diretta da Ponti e De Laurentiis); in questo quadro, l'aver affidato la propria ripresa produttiva a un «personaggio di perfetto stampo gualiniano» (Farassino 2000, 25) come era per certi versi Brosio indica da parte della Titanus l'intenzione di rifondare la propria estetica tenendo ben presenti le scelte della maggiore casa concorrente. È un dato che emergerà con più vigore nel corso dell'analisi della produzione successiva della casa, ma che già Argentieri (1988, 21-22) sintetizza in questi termini:

La Titanus scende in campo dopo la Lux, ma non scarterei la supposizione che Lombardo fosse ammaestrato soltanto dalle vittorie di Gualino e dei suoi collaboratori. In fondo, la Lux e la Titanus, incentrate in percorsi non assimilabili meccanicamente, non erano restie a misurarsi con le problematiche industriali e culturali connesse a una dignitosa e remunerativa produzione media, accattivante abbastanza per riguadagnare al cinema italiano migliaia e migliaia di spettatori incantati dai film americani. [...] Ambedue le case, quando ancora i massimi teorici dell'economia cinematografica erano inchiodati ai concetti di "domanda" indifferenziata e di consumo abitudinario e scarsamente selettivo, le due case puntavano già a un'offerta che aveva di mira più pubblici, più frazioni, più comparti di pubblico, svariati piani di ricezione, bisogni culturali non omogenei. Era naturale pertanto che i programmi annunciati oscillassero non tanto da un "genere" all'altro quanto tra standard comunicativi variegati, senza alcun sprezzo per le espressioni artistiche minori, ma anzi con una spiccata propensione a conciliare le innovazioni linguistiche e gli ammodernamenti tecnici, recati dal neorealismo, e le richieste del pubblico popolare.

Sebbene le due società abbiano modelli di modi di produzione e di gestione aziendale, come si vedrà, alquanto differenti quando non opposti, fino al suo ritiro dalla produzione nel 1955 la casa di Gualino sarà per quella di Lombardo un punto di riferimento imprescindibile, sul piano di un'offerta stratificata e dell'ambizione di richiamare differenti tipi di pubblico quando non su quello semplicemente estetico, come risulterà evidente dall'esame della produzione melodrammatica.

II.5. Dall'ampliamento del volume produttivo alla crisi del 1954-1956

Gli anni che seguono il successo de *I figli di nessuno* sono quelli in cui avviene il definitivo consolidamento strutturale dell'azienda: nel 1952 vengono rinnovati gli stabilimenti per il doppiaggio di via Margutta, gli studi (ormai sei) della Farnesina lavorano a ritmo sostenuto⁶³ e a questi ultimi si aggiungeranno poi, nel 1955, altri quattro teatri di posa sulla circonvallazione Appia, che Goffredo Lombardo rileva dalla fallita Scalera (1952); infine, per quanto riguarda il settore dell'esercizio, le sei sale del circuito di Napoli vengono ampliate mediante l'acquisto di altre sei nel capoluogo partenopeo, cui se ne aggiunge in seguito una tredicesima, situata a Salerno. A questa espansione sul piano delle strutture si accompagna anche un'ascesa di Lombardo ai vertici delle associazioni di categoria: già presidente dell'Unione nazionale stabilimenti cinematografici, nel 1953 questi sostituisce il dimissionario Renato Gualino alla carica di presidente dell'Unione nazionale produttori – una mansione che gli apparterrà fino alla chiusura del ramo produttivo della Titanus.

Nello stesso periodo si espande anche il volume produttivo, così che tra il febbraio e il dicembre del 1952 arrivano nelle sale sette film targati Titanus. Naturalmente, la casa di produzione punta sul sicuro con altri due prodotti Labor: un nuovo film interpretato dalla coppia Nazzari-Sanson (*Chi è senza peccato...*, Raffello Matarazzo) e *Menzogna*, un rifacimento di un vecchio successo Lombardo Film (*La madonnina dei marinari*) che viene nuovamente diretto da Ubaldo Maria del Colle. Accanto a questi, la Titanus produce altre due opere dedicate al pubblico popolare, ovvero due film comici interpretati da vedette del varietà – *Il tallone di Achille* (Mario Amendola, con Tino Scotti) ed *È arrivato l'accordatore* (Duilio Coletti, con Nino Taranto, coproduzione Itala Film) – ma anche tre lavori di maggiore impegno: *Ragazze da marito*⁶⁴, diretto e interpretato da Eduardo De Filippo, tratto da una sua pièce e affine nei toni alle coeve commedie di Zampa; *Il cappotto* (Alberto Lattuada, coproduzione Faro Film), tratto da Gogol' e interpretato dall'attore comico Renato Rascel, e infine *Roma ore 11* (Giuseppe De Santis), una coproduzione con la Transcontinental Film dell'americano Paul Graetz che per cast, scenografie e spettacolarità denuncia, come il film precedente, valori di produzione di alto livello. Da un rapido esame di queste uscite possono emergere già alcune considerazioni in merito alla politica attuata da Goffredo Lombardo nei primi anni della sua attività come presidente della casa: innanzitutto dal punto di vista organizzativo viene posta ancora una certa cautela, dal momento che di questi sei film solamente uno (*Il tallone di Achille*) viene realizzato dalla sola Titanus, mentre gli altri sono tutti delle coproduzioni con altre case, le quali si sono presumibilmente prese carico di organizzare la produzione dietro una parziale copertura finanziaria da parte della casa di Lombardo; in secondo luogo, questa stessa cautela non impedisce tuttavia che si tratti di una produzione già piuttosto variegata che comporta l'assunzione di alcuni rischi. Pressoché tutti i testi dedicati alla Titanus – così come lo stesso Goffredo Lombardo, quando intervistato – insistono infatti sulla sua politica del doppio binario, sul fatto che la casa negli anni '50 avrebbe prodotto principalmente film a basso costo dedicati al pubblico popolare cui si sarebbero affiancate, nel decennio successivo, anche opere di maggiore qualità, appartenenti al cinema d'autore; tuttavia un esame ravvicinato del primo quinquennio della produzione della casa rivela una realtà leggermente più complessa. Prendendo in considerazione variabili quali i valori di

⁶³ «Questi ritmi così accelerati di lavoro sono resi possibili anche dalla disponibilità dei teatri di posa della Farnesina, che lavorano a pieno regime anche per altre Case italiane (18 sono i film ospitati nel 1948, diventeranno 24 nel 1952 e 45 nel 1954)». (Bernardini – Martinelli [1986] 2004, 104).

⁶⁴ Il film è coprodotto da Domenico Forges Davanzati.

produzione – che non sono necessariamente una diretta funzione dei costi, ovvero del capitale impiegato, dal momento che i soldi possono essere spesi bene o male e che, al di là di certe macroscopiche evidenze, una produzione organizzata in maniera particolarmente efficiente può, specie in Italia, rendere più dei mezzi a propria disposizione – e in particolare la presenza di star di grande richiamo, ma anche altri fattori come il pubblico di destinazione – le sale di prima, seconda, terza visione o tutte quante insieme, frazionate nei diversi percorsi compiuti dalle pellicole a noleggio – si può formulare un’ipotesi di pianificazione produttiva differente, articolata su tre strati⁶⁵. Di questi tre livelli, quello mediano è rappresentato dai film del trio Matarazzo-Nazzari-Sanson – che nonostante il loro carattere di cinema popolare possono contare su attori di sicuro richiamo e hanno già dato prova di buona tenuta in tutti e tre i circuiti – ma anche da operazioni più sofisticate come il film di De Filippo, mentre quello inferiore è occupato contemporaneamente da film concepiti sulla falsariga di quelli diretti da Matarazzo come *Menzogna* – che può contare sulla presenza divistica della sola Sanson ed è girato prevalentemente in esterni – e da film interpretati da collaudati attori del varietà, che sul grande schermo sono però quasi degli esordienti, come Tino Scotti (*Il tallone di Achille*) o Nino Taranto (*È arrivato l'accordatore*). Infine, vi è una fascia alta che ospita opere che ambiscono a riconoscimenti internazionali – *Il cappotto* e *Roma ore 11* vengono presentati rispettivamente a Cannes e a Locarno – dirette da registi che si sono già assicurati un certo prestigio ma provengono contemporaneamente da lavori di buon impatto commerciale – Lattuada aveva appena realizzato il fortunato *Anna* (1951), mentre anni prima De Santis aveva ottenuto ragguardevoli risultati con *Riso amaro* (1949) – e che potenzialmente potrebbero far presa anche sul pubblico popolare: *Il cappotto* principalmente per l’interpretazione dell’attore comico Renato Rascel; *Roma ore 11* per il carattere melodrammatico, la spettacolarità di alcune sequenze e un cast che presenta un buon numero di star (Vallone, Girotti, Del Poggio, Bosé)⁶⁶. Si tratta di una politica che rimarrà una costante della Titanus per buona parte della sua storia, e che viene riflessa anche da alcune scelte operate nel settore distributivo: si vedano in proposito le uscite della prima metà del decennio, che vedono affiancare a un film evidentemente destinato al mercato di profondità come *Pentimento* (Enzo Di Gianni, 1952, produzione Eva Film) opere più sofisticate come il film a episodi *Questa è la vita* (Pastina, Soldati, Zampa, Fabrizi, 1952, produzione Fortunaria Film) o anche coproduzioni ambiziose e rischiose come *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954, produzione Italia Produzione Film/Junior Film/Sveva Film/Ariane/Francinex/S.G.C.); ma anche al rapporto continuativo che viene intrattenuto con la sfortunata Trionfalcine, capace di licenziare nello stesso 1955 un tardo film di cappa e spada come *Il principe della maschera rossa* (Leopoldo Savona) e il prestigioso *Le amiche* (Michelangelo Antonioni), entrambi distribuiti dalla Titanus.

Tornando al ramo produttivo della casa, il 1953 segna per Lombardo l’esordio all’interno del regime delle coproduzioni: degli undici film realizzati quest’anno dalla casa, tre sono in coproduzione maggioritaria – *Bufere* (Guido Brignone, produzione Titanus/Daunia con la francese S.G.C.), *Noi peccatori* (Guido Brignone, produzione Titanus/S.G.C.) e *Africa sotto i mari* (Giovanni Roccardi, coprodotto con la britannica Phoenix) – mentre due sono in coproduzione minoritaria – *Quand tu liras cette lettres*

⁶⁵ È quello che per esempio fa PARIGI (1986, 56), tenendo però presente soprattutto la produzione di fine decennio, quando afferma: «La propria struttura di industria a ciclo completo [consente alla Titanus] di attuare una politica articolata su più fronti: il prodotto a basso costo, per il mercato nazionale, la produzione di medio impegno finanziario da attuarsi in coproduzione per il mercato europeo, e il grande film spettacolare con la compartecipazione del capitale americano per la circolazione internazionale.

⁶⁶ Sarà tuttavia soltanto *Il cappotto* a ottenere un buon successo di pubblico.

(*Labbra proibite*, Jean-Pierre Melville, produzione Titanus/Daunia insieme alle francesi Jad Film/Lux Compagnie Cinématographique de France/S.G.C.) e *Les trois mousquetaires* (André Hunebelle, realizzato con le francesi Pathé Consortium Cinéma/S.G.C.). Si tratta di una proporzione che verrà mantenuta nel corso dei restanti dieci anni di attività produttiva della casa: dei circa 109 film che vengono prodotti da questo momento in poi, ben 64 vengono realizzati in partecipazione con case estere, europee o americane. Ma il quadro delle coproduzioni del 1953 è illuminante anche per un'altra ragione: in primo luogo, appare chiaro come la Titanus inizi fin da subito con coproduzioni che sono tali solamente a livello finanziario, dal momento che i tre film nei quali la casa è coinvolta in via maggioritaria non hanno praticamente nulla di francese o britannico⁶⁷; d'altra parte la stessa S.G.C. (Société Générale de Cinématographie), che realizza esclusivamente film in coproduzione minoritaria e che partecipa a moltissimi film della Titanus, i quali a loro volta hanno spesso fortissimi caratteri italiani, come *Pane, amore e...*, è una compagnia che svolge esclusivamente la funzione di socio di minoranza, in modo da consentire a case di produzione italiane e spagnole di godere degli aiuti statali messi a disposizione dal governo francese⁶⁸. Allo stesso modo, nei due film realizzati in coproduzione minoritaria la Titanus si limita a far includere qualche attore italiano (oppure operante in Italia) nel cast: principalmente Yvonne Sanson la quale appare, oltre che in entrambi questi film, anche in *Star of India* (*La stella dell'India*, 1954, coproduzione con la britannica Raymond Stross Productions), ma anche Irene Galter (*Quand tu liras cette lettre*) o Gino Cervi (*Les trois mousquetaires*). Un altro elemento interessante delle coproduzioni minoritarie della Titanus – che dal 1954 fino alla fine del decennio si interrompono per riprendere negli anni '60 – consiste nel fatto che si tratta spesso di film appartenenti a generi lontani dal resto del suo catalogo: per esempio il film avventuroso di cappa e spada (*Les trois mousquetaires*, *Star of India*) è più vicino alla produzione Lux del decennio precedente, e non coinvolgerà in prima istanza la casa di Lombardo almeno fino al volgere del decennio.

Entrando nel merito dei singoli generi, il 1953 segna contemporaneamente l'apice quantitativo della produzione melodrammatica della Titanus – oltre a *Bufere* escono *Noi peccatori*, *Quand tu liras cette lettre* e *Legione straniera* (Basilio Franchina), mentre si tratta dell'unico anno in cui non escono film realizzati da Matarazzo per la Titanus/Labor – e l'inizio di un ciclo di commedie che nel corso del decennio diventerà la nuova produzione di punta della casa. Esce infatti *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini), i cui incassi arriveranno in breve alla soglia del miliardo di lire, così che la Titanus, seguendo l'esempio dei *Don Camillo* di Rizzoli, decide di trasformare il film in una serie i cui episodi successivi avranno un successo non inferiore al capostipite. Parallelamente, nello stesso anno la Titanus licenzia anche due film tratti da riviste teatrali di successo: *Tarantella napoletana* e *Attanasio cavallo vanesio*, entrambi diretti da Camillo Mastrocinque, il secondo dei quali segna la prosecuzione del rapporto tra la Titanus e Renato Rascel, che durerà fino alla prima metà degli anni '60. Il film-rivista è un tipo di produzione sostanzialmente marginale rispetto ai listini della casa e si arresterà l'anno successivo con la comparsa di un solo altro esemplare (*Alvaro piuttosto corsaro*, Camillo Mastrocinque); allo stesso modo,

⁶⁷ A parte la presenza di Jean Gabin e Serge Reggiani in *Bufere* (all'interno del quale, peraltro, non interpretano personaggi di nazionalità francese); in *Africa sotto i mari*, inoltre, coproduzione con il Regno Unito, l'unico attore straniero è l'americano Steve Barclay.

⁶⁸ D'altra parte, quella Lux Compagnie Cinématographique de France che partecipa a *Quand tu liras cette lettre* altro non è che una filiale transalpina della Lux Film di Gualino, creata per le stesse ragioni. Cfr. ROSSI (2004, 441 n3).

marginale è anche l'esperienza di *Africa sotto i mari*: un film avventuroso che fa da mera cornice a sequenze documentarie sulla vita sottomarina⁶⁹, e che è passato alla storia per un effimero primato – è il primo film in cui Sophia Loren utilizza il proprio nome d'arte – ma è destinato a non avere successori all'interno delle produzioni Titanus⁷⁰.

Il 1953 è quindi per la Titanus un anno dedicato alla sperimentazione di nuove formule, che vengono sostenute dal permanere, all'interno del listino, di quei melodrammi che in questo periodo continuano ad assicurare buoni incassi; le imprese più ardite, in questo senso, sono due film che da una parte segnano la conclusione dei blandi rapporti che la casa ha intessuto con il neorealismo, dall'altra avviano una collaborazione con la Film Costellazione di Turi Vasile: *Il sole negli occhi*, esordio alla regia di Antonio Pietrangeli, e *Siamo donne* (Guarini, Franciolini, Rossellini, Zampa, Visconti), un film a episodi ideato da Zavattini e interpretato da quattro dive del cinema italiano e internazionale (Alida Valli, Ingrid Bergman, Isa Miranda e Anna Magnani). Si tratta di due film rischiosi, che si collocano rispettivamente all'interno della produzione di fascia media (insieme a *Pane, amore e fantasia*) e a quella di fascia alta della casa. Un ultimo elemento da sottolineare è l'introduzione del colore – che in Italia era stato utilizzato per la prima volta l'anno precedente, in *Totò a colori* di Steno, produzione Ponti-De Laurentiis – in ben quattro film su undici – *Africa sotto i mari* (Ferraniacolor), *Tarantella napoletana* (Gevacolor), *Les trois mousquetaires* (Gevacolor) e *Attanasio cavallo vanesio* (Ferraniacolor) – a dimostrazione della volontà, da parte della Titanus, di aumentare la spettacolarità e l'appeal dei propri prodotti ricorrendo a tecnologie da poco introdotte sul mercato italiano.

Il 1954, che con le sue dieci uscite raggruppabili sostanzialmente come quelle dell'anno precedente non presenterebbe grosse novità⁷¹, è tuttavia segnato da un'operazione di marketing piuttosto abile: sebbene la Titanus sia stata fondata nel 1928, Lombardo retrodata la sua nascita all'anno dell'inizio dell'attività di commerciante di pellicole del padre Gustavo (1904) e festeggia quindi il cinquantenario della casa di produzione. Per l'occasione viene stampata una brochure illustrata che ripercorre le vicende dell'azienda di famiglia, saldando così strettamente l'attività della Lombardo Film a quella della Titanus, mentre il film di maggior prestigio commerciale, *Maddalena* (diretto da un anziano Augusto Genina) viene lanciato come il film del cinquantenario.

Si tratta di una delle molte iniziative auto-celebrative con le quali Goffredo Lombardo cercherà di attribuire alla propria casa di produzione un prestigio consono alla sua dimensione industriale, sebbene nei pochi anni di effettiva attività essa non avesse ancora conseguito quella rispettabilità che, per esempio, la Lux si era già guadagnata sul campo. Tuttavia il 1954 è anche l'anno in cui la crisi comincia a farsi

⁶⁹ Goffredo Lombardo è infatti appassionato di pesca subacquea: coprodurrà anche il documentario *Il mondo del silenzio* (Jacques Yves Cousteau, Luis Malle, 1956) e pubblicherà la rivista «Mondo sommerso» per le edizioni Cronograph, di sua proprietà.

⁷⁰ Oltre a questo e al film di Cousteau la casa di Lombardo produrrà solamente un altro documentario, *India favolosa* (Giulio Macchi, 1954), sebbene anche *Ti-Kojo e il suo pescecane* (Folco Quilici, 1962) sia incentrato su di una fusione tra fiction e riprese naturalistiche.

⁷¹ Escono infatti tre film riconducibili al melodramma – *La spiaggia* (Alberto Lattuada), *Maddalena* (Augusto Genina), caratterizzati entrambi da valori di produzione evidentemente fastosi, e *Torna! Torna!* (Raffaello Matarazzo), tutti a colori; una commedia che prosegue il grande successo di *Pane, amore e fantasia*, *Pane, amore e gelosia* (Luigi Comencini); tre film-rivista – *Alvaro piuttosto corsaro*, *Café chantant* e *Le vacanze del sor Clemente*, tutti di Camillo Mastrocinque; i già citati *India favolosa* e *La stella dell'India* e un film di Lattuada molto personale e solo lontanamente accostabile alla commedia (*Scuola elementare*). Quattro di questi dieci film sono coproduzioni.

sentire e sebbene l'anno successivo, che segna anche il definitivo sorpasso della commedia sul melodramma⁷², escano ancora sette film, il 1956 è segnato da un'evidente flessione: sono infatti solo quattro i film in uscita⁷³, tra cui *Montecarlo*, diretto da Sam Taylor e Giulio Macchi, interpretato da Marlene Dietrich, Vittorio De Sica, Renato Rascel e Misha Auer, e prodotto in compartecipazione con una casa americana, la United Artists. Lombardo è infatti uno di quei produttori che, nonostante il fallimento dell'esperienza dell'IFE, non hanno perso la speranza di stringere accordi che li portino a penetrare nel mercato statunitense: vi sono per esempio riusciti Ponti e De Laurentiis i quali, dopo avere realizzato *Ulisse* (Mario Camerini) e *Attila* (Pietro Francisci) – entrambi coprodotti con l'ex casa madre Lux nel 1954 e circolati con successo nei mercati internazionali – hanno imbastito la superproduzione *Guerra e pace* (Henry King, 1955) insieme alla Paramount Pictures. Anche la Titanus, che ha ormai impostato una produzione dal volume rilevante, in questi anni manifesta interesse per iniziative simili, e Bernardini e Martinelli ([1986] 2004, 162) riferiscono infatti che Lombardo

nel 1954, al ritorno da un viaggio negli Stati Uniti, annuncia una serie di accordi e di progetti di cui è già avviata la realizzazione: un film da girare in America con Sordi protagonista, un *Goya* di Alberto Lattuada da girare in Spagna, il kolossal biblico *Sodoma e Gomorra* e la riduzione di un noto romanzo di Bruce Marshall, *La sposa bella*.

Per il momento, tutti questi progetti rimangono sulla carta. Tuttavia, una volta passata la bufera della crisi, quasi tutti i titoli annunciati vedono la luce nel giro di un lustro: il film su Goya viene realizzato senza Lattuada e insieme alla Columbia – diventerà *La Maja desnuda* (*The Naked Maja*, Henry Koster, 1958) – *La sposa bella* (*The Angel Wore Red*, Nunnally Johnson, 1960) viene coprodotto dalla MGM, mentre *Sodoma e Gomorra* (Robert Aldrich) vedrà la luce soltanto nel 1962.⁷⁴ Farassino (2004, 412) osserva come la determinazione con cui Lombardo insiste nell'inseguire questi progetti, a distanza di anni dalla loro formulazione iniziale, sia «ammirevole e insieme preoccupante, perché indica una tendenza al gigantismo produttivo che rischia di diventare incontrollabile»: tuttavia, essa va contestualizzata all'interno della svolta che il produttore vuole imprimere alle uscite della casa.

II.6. La fine degli anni '50: la politica del basso costo e l'espansione in altri settori

In un articolo apparso sulla rivista «Cinemundus» Lombardo (1956) esamina le cause della crisi da poco passata: secondo la sua valutazione, essa non è stata tanto – o quantomeno, non soltanto – una conseguenza del vuoto legislativo, quanto del

⁷² Quest'ultimo genere è infatti presente soltanto con *L'angelo bianco* (Raffaello Matarazzo, seguito de *I figli di nessuno*) e, parzialmente, anche con il film-canzone di ambientazione napoletana *Quando tramonta il sole* (Guido Brignone); la commedia è invece rappresentata da *Il segno di Venere* (Dino Risi), *Un eroe dei nostri tempi* (Mario Monicelli, coproduzione con la Vides), *La bella mugnaia* (Mario Camerini, coproduzione con la Champion di Carlo Ponti) e *Pane, amore e...* (Dino Risi). *Il bidone* (Federico Fellini) è invece l'unico film a far parte della produzione di fascia alta della casa, mentre tra quelli citati precedentemente soltanto *Quando tramonta il sole* andrebbe inserito in quella di fascia bassa, a dispetto del formato scope e del colore. Solamente due di questi sette film sono in coproduzione.

⁷³ Oltre alle commedie *Mio figlio Nerone* (Steno, in coproduzione con la Vides di Franco Cristaldi e la francese Les Films Marceau) e *Montecarlo* (Sam Taylor e Giulio Macchi), le uscite del 1956 comprendono l'ultimo melodramma realizzato dalla casa senza Matarazzo, *Difendo il mio amore* (Giulio Macchi, ancora in coproduzione con la Les Films Marceau) e *Totò, lascia o raddoppia?* (Camillo Mastrocinque, l'unico film dell'anno realizzato senza partner stranieri).

⁷⁴ Alle compartecipazioni con le case americane vanno aggiunti anche *Arrivederci Roma* (*Seven Hills of Rome*, Roy Rowland e Mario Russo, 1957) e *Olympia (A Breath of a Scandal)*, Michael Curtiz, 1960), entrambi realizzati con la MGM.

persistente problema del rischio insito nel crescente divario tra costi e rendimenti delle pellicole – dovuto, tra le altre cose, alle innovazioni tecnologiche affrontate di recente ma anche alle difficoltà che, in un clima di sovrapproduzione, i singoli prodotti incontrano per emergere e ottenere visibilità. La proposta di Lombardo, finalizzata alla riduzione del rischio, consiste in una produzione ripartita in tre fasce, caratterizzate ciascuna da modelli produttivi differenti: la prima, dedicata principalmente al mercato interno e caratterizzata da forti tratti nazionali, verrebbe realizzata in proprio dalle singole società o in collaborazione tra diverse case italiane, purché si tratti di soggetti qualificati e non di realtà sorte a fini speculativi; la seconda, improntata a una produzione media per ambizioni e valori di produzione, sarebbe destinata al mercato europeo e potrebbe contare sugli indispensabili accordi di coproduzione per effettuare una ripartizione del rischio tra compagnie di diverse nazionalità, come avviene regolarmente per i film realizzati con la Francia; infine la terza, destinata al pubblico internazionale nel senso più ampio del termine, verrebbe realizzata con la collaborazione delle *majors* americane, sull'esempio di *Guerra e pace*.

La produzione Titanus non si conformerà mai compiutamente a questo schema, in particolare per quanto riguarda le pochissime coproduzioni con gli Stati Uniti le quali, in genere, non saranno altro che delle produzioni per conto⁷⁵; tuttavia la relazione di Lombardo è significativa per due ragioni: in primo luogo perché evidenzia l'esigenza di correggere la rotta dopo che, per effetto della crisi, la Titanus si è trovata a essere una delle poche grandi case rimaste attive nel settore della produzione; in secondo luogo, perché bisogna rilevare che a breve vi sarà un'effettiva riforma delle fasce produttive della casa, anche se non nel senso qui indicato. A mutare saranno soprattutto i prodotti dedicati al mercato interno sui quali, in questa occasione, Lombardo si pronuncia in modo ancora piuttosto vago, limitandosi a fare riferimento a una produzione «intesa a salvaguardare le più gelose tradizioni del cinema, di quel tipico inconfondibile cinema italiano che per originalità, stile, dignità e prestigio ci ha aperto le vie del mondo.» (Lombardo [1956] 1986, 71).

È invece in una conferenza stampa dell'Unione nazionale produttori, tenutasi a Milano nell'estate del 1956, che Lombardo enuncia con maggiore precisione il suo progetto di film a basso costo per il mercato interno: si tratterebbe di realizzare sette (o più) piccoli film all'anno, di modesto impegno produttivo – Lombardo ipotizza un costo complessivo di circa 80 milioni di lire per ciascuna pellicola e una formula che prevede finanziamenti provenienti da un consorzio di sette o più case, al fine di suddividere spese e rischi – ma caratterizzati da alti meriti artistici. Il *patron* della Titanus avrebbe poi precisato – secondo la testimonianza di Lisi (1956) – che i tagli sul budget sarebbero avvenuti soprattutto a livello di comparti artistici quali attori e registi, ma avrebbero riguardato anche alcune costose tecnologie come il colore o il formato panoramico, mentre come modelli di elevata qualità artistica sarebbero infine stati citati gli esempi de *Il tetto* (Vittorio De Sica, 1956, distribuito dalla Titanus) e de *Il ferroviere* (Pietro Germi, 1956). La prima osservazione da farsi, rispetto al progetto complessivo che Lombardo va delineando nei suoi interventi, è che l'idea di pianificazione produttiva da lui teorizzata prevede, sul piano strettamente economico, una polarizzazione dei prodotti: da una parte film medio-alti e grosse produzioni da realizzarsi in entrambi i casi con partner stranieri; dall'altra, una produzione medio-bassa per valori di produzione – ma non per ambizioni di carattere estetico-culturale – da realizzarsi minimizzando il rischio attraverso dei conglomerati di case produttrici – un progetto che

⁷⁵ Nel caso di *La maja desnuda*, per esempio, la Titanus si limita a organizzare una produzione i cui comparti artistici – con l'eccezione di Amedeo Nazzari – sono stati scelti dalla controparte americana, e lo stesso avviene per *La sposa bella* e *Olympia*.

andrebbe ad alterare pesantemente quella produzione tripartita che ha caratterizzato la Titanus nei suoi primi sette anni di vita, ma che è in qualche modo coerente con gli sviluppi del mercato internazionale. In secondo luogo, è inevitabile osservare come queste dichiarazioni di Lombardo sembrino prefigurare quell'operazione "giovani autori" che caratterizzerà le strategie della casa – anche e soprattutto sul piano pubblicitario – al volgere del decennio: come se il produttore avesse prefigurato la potenzialità commerciale di film come *Piace a troppi* (*Et Dieu... créa la femme*, Roger Vadim, che sarebbe uscito soltanto alcuni mesi più tardi), oppure di quella *nouvelle vague* che sarebbe esplosa soltanto a partire dal 1959.

Di certo, il primo risultato concreto della nuova politica produttiva della Titanus è quanto mai differente da questi ultimi esempi: secondo quanto riferisce Gandin ([1956] 1986, 74) – che da tempo conduce sulle pagine di «Cinema nuovo» una campagna a favore di film dai bassi valori di produzione ma dall'alta qualità artistica – a gennaio «in una saletta di via Margutta Goffredo Lombardo [presenta] il primo di una serie di film a basso costo. Titolo: *Poveri ma belli*. [...] Spesa complessiva: 62.671.245 con una differenza in più sul preventivo di lire 246.245». La produzione a basso costo per il mercato interno della Titanus sarebbe quindi inaugurata da una commedia non dissimile nei toni da quelle realizzate dalla casa nella prima metà del decennio, diretta però da un regista già esperto ma non ancora affermato, scritta da una coppia di giovani giornalisti privi di un significativo curriculum cinematografico (Massimo Franciosa e Pasquale Festa Campanile) e interpretata da un cast di attori quasi esordienti: elementi che spiegherebbero il bassissimo costo di realizzazione. La confezione del film è comunque estremamente curata, così che l'opera – al di là dei contenuti – non può che raccogliere l'ammirazione della stampa, compreso l'intransigente «Cinema nuovo» che, normalmente, è piuttosto ostile a questo genere di film; un'ammirazione che verrà confermata quando, nel giugno dello stesso anno, al congresso della Titanus Lombardo divulgherà le sue previsioni riguardanti gli incassi del film, che nonostante i bassi costi di realizzazione arriverà effettivamente a guadagnare un miliardo di lire⁷⁶.

Tuttavia questo profluvio di dati non corrisponde necessariamente al vero: innanzitutto, bisogna ricordare che *Poveri ma belli* è una coproduzione, e gode dell'apporto finanziario della solita Société Générale de Cinématographie (una partecipazione minoritaria al 30%), così che appare difficile pensare che si tratti di un prodotto destinato soltanto al mercato interno; ma soprattutto, il consuntivo di lavorazione depositato presso la Direzione Cinema del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, oggi consultabile presso l'Archivio Centrale dello Stato⁷⁷, presenta una realtà assai differente, dal momento che il costo di realizzazione riportato è di L. 157.228.699 (comprensivo dei circa 7 milioni di lire necessari per l'edizione del film), a fronte di un preventivo di L. 166.165.000: in pratica, *Poveri ma belli* è sempre stato fin dal suo concepimento un prodotto di fascia media – o al limite medio-bassa – e va quindi a occupare, all'interno del listino della Titanus, il posto che nella prima metà del

⁷⁶ Un trafiletto non firmato apparso sul Corriere della Nazione il 16 giugno del 1957 sottolinea questi mirabili risultati e riporta le affermazioni di Lombardo inerenti il futuro delle politiche produttive della Titanus: «Lombardo ha dichiarato: "Abbiamo prodotto *Poveri ma belli* che è costato 72 milioni di lire: in un anno di sfruttamento supererà il miliardo lordo di incassi, dimostrando ancora una volta che il cinema, quando il prodotto è buono, risponde al cento per cento [...]". Il programma futuro della Titanus – ha annunciato Lombardo – è orientato principalmente su due tipi di produzione: un tipo di produzione a basso costo per il mercato italiano, utilizzando nuovi talenti; ed un altro di grandi produzioni in accordo con una celebre Casa di Hollywood».

⁷⁷ Cfr. Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), Ministero del Turismo e dello Spettacolo (d'ora in poi Min. T. S.), Direzione Generale Cinema (d'ora in poi DG Cinema), Copioni e fascicoli (d'ora in poi CF) 2514.

decennio apparteneva alla serie iniziata con *Pane, amore e fantasia*, la quale con il suo terzo capitolo (*Pane, amore, e...*, sempre diretto da Risi) aveva aumentato le attrazioni e i conseguenti costi – colore technicolor e formato cinemascope – senza per questo ottenere una performance al botteghino migliore dei due capitoli precedenti. Le ragioni di una simile discrepanza potrebbero essere rintracciate nella strategia pubblicitaria che la Titanus sta conducendo dalla metà dell'anno precedente: nel divulgare i costi del film, Lombardo potrebbe aver deciso di citare solamente la cifra che, secondo il piano di finanziamento, la casa avrebbe speso di tasca propria⁷⁸, anziché citare l'importo complessivo dei costi sostenuti comprensivo dei prestiti erogati dalla Sezione autonoma credito cinematografico della Bnl e dal suo fondo speciale; in questo modo, il produttore non avrebbe smentito le proprie affermazioni riguardo una politica del basso costo che, nelle modalità da lui enunciate, non sembra essere ancora praticabile, e avrebbe allo stesso tempo attirato l'attenzione della stampa su di un prodotto che, per quanto gradevole, non presenta caratteristiche di grande rilievo.

Tuttavia, *Poveri ma belli* e il suo ottimo successo – in fin dei conti il film, a fine sfruttamento, incasserà davvero fino a sei volte il proprio capitale di partenza – hanno davvero l'effetto di condizionare le strategie – e i listini – della casa negli anni immediatamente successivi. Per rendersene conto basta osservare le altre uscite del 1957: il film di Risi debutta in gennaio, e ancora prima della fine della stagione la Titanus – che per il resto ha già in uscita un film di De Santis di impegno medio-alto in coproduzione con la Francia (*Uomini e lupi*) e un esperimento di horror a bassissimo costo organizzato dalla Athena di Donati e Carpentieri (*I vampiri*, Riccardo Freda) – riesce a imbastire un'altra produzione che ne sfrutti il successo rimarcando al tempo stesso la contiguità con la serie dei *Pane, amore e fantasia*: *La nonna Sabella*, infatti, tratto da un romanzo di Pasquale Festa Campanile e scritto da Massimo Franciosa, preleva elementi di *Poveri ma belli* (il regista, gli attori Renato Salvatori e Rossella Como) e li fonde con altri che rimandano alla fortunata serie di qualche anno prima (l'ambientazione in un paesino dell'Italia meridionale, la presenza di Tina Pica tra i protagonisti), collocandosi nel calendario delle uscite esattamente a sei mesi dal campione d'incassi e ad altri sei dal suo inevitabile seguito, *Belle ma povere* (Dino Risi, 1957).

È a questa serie di film di fascia medio-bassa che la Titanus inizia ad affiancarne un'altra realmente a basso costo: affidati a registi meno sofisticati e caratterizzati da una realizzazione evidentemente frettolosa, *Lazzarella* (Carlo Ludovico Bragaglia) e *Classe di ferro* (Turi Vasile) – che dividono il listino con la ricca compartecipazione Italia-Usa *Arrivederci Roma*, interpretata, tra gli altri, da Marisa Allasio – riprendono interpreti e situazioni da *Poveri ma belli* ma sono evidentemente indirizzati al pubblico giovanile delle sale del circuito di terza visione. Nonostante l'impressione di trascuratezza, si tratta tuttavia di due film di grande interesse per la strategia della casa: sia *Lazzarella* che *Classe di ferro* danno il via a una serie che scorre parallela a quella dei film di Risi⁷⁹, meno ricca e più risolutamente indirizzata alle sale di seconda visione e al pubblico meridionale.

⁷⁸ Che, per la precisione, ammonterebbe a 73 milioni di lire, che si avvicinano ai 62 dichiarati inizialmente solo togliendo le spese di edizione.

⁷⁹ Le due serie hanno infatti due direttori di produzione diversi, Silvio Clementelli – di provenienza Lux – per i vari *Poveri ma belli* e per *La nonna Sabella*; Gilberto Carbone – specializzato nel cinema regionale napoletano – per *Lazzarella*, *Classe di ferro* e derivati. Per quanto riguarda i costi, bisogna inoltre osservare come il film di Vasile venga realizzato con un budget ridottissimo (poco meno di 76 milioni, cfr. ACS, Min T.S., DG Cinema, CF 2668), mentre la coproduzione italo-francese *Lazzarella*, organizzata sulla base di un preventivo di L. 210.110.000, sia invece stata terminata con una spesa di 128.899.407

Questo ciclo di film, estremamente prolifico ed effimero (otto film in due anni)⁸⁰, si ricollega al film-canzone tipico della produzione regionale napoletana, al quale tuttavia imprime delle radicali modifiche: in primo luogo, il tono melodrammatico tipico del genere viene sostituito dalla struttura della commedia, un effetto che viene ampliato dall'inserimento di attori provenienti dalla serie *Poveri ma belli*; in secondo luogo, le musiche utilizzate all'interno dei film subiscono una trasformazione che impone un passaggio dalla tradizione melodica partenopea a sonorità più vicine ai gusti del pubblico giovanile – la nuova canzone d'autore di Modugno nei film diretti da Bragaglia e il jazz di Lelio Luttazzi in quelli di Turi Vasile – mentre lo stesso consumo musicale inizia a essere rappresentato nella nuova dimensione che esso assume all'interno dell'industria culturale dell'epoca⁸¹: i protagonisti di questi film acquistano dischi a 45 giri, ascoltano la radio e il juke-box, guardano la televisione, frequentano i *night club* e, soprattutto, vanno al cinema, così che l'industria cinematografica cerca metaforicamente di riaffermare il proprio spazio all'interno di un nuovo scenario mediatico, all'interno del quale inizia a perdere la propria centralità.

Fuor di metafora, è quello che sta cercando di fare la Titanus tra la fine del decennio e l'inizio di quello successivo. Nel 1954 la casa era già entrata nel settore dell'editoria musicale, specializzandosi inizialmente nella distribuzione degli spartiti dei commenti musicali dei propri film ma spingendosi poi, alla fine degli anni '50, fino a pubblicare materiale eterogeneo e più vicino alla contemporanea musica leggera, come alcune delle canzoni concorrenti al Festival di Sanremo o al Festival di Napoli. Nel 1961 il settore musicale della Titanus viene poi ampliato ulteriormente con la nascita di una piccola etichetta discografica – la quale, dal punto di vista delle strutture necessarie alla registrazione e della distribuzione, si appoggia però ad altre case come la C.A.M. (Creazioni Artistiche Musicali) di Roma – il cui catalogo comprende sia alcuni temi musicali delle proprie colonne sonore, che singoli di cantanti della musica leggera nazionale o napoletana, come Nilla Pizzi o Giuseppe Negroni. Non si tratta di un elemento del tutto inedito nel panorama cinematografico italiano – nello stesso periodo, anche Dino De Laurentiis dà vita a una piccola etichetta musicale – ma dimostra come la Titanus partecipasse a quella ridefinizione del panorama dei media che è caratteristica degli anni immediatamente precedenti il boom e che provoca l'espansione in altri settori di alcune case cinematografiche italiane laddove, fino a quel momento, era avvenuto l'inverso, per esempio con l'ingresso nella distribuzione e nella produzione di editori provenienti dalla carta stampata quali Angelo Rizzoli e Cino Del Duca.

II.7. Dal “superspettacolo d'autore” alla chiusura del ramo produttivo

Gli ultimi tre anni del decennio sono caratterizzati da un ritmo produttivo che riporta la casa di Lombardo agli standard precedenti alla crisi: escono sette film Titanus nel 1957, otto nel 1958, ben quattordici nell'anno successivo. Inoltre, dal punto di vista della varietà e della strutturazione dell'offerta, la casa torna a presentare un panorama più vasto rispetto alla seconda metà del decennio: se nel 1957 quattro film su sette sono

(cfr. ACS, Min T.S., DG Cinema, CF 2706), mentre i titoli successivi della serie si chiuderanno con un consuntivo di circa 90 milioni di lire.

⁸⁰ Ai titoli già citati seguono: *Io, mamma e tu* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1958), *Gambe d'oro* (Turi Vasile, 1958); *Promesse di marinaio* (Turi Vasile, 1958), *Tuppe-tuppe marescià* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1958), *La cento chilometri* (Giulio Petroni, 1959) e *Cerasella* (Raffaello Matarazzo, 1959).

⁸¹ «Nel 1948-1949 entra nel mercato il microscolco e [...] il 1954 sarà l'anno del transistor; maneggevolezza dei dischi, avvento del mangiadischi portatile: tratti destinati a rivoluzionare il consumo musicale (il rock, il juke-box, i concerti ecc.), tracce ulteriori di un equilibrio mediale pronto ad assumere nuove configurazioni.» (VALENTINI 2003, 104)

commedie di impegno produttivo medio o moderato, così come nell'anno successivo⁸², le uscite del 1959 sono maggiormente stratificate e manifestano un definitivo cambiamento di rotta. I prodotti di fascia medio-bassa iniziano a ridursi sensibilmente, mentre la casa torna a impegnarsi in un buon numero di film di budget medio-alto, sia dal punto di vista dei prodotti di buona confezione spettacolare – come i film in costume *Policarpo, ufficiale di scrittura* (Mario Soldati) o *Ferdinando I re di Napoli* (Gianni Franciolini) – che da quello di opere dalle elevate ambizioni artistiche e culturali. È il caso di *Estate violenta* (Valerio Zurlini) o de *I magliari* (Francesco Rosi): un film, quest'ultimo, che marca il passaggio della casa dalle commedie popolaresche a film appartenenti a quella che dalla critica degli anni immediatamente successivi è stata definita “commedia all'italiana”. Parallelamente la Titanus, con *La battaglia di Maratona* (ufficialmente diretto da Jacques Tourneur, ma girato in larga misura dal direttore di produzione Bruno Vailati e da Mario Bava), debutta anche nel *peplum*, un genere che alla fine del decennio beneficia di un vero e proprio boom produttivo⁸³. Il coinvolgimento della casa in questo settore rimane relativamente moderato⁸⁴, sia sul piano della quantità degli esemplari⁸⁵ che su quello dell'organizzazione produttiva – l'impegno della Titanus infatti è spesso prevalentemente finanziario, mentre la realizzazione dei film viene frequentemente lasciata alla casa co-produttrice. Tuttavia, anche il *peplum* viene convogliato nell'espansione dei prodotti di fascia alta e medio-alta che contraddistingue il listino della casa nella prima metà del nuovo decennio: la realizzazione di *Romolo e Remo*, per esempio, arriva a costare quasi un miliardo di lire – mentre il film incasserà appena 700 milioni in quattro anni di sfruttamento – ed è quindi un altro sintomo di un gigantismo produttivo che, in un genere caratterizzato da un'altissima inflazione di prodotti di costo medio-basso, si rivela essere estremamente rischioso.

Parallelamente, il 1960 segna l'ingresso della casa in una serie di produzioni di grande impatto spettacolare e spessore culturale, che vanno a costituire la punta di diamante della fascia alta della casa: *Rocco e i suoi fratelli* (1960) e il successivo *Il gattopardo* (1963), entrambi diretti da Luchino Visconti, sono infatti caratterizzati da formule produttive che vengono ben sintetizzate dalla fortunata espressione “superspettacolo d'autore” coniata da Spinazzola (1974). Si tratta di opere che a un evidente prestigio abbinano una dimensione narrativa e attrazionale – un “entertainment value” – che permettono loro di mantenere saldi legami con la produzione di genere della Titanus (in particolare con il melodramma) e di essere così potenzialmente fruibili da un pubblico eterogeneo, coinvolgendo l'intero circuito di sfruttamento. È una fascia produttiva alla quale Lombardo tiene evidentemente tantissimo e che va inquadrata in una manifesta operazione di legittimazione culturale della casa.

⁸² Nel 1958, oltre a quattro film-canzone e al seguito de *La nonna Sabella* (Giorgio Bianchi), si segnala l'uscita dell'ultimo melodramma di Matarazzo per la Titanus (*Malinconico autunno*), della commedia *Venezia, la luna e tu* (Dino Risi) e dell'unica coproduzione minoritaria *Le septième ciel* (*La vedova elettrica*, Raymond Bernhardt), una commedia grottesca interpretata da Alberto Sordi.

⁸³ In seguito al successo della produzione Galatea *Le fatiche di Ercole* (Pietro Francisci, 1958): in proposito si veda VENTURINI (2001).

⁸⁴ In proposito si veda DELLA CASA (1988).

⁸⁵ Oltre a *La battaglia di Maratona* (coproduzione Galatea/Titanus/Lux con la francese Soc. Cin. Lyre) vengono infatti realizzati soltanto *Romolo e Remo* (Sergio Corbucci, 1961, coproduzione Ajace Cinematografica/Titanus con la francese Pathé Cinéma) e *Il figlio di Spartacus* (Sergio Corbucci, 1962). A questi potrebbero essere aggiunti, per affinità tematiche e strutturali, alcuni film di genere storico-avventuroso (*Il cavaliere dai cento volti*, Pino Mercanti, 1960, copr. Titanus/Romana film e *Rosmunda e Alboino*, Carlo Campogalliani, 1961) e due film fantastici di ambientazione orientale (*Il ladro di Bagdad*, Bruno Vailati, 1961 e *La freccia d'oro*, Antonio Margheriti, 1962).

A questo potenziamento del settore alto dello spettro produttivo corrisponde poi, nello stesso periodo, una completa riforma di quello basso o medio-basso. Quest'ultimo può essere nettamente diviso in due versanti: da una parte vi è una quota di film a basso budget ancora dedicati al mercato di profondità, dall'altra, un gruppo di opere che puntano alle prime visioni e al mercato internazionale. Rispetto al film-canzone, che dava segni di crisi già dal terzo anno di sfruttamento, la produzione per il mercato di profondità Titanus nei primi anni '60 è assai più conservatrice: la casa infatti non punta più su prodotti rivolti al pubblico giovanile e interpretati da un cast di quasi esordienti, bensì su opere costruite attorno a quegli attori ormai anziani che avevano dominato il box office negli anni immediatamente successivi alla fine della guerra, come Aldo Fabrizi, Nino Taranto, Erminio Macario o Renato Rascel⁸⁶ (sebbene quest'ultimo costituisca un caso a parte che sarà in seguito esaminato nel dettaglio).

L'altro versante del settore di fascia medio-bassa sembra invece essere improntato davvero alla realizzazione di quei film dal budget economico ma dall'alta resa artistica che Lombardo aveva iniziato a prefigurare un lustro più addietro. Così, nel triennio 1961-1963, la Titanus produce una serie di film che hanno come comune denominatore il fatto di essere diretti da registi giovani o quasi esordienti⁸⁷, un'idea evidentemente debitrice della popolarità di cui gode il cinema francese della *nouvelle vague*: opere a basso costo ma che ancora per qualche anno spopoleranno nelle remunerative sale di prima visione, ingenerando in più di un produttore italiano la tentazione di creare dall'alto un fenomeno di simile portata. Per quanto riguarda la Titanus, che poco tempo prima era stata anche coprodottrice in quota minoritaria di *A doppia mandata* (*À double tour*, Claude Chabrol, 1959), questa operazione "giovani autori" viene condotta in due passaggi: viene infatti anticipata da una serie di articoli apparsi fin dal 1959 sulla rivista «La fiera del cinema» e poi promossa durante il convegno Titanus «Per un nuovo corso del cinema italiano» del 1961. Il mensile «La fiera del cinema» (1959-1963), edito dalla Cronograph di Lombardo, rappresenta per la casa un'espansione nel settore della carta stampata, più o meno contemporanea a quella nel settore dell'industria musicale, e finalizzata ad accrescere il prestigio dell'azienda: il numero di apertura, pubblicato in occasione del congresso Titanus del giugno del 1959 (e dei cinquantacinque anni della casa) è ricco di illustrazioni in bianco e nero e a colori, è introdotto da un editoriale di Goffredo Lombardo sullo stato dell'industria cinematografica, presenta una serie di firme di prestigio provenienti dall'ambito della critica cinematografica (Aristarco, Di Giammatteo, Morandini, Rondi) o da altri settori del panorama culturale italiano (Zavattini, De Chirico, Soldati), e riesce infine nell'intento di celebrare le imminenti uscite Titanus in modo relativamente indiretto e particolarmente raffinato – si veda in questo senso l'iniziativa «22 pittori per il cinema», che presenta altrettante riproduzioni di quadri ispirati al listino di Lombardo della stagione 1959/1960 e realizzati da alcuni grossi nomi dell'arte contemporanea tra i quali

⁸⁶ Macario, Fabrizi e Taranto, insieme a Peppino De Filippo, interpretano per la Titanus una serie di tre film: *I quattro monaci* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1962), *Totò contro i quattro* (Steno, 1963) e *I quattro moschettieri* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1963); Rascel, dopo il raffinato *Policarpo, ufficiale di scrittura*, nel 1960 interpreta tre film di basso profilo: *Un militare e mezzo* (Steno, a fianco di Aldo Fabrizi), *Anonima cocottes* (Camillo Mastrocinque) e *Il corazziere* (Camillo Mastrocinque, coprodotto dalla Champion di Carlo Ponti).

⁸⁷ La Titanus produce così il terzo film di Nanni Loy (*Le quattro giornate di Napoli*, 1962), il terzo di Ermanno Olmi (*I fidanzati*, 1963), il terzo di Damiano Damiani (*L'isola di Arturo*, 1962) e gli esordi di Elio Petri (*L'assassino*, 1961), Ugo Gregoretti (*I nuovi angeli*, 1962), Franco Brusati (*Il disordine*, 1962), Alfredo Giannetti (*Giorno per giorno disperatamente*, 1962) e Brunello Rondi (*Il demonio*, 1964); inoltre distribuisce, oltre a *Il posto* (Ermanno Olmi, 1961), film commercialmente difficili come *Banditi a Orgosolo* (Vittorio De Seta, 1961) e *La legge della tromba* (Augusto Tretti, 1962).

spiccano Giorgio De Chirico, Carlo Levi e Domenico Purificato. La serie regolare, che prende il via dal settembre dello stesso anno, sebbene sia estremamente curata dal punto di vista grafico e continui a presentare firme prestigiose (come Fernaldo Di Giammatteo o Achille Campanile) adotta tuttavia un tono molto più leggero: introduce rubriche dedicate a dive femminili quali Eleonora Rossi Drago e Sophia Loren, resoconti sui soggiorni romani di alcune star hollywoodiane e infine ampi servizi fotografici su aspiranti *starlettes* in costume da bagno; quello che colpisce, tuttavia, è la costante attenzione al fenomeno della *Nouvelle Vague* francese, cui fin dai primi numeri della rivista vengono dedicati interventi critici contrassegnati da un generale scetticismo, che paragonano il movimento alla situazione dei giovani autori italiani⁸⁸.

Sul convegno Titanus di Milano del luglio 1961 – cui erano presenti, tra gli altri, il critico Morando Morandini e alcuni registi tra i quali Roberto Rossellini, Mario Soldati, Valerio Zurlini, Ermanno Olmi, Mauro Bolognini e Nanni Loy – e sulle sue implicazioni è stato scritto molto⁸⁹. Sarà perciò sufficiente esaminare alcuni passaggi della relazione di apertura di Goffredo Lombardo il quale, non entrando nel merito dell'operazione “giovani autori”, si concentra soprattutto su tre aspetti: sulla fortunatissima congiuntura che sta attraversando il cinema italiano e in particolare quello di qualità, sul ruolo che, in questo momento assai delicato, deve avere la legislazione – la quale dovrebbe, secondo Lombardo, accentuare la defiscalizzazione delle imprese cinematografiche e scoraggiare l'inflazione produttiva – e infine sull'indispensabile ruolo che, nel consolidamento del cinema italiano, deve svolgere l'internazionalizzazione di quest'ultimo. È in quest'occasione che Lombardo annuncia la realizzazione di due accordi con importantissime case straniere, ovvero la francese Pathé e l'americana MGM: il primo è un normale accordo di coproduzione che sarà finalizzato alla realizzazione di alcuni film ad alto budget per il mercato europeo⁹⁰; il secondo, invece, costituisce un evento eccezionale: la Titanus e la MGM costituiscono infatti una compagnia ibrida, nella quale la major americana rientra come socio di minoranza (al 49% contro il 51% della casa italiana) e le cui finalità consistono nella realizzazione di film da distribuire su tutti i mercati, compreso quello statunitense. È questa società che Lombardo individua come canale privilegiato per dare una dimensione internazionale al proprio cinema di qualità, sia a quello dei giovani autori (Petri, Damiani) che a quello di nomi ormai affermati (Zurlini), così che le cinque uscite del 1962 della Titanus-MGM sono improntate ad un pubblico piuttosto sofisticato: si va dalla rievocazione storica in forma epica di *Le quattro giornate di Napoli* o in forma intima di *Cronaca familiare* (Valerio Zurlini, vincitore a ex-aequo del Leone d'oro alla Mostra del cinema di Venezia) alla dimensione esistenziale del secondo film di Petri (*I giorni contati*); da un'opera pesantemente letteraria come *L'isola di Arturo* – tratto

⁸⁸ Per esempio, Bianchi (1959, 51) scrive sul primo numero della rivista: «Quando Vadim batté il naso per terra, e non fu più marito di B.B., si inventò la “nouvelle vague”. Ogni società, ogni nazione civile ha la “nuova ondata”. Se non l'avesse, se cioè i giovani non attaccassero con violenza le posizioni degli “arrivati”, cercando un posto al sole, il paese diventerebbe rapidamente un immenso cimitero». Inoltre nel numero inaugurale, uscito poco dopo la fine del Festival di Cannes, compariva un intero speciale intitolato «Che c'è di nuovo nella nouvelle vague» strutturato in tre interventi di Meccoli (1959), Loy (1959), e Liverani (1959). Il più interessante è indubbiamente il primo, nel quale Meccoli, dopo aver sottolineato come il fenomeno *Nouvelle Vague*, per quanto artificiale, costituisca un ottimo aiuto per alcuni validi esordienti francesi, lamenta poi il fatto che i migliori registi italiani non possano contare su di un movimento che li spinga e debbano faticare per realizzare un secondo film anche dopo un brillante esordio: i due esempi citati dal critico sono Rosi e Zurlini, le cui opere seconde, per una fortunata coincidenza, sono in uscita per la Titanus.

⁸⁹ Si rimanda in particolare all'analisi della politica degli esordienti che fa MICCICHÉ (1975) e al resoconto del convegno che viene operato, retrospettivamente, da MORANDINI (1988).

⁹⁰ La Pathé contribuisce alla realizzazione di *Romolo e Remo*, *Sodoma e Gomorra* e *Il gattopardo*.

dall'omonimo romanzo di Elsa Morante – a una forma ibrida di fiction e documentario come *Ti-Kojo e il suo pescecane* (Folco Quilici), che è tratto da un soggetto di Italo Calvino e impreziosito da colorate riprese subacquee; infine vi trova posto un prodotto ambiguo come *Smog* (Franco Rossi), che si colloca a metà strada tra la commedia all'italiana e il cinema d'autore dell'epoca.

L'operazione Titanus-Metro si rivela essere un completo fallimento sul piano commerciale, così come – più in generale – l'intera operazione giovani autori: l'unico film ad ottenere buoni risultati sul mercato interno è *Le quattro giornate di Napoli* (più di 700 milioni a fine sfruttamento), mentre una buona parte dei film presentati non riesce nemmeno ad arrivare alla soglia dei 100 milioni, come nel caso dei disastrosi *Giorno per giorno disperatamente* (73 milioni), *I giorni contati* (48 milioni) e *I fidanzati* (25 milioni); inoltre non vi sono dati certi sulla sorte internazionale di questi stessi prodotti, ma sembra essere assodato che la MGM abbia volontariamente trascurato di distribuirli sul territorio americano⁹¹.

Dalla vicenda dell'operazione “giovani autori” emergono due spunti di riflessione: il primo elemento da osservare è che, nella maggior parte dei casi, la Titanus sembra aver trascurato quell'*entertainment value* che era presente anche nei prodotti più difficili degli anni '50, come se la casa non avesse compreso realmente quel nuovo pubblico più giovane, urbano e istruito che credeva di riuscire a raggiungere. Non a caso, il successo viene conseguito dall'unico un film a budget elevato del gruppo, *Le quattro giornate di Napoli*, un'opera che si ricollega alla recente ondata di cinema a tematica resistenziale e tenuta sotto stretto controllo dallo stesso Lombardo, con l'intenzione di salvaguardarne la potenziale dimensione spettacolare⁹², mentre l'altro film Titanus-Metro ad ottenere una performance più che discreta, *Cronaca familiare* (che incassa quasi 460 milioni) può contare su di un autore già affermato – *La ragazza con la valigia* (1961) era stato un ottimo successo – sulla pubblicità garantita dal Leone d'oro e sulla presenza divistica di Marcello Mastroianni.

Il secondo elemento su cui riflettere consiste nel fatto che in questo settore della produzione Titanus vi è una pericolosa sovrapposizione tra le ragioni del genere e quelle dell'autore, e tra quelle di una produzione medio-bassa riservata a un pubblico molto ristretto e a quella media o medio-alta aperta a un pubblico più vasto. In altre parole, Lombardo non sembra aver compreso la lezione della nascente commedia all'italiana e le sue grandi potenzialità commerciali: l'unico film esplicitamente legato a questa fase del genere, *A cavallo della tigre* (Luigi Comencini, 1961) è un pesante insuccesso, ma il problema vero è che tutti gli altri film Titanus legati alla commedia della prima metà degli anni '60 hanno uno status incerto. Mentre *I magliari* è un film che, coniugando con successo le istanze autoriali di Rosi con i moduli della commedia e con il tema, allora in voga, dell'italiano all'estero, nonché grazie alla presenza di Alberto Sordi, riesce ad ottenere un successo ragguardevole, nonostante i costi di realizzazione

⁹¹ «C'è da dubitare assai delle reali intenzioni della M.G.M., circoscritte, secondo Mike Frankovitch, all'ottenimento di film per il mercato italo-europeo non passandole nemmeno per l'anticamera del cervello, a quanto se ne sa, di aprire al film italiano i grandi circuiti nord-americani.» (QUAGLIETTI 1988, 33).

⁹² Intervistato da Barlozzetti, alla domanda: «Come seguì Goffredo Lombardo la preparazione e le riprese de *Le quattro giornate di Napoli*?» Loy risponde: «Ci fu un controllo continuo nella fase della sceneggiatura. Lombardo aveva mandato un suo famoso collaboratore, che poi avrebbe fatto il produttore da solo, un certo Bonotti che si diceva essere l'ispiratore dei grandi successi della serie Nazzari-Sanson. Con lui abbiamo fatto una lettura puntuale del copione. Scena per scena ci fermavamo, perché Bonotti interveniva sempre per dire: «fa ride o fa piagne?». Aveva ragione anche lui. Il patriottismo, la politica, le questioni ideologiche erano accantonate, lui valutava solo gli effetti spettacolari.» (BARLOZZETTI 1986, 49).

relativamente elevati⁹³, *Smog* costituisce l'esempio opposto: girato *on location* in California e interpretato da un attore di minor successo (Enrico Maria Salerno), è troppo sofisticato per essere percepito dal pubblico come una commedia, mentre la critica dell'epoca, che aveva apprezzato i precedenti film di Franco Rossi, è troppo infastidita dalle scene comiche per promuoverlo in quanto film d'autore. L'esito commerciale sarà disastroso: costato 385.784.149 lire⁹⁴, ne incasserà soltanto 92 milioni a fine sfruttamento.

Nella sua relazione di apertura del convegno intitolato «Per un nuovo corso del cinema italiano» Lombardo (1961, 87) aveva sottolineato come, in questo periodo, il problema dei costi dovesse

essere attentamente esaminato e vagliato. È un problema fondamentale per la struttura, l'organizzazione e la vita dell'industria, poiché la parola "costi" deve essere posta in relazione con la parola "ricavi" essendo questi due elementi che vanno tenuti in stretto rapporto di interdipendenza ad evitare che l'iniziativa si trasformi in avventura.

Ma è proprio questa interdipendenza di costi e ricavi a venire meno negli ultimi anni di attività della casa: nella prima metà degli anni '60 i film di livello medio e medio-alto non garantiscono più quella sproporzione favorevole tra costi e ricavi che nel decennio precedente caratterizzava la serie di Matarazzo, dei *Pane, amore e fantasia* o dei *Poveri ma belli*; allo stesso modo, anche quelli di fascia medio-bassa che hanno come protagonisti i vecchi comici provenienti dal varietà non sortiscono gli stessi exploit dei primi film-canzone, e le opere degli autori esordienti vanno spesso in perdita. È in questo contesto che va visto il fallimento della Titanus, del quale sono state incolpate principalmente le operazioni *Il gattopardo* e *Sodoma e gomorra*: è noto che mentre il costosissimo film di Visconti si rivelerà essere quello che in editoria viene chiamato un *long-seller*, e continuerà cioè a essere remunerativo attraverso le sue numerosissime riedizioni cinematografiche, *Sodoma e Gomorra* sarà invece una vera e propria tragedia finanziaria, con i suoi 3 miliardi e 200 milioni di lire di costi⁹⁵ – sostenuti all'80% dalla stessa Titanus – e il suo miliardo e 150 milioni di lire incassi: una prova del fatto che, come nel caso di *Romolo e Remo*, la casa di Lombardo non sembra aver compiutamente compreso la differenza merceologica che intercorre tra il *peplum* degli anni '60 e il kolossal storico del decennio precedente⁹⁶; ma questo dato va visto nel contesto di un'azienda cui per la prima volta mancano quegli ammortizzatori, quei film generatori di utili straordinari, che in altri frangenti l'avrebbero forse salvata.

⁹³ Costato 366.454.939 milioni di lire, dei quali circa 250 a carico della Titanus e 110 della francese Société Générale de Cinématographie (cfr. ACS, Min. T. S., DG Cinema, CF 3019), il film incassa 564 milioni e può perciò dirsi, con i suoi 300 milioni di ricavi, un buon successo.

⁹⁴ Cfr. ACS, Min. T. S., DG Cinema, CF 3695.

⁹⁵ Cfr. ACS, Min. T. S., DG Cinema, CF 3361.

⁹⁶ Il problema principale di *Sodoma e Gomorra* fu costituito prima dall'incapacità della Titanus nel contenere i costi, poi dal conseguente ritiro del partner statunitense Levine, che avrebbe dovuto sostenerne una buona parte. Come ricorda Lombardo: «*Sodoma e Gomorra* fu un cataclisma. Praticamente partì come un film di quelli che si giravano all'epoca, una pellicola di azione, eccetera eccetera, che dovevamo fare in quanto gli americani volevano prodotti di quel genere. Io ebbi la cosiddetta "buona idea" di chiamare Aldrich e fu lo sbaglio più grande della mia vita. [...] So soltanto che stando in Marocco, dove avveniva la lavorazione, impazzì completamente manifestando una richiesta esorbitante dietro l'altra. E controllarlo da qui – voglio dire, controllare il costo della lavorazione – divenne una impresa impossibile. Del resto non era possibile fermare il film a metà perché si sarebbero buttati i miliardi già spesi [...] A conclusione del tutto, gli americani ci protestarono il film, ossia non se lo presero e noi perdemmo un altro milione e mezzo di dollari con questo scherzo... Il film costò 5 milioni di dollari di allora, una cifra folle. In circuito andò anche bene, ma con un costo di partenza tanto mostruoso, per bene che andasse non c'era possibilità di rifarsi.» (FALDINI – FOFI 1981, 179-180).

II.8. Dopo la chiusura del ramo produttivo

L'alta esposizione finanziaria nella quale si trova la Titanus nel 1964 costringe Lombardo a un gesto drastico:

Le strutture tanto faticosamente e orgogliosamente sostenute per anni vengono smembrate: i teatri di posa della Farnesina vengono venduti, e dopo qualche anno la stessa sorte subiranno quelli della via Appia e le sale cinematografiche di Napoli; gli impianti per il doppiaggio di via Margutta vengono ceduti a una cooperativa formatasi tra i dipendenti della Titanus trovatisi da un giorno all'altro senza lavoro. (Bernardini – Martinelli [1986] 2004, 217).

Nonostante cessi l'attività produttiva, la Titanus rimane però in piedi sul piano della distribuzione, grazie a un salvataggio operato con i capitali della Edison: il rapporto con la «22 dicembre» di Olmi e Kezich, per quanto non molto proficuo sul piano della resa commerciale dei prodotti, si rivela essere in questo senso fondamentale⁹⁷, dal momento che sarà la Edison, comproprietaria della piccola società, a impegnarsi nell'acquisto del pacchetto di maggioranza della casa di Lombardo.

Il listino della Titanus, negli anni '60 e '70, torna a conformarsi alla politica degli anni immediatamente successivi alla crisi del 1954-1956: si va infatti da prodotti di fascia bassa o medio-bassa – diversi musicarelli, alcuni gialli tra i quali spicca la “trilogia degli animali” realizzata da Dario Argento e prodotta da suo padre Salvatore, alcuni polizieschi – e altri di fascia media, come le commedie all'italiana della Fair Film di Mario Cecchi Gori, mente sporadici accordi con alcune majors hollywoodiane consentono di inserire nel proprio listino anche prodotti americani di buon livello; tuttavia il percorso non è immune da incidenti e alla fine del 1978 un nuovo crack costringe la casa ad alienare i propri magazzini e i diritti di sfruttamento del proprio listino, che vengono acquistati dall'emittente Telemilano di proprietà di Silvio Berlusconi⁹⁸. Anche in questo caso, la compagnia di Lombardo riesce a risollevarsi: non soltanto continua l'attività di distributrice, ma dopo aver sporadicamente prodotto film di scarso rilievo nel corso degli anni '70, nel 1986 cerca di tornare alla ribalta con un film impegnativo come *Il camorrista* (Giuseppe Tornatore), che viene realizzato in coproduzione con Reteitalia (una società controllata dalla Fininvest di Berlusconi) ed è ispirato alla figura del criminale Raffaele Cutolo. Si tratta ancora una volta di un

⁹⁷ Sebbene la «22 dicembre» avesse prevalentemente rapporti con la Galatea (cfr. VENTURINI 2001), l'ultima fase della sua storia è legata indissolubilmente al crack della Titanus. Così KEZICH (1988, 78) ricorda la vicenda: «La vicenda della “22 dicembre” ha ancora in serbo un ultimo colpo di coda. Si comincia a discutere con Goffredo Lombardo la possibilità che la Edison, tra i molti investimenti variamente differenziati possa entrare nella nuova Titanus ormai divenuta una società di distribuzione. I viaggi di Lombardo a Milano diventano frequenti: [il segretario generale della Edison] Janni trova che la proposta può rappresentare un salvataggio di tutta la nostra attività, altrimenti condannata a un bilancio in rosso, e una buona prospettiva per il futuro. Alcuni funzionari inviati a Roma per controllare la situazione della Titanus si stupiscono che nel cinema ci sia una società con una struttura professionale, e i libri contabili a posto. [...] Dopo molte trattative, la Titanus acquista la “22 dicembre” azzerando i nostri debiti e anche le nostre quote di soci minoritari, e la Edison acquista la maggioranza del pacchetto Titanus.»

⁹⁸ Così racconta la vicenda FRECCERO (2007, 103-104), che fu uno dei primi programmatori di Telemilano: «Lombardo aveva fatto bancarotta per un flop di Lina Wertmüller con la Loren, *Fatto di sangue fra due uomini per causa di una vedova*. Pochissimi mesi dopo un imprenditore edile rampante del nord Italia si sarebbe comprato tutto il magazzino della ditta. Comprò tutto quello che c'era dentro, *sine die* o con un numero di passaggi praticamente illimitato, per la somma forfettaria di un miliardo. Lombardo jr. si rifiutò di cedere solo il film che vent'anni prima lo aveva mandato a gambe all'aria e che perciò lui amava alla follia, il super gioiello della famiglia Titanus: *Il gattopardo*. [...] Questi trecentocinquantesi film costituirono la prima enorme fortuna di Silvio Berlusconi. Fecero un numero incredibile di passaggi e incassarono ascolti e pubblicità infiniti.

esperimento sfortunato: il film – che avrebbe dovuto uscire in due versioni, una di 150 minuti da distribuire nelle sale cinematografiche, e una di circa 300 da trasmettere sulle reti Fininvest – viene bloccato per effetto di una querela sporta dall'assessore democristiano Ciro Cirillo, che si riconosce in uno dei personaggi, mentre la versione televisiva non viene mai trasmessa. Tuttavia, si tratta di un'operazione importante perché indicativa della nuova direzione che sta assumendo l'industria cinematografica italiana: mentre le majors hollywoodiane avevano compreso rapidamente la necessità di collaborare con il nuovo concorrente rappresentato dalla televisione, e di conseguenza avevano aperto dei rami improntati alla produzione per il nuovo mezzo, in Italia le case produttrici avevano ignorato il problema almeno fino alla fine degli anni '70, quando sono state colpite dall'ultima irrisolvibile crisi e, per effetto dell'ingresso sul mercato delle televisioni private, si è verificata un'emorragia di spettatori che non si sarebbe mai più fermata. Negli anni '80, in uno scenario nel quale gli investimenti nella produzione cinematografica vengono ormai effettuati dalle televisioni – che svolgono quella funzione di committenti fino a pochi anni prima riservata ai distributori – alle case italiane rimaste attive non resta dunque che cercare di realizzare prodotti adatti al mercato televisivo, che diviene il loro principale punto di riferimento. Dagli anni '90 in poi il ruolo della Titanus diviene perciò quello di realizzare serie tv da trasmettere sui canali della tv statale: un'attività che la casa svolge tuttora con successo, in un contesto in cui – sia in Italia che nel resto d'Europa – il cinema si è in buona parte trasformato in un produttore di contenuti finalizzati alla fruizione televisiva.

Capitolo III: I modi di produzione della Titanus negli anni della gestione di Goffredo Lombardo

L'analisi delle vicende produttive della Lombardo Film e della Titanus, che è stata condotta nel capitolo precedente, non è sufficiente né a illustrare le ragioni del successo della compagnia dei Lombardo, né a spiegarne compiutamente il crack sopravvenuto alla metà degli anni '60, né infine a chiarire quali siano le specificità della casa rispetto alle proprie concorrenti – in particolare in relazione a quella Lux Film che, fino alla metà degli anni '50, è guardata con ammirazione e, quando possibile, imitata sul piano dell'estetica e dell'offerta commerciale dal giovane Goffredo Lombardo. È perciò necessario condurre un'analisi dei modi di produzione della casa, che sia in grado di illuminare le connessioni tra l'organizzazione economica dell'azienda e le sue scelte sul piano estetico e culturale.

Il concetto di modo di produzione, di derivazione marxiana, ha goduto a partire dalla prima metà degli anni '80 di ampia fortuna nel contesto internazionale – specialmente in area anglosassone – ed è stato accolto con un misto di interesse e di diffidenza anche in Italia. È stato infatti al centro di un lungo dibattito, sorto nel contesto di una serie di convegni tenutisi ad Ancona a partire dal 1982 e incentrati sull'economia del cinema hollywoodiano e italiano, i cui atti sono stati pubblicati all'interno di una collana edita da Marsilio e intitolata «Cinecittà»⁹⁹. Il terzo e ultimo volume della serie riveste una particolarmente importanza, in quanto evidenzia le perplessità che sono circolate nel contesto nazionale a causa del successo di tale nozione. Zagarrio, nell'introduzione, sottolinea l'importanza di questo nuovo approccio, che permette di integrare nel contesto degli studi sul cinema anche la dimensione economica della produzione cinematografica, ma sottolinea al contempo la vaghezza terminologica che lo contraddistingue: citando l'introduzione al primo volume della serie, lo studioso sottolinea infatti come i modi di produzione siano una

“no man's land” storiografica che comprende l'economico ma non è l'economia, include l'industria ma non è soltanto l'industria, implica l'estetica ma non appartiene all'estetica, lambisce il politico ma non si identifica con la politica, ha connotazioni sociologiche ma non è sociologia, sfocia nel merceologico ma non è assimilabile alla merceologia. Insomma, qualcosa che non ci dicono, o ci dicono solo occasionalmente, e comunque ci dicono disorganicamente le storie del cinema. (Zagarrio 1988b, 7)

Il motivo di tanta incertezza, continua poi Zagarrio nella postfazione, risiede nel fatto che l'espressione “modi di produzione” viene in realtà utilizzata per indicare un insieme di quadri teorici assai eterogeneo:

Nel vasto *range* degli studi anglosassoni, si va dalla “sociologia della cultura” un Raymond Willis, all'approccio ideologico-psicoanalitico di uno Stephen Heath, dal tentativo di sintesi tra “storia” e “teoria” della coppia David Bordwell-Kristin Thompson alla “microstoria” aziendale di Douglas Gomery. C'è chi punta al “dato” di archivio, chi intende l'analisi di un “modo di produzione” come la ricostruzione rigorosa di un modello politico-economico e chi invece è interessato all'analisi dell'“apparato”. [...] Così che la nozione, di per sé interessante e suggestiva, viene a connotare di volta in volta il modello produttivo dominante di un'epoca, la storia di uno Studio o della sua professionalità, la ricostruzione di una branca dell'esercizio, oppure un singolo testo in relazione al suo contesto storico, oppure ancora il meccanismo teorico

⁹⁹ Cfr. MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA (1985), MAGRELLI (1986) e ZAGARRIO (1988a).

che lega lo spettatore alla “macchina cinema” in un periodo dato o di fronte a un “genere” dato. (Zagarrio 1988c, 168)

All’interno di un altro saggio raccolto all’interno dello stesso volume, Francesco Casetti esprime poi delle legittime riserve nei confronti di una formula che, per quanto ancora confusa, può fornire nuovi strumenti teorici allo studioso ma rischia al tempo stesso di divenire un cavallo di battaglia per quelle tendenze anti-metodiche le quali, alla fine degli anni ’80, tendono a sostituire i paradigmi di matrice psicologica o semiologica del precedente decennio con un empirismo e un feticismo del dato archivistico che vanno a detrimento della dimensione ermeneutica dell’analisi.

Anche oggi, in un momento in cui la formula modi di produzione viene utilizzata correntemente senza che appaia più necessario definire a quale sua accezione si faccia riferimento¹⁰⁰, pare comunque utile fornirne una definizione e chiarire le finalità del suo utilizzo all’interno dello studio che si sta portando avanti. Lo scopo è infatti quello di costruire, a partire dalle informazioni a disposizione, una griglia della struttura gerarchica della Titanus e della sua organizzazione interna, in modo che le decisioni prese dalla compagnia sul piano della pianificazione produttiva, la sua interpretazione dei diversi generi cinematografici di riferimento e infine il modo in cui essa stessa investe la propria identità all’interno di questi ultimi, possano essere riesaminati alla luce della fisionomia e delle potenzialità della casa, le quali contribuiscono al contempo a differenziarla dalle case concorrenti e a determinarne le strategie.

Come modello di riferimento verrà utilizzata l’analisi dei modi di produzione del cinema classico hollywoodiano che viene svolta da Janet Steiger all’interno di Bordwell – Staiger – Thompson (1985). Si tratta di una scelta che può destare perplessità per due ragioni, entrambe connesse alle differenze che intercorrono tra il contesto italiano e quello hollywoodiano. In primo luogo, nell’introduzione alla sua monografia sulla storia economica del cinema italiano, Barbara Corsi esclude categoricamente che la dimensione industriale del cinema nazionale possa in qualche modo venire accostata a quella del concorrente americano. La studiosa scrive infatti che

il cinema italiano non ha mai prodotto niente di paragonabile a quel sistema compatto, organizzato e orientato al consumatore che è – ed è sempre stato – Hollywood [...]. L’industria cinematografica italiana, in qualunque modo la si voglia definire – artigianato, industria assistita, mix di capitalismo e marginalità – ha invece molti caratteri in comune con quelle degli altri paesi europei, specialmente a partire dal dopoguerra, quando il problema principale per tutte diventa sopravvivere alla concorrenza americana. (Corsi 2001, 9).

Di seguito, Corsi elenca le ragioni di una tale distanza, le quali sono già state delineate nel precedente capitolo sul contesto produttivo italiano e possono essere brevemente riassunte in tre punti: un mercato interno troppo angusto, l’assenza di finanziatori privati – cui suppliscono i finanziamenti statali – e infine la mancanza di vasti cicli integrati di produzione e consumo. In secondo luogo, Farassino (2004, 410) sottolinea come nel contesto italiano la distinzione fra case di produzione e singoli produttori sia assai vaga: «poche sono le società che non si identificano con una singola persona, o con una famiglia, e comunque nel caso delle piccole imprese che caratterizzano il panorama produttivo italiano casa e produttore coincidono sempre». Il che equivale a dire, pressappoco, che l’industria del cinema italiano non è mai

¹⁰⁰ E, soprattutto, a dieci anni dall’uscita di tre testi che utilizzano implicitamente tale categoria concettuale con notevole coerenza e con ottimi risultati, ovvero FARASSINO (2000) – riedizione aggiornata di FARASSINO – SANGUINETI (1984) – VENTURINI (2001) e BUCCHERI (2004).

compiutamente arrivata a quella fase, definita dagli storici dell'economia "capitalismo avanzato", nella quale si verifica una separazione tra la *ownership* e il *management*, ovvero tra la proprietà e la dirigenza di una società: un classico esempio – portato dallo stesso Farassino – può essere costituito da Angelo Rizzoli, la cui attività nel settore cinematografico non viene svolta da un'unica compagnia da questi posseduta e/o diretta, bensì da una miriade di piccole sigle e società, spesso etero-dirette, che fanno tutte riferimento all'ingombrante figura dell'editore milanese, il quale oltre a esserne proprietario ne controlla direttamente la gestione – l'identificazione tra casa di produzione e produttore, in questo caso, è tanto più forte in quanto il nome del proprietario sovrasta i singoli marchi che vengono da lui creati di volta in volta. Perciò, se è vero che la Titanus si identifica totalmente con la famiglia Lombardo, ci si potrebbe chiedere che senso abbia ricostruire il profilo della sua società, adattandovi un framework sviluppato a partire da società assai più strutturate in senso capitalistico.

Per quanto riguarda il punto sollevato da Corsi, è opportuno osservare come la stessa studiosa – senza tuttavia perdere quel rigore che contraddistingueva il suo precedente intervento – si lasci in seguito sedurre, all'interno di una serie di saggi apparsi sulla *Storia del cinema italiano* edita congiuntamente da Marsilio e dal CSC, dalla tentazione di dare un'immagine un po' più hollywoodiana di quelle case italiane che, nell'immediato dopoguerra, portano sulle spalle il peso della ricostruzione. All'interno di questi scritti di Corsi queste ultime diventano allora delle «majors sul Tevere»¹⁰¹, mentre l'ANICA – che nelle ricostruzioni degli storici della generazione precedente, specialmente in Quaglietti (1980), veniva dipinta come un covo di sanguisughe pronte a qualsiasi compromesso pur di abbeverarsi alla fonte degli aiuti statali – diviene ora un soggetto organizzato e capace di abili strategie diplomatiche, quasi fosse una piccola MPAA¹⁰². Lo sviluppo degli studi di Corsi dimostra insomma che, prese le dovute precauzioni, quella di effettuare un confronto tra Hollywood e Cinecittà rimane una tentazione irresistibile anche per i gli storici più avveduti.

Quanto all'osservazione di Farassino, si potrebbe osservare che il problema della confusione tra dirigenza e proprietà – così come, peraltro, quello dell'approvvigionamento di capitali misti, privati e statali – è una costante dell'intero assetto industriale italiano, non soltanto quindi del settore dei media, ma anche della stessa industria pesante la quale, tuttavia, non per questo ha una dimensione meno industriale e più artigianale delle omologhe compagnie internazionali: e difatti, parlando della Titanus dei Lombardo, nello stesso saggio Farassino effettua l'inevitabile paragone con la FIAT degli Agnelli, un'altra azienda le cui vicende produttive sono, almeno per tutto il '900, inseparabili da quelle della stirpe dei suoi fondatori, ma che non per questo ha una struttura meno complessa delle sue concorrenti straniere.

Inoltre, quello che più in generale è in gioco all'interno di questo studio è la stessa ammissibilità di una parziale omologazione del contesto produttivo italiano al panorama industriale hollywoodiano – che tenga conto, ovviamente, dei molteplici fattori differenzianti in gioco – e quindi della sua descrizione con gli strumenti messi a punto dagli analisti anglosassoni della realtà statunitense – in modo che anche il panorama italiano dei generi, pur nella sua specificità, possa essere studiato senza complessi di inferiorità o pregiudizi. È per questo che l'esempio della Titanus si rivela essere un elemento cruciale: fondata da un imprenditore, Gustavo Lombardo, che già negli anni '10 aveva assunto a proprio modello le compagnie statunitensi, è stata poi trasformata dal figlio Goffredo in una struttura a integrazione verticale – seppur male articolata, priva di un settore esercizio degno di questo nome nonché di stabilimenti

¹⁰¹ Cfr. CORSI (2003a).

¹⁰² La svolta è percepibile soprattutto in CORSI (2003b).

necessari a condurre in autonomia i procedimenti di sviluppo e stampa – e ha in seguito fondato il proprio breve successo su di una pianificazione produttiva articolata in generi e cicli.

III.1. Definizione di modi di produzione

La definizione di “modi di produzione” fornita da Janet Steiger ([1985a] 1988, 89) è assai sintetica e funzionale. Dapprima la studiosa precisa che questa espressione «fa riferimento specificamente alle pratiche produttive ed è perciò distinta dal termine “industria”, il quale identifica invece la struttura economica e la gestione delle singole compagnie che producevano, distribuivano e proiettavano i film nelle proprie sale», poi sottolinea come

per comprendere i modi di produzione di Hollywood [sia] necessario analizzare quali fattori sono coinvolti nella loro struttura e la relazione che questi ultimi intrattengono gli uni con gli altri. [...] Si tratta di una relazione dinamica, nella quale ciascuno degli elementi influisce sugli altri. In genere, questa relazione concerne tre elementi: 1) la forza lavoro, 2) i mezzi di produzione, 3) il finanziamento della produzione. [...] Il primo termine, “forza lavoro”, indica tutti i lavoratori direttamente coinvolti nella produzione dei film oppure degli strumenti necessari a realizzare questi ultimi. Nell’industria del cinema, queste figure professionali includono gli operatori, gli sceneggiatori, i macchinisti, i fabbricanti di obiettivi, i produttori, gli scenografi e così via. [...] Un sistema dirigenziale controlla l’esecuzione del lavoro: il modo di produzione assegna il controllo di alcune funzioni lavorative a ciascuno degli elementi chiave della dirigenza, così che il lavoratore che si trova in quella posizione diviene responsabile della supervisione di una parte dell’intero processo lavorativo. Il secondo termine, “mezzi di produzione”, identifica l’intero capitale fisico legato alla produzione del bene di consumo. Generalmente, i mezzi di produzione consistono nelle infrastrutture di una compagnia, quali gli stabilimenti, i set o i costumi. [...] Il terzo termine indica il finanziamento della produzione. In un’economia capitalistica, degli individui oppure delle altre compagnie forniscono il capitale a un’entità giuridica (la ditta) che può così acquistare della forza lavoro e del capitale fisico. Lo scopo di fornire tale capitale è quello di realizzare profitti o meglio, solitamente, di massimizzare i profitti.

Le pratiche produttive sono perciò definite dal diverso rapporto che intrattengono reciprocamente elementi eterogenei come i mezzi a disposizione, la natura della specializzazione e l’organizzazione gerarchica del personale impiegato e infine l’afflusso di capitali. Tuttavia, è bene sottolineare due elementi, che permettono di differenziare i modi di produzione dell’industria del cinema da quelli di altri settori. In primo luogo, Staiger sottolinea come la gestione della forza lavoro non risponda solamente a criteri economici, bensì anche ad altri fattori di natura ideologica e semantica inerenti quegli standard stilistici e qualitativi ai quali, in un dato contesto culturale, deve fare riferimento il prodotto finito: nel ripartire il lavoro tra le diverse figure professionali, insomma, la dirigenza non sceglie necessariamente la soluzione meno onerosa, ma piuttosto quella che permette di ottenere un prodotto che sia conforme a quello che – secondo gli standard estetici dell’epoca – viene percepito come un lavoro di buona fattura. In altre parole, come riassume la stessa studiosa, le pratiche produttive non sono solamente la causa storica dell’esistenza di uno stile collettivo, ma ne sono anche un effetto. Questa prospettiva, che ancora i modi di produzione alla dimensione estetica del prodotto, evita la tendenza a ridurre lo studio di questi ultimi alla storia delle mere condizioni di fabbricazione dei film, la quale costituirebbe secondo Casetti (1988) uno dei rischi principali di tale approccio. In secondo luogo Staiger sottolinea come, per quanto riguarda i meccanismi di divisione del lavoro, la produzione cinematografica sia più vicina all’industria manifatturiera di quanto non lo sia alla moderna industria automatizzata. Nonostante infatti l’industria del cinema

hollywoodiano realizzi una produzione in serie – nonostante, cioè, gli *studios* lavorino a ciclo continuo per realizzare nuovi prodotti con cui rifornire la distribuzione e l'esercizio – la parcellizzazione dell'attività lavorativa non giunge mai a livelli paragonabili a quelli di una catena di montaggio: le unità minime nelle quali viene suddivisa la forza lavoro hanno cioè delle competenze specifiche che gli permettono – fossero i singoli lavoratori anche dei semplici aiuto-macchinisti o degli aiuto-scenografi – di controllare nella sua interezza un singolo aspetto della realizzazione del prodotto. Di conseguenza il pregiudizio secondo il quale il cinema italiano, rispetto alla concorrenza statunitense, non avrebbe una dimensione industriale ma bensì artigianale, rivela essersi non del tutto fondato: in qualsiasi contesto, all'interno del processo produttivo cinematografico, permangono infatti degli elementi propri, se non dell'artigianato, di un'industria manifatturiera ancora lontana dalla meccanizzazione di stampo taylorista, a Hollywood come a Cinecittà.

Esaurite queste premesse, è ora necessario esaminare il rapporto che la Titanus intrattiene con i tre elementi la cui relazione permette di definire la fisionomia dei modi di produzione. Si inizierà così dai mezzi di produzione, che meglio permettono di inquadrare le specificità della casa rispetto ad alcune delle sue concorrenti.

III.2. I mezzi di produzione

Come si è visto nel capitolo precedente, la fondazione della Titanus coincide con un momento di crisi produttiva della Lombardo Film: una fase destinata a durare vent'anni, i quali saranno spesi quasi interamente nel potenziamento del capitale fisico della casa. Questo processo si protrarrà anche nel decennio successivo e avrà l'effetto, attorno alla fine della crisi del 1954-1956, di generare un colosso a integrazione verticale dotato di due complessi di sei (Titanus Farnesina) e quattro (Titanus Appia) teatri di posa, uno stabilimento per il doppiaggio, 13 agenzie regionali per la distribuzione e 13 sale cinematografiche (un piccolo circuito concentrato in massima parte nel solo capoluogo partenopeo) oltre che, naturalmente degli ampi uffici situati a Roma, in via Sommacampagna 86.

Il complesso di studi più grande, quello che sorge sulla via Farnesina, è gestito dai Lombardo fin dal 1928 e diviene di loro proprietà alla fine degli anni '40. Anche dopo l'acquisto degli studi sulla via Appia, questo stabilimento continua a essere quello maggiormente utilizzato, grazie al fatto che comprende anche alcuni ettari di terreno collinare isolati da una recinzione, in modo da rendere possibile la realizzazione di sequenze ambientate all'aperto¹⁰³. Entrambi i complessi sono poi dotati di un vasto parco lampade, attrezzi e macchine da presa che comprendono anche modelli adatti alle riprese in Cinemascope. Allo stesso modo, anche gli studi di sincronizzazione di via Margutta – che vengono spesso noleggiati anche da alcune *majors* al fine di effettuare il doppiaggio di alcuni film statunitensi importati sul mercato italiano – sono dotati di moderne attrezzature per la stampa di copie in stereofonia su quattro piste sonore¹⁰⁴.

A partire dall'inizio degli anni '50, quest'espansione del capitale fisico appare giustificata dalla necessità di allargare i propri mezzi in vista di un costante aumento della produzione; tuttavia, questa operazione di potenziamento era stata condotta in massima parte nei primi decenni di vita della Titanus, un periodo di scarsissima attività produttiva caratterizzato da una sproporzione tra contenitore e contenuti alla quale

¹⁰³ Un articolo non firmato apparso su «Cinemundus» del 15 aprile 1957 e riprodotto in BARLOZZETTI (1986, 80) riferisce la presenza di «boschi, canneti, prati, nei quali vengono girate scene esotiche, cavalcate sfrenate, cacce grosse, battaglie».

¹⁰⁴ Secondo lo stesso articolo di «Cinemundus» si tratterebbe della sola attiva in Europa nel 1957.

possono essere estese le considerazioni formulate da Buccheri (2004, 13) a proposito del modo di produzione Cines nel breve periodo della gestione Pittaluga: «disponendo di una struttura industriale perfettamente organizzata, il problema rimane come riempirla con prodotti adeguati». Infatti, durante tutto il periodo della gestione di Gustavo Lombardo, si avverte una grande difficoltà nell'impostare un listino che sia caratterizzato al tempo stesso da un'offerta variegata e da un'identità – un marchio di fabbrica – immediatamente riconoscibile, cosa che era invece egregiamente riuscita nel corso degli anni '20 alla Lombardo Film. Dal momento in cui Lombardo, a partire dalla fine degli anni '20, è costretto a mutare completamente i propri modi di produzione – ovvero a trasferirsi in nuove strutture, a mutare quadri artistici e a fare riferimento a più variegati canali distributivi rispetto ai circuiti del meridione – ogni nuovo progetto che viene messo in cantiere appare così come il tentativo abortito di impostare una nuova linea. Dotarsi di mezzi di produzione sovradimensionati rispetto alle proprie opportunità produttive non rappresenta quindi, per Gustavo Lombardo, un segnale di megalomania: è piuttosto un indice di come, in un momento in cui anche la distribuzione non funziona con gli stessi ritmi degli ultimi anni del muto, la società fondi buona parte del proprio sostentamento sull'offerta di servizi finalizzati alla produzione cinematografica, ovvero sul noleggio dei teatri e delle attrezzature; e si potrebbe perfino ipotizzare che l'intensificazione dell'attività produttiva della compagnia, la quale inizia più o meno attorno alla stagione 1939-1940, non sia soltanto un effetto della ridotta circolazione di pellicole straniere conseguente all'istituzione, nel 1938, del Monopolio film esteri, bensì sia provocata anche dalla concorrenza che i nuovi stabilimenti di Cinecittà, inaugurati nel 1937, minacciano di fare agli studi della Farnesina, che correrebbero il pericolo di rimanere inattivi.

In ogni caso, è proprio il fatto di essere una compagnia caratterizzata dal possesso di un vasto capitale fisico a istituire la prima e più radicale differenza che intercorre tra i modi di produzione della casa di Lombardo e quelli della società del suo prestigioso concorrente, Renato Gualino:

La Lux non possiede, o non vuole possedere, suoi teatri di posa. È una delle caratteristiche più peculiari e più rigorosamente osservate dalla società lungo tutta la sua esistenza. Gualino li considera un costo fisso che non conviene sopportare e che può costringere a forzare la produzione anche oltre le esigenze reali, al solo scopo di tenerli attivi. Ciò fa parte da sempre della sua filosofia [...] un'eccezione nel mondo cinematografico nel quale quasi nessuno sembra resistere all'ambizione di possedere teatri di posa con il proprio nome. Così ha fatto la coetanea Scalera, così ha fatto la vecchia Titanus, diventando in alcuni periodi più una noleggiatrice di teatri di posa che una casa di produzione, così faranno, per prima cosa, una volta usciti dalla Lux, Ponti e De Laurentiis, e la fondazione di Dinocittà sarà il magniloquente e fallimentare punto d'arrivo di questa ambizione da padroni di casa. Naturalmente anche i film Lux sono spesso girati nei teatri, ma noleggiandoli di volta in volta. (Farassino 2000b, 22-23).

La Lux non sarà l'unica casa di produzione a strutturarsi come uno «studio senza studi»¹⁰⁵ (Farassino 1988, 136) dotato di «un suo “modo di produzione” leggero ed elastico» (Farassino 1988, 135) – anche la Galatea adotterà un simile modo di produzione senza mezzi di produzione¹⁰⁶ – così come la Titanus non è l'unica grossa casa di produzione a possedere dei propri studi – ma lo sarà per un decennio, dal crollo della Scalera (1952) sino al completamento degli *studios* di De Laurentiis (Dinocittà) nella prima metà degli anni '60; tuttavia entrambe le compagnie incarnano

¹⁰⁵ Bisogna però sottolineare un'importante eccezione: anche la Lux, la cui rete distributiva non è inferiore a quella della Titanus, possiede uno studio per il doppiaggio di film stranieri, la Fono Lux (ex Fonoroma), acquistata nel 1949.

¹⁰⁶ Cfr. VENTURINI (2001).

perfettamente due disposizioni opposte rispetto al rapporto con i mezzi di produzione: una dicotomia che si ripropone identica anche in quello con la forza lavoro.

Va però sottolineato un ultimo aspetto: diversamente dagli *studios* americani, le case di produzione italiane non sono autonome dal punto di vista dello sviluppo delle pellicole, e la Titanus non fa eccezione. D'altra parte, una delle differenze fondamentali tra i due contesti consiste nel fatto che le case italiane non vengono sottoposte a un regime di produzione di massa nemmeno nei momenti di massima frenesia, così che non si rende necessaria la creazione di strutture tanto complete da includere anche i laboratori: la Titanus si avvarrà così principalmente – anche per le prime sperimentazioni col colore – della S.P.E.S. di Enrico Catalucci o della Tecnostampa dei fratelli Genesi.

III.3. Modelli di sistemi produttivi

Nel corso del suo studio Staiger descrive i sei modelli di organizzazione del lavoro che si sono succeduti nel cinema hollywoodiano dal 1907 in poi: a ognuno di essi corrisponde una differente ripartizione delle competenze di base, soprattutto per quanto riguarda la dirigenza e la sua suddivisione tra manager dotati di competenze strategiche – pianificazione degli investimenti e gestione produttiva, propri della dirigenza di alto livello – e altri caratterizzati da competenze tattiche – pianificazione della produzione e supervisione del prodotto, compiti propri della dirigenza di medio livello. Semplificando il più possibile, i sei modelli possono essere illustrati in questi termini:

- ***Cameraman system of production (1896-1907)***. Un unico individuo, l'operatore, possiede tutte le competenze necessarie alla realizzazione del film, dall'ideazione allo sviluppo.
- ***Director system of production (1907-1909)***. È caratterizzato da una divisione base dei ruoli: un individuo – le cui competenze sono modellate su quelle del regista teatrale – dirige l'azione mentre uno o più individui alle sue dipendenze si occupano della resa fotografica di quest'ultima.
- ***Director-unit system of production (1909-1914)***. Si tratta di un sistema nel quale alle dipendenze di un'unica dirigenza, che si occupa delle decisioni strategiche, si trovano circa quattro registi-produttori, ognuno dei quali si occupa di una tipologia di film differente e organizza il lavoro di una serie di dipendenti specializzati in mansioni secondarie.
- ***Central producer system of production (1914-1931)***. Nato in coincidenza con lo sviluppo del lungometraggio e con l'insorgere delle conseguenti problematiche inerenti il lievitare dei costi e la necessità di gestire con più efficacia la coerenza di un prodotto finito più complesso, questo sistema è incentrato sulla divisione dei ruoli tra la figura del regista e quella del produttore. Vi è infatti un unico produttore che, insieme all'ufficio da lui diretto, cura l'organizzazione della pre e della post produzione di tutti i film realizzata da una determinata compagnia, lasciando ai singoli registi unicamente la direzione della fase delle riprese.
- ***Producer-unit system of production (1931-1955)***. Una volta affermata la tecnologia del sonoro, interviene un'ulteriore specializzazione della dirigenza. Invece di esserci un unico produttore che controlla l'intera produzione di una compagnia (che ammonta a circa 50 film all'anno) ogni studio inizia ad assumere un gruppo di produttori, ciascuno dei quali effettua la supervisione della realizzazione di circa 6-8 prodotti all'anno, specializzandosi ciascuno in una particolare tipologia di film.

- ***Package-unit system of production (1955 e oltre)***. In seguito alla crisi di Hollywood, iniziata nella seconda metà degli anni '40, alcuni *studios* hanno iniziato a comportarsi come dei finanziatori e dei distributori di produzioni organizzate da più piccole compagnie indipendenti, anche straniere.

È tuttavia necessario fare tre precisazioni: in primo luogo in questo breve schema sono state riportate esclusivamente le modifiche che intercorrono a livello della media e alta dirigenza, ma è bene ricordare che queste ultime implicano un'ulteriore differenziazione anche nei livelli più bassi della divisione del lavoro. In secondo luogo, le date indicate da Steiger sono puramente indicative, nel senso che alcuni *studios* hanno continuato ad adoperare alcuni sistemi di produzione anche quando altre *majors* avevano definitivamente adottato quello corrispondente al passaggio successivo, e non tutte si sono per esempio adeguate alla struttura del *producer-unit system*. Infine, a seconda del potere contrattuale dei singoli registi, all'interno di qualsiasi sistema sono sempre possibili delle eccezioni: anche in fasi molto avanzate di divisione del lavoro alcuni autori come Cecil B. De Mille o Vincente Minnelli hanno potuto continuare a godere di un'autonomia paragonabile a quella dei registi che operavano in regime di *director-unit system*. Si tratta ora di vedere quale sia – o, meglio, quali siano – i sistemi utilizzati dalla Titanus nel periodo considerato, e valutarne l'efficacia confrontandoli con quelli di altre realtà produttive.

III.4. La dirigenza

È ancora il confronto con la Lux che può fornire utili indicazioni sulle pratiche produttive della Titanus. Farassino descrive dettagliatamente la struttura produttiva della casa di Gualino, che si rispecchia fin nell'architettura dell'edificio, situato a Roma in via Po 36, la quale impone una netta separazione e una gerarchia verticale tra i piani dedicati ai produttori, alla dirigenza amministrativa, e al suo presidente:

Il cuore produttivo del palazzo, il motore dell'attività della Lux, è il piano rialzato. Qui hanno sede gli uffici dei produttori e qui giungono per fare o ricevere proposte i registi, gli attori, gli sceneggiatori. [...] È questa infatti l'altra fondamentale caratteristica del modo di produzione Lux. A partire dal 1945-1946 la Lux non produce mai direttamente i suoi film ma ne affida la realizzazione a produttori indipendenti che hanno un rapporto stabile, ma non subordinato ed esclusivo, con la casa. Questi, che negli annuari professionali figurano come ditte individuali con sede in via Po 36 e con lo stesso numero di telefono della Lux (e che pagano regolare affitto per l'ufficio che occupano), lavorano per la società ma con accordi singoli, film per film, e con una formula detta "a prezzo bloccato". Essi cioè garantiscono la consegna del film finito a un determinato costo preventivamente fissato e che la casa copre interamente, se poi esso costerà di più sarà il produttore a dover coprire l'eccedenza, mentre l'eventuale risparmio andrà ad accrescere il suo guadagno. (Farassino 2000b, 24).

L'originale formula produttiva della Lux si configura quindi come una commistione tra la formula del *producer-unit system* e del *package-unit system* (sebbene quest'ultimo, è bene ricordarlo, a Hollywood prenderà piede solo un decennio più tardi): la dirigenza della casa, composta dal presidente Riccardo Gualino e dall'amministratore delegato Guido Gatti, si occupa esclusivamente delle decisioni strategiche – l'approvazione dei preventivi e la supervisione finanziaria dei consuntivi del prodotto finito – ma delega quelle tattiche a una dirigenza di medio livello, a un gruppo di produttori (tra i quali figurano, per esempio, Valentino Brosio, Dino De Laurentiis e Carlo Ponti) che si occupa di organizzare la produzione delle singole opere; tuttavia, questi ultimi non sono legati da un contratto, ma agiscono come fossero

compagnie indipendenti nei confronti delle quali la Lux funge da finanziatrice e distributrice. Evidentemente si tratta di un sistema molto prudente ma anche – facendo una considerazione che non è da intendersi come un giudizio di valore – molto “moderno”, nel senso che anticipa la formula produttiva dominante in Italia nel corso degli anni '60, nella quale il distributore svolge, attraverso la concessione dei minimi garantiti – gli anticipi sui proventi tramite i quali un noleggiatore si aggiudica l'esclusiva di un film prima della sua realizzazione – una funzione di committente nei confronti delle case produttrici di più piccole dimensioni: un destino al quale, nella seconda metà degli anni '60, saranno condannate tutte le grandi compagnie che non chiuderanno i battenti, e che toccherà alla stessa Lux già dal 1955.

I modi di produzione Titanus, da questo punto di vista, sono molto più complessi e attraversano varie fasi. Se negli anni '30 e nella prima metà dei '40 la casa utilizza prevalentemente una forma di *central producer system*, nella quale il proprietario Gustavo Lombardo si occupa della supervisione di tutti i progetti, le realizzazioni successive alla fine della guerra sono invece improntate alla massima cautela e ufficialmente non vedono impegnata la società nell'organizzazione delle singole produzioni. È esemplare in questo senso il rapporto che la Titanus instaura con la Labor Film, con la quale realizza tra il 1949 e il 1951 i primi tre melodrammi diretti da Matarazzo, e che fino alla realizzazione de *L'angelo bianco* (1955) rimane un interlocutore privilegiato della compagnia. Apparentemente, il meccanismo adottato da Lombardo da *Catene* in poi sembrerebbe essere quello del *package-unit system*, il quale presuppone un rapporto di fornitura da parte di una casa più piccola nei confronti di quella più grande, che finanzia e distribuisce il film; in questo senso sarebbe la stessa Titanus, che dal 1946 sta attraversando una fase di inerzia, a venire riconosciuta come un possibile canale di cofinanziamento dalla Labor: avendo intenzione di realizzare due melodrammi, uno di derivazione letteraria (*Paolo e Francesca*, 1949) e l'altro tratto dall'universo della sceneggiata (ovvero *Catene*), Matarazzo e Brosio si sarebbero così rivolti alle due compagnie che, per la loro storia e per l'estetica da loro perseguita, sarebbero risultate più consone ai due progetti, rispettivamente la Lux e la Titanus¹⁰⁷; tuttavia vi sono alcuni elementi che fanno invece pensare che il rapporto tra la società di Lombardo e quella di Matarazzo e Brosio fosse stato più stretto. Innanzi tutto, il *package-unit system* presuppone un rapporto di fornitura da parte di una casa più piccola nei confronti di quella più grande, che finanzia e distribuisce; tuttavia, fino al 1952, entrambe le compagnie presentano un identico e modesto capitale sociale (circa 980.000 lire), il che le metterebbe sullo stesso piano e farebbe pensare che potessero aver contribuito finanziariamente al progetto in eguale misura¹⁰⁸. In secondo luogo è la natura stessa del primo film realizzato insieme, *Catene* – così vicino a certe produzioni Lombardo Film tratte anch'esse da alcune sceneggiature napoletane – a far presumere che il rapporto di supervisione del produttore napoletano sia stato molto stretto, e che si sia accresciuto ulteriormente a partire dal momento in cui il figlio Goffredo ha preso il suo posto come presidente della società. La Titanus, che a partire dal 1928 era ancora alla ricerca di una propria identità, realizza infatti da questo momento in poi, grazie alla collaborazione con la Labor, una serie di prodotti fortemente riconoscibili e che

¹⁰⁷ Un'intervista rilasciata da Goffredo Lombardo a BARLOZZETTI (1986, 29), nella quale il produttore afferma che fu lo stesso Matarazzo a contattare suo padre per proporgli di realizzare *Catene*, confermerebbe questa ipotesi; si vedrà tuttavia nella sezione riservata al film come attorno alla genesi dell'opera circolino diverse versioni.

¹⁰⁸ Purtroppo il fascicolo del film, conservato all'Archivio Centrale dello Stato, comprende soltanto i documenti relativi all'esame del soggetto da parte della Direzione generale cinema e quelli che attestano la concessione della nazionalità italiana al film, mentre sono assenti elementi fondamentali come i preventivi e i consuntivi o il piano di finanziamento.

contribuiscono a creare un vero e proprio marchio di fabbrica, attraverso un processo che culmina con la realizzazione della terza versione de *I figli di nessuno*.

Nei primi anni della dirigenza di Goffredo Lombardo le coproduzioni con altre case italiane continuano a superare nettamente i film prodotti in proprio dalla Titanus: la divisione del lavoro in ambito dirigenziale prevede così che al presidente della casa sia affidato il compito di pianificare l'espansione della società, di approvare i progetti e provvedere al loro finanziamento – in accordo con il direttore amministrativo Guido Bossa – mentre le decisioni operative in merito ai singoli film vengono prese dal direttore esecutivo della casa, il napoletano Sergio Bonotti. Si tratta di una figura quanto meno misteriosa: Bonotti non compare in nessun documento ufficiale, non è accreditato nei titoli di testa di nessuno dei film¹⁰⁹ della casa e soprattutto non viene nemmeno nominato da Goffredo Lombardo quando, nelle interviste, gli viene chiesto come fosse strutturata la Titanus negli anni della sua dirigenza¹¹⁰; eppure, più di un collaboratore della compagnia cita Bonotti come una figura ineludibile, un uomo di fiducia di Gustavo Lombardo che aveva lavorato nel ramo distributivo dell'azienda e che sotto la gestione di Goffredo avrebbe svolto mansioni dirigenziali¹¹¹. La direzione della produzione, in questa fase, non viene affidata a una figura stabilmente inquadrata all'interno dell'azienda, bensì a professionisti assunti di volta in volta, sebbene la casa faccia prevalentemente riferimento alle prestazioni di Giuseppe Bordogni, che per esempio cura la lavorazione di quasi tutti i film realizzati insieme alla Labor Film e dei film-rivista diretti da Mastrocinque¹¹².

È solo a partire dal 1953 che viene assunto un direttore di produzione fisso, il giovane Silvio Clementelli, non a caso formatosi alla Lux: fino alla chiusura del ramo produttivo della casa sarà lui a seguire le produzioni di fascia medio-alta della casa – con alcune significative eccezioni, come i film della serie *Pane, amore e fantasia* che erano stati concepiti in origine dal produttore Marcello Girosi e vengono seguiti da quest'ultimo fino alla conclusione del ciclo – nonché buona parte di quelle di fascia alta, comprese le lavorazioni effettuate per conto delle compagnie americane. Goffredo Lombardo firma invece direttamente alcune produzioni particolarmente prestigiose, come i due film di Visconti e alcune delle opere uscite sotto l'etichetta Titanus-Metro (come *Il disordine* o *Smog*), mentre per i prodotti di fascia medio-bassa o bassa vengono in seguito temporaneamente assunti altri direttori di produzione: come Gilberto Carbone, che tra il 1957 e il 1960 segue l'intero ciclo dei film-canzone, un film di

¹⁰⁹ Soltanto a partire dal 1966 Bonotti comparirà come produttore, insieme a Gilberto Carbone, di una serie di musicarelli – *Rita la zanzara* (Lina Wertmüller, 1966), *Perdono* (Ettore Maria Fizzarotti, 1966), *Lisa dagli occhi blu* (Bruno Corbucci, 1969) – realizzati dalla Mondial Television-Film, dei quali risulta anche essere sceneggiatore e che vengono distribuiti dalla Titanus.

¹¹⁰ «Eravamo tre gatti. Mio padre, io, una segretaria, la signora “Adelina” Greco, che ha accompagnato mio padre dall'età di quattordici anni, un ragioniere-amministratore, Guido Bossa e un factotum, un certo Zinno» (BARLOZZETTI 1986, 29); «Siamo stati sempre tre gatti, altro che staff Titanus! C'era, come c'è adesso, ha solo cambiato nome, un direttore amministrativo; poi c'ero io, e ci sono ancora ora, ovviamente, e c'erano quelli che si occupavano della produzione. Non abbiamo mai avuto uno staff esecutivo. Ma certo uno staff fisso c'era.» (FALDINI – FOFI 1981, 61). Evidentemente, le affermazioni di Lombardo inerenti la struttura della società non sono affidabili, in quanto è chiaramente intellegibile l'intenzione di difendersi dall'accusa di aver fatto fallire il ramo distributivo dell'azienda a causa della sua struttura inutilmente sovradimensionata.

¹¹¹ In particolare è Steno (che per la Titanus ha realizzato quattro film, tra il 1956 e il 1962) a parlarne esplicitamente come di un produttore esecutivo: «Sergio Bonotti [...] era il produttore esecutivo della Titanus [e] godeva di grande stima da parte di Goffredo Lombardo. Aveva cominciato a lavorare nel noleggino con Gustavo e s'era guadagnato i galloni quando, contro il parere di tutti, aveva previsto – alla prima proiezione di *Catene* – che il film avrebbe fatto “una barca di soldi”». (BARLOZZETTI 1986, 39).

¹¹² A partire dalla fine degli anni '50, Bordogni continuerà a collaborare con la casa per produzioni più grandi come *Estate violenta* o *Rocco e i suoi fratelli*.

Eduardo De Filippo (*Sogno di una notte di mezza sbornia*, 1959, girato secondo la formula del teatro filmato) e un film avventuroso di Carlo Campogalliani (*Rosmunda e Alboino*, 1960), e Gianni Buffardi, che prima organizza la produzione de *I quattro monaci* poi coproduce quell'intero ciclo di film comici interpretati dagli ex divi del varietà che contraddistingue la produzione bassa degli ultimi anni di attività della casa.

Non è tuttavia chiaro quali siano esattamente le mansioni di Clementelli: nelle interviste Lombardo ne parla con grande affetto, come di un giovane che è stato formato all'interno della casa e che in seguito ha saputo proseguire autonomamente la propria carriera¹¹³, e lo cita come il principale tra i direttori di produzione che ha avuto la Titanus, ma non specifica quali fossero di volta in volta le sue reali mansioni – se cioè questi si limitasse a organizzare le produzioni oppure entrasse anche nel merito della loro ideazione – negando addirittura che all'interno della compagnia vi fosse mai stata una qualche forma di pianificazione produttiva. Intervistato da Barlozzetti, Clementelli racconterà invece di avere anche avuto un ruolo nella pianificazione dei prodotti i quali, dopo essere stati ideati, venivano direttamente sottoposti a Lombardo¹¹⁴; tuttavia dalla stessa intervista sembra però anche trasparire che la sua autonomia decisionale fosse in fondo molto limitata, così come quella di tutti gli altri membri della dirigenza, e che quindi Lombardo delegasse i poteri in maniera imperfetta continuando a supervisionare personalmente ogni aspetto della produzione, salvo astenersi dal controllare i set¹¹⁵.

Formalmente, tra il 1953 e il 1957 la Titanus sembra perciò adottare in modo stabile la formula del *central producer system*, affidando la supervisione dell'intera produzione al solo Clementelli. In seguito la casa adotterà una forma imperfetta di *producer-unit system*, nella quale il principale direttore di produzione viene affiancato da Carbone e da Buffardi, mentre nel caso delle coproduzioni con la Vides e la Arco Film, che contraddistinguono gli anni a cavallo tra i due decenni, la Titanus ricopre i soli ruoli di finanziatrice e distributrice, tornando a concedere un largo spazio al *package-unit system*. Vi sono infine delle eccezioni, rappresentate dai film diretti da Alberto Lattuada, il quale mantiene un controllo quasi totale sulle produzioni in cui è coinvolto affidandone l'organizzazione alla sorella Bianca. Si tratta di un quadro assai poco lineare e a tratti molto confuso, proprio a causa dell'accavallarsi delle rispettive competenze: in primo luogo, lo status di direttore di produzione di Clementelli è assai diverso da quello degli altri che lo affiancano alla fine degli anni '50, senza contare che questi è l'unico ad aver svolto la sua mansione in maniera continuativa e per un ampio spettro di prodotti, mentre gli altri hanno collaborato con la Titanus sempre per un singolo ciclo di film. Inoltre, risalendo la scala gerarchica, non è chiaro quale fosse il rapporto che legava il direttore di produzione Clementelli al misterioso produttore esecutivo Bonotti, mentre è certo che la supervisione finale del prodotto finito spettava

¹¹³ Dopo il fallimento della Titanus e fino ai primi anni '90 Silvio Clementelli continuerà a lavorare con la propria casa di produzione, la Clesi.

¹¹⁴ «Sì, [alla Titanus] c'era una programmazione. Mi ricordo che avevo fatto stampare dei moduli in cui, per ciascuna ipotesi di film, si raccoglievano gli elementi qualificanti dell'impresa: titolo, soggetto, sceneggiatura, date di approntamento, possibili coproduzioni, tempi di lavorazione, idee per i cast, costi, distribuzione. Si trattava di possibilità, poi il film poteva venire male e far soldi, o viceversa. La Titanus, allora, era una società all'avanguardia, senza eguali in Europa. Produceva contemporaneamente, secondo un concetto tipicamente industriale, moduli diversi: dal piccolo film regionale, con attori e regista napoletani, tagliati per il pubblico più semplice, a film più ambiziosi e impegnati; dalle opere prime a coproduzioni, con europei e americani, per aprire i mercati internazionali e consentire alla macchina nel suo complesso di trovare le risorse.» (BARLOZZETTI 1986, 37).

¹¹⁵ BOCCA ([1964] 1986, 105), che scrive un articolo sul crollo della Titanus, cita delle voci di corridoio che vogliono che la società sia «un colosso amministrativo reso inutile dalla volontà autocratica di Lombardo. Il quale volendo decidere tutto non trovava più il tempo per occuparsi veramente di qualcosa, neppure quello di farsi vedere su un set».

sempre e comunque a Lombardo, il quale teneva nel proprio ufficio una piccola moviola sulla quale visionava l'edizione definitiva dei film, sollecitando spesso dei tagli.

Il ruolo debordante e autocratico del produttore è l'elemento che più di ogni altro rende difficile restituire un quadro limpido dell'organigramma dell'azienda, e dimostra quanto sia arduo applicare alla realtà italiana i modelli sviluppati a partire dalla produzione hollywoodiana: per quanto la società finisca per darsi un'organizzazione sempre più complessa, sul modello degli *studios* americani – al momento del fallimento del ramo produttivo la Titanus impiega quasi 400 dipendenti, esclusi quelli della rete di distribuzione – e a dispetto del fatto che l'azienda agisca in un regime di capitalismo avanzato – la Titanus è una società per azioni – la compagnia non può che identificarsi con la figura e la storia familiare del suo socio di maggioranza e amministratore delegato, Goffredo Lombardo, mantenendo quella dimensione da “ditta individuale” che secondo Farassino è connaturata alla cinematografia italiana. Questa contraddizione evidenzia un problema che aiuta a comprendere, anche sul piano dei modi di produzione, uno dei motivi del fallimento del ramo produttivo della compagnia: anche durante il boom dei primi anni '60 le singole case di produzione italiane, a causa della frammentazione del settore, continuano ad avere un volume produttivo modesto e la stessa Titanus, con il suo picco di 12 film in uscita nel 1962, è ben lontana dalla media di 50 film all'anno che contraddistingue le *majors* negli anni d'oro del cinema classico; il problema delle realtà produttive dalle dimensioni maggiori è perciò quello di adottare strutture organizzative adatte a una produzione di massa, senza riuscire però mai a raggiungere un ritmo produttivo che le giustifichi. È forse questa l'illusione più pericolosa insita nel rapporto di emulazione che le case italiane intrattengono nei confronti delle *majors* americane: anche dopo che una grande compagnia dalla struttura elastica e sostanzialmente priva di costi fissi come la Lux è costretta a tirare i remi in barca, le compagnie superstiti continuano la propria espansione, in un momento in cui le stesse compagnie americane subiscono un ridimensionamento e fanno sempre più ricorso al *package-unit system*¹¹⁶.

Questa tendenza a inseguire i vecchi modi di produzione americani in un momento in cui sono gli stessi *studios* ad abbandonarli è parzialmente rintracciabile anche nel rapporto che la dirigenza della Titanus intrattiene con il proprio personale subordinato, ovvero con i quadri tecnici e con i quadri artistici.

III.5. La forza lavoro

La Titanus, come si è più volte sottolineato, ha una struttura piuttosto vasta che include, oltre al ramo produttivo, anche un settore dedicato alla distribuzione con 13 agenzie, teatri di posa e studi di sincronizzazione, sale cinematografiche e la tipografia Cronograph – cui si aggiungeranno, nella seconda metà degli anni '50 e all'inizio degli anni '60, le attività legate all'industria musicale.

¹¹⁶ Zurlini, che con la compagnia aveva realizzato tre film e avrebbe dovuto realizzarne un quarto, attribuisce il fallimento della casa proprio alla sua struttura sovradimensionata e alla rincorsa al mercato americano: «Lombardo conobbe un clamoroso crack, proprio verso la metà degli anni Sessanta. Il crack fu dovuto tutto ai suoi torti. Li vogliamo specificare? Lombardo aveva un impero inutile, nel senso che aveva una organizzazione elefantina, molta gente non controllata. Non era, come comandante, un buon controllore dell'esecuzione degli ordini. Aveva per lo meno 50 o 60 persone più del necessario. [...] Aveva proprio un impero, teatri di posa che non servivano... E poi tutto, se vogliamo, tutti i mali del cinema italiano, dipendono dal fatto che a un certo momento questi stupidi che sono i produttori italiani hanno creduto di potere imbrogliare la produzione americana o, peggio ancora, di poterle fare concorrenza.» (FALDINI – FOFI 1981, 61).

Ognuno di questi settori impiega una quota di personale fisso, che va a costituire quel totale di quasi quattrocento dipendenti che si trova sotto contratto con l'azienda al momento del crack; vi è poi una porzione di forza lavoro che viene assunta di volta in volta, in base alle singole produzioni. Non si hanno documenti relativi al personale regolarmente impiegato dagli stabilimenti della casa: tuttavia, tutto porta a pensare che essa si comporti come le aziende concorrenti, e che tenga cioè sotto contratto solamente il personale indispensabile alle costruzioni delle scene, assumendo di volta in volta il personale più specializzato che compone le singole troupe¹¹⁷. Lo stesso avviene per i comparti artistici: una delle principali differenze tra i modi di produzione dell'Italia post-bellica e della Hollywood classica consiste nel fatto che le società italiane non hanno l'abitudine di tenere sotto contratto registi, sceneggiatori, tecnici specializzati o attori, nemmeno quando questi ultimi hanno raggiunto – o hanno le potenzialità per raggiungere – uno status divistico. Le ragioni sono molteplici: un volume produttivo che inizialmente è troppo basso per giustificare spese fisse per i comparti artistici o per le troupe, l'assenza – almeno fino alla prima metà degli anni '50 – di una reale pianificazione produttiva che giustificerebbe l'impiego continuato dei singoli quadri, infine il fatto che, come sostiene Goffredo Lombardo in un'intervista (Barlozzetti 1986, 30) «gli italiani, quando si sentono garantiti, tendono a disimpegnarsi, non hanno più stimoli». Perciò, anche nel caso di cicli di lunga durata, come quello dei melodrammi di Matarazzo, la Titanus tende piuttosto a utilizzare dei meccanismi che prevedono, nei confronti degli attori protagonisti, un sistema di opzioni sul film successivo: per esempio Yvonne Sanson, che tra il 1949 e il 1955 lavora quasi esclusivamente nelle produzioni Labor o Titanus – con una frequenza che farebbe pensare fosse sotto contratto e stipendiata, viste le numerosissime piccole parti che svolge anche nelle coproduzioni minoritarie con la Francia o l'Inghilterra – viene in realtà ingaggiata per ogni singola produzione.

Questa pratica tende a mutare negli anni immediatamente successivi alla fine della crisi del 1954-1956, quando le case superstiti di grosse dimensioni – sostanzialmente la Titanus, la Rizzoli e la De Laurentiis – tendono ad aumentare il volume produttivo, a incrementare la standardizzazione dei prodotti¹¹⁸ e a puntare sulle nuove leve per abbassare i costi di realizzazione¹¹⁹.

Nel caso della Titanus questa svolta interviene dopo il boom degli incassi di *Poveri ma belli*. Sebbene Lombardo, come si è visto, avesse dichiarato nelle conferenze stampa un costo di realizzazione molto più basso di quanto non fosse documentato sul consuntivo presentato alla Direzione generale cinema, non bisogna dimenticare che il

¹¹⁷ Come riferisce ANGELI (1979, 53) all'interno di un saggio sulla forza lavoro dell'industria italiana tra gli anni '30 e gli anni '70: «Dopo la ripresa bellica i componenti delle troupe non vengono più reintegrati nei posti di lavoro e negli stabilimenti che via via andavano riaprendo i battenti; rientravano soltanto i pochi e indispensabili addetti alle costruzioni delle scene, mentre tutti gli altri [...] si organizzano a gruppi intorno ai singoli teatri di posa». Quella descritta da Angeli costituisce una forma di protezione del lavoro che fa sì che i diversi nuclei di tecnici di scena si spartiscano quelle prestazioni occasionali che vanno a sostituire l'impiego fisso che caratterizzava i modi di produzione degli anni '30; una pratica che è destinata a fallire all'inizio degli anni '50, quando la presenza del capitale americano in Italia e l'inizio delle costosissime lavorazioni per conto genera pratiche inflattive e spezza il fronte dei lavoratori.

¹¹⁸ Come scrive Angeli (1979, 55): «Nella fase di industrializzazione più avanzata del cinema e nel momento di massima espansione, gli industriali tentarono, sulla scorta del modello produttivo anglosassone, di standardizzare la produttività del lavoro. Essi ritenevano che nel nuovo sistema di mercato fortemente integrato fosse possibile pensare al cinema come una fabbrica automatizzata e perciò in grado di operare indipendentemente dalle influenze e dai condizionamenti esterni.»

¹¹⁹ Una significativa eccezione è costituita dal *tycoon* De Laurentiis che, nella prima metà degli anni '60, lega a un contratto in esclusiva nientemeno che l'attore Alberto Sordi, allora all'apice della propria popolarità.

film segna comunque una svolta dal punto di vista delle spese per gli ingaggi degli attori protagonisti: l'intero cast (inclusi generici e comparse) costa alla produzione la somma di L. 19.713.877¹²⁰, ovvero molto meno dei 30 milioni di lire che costituivano il cachet della sola Gina Lollobrigida in *Pane, amore e gelosia* (nello stesso film, l'onorario di Vittorio De Sica ammontava invece addirittura a L. 50.000.000)¹²¹. In questa occasione la Titanus decide anche di stipulare un contratto settennale con uno dei giovani attori presenti nel film, Renato Salvatori, che viene utilizzato incessantemente fino al fallimento della casa¹²², mentre nello stesso periodo vengono messi sotto contratto – mediante una formula che prevede il rinnovo annuale – anche alcuni sceneggiatori come Massimo Franciosa e Pasquale Festa Campanile (autori dello script del film di Risi) o Giorgio Prosperi. Si tratta evidentemente di un altro segnale di quel tentativo, messo in pratica dalla Titanus e da altre compagnie concorrenti, di conformare la struttura e le pratiche produttive al modello hollywoodiano: un'operazione che, anche in questo caso, risulta anacronistica e viene attuata in maniera imperfetta, dal momento che la scelta di mettere sotto contratto solo una parte del personale artistico non può non sollevare questioni in merito all'arbitrarietà delle singole decisioni e all'esistenza o meno di una strategia complessiva all'interno della quale queste ultime andrebbero contestualizzate.

Per quanto riguarda il personale fisso, va infine menzionato il rapporto che la Titanus intrattiene con Mario Serandrei, che va al di là di qualsiasi forma di contratto in esclusiva. Goffredo Lombardo tiene moltissimo al montaggio dei propri film, tanto che è l'unica fase della lavorazione che tiene a supervisionare personalmente: il fatto che Serandrei monti la quasi totalità dei film realizzati dalla compagnia dimostra perciò quanto il produttore nutrisse una fiducia assoluta nel colto montatore¹²³, l'unico quadro tecnico che sembra essere insostituibile per la compagnia.

III.6. *Gli uffici*

È il caso di fare un breve accenno all'esistenza, oltre che alla dirigenza e alla forza lavoro, anche di alcuni uffici periferici che svolgono mansioni differenti dall'ordinaria attività produttiva e distributiva. In primo luogo, dall'organigramma pubblicato nell'opuscolo celebrativo dei cinquant'anni della casa¹²⁴, risulta che la Titanus possedeva all'epoca due uffici esteri, a Londra e Parigi. Attraverso i dati a disposizione non è dato sapere quale fosse il reale volume d'affari delle esportazioni estere della

¹²⁰ Cfr. ACS, Min T.S., DG Cinema, CF 2514.

¹²¹ Cfr. ACS, Min T.S., DG Cinema, CF 1966.

¹²² «[La Titanus mi fece] un contratto in esclusiva per sette anni. Non era la prima volta. Venivo, infatti, da un contratto analogo con Ponti e De Laurentiis che, oltre a me, l'avevano proposto – e fatto firmare – a Ettore Manni, Mae Britt e Barbara Florian. Alla Titanus, invece, ero l'unico. Questo contratto all'americana era una fregatura, perché, se l'attore non riusciva ad imporsi, la Casa era libera di annullarlo in qualsiasi momento, mentre, in caso di successo, si restava vincolati a delle condizioni-capestro o quasi. Chissà, forse me lo offrono perché vollero puntare su un giovane come me.» Dal fascicolo del film risulta anche che all'epoca della lavorazione di *Poveri ma belli* Marisa Allasio era sotto contratto in esclusiva con Carlo Ponti, e risulta essere infatti, a discapito di un onorario leggermente inferiore rispetto alle controparti maschili – 1.300.000 lire contro i 2.000.000 in media di Arena, Salvatori e Manni – l'interprete più costosa dell'operazione, in quanto al suo compenso vanno aggiunte le 1.700.000 lire pagate alla Carlo Ponti Cinematografica per la cessione dell'attrice. È possibile che sia stato questo episodio a spingere la Titanus a tentare di mettere sotto contratto Renato Salvatori, calcolando la possibilità di ammortizzare il suo stesso stipendio con eventuali cessioni, nel caso avesse acquistato una statura divistica.

¹²³ Per un'analisi della figura di Serandrei e della sua attività di teorico sulle pagine di «Cinematografo», che precede la sua formazione come montatore, si veda GAIARDONI (1998).

¹²⁴ Riprodotto in BERNARDINI – MARTINELLI ([1986] 2004, 143).

compagnia, né quale fosse l'esatto ruolo di queste due strutture; tuttavia, dall'esame della richiesta dei benefici di nazionalità e della richiesta dell'autorizzazione al doppiaggio estero dei film, si possono trarre alcune conclusioni: nonostante la presenza di un ufficio londinese, i rapporti della Titanus con l'Inghilterra sembrano essere molto limitati, se si eccettua il caso della coproduzione *La stella dell'India/Star of India*; sono invece frequentissimi, come si è detto, i rapporti con la Francia, specialmente per quanto riguarda le coproduzioni, mentre una delle nazioni nella quale la casa esporta più di frequente è la RFT, come attestano varie richieste di permessi per il doppiaggio in lingua tedesca. Ad ogni modo, la Titanus è con ogni probabilità priva di agenzie di noleggio nelle nazioni nelle quali esporta: nel caso delle coproduzioni con la Francia, il mercato di lingua francofona è ovviamente di competenza del coproduttore, mentre per quanto riguarda le semplici esportazioni nella stessa nazione, o quelle in Germania, il film viene probabilmente venduto al noleggiatore straniero dietro la cessione di un compenso forfettario, anziché dietro il pagamento delle percentuali sugli incassi¹²⁵.

In secondo luogo, nello stesso organigramma viene citata anche la presenza di un ufficio pubblicità, diretto da Carlo Alberto Balestrazzi. Quest'ultimo è suddiviso in quattro settori (Servizio Radio-Tv, Servizio Stampa, Servizio Artistico e Servizio Controllo) e si occupa del "lanciamiento" dei singoli film, da attuarsi mediante l'usuale creazione dei manifesti pubblicitari e dei flani da pubblicarsi sui giornali di categoria, ma anche attraverso campagne più sofisticate. Bernardini e Martinelli ([1986] 2004, 142) ne citano alcune, spesso realizzate mediante la formula del concorso a premi: nel 1954 la compagnia, in occasione dell'uscita del film *Scuola elementare* (Alberto Lattuada, 1954) indice un concorso letterario che premia con 500 mila lire il miglior elaborato inviato dal pubblico sull'argomento del film, mentre nel 1955, in occasione dell'uscita di *Pane, amore, e...*, viene messo in palio un soggiorno a Sorrento che verrà aggiudicato allo spettatore che abbia completato il titolo in modo più originale (i titoli inviati dal pubblico non vengono utilizzati, ma i premi vengono assegnati ugualmente); infine per *Il tetto* (distribuito dalla Titanus nel 1956) viene indetto un concorso pittorico. A queste va aggiunta l'operazione più interessante: il concorso «Quattro attrici e una speranza», riservato a giovani aspiranti attrici che avrebbero avuto l'occasione di apparire in un episodio del film *Siamo donne* (Guarini, Franciolini, Rossellini, Zampa, Visconti, 1953), dedicato alle quattro dive Alida Valli, Ingrid Bergman, Isa Miranda e Anna Magnani¹²⁶. È insomma intorno agli anni in cui celebra il proprio cinquantenario che la casa dà vita a operazioni pubblicitarie complesse, tese a promuovere congiuntamente i propri film e il proprio marchio e che sfruttano diversi canali legati all'universo dell'industria culturale dell'epoca, come l'editoria, l'espansione del turismo e i concorsi di bellezza¹²⁷.

III.7. I finanziamenti

Una volta esaminati i mezzi di produzione e la forza lavoro, rimangono da esplorare le questioni legate al finanziamento dei singoli film. Come si è detto precedentemente, uno dei fattori peculiari dell'economia europea negli anni del sonoro consiste nella penuria

¹²⁵ Per maggiori dettagli in merito a queste modalità di esportazione del film si rimanda a VENTURINI (2001).

¹²⁶ Le modalità di partecipazione al concorso e il cortometraggio a esso ispirato saranno analizzati nel dettaglio nel capitolo dedicato ai rapporti della Titanus con il cinema neorealista.

¹²⁷ DE VINCENTI (2001a) fa qualche rapido accenno a diverse modalità di promozione della Vides o della stessa Titanus, finalizzate a catalizzare l'attenzione di un pubblico più esigente in un momento, quello dei primi anni del boom, segnato dalla crescente importanza delle sale urbane di prima visione.

di capitali privati che dovrebbero essere investiti nell'industria cinematografica. La maggior parte delle compagnie deve così supplire a tale carenza tramite una commistione di capitali propri e di credito statale, attingendo al fondo ordinario e al fondo speciale – costituito dal prestito forzoso derivante dai buoni di doppiaggio – della Sezione autonoma credito cinematografico della Banca nazionale del lavoro: si tratta della strada perseguita anche dalla Titanus, la quale abitualmente finanzia circa il 50% del budget dei propri film ricorrendo a questo istituto di credito¹²⁸ e provvede alla restante metà con le proprie risorse o con quelle delle ditte coprodottrici. Con i documenti a disposizione non è possibile stabilire con certezza da dove provengano i capitali della casa, se cioè siano interamente derivanti dalle attività dei settori distribuzione ed esercizio, o se vi concorrano anche finanziamenti esterni; l'ipotesi più probabile è tuttavia la prima, mentre non è stato possibile trovare conferma all'affermazione di Umberto Rossi (1988, 37) secondo la quale la Titanus avrebbe avuto dei «rapporti che la legarono alla finanza vaticana»: in mancanza di un qualsiasi riscontro concreto, e considerando soprattutto il fatto che questo elemento viene congiunto a considerazioni sull'ideologia espressa dal cinema melodrammatico della compagnia, si può ritenere che si tratti di un pregiudizio diffuso all'epoca all'interno della comunità critica italiana, suffragato dal passaparola ma mai definitivamente confermato da documenti d'archivio¹²⁹.

Nella quota di competenza della Titanus rientrano a loro volta anche i finanziamenti dei coproduttori esteri, i quali normalmente vengono saldati solo dopo che è stata ultimata la lavorazione del film. Si tratta di uno strumento che la società utilizza a fondo, coerentemente con i proclami di Lombardo che, come si è visto, è un convintissimo sostenitore di questa formula. Nella prassi, la coproduzione viene concepita come uno strumento sostanzialmente finanziario, volto alla realizzazione di film che rispecchiano nettamente l'identità nazionale del paese coproduttore di maggioranza e al quale la presenza di star straniere non fa che aggiungere un valore d'uso finalizzato ad aumentare le possibilità di penetrazione del film nei mercati esteri. A dimostrazione di questo fatto, la casa non partecipa quasi mai a delle coproduzioni "normali" – ad accordi, cioè, che prevedano una spartizione al 50% del capitale impiegato e della nazionalità di troupe e comparti artistici – ma privilegia nettamente le

¹²⁸ Lombardo parla in questi termini delle difficoltà incontrate sia con altre banche, che con la BNL: «I rapporti con le banche sono sempre stati stranissimi. Rapporti nei quali io ho cercato perennemente di fare capire agli istituti finanziatori che il cinema è una cosa seria. Un argomento per loro di difficilissima comprensione. [...] Dalle banche la Titanus è stata considerata con occhio particolare. Se ne conoscevano le tradizioni e però si è trattato lo stesso e sempre di rapporti sofferti. Quando si ha a che fare con una banca come quella del Lavoro – che è la maggiore finanziatrice del cinema – vuol sapere tutti i dati di una produzione, ossia cast, regia, autori e via dicendo. Però da qualche tempo a questa parte non interviene tanto sulla qualità del prodotto quanto sulla garanzia finanziaria. Non chiede un rapporto per giudicare se un progetto è valido o meno, la bontà del progetto è garantita dalla firma del distributore. Perché è chiaro che il distributore – che dà il minimo garantito, che si assume il rischio presso la banca – a dover decidere se un film vale o non vale un miliardo. Noi, come distributori, non avevamo problemi da questo punto di vista. Ne avevamo, logicamente, di castelletto, di ammontare di esposizione (oltre a una determinata esposizione non si poteva andare)...» (Faldini – Fofi 1981, 51-52). Quest'ultimo è un dato particolarmente interessante, nel senso che mette in luce una profonda differenza tra i meccanismi di finanziamento in Italia e negli Stati Uniti: mentre Lombardo afferma che le banche italiane si concentravano soprattutto sulle garanzie finanziarie, Staiger ([1985b] 1988, 314) sottolinea come, oltre ad accertare la solvibilità delle compagnie, gli investitori americani redigessero anche delle perizie al fine valutare la qualità del prodotto e perciò la sua eventuale resa commerciale – un dato che evidenzia come la standardizzazione stilistica fosse per Hollywood una necessità ineludibile, inseparabile dalle questioni di carattere economico-finanziario.

¹²⁹ Un caloroso ringraziamento a Umberto Rossi per la gentilezza e la disponibilità dimostrate nell'offrirsi di discutere la questione.

coproduzioni avente carattere “eccezionale”, nelle quali le quote del socio di maggioranza e di quello di minoranza sono spartite rispettivamente al 70% e al 30%, o anche all’80% e al 20%. Questa formula, che prevede a monte un contratto siglato tra le due compagnie e approvato dai rispettivi organi governativi di riferimento, stabilisce che le due case abbiano quote di mercato internazionale in esclusiva proporzionali all’impegno finanziario profuso, e prevede inoltre l’impegno a realizzare una coproduzione “gemellare”, ovvero un film che veda invertirsi i ruoli del socio di minoranza e di quello di maggioranza. Si tratta di dati di grande importanza: la nozione di coproduzione gemellare permette di spiegare il perché la Titanus si sia impegnata in lavorazioni che spesso, a parte che per il genere di riferimento, sembrano essere abbastanza lontane dal suo cinema, mentre un esame dei contratti di coproduzione permette di capire quali siano i mercati nei quali la casa aveva intenzione di vendere – non è possibile però sapere in quali casi ci sarebbe effettivamente riuscita – il proprio film. Per esempio, esaminando il fascicolo del film *Bufere* (Guido Brignone, 1953)¹³⁰, un melodramma di chiara ispirazione matarazziana interpretato da Jean Gabin e Silvana Pampanini e coprodotto, oltre che dalla Titanus, dalla Daunia di Teodoro Albertacci e dalla francese Société Générale de Cinématographie, è possibile apprendere in primo luogo che, materialmente, l’apporto del partner francese era limitato esclusivamente alla retribuzione del personale di nazionalità non italiana (oltre a Gabin, anche l’attore Serge Reggiani e l’aiuto regista), mentre tutte le altre spese e l’organizzazione della produzione risultano essere a carico della controparte italiana; in secondo luogo, dall’esame dello stesso contratto risulta che i mercati di esclusiva competenza italiana comprendono, oltre all’Italia, «l’ex Africa italiana e i Protettorati italiani, il territorio libero di Trieste, navi battenti bandiera italiana, Germania e Austria», mentre non vengono menzionati territori all’epoca ampiamente sfruttati da compagnie rivali come la Lux, quali le zone ad alta intensità di immigrazione italiana dell’America latina¹³¹; infine, grazie a documenti che attestano problemi inerenti ad alcune discrepanze nella spartizione tra i mercati, che non sono speculari in entrambi i film, è possibile apprendere che la coproduzione gemellare cui la Titanus partecipa in quota minoritaria è *Quand tu liras cette lettre (Labbra proibite)*, un melodramma sostanzialmente analogo per tema e caratteristiche a quello di Brignone e per il quale Lombardo ottiene da contratto i diritti di sfruttamento in esclusiva, oltre che nei territori già citati, anche in Turchia, Egitto, Spagna e Portogallo.

Evidentemente, il meccanismo delle coproduzioni è estremamente vantaggioso per una compagnia che sia in grado di sfruttarlo appieno: nel caso di una coproduzione maggioritaria si riducono di un terzo le spese, mentre quando si tratta di una partecipazione minoritaria l’esborso diventa irrisorio e l’affare risulta conveniente anche nel caso che il film incassi poco sul mercato che si ha in esclusiva. Il partner privilegiato della Titanus per tutti gli anni ’50 è la Société Générale de Cinématographie di Charles Delac, specializzata esclusivamente in coproduzioni minoritarie e che quindi svolge sempre e comunque un ruolo eminentemente finanziario – anche nel caso dei film gemellari, che costringono Lombardo a partecipare in via minoritaria a opere francesi, l’apporto della società di Delac si limita all’approvvigionamento di capitali, mentre l’organizzazione è lasciata ad altre compagnie. Ma a costituire dei veri e propri affari sono le lavorazioni per conto: in questi casi le compagnie americane sommergono

¹³⁰ Cfr. ACS, Min. T. S., DG Cinema, CF 1480.

¹³¹ Che peraltro non compaiono neanche in accordi di coproduzione di epoca successiva: la Titanus non possiede referenti preferenziali in nazioni extraeuropee o comunque al di là del nord Africa. Nel resto del mondo, in ogni caso, gli eventuali profitti del film vengono suddivisi tra le compagnie partecipanti in proporzioni pari alle quote di capitale investito nella produzione.

letteralmente di capitali il partner italiano il quale, se riesce a fornire un prodotto formalmente corretto senza compiere errori grossolani – come nel caso, che si è già visto, del budget incontrollabile di *Sodoma e Gomorra*, che verrà protestato da Levine – i vantaggi per la compagnia italiana sono addirittura sorprendenti. Si può esaminare per esempio il contratto di coproduzione di *Arrivederci Roma*, che prevedeva che la Titanus, che organizzava la produzione, partecipasse con una quota pari al 20% del budget del film – in origine una quota di 140.000.000 di lire su un preventivo di 700.000.000, poi ridotta a circa 100 milioni su un consuntivo di 490.613.380 – in cambio dell'esclusiva sul 10% dei mercati mondiali¹³²: il film, solo in Italia, avrebbe incassato più di 750 milioni di dollari, ripagando così la casa con utili paragonabili a quelli guadagnati nello stesso anno da *Poveri ma belli*. Sono condizioni tanto favorevoli a spingere Lombardo a perseguire con fin troppa testardaggine la strada della collaborazione con le case americane, la quale in seguito porterà la Titanus a risultati, quando non disastrosi, quantomeno deludenti.

In ogni caso, nel contesto europeo la carenza di finanziamenti provenienti da capitale privato sembra essere ampiamente sostituita dalle coproduzioni che, sebbene siano sollecitate dai benefici di legge dei rispettivi stati nazionali, riescono effettivamente a permettere la realizzazione di prodotti competitivi e a sostenere la crescita produttiva delle cinematografie maggiori – in questo senso, la dimensione speculativa di molte di queste operazioni appare il male minore, ed evidenzia l'approccio conservativo dimostrato da alcuni studi condotti da storici come Quaglietti.

Conclusioni

Il panorama dei modi di produzione italiani negli anni che vanno dal dopoguerra alla prima metà degli anni '60 evidenzia la presenza di opposte tendenze: da una parte c'è un modello inedito e funzionale, come la struttura "elastica" della Lux Film, priva di mezzi di produzione che gonfierebbero artificialmente il volume produttivo – obbligando così la casa a mettere in cantiere progetti al solo scopo di utilizzare il proprio capitale fisico – e di forza lavoro sotto contratto, che genererebbe dei costi vivi cui far continuamente fronte; dall'altra, c'è un modello di struttura integrata ispirato sia dalle *majors* americane che dalle più solide realtà italiane dei primi anni del sonoro o di quelli della guerra, come la Cines e la Scalera, le quali erano dotate di studi, macchinari e personale sotto contratto. Se le numerosissime società di piccole e medie dimensioni che operano in quel periodo non hanno scelta, e devono provvedere a noleggiare studi e attrezzature e ad assumere troupe diverse ogni volta, la Titanus e le sue più agguerrite concorrenti¹³³ sono sempre più orientate verso il secondo modello: nella prima metà degli anni '50 esse consolidano così il proprio capitale fisico per orientarsi poi, attorno agli anni della crisi, su sistemi produttivi più complessi e su inediti esperimenti di assunzione in esclusiva di alcuni quadri artistici. Entrambe le operazioni, come si è visto, vengono condotte in maniera velleitaria e disordinata, senza che vi siano nette divisioni di poteri e senza che le assunzioni rientrino in un piano strategico più ampio e nettamente intelligibile. Ma soprattutto, la Titanus punta a forme di *central producer system* o *producer-unit system* in un momento in cui la cinematografia che si vuole imitare le sta progressivamente abbandonando, e il mercato punta – e punterà sempre più, fino alla fine degli anni '70 – a una netta separazione tra grossi distributori e piccoli produttori. È questa un'altra ragione del crollo delle società maggiori o del

¹³² Cfr. ACS, Min. T. S., DG Cinema, CF 2660.

¹³³ In particolare la società di Dino De Laurentiis, con il quale c'è sempre stata una guerra silenziosa che è sfociata in un patto di non aggressione siglato poco tempo prima del crack di Lombardo.

trasferimento all'estero dei *tycoon* italiani più intraprendenti: il *package unit-system* è nettamente favorito dalla frammentazione produttiva, la quale viene a sua volta costantemente foraggiata dai benefici di legge, ma tuttavia le principali case italiane continuano a inseguire il miraggio di una solidità che in questo contesto è impossibile da mantenere, attratti da un concetto di prestigio che appartiene ormai al passato.

PARTE SECONDA: IL MELODRAMMA

Cap I.: Il melodramma. Quadro teorico

“La parola “melodramma” si è aggiunta alla lunga lista di termini, in passato dotati di un significato preciso, resi ormai irrimediabilmente confusi e sviliti da un cattivo utilizzo quotidiano. [...] La mia opinione è che il melodramma in quanto categoria drammaturgica coerente non sia mai esistito, che non sia mai giunto ad essere un’estetica globale o coerente ma neppure un catalogo circoscritto di meccanismi teatrali. La sua funzione principale è stata quella di imporre un ordine critico a una vasta miscellanea di testi narrativi, reperiti in almeno sei nazioni diverse e in un arco temporale esteso a circa due secoli.” (Merritt, 1983, 25-28).

Prima di affrontare il rapporto della Titanus con la propria produzione melodrammatica, è indispensabile delineare il complesso quadro di riferimento di quello che sembra essere il più evanescente tra i generi: la letteratura critica legata al melodramma è infatti una delle più estese tra quelle dedicate a singoli generi cinematografici, ed è sicuramente la più interessante dal punto di vista teorico, dal momento che non è ancora stato risolto il nodo delle stesse condizioni di esistenza del genere. In questo senso è difficile resistere alla tentazione di partire proprio dall’articolo di Merritt, un testo teso a dimostrare la sostanziale inesistenza del melodramma cinematografico. Il sottotitolo del testo di Merritt, traducibile approssimativamente come «autopsia di un genere fantasma», è indicativo delle intenzioni dell’autore, determinato a farla finita con una categoria critica che, per la vaghezza con la quale era stata formulata e per la disinvoltura (non immune da intenti extra-scientifici) con la quale veniva utilizzata, rischiava di divenire inutile quando non dannosa. Le argomentazioni utilizzate dallo studioso, d’altra parte, sono più che difendibili, soprattutto quando sottolinea le difficoltà insite nell’individuare un referente specifico per un termine di uso così comune all’interno del discorso critico ma anche del linguaggio quotidiano. Lo stesso Merritt individua tre significati: in primo luogo, usata come aggettivo (melodrammatico) o anche come sostantivo e riferita a opere così come ad atteggiamenti personali, la parola “melodramma” indica un eccesso drammatico ed è utilizzata come termine di paragone spregiativo; in secondo luogo – si tratta di un aspetto che verrà trattato diffusamente in seguito – il termine indica una modalità del sentire diffusa a livello extra-testuale, caratterizzata da una visione manicheista del mondo e della storia, e che è riassunta nella formula “immaginazione melodrammatica”; infine, la parola “melodramma” designa una forma spettacolare apparsa nella Francia post-rivoluzionaria e in seguito diffusasi in Europa per tutto il XIX secolo, in particolare nell’Inghilterra vittoriana, e che presenta delle caratteristiche che si sarebbero successivamente trasferite al cinema e alla televisione del XX secolo. Ai tre punti di Merritt se ne può aggiungere un quarto: nella lingua italiana il termine “melodramma” è utilizzato come sinonimo dell’opera lirica, un genere spettacolare ben diverso da quello diffusosi oltralpe e oltremarica a partire dalla fine del XVIII secolo. Si tratta di

un'infelice coincidenza, secondo le parole del musicologo Emilio Sala, che sottolinea come

l'omonimia *mélodrame*/melodramma (all'italiana), anche se per certi versi suggestiva, è risultata fonte di continue confusioni e fraintendimenti. I termini non sono affatto sinonimi. Si tratta di *verba* che fanno riferimento a *res*, talora convergenti culturalmente, ma del tutto distinte tra loro.¹³⁴

Nel suo studio Merritt dimostra non soltanto l'inconsistenza di ognuno dei tre significati del termine, ma anche e soprattutto la difficoltà di individuare un corpus stabile di film che sia ad essi conforme. Risultati simili vengono raggiunti dagli studi effettuati in seguito da Neale (1993) sulle categorie di genere utilizzate nelle recensioni della rivista «Variety» tra il 1938 e il 1959: da essi emerge che il termine “*melodrama*” era ampiamente utilizzato a proposito di film totalmente differenti da *women's pictures* quali la seconda versione di *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) o dalle opere di Minnelli e Sirk, che secondo la teoria del melodramma costituiscono il fulcro del corpus del genere nel suo periodo classico; piuttosto, all'epoca il termine veniva utilizzato di frequente a proposito di film altamente spettacolari e sensazionalistici, oggi rubricati all'interno di generi come il gangster film o il western, oppure compariva nelle recensioni di film horror come *Il figlio di Frankenstein* (*Son of Frankenstein*, Rowland V. Lee, 1939). Anche Neale, come Merritt, si dimostra perciò scettico nei confronti dell'esistenza di un genere cinematografico identificabile con il termine “melodramma”: infatti esso viene da lui inserito, in uno studio successivo (2000), al di fuori del novero dei “*Major Genres*”¹³⁵, in quanto categoria esterna al discorso critico proprio dell'industria; inoltre, riprendendo il proprio intervento precedente, lo studioso sottolinea come nello stesso ambito anche il termine (dalla connotazione spregiativa) *women's film* non venga utilizzato di frequente, ma sia spesso sostituito da altri termini come “*tear-jerker*” (letteralmente: strappalacrime).

1.1. La prima formulazione della teoria del melodramma

Gli interventi di Merritt e Neale dimostrano perciò come il significato corrente del termine, così come è attestato all'interno degli studi di carattere cinematografico o nel discorso critico, sia piuttosto recente e sia frutto di un'operazione critica iniziata al di fuori dell'ambito cinematografico nella seconda metà degli anni '60: un periodo nel quale si assiste, nell'area anglosassone, al fiorire degli studi incentrati sul melodramma teatrale vittoriano¹³⁶ nel quadro di una generale riconsiderazione dei fenomeni legati alla cultura popolare. A ciò va aggiunta la rivalutazione critica del regista Douglas Sirk, operata prima in Francia sulle pagine della rivista «Cahiers du Cinéma»¹³⁷ (nel 1967), poi in Gran Bretagna su quelle di «Screen»¹³⁸ (nel 1971) e sugli schermi dell'Edinburgh Film Festival (nel 1972). È in questo milieu che prende forma la proposta teorica di Elsaesser (1972), il primo e più celebre saggio sul melodramma cinematografico: qui lo

¹³⁴ SALA (2007, 114). Nel presente volume, per evitare confusione, si userà il termine “melodramma” per fare riferimento al *mélodrame* europeo ottocentesco e al genere cinematografico, e il termine “opera” per fare riferimento al teatro lirico.

¹³⁵ Allo stesso modo di un altro genere dalla genesi complicata e soprattutto frutto di un'operazione critica condotta a posteriori, quale è il film noir. Cfr. NEALE (2000, § 4 e 5).

¹³⁶ In proposito si vedano i capitoli dedicati al melodramma in BENTLEY (1966) e CORRIGAN – ROSENBERG (1964).

¹³⁷ Cfr. DANEY – NOAMES (1967) e COMOLLI (1967).

¹³⁸ «Screen», XII, 2, Summer 1971, interamente dedicato a Douglas Sirk.

studioso tratta il “melodramma” come una categoria trans-storica e intermediale, che discende dai *morality play* medievali e dalle fosche *Bänkellied* (canzoni da organetto germaniche) del XVII secolo, trova poi la sua principale formalizzazione nel romanzo sentimentale pre-rivoluzionario del XVIII secolo (come *Clarissa* di Richardson o *La nouvelle Héloïse* di Rousseau) e nel teatro romantico francese, per poi condizionare le forme sia del romanzo realista di Balzac o Dostoevskij, che del cinema muto europeo e americano. Le sue caratteristiche, almeno in ambito cinematografico, includono il continuo ricorso all’eccesso nella messa in scena, l’appello all’interiorità e alla dimensione sentimentale dei personaggi, così come un utilizzo enfatico delle musiche, un elemento quest’ultimo che è iscritto nella stessa etimologia del termine (dal momento che la radice *mélos* rimanda al canto, perciò al dramma cantato). Nelle parole di Elsaesser:

Come codice espressivo il melodramma potrebbe dunque venire descritto come una particolare forma di *mise-en-scène* drammatica, caratterizzata da un uso dinamico delle categorie spaziali e musicali, opposte a quelle intellettuali o letterarie¹³⁹.

Benché l’idea di eccesso spettacolare sia già implicata dall’utilizzo che viene fatto delle categorie musicali, che aggiungono enfasi all’azione contribuendo così a oltrepassare le soglie della verosimiglianza, anche tutti gli altri elementi della messa in scena concorrono allo stesso scopo, così che

le qualità stesse di questo tipo di cinema dipendono dai modi in cui si dà ‘melos’ al ‘drama’ attraverso il montaggio, le luci, il ritmo delle immagini, l’ambientazione, lo stile di recitazione, la musica – cioè dei modi usati dalla regia per tradurre il personaggio in azione (non diversamente dal romanzo prima di James) e l’azione in gesto e in spazio dinamico (similmente all’opera e al balletto del XIX secolo)¹⁴⁰.

Il melodramma cinematografico raggiunge il suo massimo splendore con i melodrammi familiari della tarda Hollywood classica, in particolare con quelli diretti da Douglas Sirk, Vincente Minnelli o Nicholas Ray. Si tratta di lavori caratterizzati, sul piano tematico, da conflitti che oppongono padri e figli in un universo domestico opprimente, rappresentato a livello della messa in scena attraverso la preferenza per interni chiusi dal *décor* sovraccarico. Tali conflitti non esplodono quasi mai direttamente, ma sono espressi per via metaforica mediante la colonna sonora e soprattutto attraverso l’uso del colore in funzione antinaturalistica; inoltre, a livello di *découpage* e di struttura del racconto, questi film sono caratterizzati da un ricorso sistematico alla contrapposizione tra continuità e discontinuità, così che

la continuità della narrazione della storia è accompagnata dalla discontinuità visiva (cambiamenti di angolazione, campo lungo, primo piano, controcampo, travelling ecc.: anche un cattivo regista avrà imparato come variare la ripresa il più possibile per interrompere una scena statica, per esempio in un dialogo). Più difficile da manipolarsi è la discontinuità a livello della trama (ellissi) che è spesso collegata a una continuità visiva, più o meno ovvia e sottile, per esempio un movimento di macchina seguito da una ripresa in profondità, da una dissolvenza o da qualsiasi altra tecnica di montaggio capace di creare catene di associazione metonimica. Infine ci sono continuità e discontinuità strutturali e dinamiche (che Sirk ha chiamato «ritmo dell’intreccio») che si definiscono meno facilmente¹⁴¹.

¹³⁹ ELSAESSER ([1972] 1992, 80).

¹⁴⁰ ELSAESSER ([1972] 1992, 85).

¹⁴¹ ELSAESSER ([1972] 1992, 96).

Musiche, messa in scena, colore, *découpage* e struttura narrativa sono quindi improntati a un eccesso che si autodefinisce in quanto opposizione alla norma del linguaggio classico del cinema americano, il quale sarebbe viceversa votato al realismo e alla trasparenza. Sul piano dei significati, quest'insieme di procedure corrisponde a due esigenze differenti ma interrelate, di matrice psicanalitica e ideologica: Elsaesser parte dalla distinzione, operata da Freud a proposito dell'interpretazione dei sogni, tra materiale onirico manifesto e contenuto onirico latente, per dimostrare come, attraverso la rappresentazione di ambienti e vicende borghesi, questo cinema mette a nudo le paure e le contraddizioni interne della classe dominante statunitense. Questo "rimosso", questa dimensione inconscia, emerge attraverso il non detto, attraverso le scelte della messa in scena che assolvono contemporaneamente a una dimensione ideologica – in quanto sono improntate a una continua infrazione del linguaggio classico – e fungono da contrappunto ironico ai contenuti espliciti della narrazione, dei quali criticano implicitamente gli assunti: un meccanismo che è particolarmente visibile nei "falsi" *happy ending* di Sirk, che in genere sono talmente improvvisi e implausibili da ribadire, nonostante lo scioglimento euforico dell'intreccio, le contraddizioni che l'avevano preceduto.

In questo senso, la funzione svolta dal linguaggio del melodramma familiare americano è simile a quella dello straniamento brechtiano – in quanto permette di cogliere le contraddizioni di una classe e di una società attraverso gli strappi operati nel tessuto dell'illusione scenica – benché si tratti di un risultato ottenuto, diversamente che nel teatro epico, mediante una dimensione patetica debordante invece che per sottrazione. Tuttavia, è bene sottolinearlo, si tratta di un'operazione condotta a livello inconscio, senza che, almeno per quanto riguarda le società produttrici dei film, vi sia una volontà esplicita di commento sociale.

Elsaesser, nel momento in cui tratteggiava le linee della sua teoria del melodramma, era pienamente inserito nel paradigma culturale dell'epoca, che da una parte vedeva estendersi in tutte le scienze umane il primato della critica di matrice marxista e il successo sempre crescente della psicanalisi applicata ai prodotti culturali, dall'altra vedeva diffondersi anche nei *film studies* anglosassoni il concetto di *politique des auteurs* e l'interesse per il cinema hollywoodiano portati avanti dalla critica francese del decennio precedente. Così lo stesso autore, in un saggio di 35 anni dopo, rievoca le radici delle sue posizioni:

Una premessa non esplicitata, ma chiaramente sottintesa nel mio saggio, era la convinzione che il filone principale del cinema di Hollywood potesse avere un atteggiamento "critico", e non solo compiacente, nei confronti del sogno americano. Fino ad allora, una certa potenzialità sovversiva era stata associata per lo più a opere di *auteurs* in buona fede. [...] Il mio obiettivo di critico – e di cinefilo partigiano di Hollywood – fu di adottare una posizione "contro-intuitiva", affermando la presenza di una contraddizione nel cuore stesso del cinema americano. [...] Il melodramma si differenziava dall'avanguardia, tradizionalmente intesa, perché faceva appello alle emozioni (in opposizione allo straniamento brechtiano) e perché si affidava alla narratività (in opposizione ai principi epici, anti-aristotelici, o "parametrici"). Il melodramma, però, si opponeva anche al realismo – sia all'idea brechtiana di realismo, per l'uso spudorato di illusionismo e spettacolarizzazione (a quei tempi, la strategia politicamente corretta era l'anti-illusionismo), sia al neorealismo, perché si avvaleva di attori professionisti, riprese in studio, illuminazione codificata, schemi cromatici, musica romantica e scenografie manifestamente finte anche per gli ambienti naturali¹⁴².

L'operazione critica condotta da Elsaesser nei primi anni '70 era perciò coerente con i primi passi compiuti dalla teoria del genere cinematografico di matrice ideologica,

¹⁴² ELSAESSER (2007, 51-53).

apparsa in ambito anglosassone agli albori del decennio. Klinger ([1984] 2003) riconduce la sua nascita all'apparizione sulle pagine della rivista «Screen» della traduzione di un articolo di Comolli e Narboni intitolato *Cinéma/Idéologie/Critique*, apparso nel 1969 sulle pagine dei «Cahiers du Cinéma»¹⁴³, un saggio incentrato sull'applicazione nell'ambito della critica cinematografica delle teorie di Louis Althusser. Secondo il filosofo marxista, l'arte entra in una relazione particolare con l'ideologia che l'ha prodotta: sebbene infatti il suo lato sensibile trasmetta in maniera pressoché immediata e trasparente l'ideologia dalla quale discende – che viene così recepita dal fruitore a livello inconscio – certe opere permettono invece al critico, a causa di uno strappo interno al tessuto della rappresentazione, di conoscere e studiare proprio quei contenuti che in altri casi vengono assorbiti inconsapevolmente. L'articolo di Comolli e Narboni consiste quindi in un repertorio dei possibili approcci all'ideologia che sono caratteristici di diversi modelli cinematografici, raggruppati in sette categorie che vanno dalla totale rottura al semplice rispecchiamento. Di queste categorie due, classificate come “a” ed “e”, riguardano il cinema hollywoodiano: la “a” corrisponde ai film che adottano in pieno il linguaggio classico, identificato con quello dell'ideologia dominante e caratterizzato da quello un grado zero della scrittura cinematografica, ovvero da un linguaggio trasparente nel quale tutto (*découpage*, messa in scena, sceneggiatura, recitazione) contribuisce al mantenimento dell'illusione rappresentativa. La categoria contrassegnata con la lettera “e” corrisponde invece a quei film che, sebbene «sembrino supportare quell'ideologia che condiziona la loro stessa esistenza, ne ostacolano una diretta espressione mediante la produzione di rotture, motivate da esigenze formali, nella vernice delle sue stesse premesse»¹⁴⁴, e quindi lasciano percepire direttamente quegli stessi sottintesi ideologici che gli altri film tentano di nascondere. Appare perciò evidente anche ai lettori di «Screen» come certi prodotti dell'industria culturale hollywoodiana possano svolgere la funzione auspicata da Althusser: si scatena così la caccia a quello che Klinger chiama testo “progressista”, un particolare tipo di prodotto di Hollywood che si contrapporrebbe al cinema classico in base all'opposizione “discontinuità/continuità” – operante sia a livello visivo che a livello narrativo – ma anche in base a categorie tematiche come la presenza o meno di una visione pessimistica, l'attitudine manifestata nei confronti delle autorità e infine la tendenza o meno a privilegiare il singolo episodio rispetto alla totalità della narrazione. Tra gli esempi più celebri citati da Klinger in questo contesto vi sono gli scritti di Wood (1979) a proposito del genere horror o quelli di Cook (1976) a proposito del cinema di serie B, ma è evidente come un posto di rilievo all'interno di questa produzione sia occupato in particolare dal testo di Elsaesser del 1972.

In ambito cinematografico, perciò, il genere melodrammatico è un costrutto relativamente recente il quale risponde a esigenze che in parte esulano dalla storiografia del cinema, ma piuttosto affondano le radici nella critica di matrice ideologica. Ciò spiega il valore di provocazione assunto dal testo di Elsaesser e ridimensiona i suoi difetti, riconducibili principalmente alla tendenza a concentrarsi su di un numero estremamente circoscritto di film – tutti realizzati attorno al decennio '50 – e alla vaghezza con la quale viene tratteggiata la genealogia del genere, che copre in maniera piuttosto confusa un arco di circa quattro secoli.

¹⁴³ Cfr. COMOLLI – NARBONI J. (1969). La traduzione è apparsa su «Screen», XII, 1, Spring 1971, 27-36: è assai significativo che si tratti del numero che precede lo speciale su Sirk sopra citato.

¹⁴⁴ KLINGER B. ([1984] 2003, 78.

1.2. Le origini del melodramma

La questione delle origine del genere viene invece trattata in maniera assai più approfondita da Peter Brooks ([1976] 1985), all'interno di un testo appartenente all'ambito della critica letteraria ma destinato ugualmente ad avere un grosso impatto sui *film studies* anglosassoni. Nel suo volume, Brooks intende delineare i tratti dello stile melodrammatico – nato nel teatro di fine XVIII secolo – per dimostrare come le sue caratteristiche peculiari siano state trasmesse alla letteratura realista dell'800, in particolare a Balzac e James. Anche la sua operazione, come quella di Elsaesser (che tuttavia non viene citato nel volume) è tesa alla creazione di una categoria trans-storica e intermediale. Tuttavia, Brooks nel condurla ottiene due risultati importanti e originali: in primo luogo definisce con precisione le caratteristiche del *mélodrame* teatrale, permettendo al dibattito sul melodramma cinematografico e sulle sue ascendenze teatrali di avere una base più concreta; in secondo luogo, mediante la creazione della categoria concettuale denominata “immaginazione melodrammatica”, lo studioso elabora un oggetto destinato ad avere una grande fortuna nei decenni successivi.

Secondo quanto afferma Brooks, la parola *mélodrame* venne usata per la prima volta da Rousseau (1774-1775) a proposito del suo *Pygmalion* (che prevedeva una mescolanza di monologhi, pantomime ed accompagnamento orchestrale), ma lo stesso termine passò in breve a indicare un tipo di teatro assai differente, il cui sviluppo fu contemporaneamente condizionato, sia nella Francia pre-rivoluzionaria che in Inghilterra, da forme di protezionismo che concedevano solamente a poche compagnie il monopolio sulla rappresentazione di drammi parlati. Tali divieti avrebbero costretto i piccoli teatri, sorti prevalentemente nel Boulevard du Temple parigino (poi soprannominato Boulevard du Théâtre) e nella Drury Lane londinese, a inscenare forme di spettacolo basate sulla pantomima cantata e su elaborati meccanismi scenici, che sopperissero con la spettacolarità alla mancanza della parola. Una volta caduti i monopoli, il parlato venne reinserito all'interno di questi drammi sensazionalistici, sebbene integrato all'interno di meccanismi già altrimenti codificati. Dal punto di vista dei contenuti, i *mélodrame* erano caratterizzati da un forte schematismo di fondo, da una serie di regole fisse che Brooks delinea a partire dalle opere del principale autore del periodo, Guilbert de Pixérecourt, e in particolare dal suo *La fille de l'exilé* (1818). Secondo la ricostruzione di Brooks il melodramma teatrale discende in massima parte dal romanzo gotico inglese del XVIII secolo, dal quale trae, oltre che ambientazioni ricorrenti quali segrete, vicoli malfamati e prigionieri¹⁴⁵, le sue due figure principali: l'eroina, virginale e innocente, e il *villain*, il malvagio antagonista – spesso di origine aristocratica – che intende attentare alla virtù della giovane.

La struttura dei drammi nei quali sono coinvolte queste due figure prevede un percorso standard: la situazione di equilibrio iniziale, nella quale l'eroina vive una vita serena ed è universalmente riconosciuta dai suoi pari come un esempio di virtù, viene turbata dall'arrivo del *villain*, il quale mediante uno stratagemma mendace riesce a mettere in dubbio l'innocenza della giovane. Da questo momento in poi inizia l'esilio della protagonista femminile, che è costretta a compiere varie peripezie sinché, nel finale, non riesce a dar prova della propria innocenza e a venire reintegrata nella situazione iniziale. Tale struttura prevede una scrittura drammaturgica e una messa in scena costantemente portate all'eccesso, un eccesso che costituisce la modalità espressiva base del melodramma: fanno parte di questa categoria l'accompagnamento

¹⁴⁵ È d'altra parte interessante osservare come gli stessi romanzi di Hugo o Dickens vengano citati contemporaneamente da BROOKS (1976) e PUNTER (1980), rispettivamente come esempi di letteratura influenzata dal melodramma e dal gotico.

musicale, la recitazione e i dialoghi, improntati ad un'espressione enfatica delle emozioni primarie, ma anche l'uso di elaborati artifici scenici atti a riprodurre cataclismi quali incendi o inondazioni. Inoltre, residui del genere spettacolare di provenienza (ovvero della pantomima) sono visibili nell'abitudine a concludere ciascun atto con un *tableau vivant*, nel quale le pose di tutti gli attori in scena si congelano nell'espressione di un sentimento dominante universalmente condiviso (come l'indignazione o lo stupore), mentre l'accompagnamento orchestrale raggiunge l'apice dell'enfasi. La modalità dell'eccesso, nell'ottica di Brooks, svolge una funzione ben precisa che è legata al significato stesso del *mélodrame* e al momento storico nel quale esso fa la sua apparizione:

Le origini del melodramma vanno infatti ricercate nel contesto della rivoluzione francese e degli anni immediatamente successivi: è questo il momento epistemologico che il melodramma rappresenta e a cui fornisce anche un contributo, il momento in cui – sia sul piano simbolico sia su quello letterale – si assiste alla liquidazione definitiva del concetto di sacro (e delle istituzioni che lo rappresentano: chiesa e monarchia) [...] e al declino di quelle forme letterarie – tragedia e commedia in costume – più direttamente legate a quell'ordinamento sociale. [...] Il melodramma, in questo senso, rappresenta a un tempo l'esigenza della riconsacrazione e l'impossibilità di concepirla in termini diversi da quelli strettamente personali. Bene e male vi appaiono nettamente personalizzati: vengono assegnati a personaggi (o per così dire "li abitano") che appaiono sprovvisti di ogni spessore psicologico eppure appaiono fortemente caratterizzati.¹⁴⁶

Venuti meno il sacro e la tragedia, ai cittadini europei del XIX secolo rimane solo il melodramma, che con la sua ricerca del "sublime nel quotidiano" (secondo una formula di Diderot) si fa carico della necessità di sostituire il vuoto lasciato dalla fine del trascendente, sebbene in un'ottica non più collettiva quanto prettamente individuale. È questa sua funzione di mediazione nei confronti di un mondo ulteriore, ottenuta attraverso un'intensificazione del dato sensibile, a spingere Brooks a cercare il melodramma al di fuori del suo contesto e a individuarne i tratti fondamentali anche nella prosa realista ottocentesca, per esempio nei romanzi di Balzac che se ne serve per «giungere attraverso la superficie al "dramma" che si svolge nel regno della realtà emotiva e spirituale»¹⁴⁷. La compenetrazione di elementi della forma spettacolare melodrammatica all'interno della letteratura "seria" di stampo realista trova una spiegazione nella riqualificazione sociale del pubblico del *mélodrame*, che da eminentemente popolare diviene gradualmente trasversale alle classi, quando dalla metà del XIX secolo la piccola e media borghesia sia francese che inglese inizia ad affollare i teatri londinesi e parigini che propongono tale genere. Questo fenomeno ha d'altra parte un influsso sull'intero sistema spettacolare, così che in epoca romantica si sviluppano versioni del *mélodrame* indirizzate alla classe media, così che diversi elementi inerenti al genere si possono rinvenire nel *drame* borghese di Sardou o Dumas figlio. Tuttavia, seppure Brooks ricusi la «tentazione [...] di considerare il melodramma come una costante dell'immaginazione, un elemento invariabile al di là delle superficiali oscillazioni dei "generi" [...], una sorta di polarità archetipica, come è già stato suggerito da alcuni critici per il barocco e il romanticismo¹⁴⁸», è tuttavia innegabile che la sua intenzione sia quella di identificare un *quid* melodrammatico che trascende il genere e la stessa epoca nella quale esso appare. D'altra parte, Brooks afferma nell'introduzione:

¹⁴⁶ BROOKS ([1976] 1985, 32-34).

¹⁴⁷ BROOKS ([1976] 1985, 19).

¹⁴⁸ BROOKS ([1976] 1985, 31).

il mio interesse primario è quello di derivare il melodrammatico dal melodramma, [...] definire e precisare il senso dell'aggettivo grazie al sostantivo [...]. L'oggetto del nostro discorso [...] non è la tematica né la serie di tematiche del melodramma, e nemmeno lo svolgimento intrinseco del "genere", sì il melodramma visto come modalità concettuale ed espressiva, sistema fantastico atto a produrre senso basandosi sull'esperienza, campo semantico di forze¹⁴⁹.

Perciò, con l'espressione "immaginazione melodrammatica", l'essentialista Brooks (come lo definisce Merritt) forgia, astraendola dall'esempio del teatro di Pixérecourt, una modalità espressiva che trascende il genere, fondata sulla polarizzazione schematica dei contrasti e su stati d'animo e azioni portate all'estremo, focalizzata sulla figura della vittima e caratterizzata, dal punto di vista dell'espressione, dal sistematico ricorso all'eccesso.

1.3. Il melodramma come modalità base del cinema hollywoodiano

Nei due decenni successivi, ad essere protagonista della riflessione intorno al melodramma è la critica femminista, responsabile di due apporti fondamentali. In primo luogo, essa svolge un ruolo determinante nell'estendere il corpus di film del genere, che nella riflessione di Elsaesser era sostanzialmente limitata al mélo familiare degli anni '50. Altman ([1999] 2004, 108-115) ricostruisce l'operazione critica attraverso la quale Mulvey (1986), Modlesky (1984) e Doane (1984) hanno stabilmente fatto rientrare i *women's film* degli anni '30 e '40 nell'ambito del melodramma, contribuendo all'identificazione del genere con un corpus disparato di film, accomunati dal fatto di essere rivolti ad un pubblico femminile. Di essi fanno parte racconti gotici come *Angoscia* (*Gaslight*, George Cukor, 1944) e *Il castello di Dragonwyck* (Joseph Lee Mankiewicz, 1946), noir come *Tragico segreto* (*Undercurrent*, Vincente Minnelli, 1946) e *Il romanzo di Mildred* (*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945), film sentimentali come *La donna proibita* (*Back Street*, John M. Stahl, 1932), ma soprattutto un intero sottogenere etichettato "*maternal melodrama*" e che comprende film come *Stella Dallas*, *Perdutamente tua* (*Now Voyager*, Irving Rapper, 1942) o *Venere bionda* (*Blonde Venus*, Josef Von Sternberg, 1932). Quest'ultimo gruppo si rivela particolarmente importante all'interno della riflessione femminista, innanzitutto perché si tratta di un corpus dotato di figure (la madre determinata, il padre assente) e isotopie semantiche (l'auto-sacrificio) assai stabili e ricorrenti, ma anche nella misura in cui permette alle autrici di riflettere sulla rappresentazione della maternità all'interno della società patriarcale¹⁵⁰, così che attraverso di esso l'intero melodramma diviene il campo di battaglia ideale per chiarire questioni di identità e identificazione del pubblico. Il legame tra *women's film* e melodramma viene però messo in crisi in una seconda fase, nella quale la critica femminista riprende, estendendoli con conseguenze interessanti, spunti presenti nella riflessione di Elsaesser e Brooks. Studiando le origini del melodramma cinematografico, Christine Gledhill (1987) osserva come la nascita del cinema avvenga in un momento in cui si assiste ad un cambiamento di paradigma, al passaggio da una cultura femminilizzata come quella vittoriana – che si riconosceva negli eccessi sentimentali e nelle nette e semplicistiche polarità morali del melodramma – a una cultura ri-mascolinizzata e caratterizzata dal ritorno del realismo dopo quasi un secolo di silenzio della tragedia. All'interno di questo processo:

Il melodramma inizialmente è sopravvissuto nella capacità del cinema di racchiudere sentimento melodrammatico e idealizzazioni femminili all'interno del realismo fotografico. Tuttavia, il

¹⁴⁹ BROOKS ([1976] 1985, 9-11).

¹⁵⁰ Principale oggetto degli studi di WILLIAMS (1984) e KAPLAN (1992)

tentativo dell'industria in espansione di conquistare il ceto medio, con la complicità della nuova critica sorta intorno al nuovo medium [...] ha generato un'ambivalenza a carattere industriale attorno a un prodotto che era stato congegnato in funzione sia del prestigio che della popolarità. In breve il cinema è stato costituito come un medium intrinsecamente realista, ed è diventato un punto fermo della storia del cinema il fatto che, mentre il cinema delle origini produceva automaticamente melodrammi, il potere del parlato istituì uno iato critico tra un cinema destinato al realismo e le sue origini melodrammatiche. Allo stesso tempo si consolidarono le distinzioni di genere, in modo che al melodramma venisse concessa un'identità distinta [...], il che facilitò alla critica l'operazione di tracciare dei confini in base al genere sessuale¹⁵¹.

Tuttavia, continua sempre Gledhill, anche i generi maschili improntati al realismo (come il western, il *gangster* e il *war film*) non sono necessariamente immuni da tracce della loro provenienza melodrammatica così che anche Gledhill, sulla scorta di Brooks, si chiede se nel caso del melodramma non sia il caso di parlare, piuttosto che di un vero e proprio genere, di una modalità presente in tutto il cinema hollywoodiano.

È su questa base che Linda Williams (1998) costruisce una teoria dirompente e fortunata, destinata a portare all'estremo l'approccio di Elsaesser. Williams, partendo dalla differenziazione dei generi descritta da Gledhill, sottolinea come la distinzione interna a questi ultimi tra generi realisti e il melodramma sia basata sulla nozione di "eccesso": un eccesso visto, sia a livello di contenuti che di messa in scena, come un'infrazione ai criteri di razionalità e misura propri dello stile classico. Tale distinzione ne riproduce quindi una più rozza, che contrappone alla razionalità narrativa una dimensione passionale incontrollata, la quale viene comunemente associata con i generi dedicati al pubblico femminile; inoltre, questa distinzione è fallace in quanto nasconde le infrazioni al realismo che sono presenti anche in tutti gli altri generi hollywoodiani e per estensione nell'intero cinema americano: si pensi alla comune presenza di elementi attrazzionali¹⁵² che interrompono l'invisibile sviluppo della narrazione, allo scopo di fornire allo spettatore immediati elementi di soddisfazione visiva. Una volta venuto meno il discrimine dell'eccesso, secondo Williams è evidente come la distinzione tra il melodramma e gli altri generi hollywoodiani sia sempre più sfumata, tanto più che elementi narrativi cardine del melodramma, come la presenza di un eroe innocente che cerca riscatto, sono punti di partenza comuni a qualsiasi narrazione propria del cinema classico. Di conseguenza, qualsiasi film di Hollywood può essere definito un melodramma, e al limite può sopravvivere una distinzione tra i melodrammi che privilegiano il pathos (come i *women's film*) o l'azione (i generi dedicati ad un pubblico maschile), sebbene si tratti di due componenti che sono sempre contemporaneamente presenti, anche se in diverse gradazioni¹⁵³.

Viene così completamente meno la necessità dell'esistenza di un genere chiamato "melodramma", in quanto ad esso viene sostituita una modalità pervasiva, una categoria culturale diffusa a prescindere dal tipo di testo, in questo affine al concetto di melodramma elaborato da Brooks. Nelle parole di Williams:

Il melodramma è la modalità fondamentale del cinema popolare americano. Non è uno specifico genere come il western o l'horror; non è una "deviazione" della narrazione classica realista; non

¹⁵¹ GLEDHILL (1987, 34)

¹⁵² Ricinducibili cioè al «cinema delle attrazioni» teorizzato da GUNNING (1986).

¹⁵³ «Perciò il vernacolo base del cinema americano consiste in una storia che generi simpatia per un eroe che è anche una vittima e che conduce ad un climax che permette al pubblico, e solitamente anche agli altri personaggi, di riconoscere il valore morale del protagonista. Questo climax che rivela il valore morale della vittima può tendere in due direzioni: può consistere in un parossismo del pathos (come nei *woman's film* o nelle varianti dei melodrammi familiari) o può prendere quello stesso parossismo e incanalarlo in varianti più virili e incentrate sull'azione del salvataggio, della fuga e della lotta (come nel western e in tutti i generi d'azione)». WILLIAMS (1998, 58)

può essere localizzata principalmente nei *woman's films*, nei “weepies” o nei melodrammi familiari – benché questi ne facciano parte. Piuttosto, il melodramma è una forma peculiarmente democratica e americana finalizzata alla rivelazione drammaturgica di verità morali ed emotive attraverso una dialettica di pathos e azione. È il fondamento stesso del film classico hollywoodiano¹⁵⁴.

Gli esempi utilizzati da Williams per corroborare le proprie affermazioni sono indicativi: vengono scelti melodrammi veri e propri – incentrati però su protagonisti maschili – come *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993) e *Shindler's List* (Steven Spielberg, 1993), ma soprattutto viene provocatoriamente sottolineata la componente melodrammatica di film di azione violenta come *Rambo (First Blood)*, Ted Kotcheff, 1982). In quest'ultimo caso, come in tutto il cinema del decennio successivo al ritiro americano dal Vietnam, il ricorso alla modalità melodrammatica permette di costruire il protagonista come vittima e quindi come degno oggetto delle simpatie e della compassione del pubblico, innescando così un'operazione che ad un livello più ampio punta alla riabilitazione morale di un'intera nazione in una delle pagine più nere della sua storia.

La teoria di Williams riesce perciò a risolvere il problema dell'indeterminatezza del concetto di melodramma, sulla quale aveva puntato il dito Merritt, ma lo fa a prezzo di creare un'entità astratta che resiste a qualsiasi articolazione diacronica e a qualsiasi tentativo di circoscrizione di un corpus definito. Se infatti quest'ultimo era in certi casi troppo limitato o troppo impreciso, nella formulazione di Williams esso arriva a coprire l'intera produzione cinematografica hollywoodiana, quindi poco meno che l'intero cinema. Sebbene formulata con acume e in base a premesse indiscutibili, la teoria del melodramma come modalità apre anche ad altri interrogativi cui non è facile rispondere: quante e quali altre modalità dovrebbero esistere? È possibile che esista solo quella melodrammatica, o dovrebbero esistere modalità proprie anche della tragedia o della commedia? Se la modalità melodrammatica è sostanzialmente identificata con il cinema hollywoodiano nel suo complesso, qual è il suo rapporto con le cinematografie europee e asiatiche, che spesso presentano dinamiche simili?

Nonostante l'ampio grado di indeterminatezza, la teoria di Williams, che ha però il merito di spezzare definitivamente nella percezione critica l'accostamento di generi e genere sessuale, ha comunque avuto un ampio successo: Elsaesser (2007) nel ritornare sull'argomento del suo celebre saggio del 1972, parla ormai del melodramma come di una «modalità del sentire», e significativamente arriva ad estendere la portata dell'immaginazione melodrammatica al di fuori del cinema, un medium che ha ormai perso la sua centralità; nelle ultime pagine del suo saggio egli si spinge così a rintracciarne le caratteristiche in ambiti quali il talk show di Oprah Winfrey o nelle dinamiche interpersonali proprie dei *reality show* televisivi.

Sebbene non manchino spunti interessanti, è difficile resistere alla tentazione di vedere gli sviluppi delle trattazioni di Williams ed Elsaesser come un estremo tentativo di estendere all'infinito la portata del proprio oggetto di studi, facendone un ingrediente base di qualsiasi forma di narrazione e di comunicazione. Ma è davvero utile alla teoria un genere che è stato ampliato al punto di non essere più tale? È probabilmente più proficuo fare un passo indietro, e provare a vedere, mediando tra il *phantom genre* di Merritt e il super-genere creato dalla teoria dell'ultimo decennio, quale possa essere uno strumento svincolato da secondi fini e utile alla storiografia del cinema.

¹⁵⁴ WILLIAMS (1998, 42).

1.4. Il melodramma: ritorno al genere cinematografico

Il primo elemento da rilevare, è come la compresenza di elementi propri del melodramma all'interno di altri generi non basti ad annullare l'identità generica del primo: come dimostra Steiger (1997) è difficilissimo trovare, anche e soprattutto nella Hollywood classica, film che rappresentino un solo genere senza che vi sia alcuna forma di ibridazione. I generi in forma pura semplicemente non si danno, sono un frutto dell'astrazione del critico e in ogni caso sono un concetto completamente ignorato dalle pratiche produttive dell'epoca. Basta pensare alla pratica del *dual plot*, che impone la presenza di una relazione amorosa anche nei generi di azione violenta, in modo da attrarre un più ampio bacino demografico. Per esempio un film come *Il club dei 39* (*The 39 Steps*, Alfred Hitchcock, 1935), uno degli esemplari più celebri del genere spionistico, contiene al suo interno – pur non essendo un film americano – elementi che derivano sia dal melodramma che dalla commedia. Al primo genere è riconducibile l'impianto narrativo del film: il protagonista viene accusato ingiustamente di un omicidio, e solo dopo lunghe peregrinazioni e sofferenze potrà dimostrare la propria innocenza e smascherare il *villain*. Al secondo appartengono invece diverse situazioni: lo scambio di persona al comizio elettorale, la sequenza nella quale il protagonista maschile e quello femminile si fingono una coppia di amanti per nascondere le manette che li legano l'uno all'altra, e in generale tutte le sequenze nelle quali appare il personaggio di Pamela. Secondo la teoria di Williams si potrebbe perciò supporre che il film, pur appartenendo al genere spionistico, sia filtrato attraverso una modalità melodrammatica, utile a generare empatia nei confronti del protagonista; tuttavia a quel punto ci si potrebbe chiedere cosa fare degli elementi provenienti dalla commedia: sono anch'essi una modalità della quale teorizzare l'esistenza, o sono piuttosto tratti di un altro genere che vengono infusi all'interno del film di spionaggio? In questo caso non si capirebbe perché dovrebbero avere uno statuto differente dalla modalità melodrammatica, dal momento che svolgono la stessa funzione all'interno del film. Il problema viene risolto se si osserva invece la *spy-story* da una prospettiva diacronica: all'epoca il genere era ancora piuttosto giovane, e i pochi titoli usciti negli ultimi anni del muto e nei primi anni del sonoro fondevano i nuovi elementi semantici propri del film di spionaggio con una sintassi derivante dal melodramma divistico. A partire dalla seconda metà degli anni '30, invece, il genere avrebbe cambiato la sintassi di riferimento, adottando elementi del thriller e diventando un sottogenere del poliziesco¹⁵⁵; su questa base, forse per le inclinazioni del regista, forse per l'ambizione della Gaumont British di realizzare un prodotto capace di competere con il thriller hollywoodiano dell'epoca – che veniva frequentemente mescolato alla commedia¹⁵⁶ – sono state aggiunte parti più leggere e brillanti, mescolate a elementi derivanti dalle passate sintassi melodrammatiche.

Il fatto che l'ibridazione tra generi differenti fosse (e sia tuttora) una pratica assai diffusa, diminuisce la necessità di trattare il melodramma come un oggetto differente. Piuttosto, come afferma Singer (2001):

È importante che tentiamo di tracciare un profilo del melodramma inteso come un genere, piuttosto che (oppure oltre che) come una modalità narrativa che include qualsiasi cosa, in modo da poter imparare di più riguardo alle sue manifestazioni storiche e alle sue variazioni nel tempo, così che la nostra concezione del melodramma sia in linea, almeno in linea di principio, con quella presupposta dai discorsi storici che vorremmo analizzare¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Per una storia dell'evoluzione del cinema di spionaggio si veda BOSCHI (2005, 11-18).

¹⁵⁶ Per esempio *L'uomo ombra* (*The Thin Man*, W. S. Van Dyke) è del 1934.

¹⁵⁷ SINGER (2001, 7).

Anche Singer, il cui studio è incentrato sul rapporto tra i concetti di melodramma, modernità e il cinema seriale americano fino agli anni '10, si trova di fronte alle contraddizioni già evidenziate da Neale (1993) e Merritt (1983), ovvero all'inconciliabilità tra le designazioni utilizzate dalla critica all'epoca dell'uscita dei film e il concetto di melodramma così come è emerso nella critica a partire dagli anni '70. Nella ricostruzione di Singer la tradizione teatrale del melodramma anglosassone da vita ai primi del secolo a un teatro popolare sempre più orientato all'azione spettacolare, che troverà espressione al cinema nei film di inseguimento di Griffith e che è poco interessato a esplorare «le sfumature emozionali proprie della rappresentazione del martirio femminile, della disillusione, disillusione, della repressione, dell'ansia, della rassegnazione e della frustrazione»¹⁵⁸, oggetti privilegiati di altre correnti del teatro melodrammatico¹⁵⁹ e del successivo *woman's film* anni '30. Per rendere conto della compresenza di due linee tanto divergenti, Singer non sceglie di elaborare un unico concetto onnicomprensivo e valido sia per il cinema delle origini che per quello contemporaneo; ad esso oppone invece un'idea di melodramma come *cluster concept*, un serbatoio di tratti che sono disponibili ad apparire, sia sincronicamente che diacronicamente, in diversi conglomerati:

[...] La natura del melodramma in quanto *cluster concept* fa sì che i suoi fattori costitutivi possano apparire in qualsiasi numero di diverse configurazioni. Si possono avere due combinazioni completamente distinte – che non condividono alcun elemento – per entrambe le quali è giustificato l'uso dell'etichetta “melodramma”. Presumibilmente, ci sono delle volte in cui tutti e cinque gli elementi base [ovvero il pathos, le emozioni sovraccariche, la polarizzazione morale, la struttura narrativa anticlassica e il sensazionalismo] sono presenti contemporaneamente, ma è più comune che solo alcuni di essi siano combinati tra loro per formare particolari varietà di melodramma¹⁶⁰.

Può essere perciò utile considerare il melodramma come un genere che attraversa fasi molto diverse le une dalle altre, ma che è in linea di massima identificabile con le varie configurazioni che, secondo le precedenti teorie, sono in esso incluse: una buona parte del cinema degli anni del muto, la stagione dei *women's film* degli anni '30 e '40, i melodrammi familiari degli anni '50, ecc. Il risultato è un genere articolato in diversi sottogeneri a seconda dei tratti semantici o sintattici di volta in volta presenti, ma che permette di gestire le relazioni reciproche tra i film che fanno parte del suo corpus, un obiettivo più concreto di quanto potrebbe offrire la teoria del melodramma come modalità.

¹⁵⁸ SINGER (2001, 53).

¹⁵⁹ Neale (1999, 199-202) spiega le divergenze tra i diversi usi del termine melodramma con l'esistenza di due distinti modelli teatrali: il “*melodrama*” vero e proprio, destinato ad un pubblico popolare e caratterizzato da un'azione concitata e dal ricorso a complicati macchinari scenografici, e quello che alcuni storici del teatro chiamano “*modified melodrama*”, la sua variante più intimista creata in funzione di un pubblico borghese. Secondo la teoria di Neale, appoggiata anche da Singer, l'industria cinematografica farebbe riferimento al primo modello, e questo spiega perché il termine fosse usato a proposito di film come *Scarface* (Howard Hawks, 1932); i teorici del melodramma, invece, avrebbero fatto riferimento al secondo modello, e questo spiega il perché il corpus del genere sia composto prevalentemente dai *women's film* e dai drammi familiari degli anni '50.

¹⁶⁰ SINGER (2001, 54).

1.5. Le componenti testuali del melodramma

Un ultimo problema riguarda proprio, nelle parole di Singer, il *come* poter «tracciare un profilo del melodramma inteso come genere». Se si osservano le teorie che sono state finora illustrate, si può notare come esse siano incentrate quasi solo sulla componente sintattica. Il melodramma sembra cioè avere dei meccanismi narrativi riconoscibili, ma non delle figure che bastino a determinare la sua identità, come possono essere il cappello Stetson o la pistola a sei colpi per il western. Ad esempio Langford (2005) – che accetta la teoria del melodramma come modalità e la applica all’analisi di tutti i generi classici – adatta la proposta di Williams alle teorie di Altman ([1984] 1999) traducendola in questi termini:

Se tutto questo comincia a sembrare un po’ amorfo, un modo di ritradurre il concetto di melodrammatico [...] nelle pratiche critiche della teoria del cinema [...] potrebbe essere quello di suggerire che, in termini altmaniani, il melodramma possieda una sintassi ma manchi di una dimensione semantica dai contorni precisi.¹⁶¹

In realtà, il problema della presunta inconsistenza semantica del melodramma ha una radice duplice: da una parte, banalmente, si tratta di un problema di iconografia, in quanto il melodramma è privo – o, se non altro, povero – di elementi immediatamente riconoscibili a livello figurativo. Ciò non vuol dire tuttavia che manchino delle isotopie o dei ruoli tematici ricorrenti: all’inizio dell’introduzione della sua antologia sul melodramma, Landy (1991, 14s) stila senza fatica un catalogo di figure che comprendono, sul piano dei personaggi, varie specie di vittime – figure femminili minacciate sul piano della sessualità, della proprietà, dell’identità – di carnefici – spesso genitori autoritari – e di protagonisti maschili che intervengono, nel finale, a salvare le eroine. Sul piano delle isotopie tematiche, invece, Landy individua come elementi ricorrenti la seduzione, la vendetta, la gelosia o il suicidio: alcune di esse, come la malattia e il crimine, impongono a loro volta la presenza di nuove categorie di personaggi, tra cui medici, psichiatri o rappresentanti della legge. Sebbene nessuna di queste figure possa essere propriamente considerata un’esclusiva del melodramma, è la loro combinazione con i meccanismi sintattici individuati da Brooks e Singer a garantire un’identità stabile al genere. Il problema (e questa è la seconda ragione dell’inconsistenza semantica cui si faceva riferimento prima) è la difficoltà nel ricostruire su di un piano diacronico il rapporto tra semantica e sintassi all’interno dei vari sottogeneri del melodramma, specialmente all’interno dei due nuclei principali rappresentati dal *maternal melodrama* (che ha una posizione maggioritaria all’interno del *woman’s film*) e dal melodramma familiare, in modo che a un catalogo così generico come quello proposto da Landy sia sostituito un percorso più ragionato tra quelli che sembrano essere dei poli opposti. Tuttavia, non è questo il luogo per compiere un’operazione del genere: fortunatamente il melodramma Titanus conserva un rapporto privilegiato con il *maternal melodrama* e permette di fare riferimento a quel nucleo, più stabile e circoscritto e più facilmente individuabile, le cui caratteristiche verranno individuate nel corso delle analisi successive.

¹⁶¹ LANGFORD (2005, 32).

Cap. II: La genesi del melodramma Titanus

Una volta definite le caratteristiche del melodramma cinematografico attraverso le teorie costruite sul modello hollywoodiano, è giunto ora il momento di verificare la compatibilità di queste ultime con il contesto italiano, in modo da osservare quale sia la relazione che i prodotti della Titanus intrattengono con le varianti nazionali del genere. Tale operazione sarà funzionale all'analisi di *Catene*, film con il quale la produzione della Titanus inizia ad assumere una fisionomia ben definita.

Come accennato nel paragrafo precedente, in ambito italiano l'esistenza del genere melodrammatico è ancora più problematica rispetto al contesto europeo e americano, a causa tanto dell'omonimia che accomuna quest'ultimo all'opera lirica, quanto dell'assenza di una solida tradizione legata al teatro melodrammatico francese e inglese del XVIII e del XIX secolo. Tuttavia, sebbene all'epoca mancassero teatri stabili dedicati a questo genere spettacolare, va rilevato il fatto che i testi del melodramma europeo circolavano ugualmente – riveduti e corretti secondo modalità provenienti dalla commedia dell'arte – all'interno del teatro dei guitti, le compagnie nomadi che nel XIX secolo erano ormai diffuse solamente in Italia. Queste compagnie, come riferisce Molinari,

raggiungevano anche i centri più remoti della penisola [...] e venivano quasi sempre pagate in natura, perché la miseria dei contadini rendeva, ancora nell'Ottocento, estremamente limitata la circolazione del denaro. [...] Fino al 1950 ne esisteva ancora un certo numero. Io stesso ho avuto modo di vederne una recitare nel Trentino un repertorio formato per lo più dai melodrammi francesi [...] (*Le due orfanelle, La cieca di Sorrento, Il padrone delle ferriere*).¹⁶²

Esistevano anche autori specializzati nel fornire varianti nazionali di questo repertorio: Redi (1986, 121) ricostruisce infatti le vicende dell'attore e drammaturgo Ruggero Rindi, in arte Falstaff, che iniziò la propria carriera plagiando *Le due orfanelle* (la fortunata *pièce* di Adolphe d'Ennery ed Eugène Cormon del 1874) e la proseguì con romanzi e testi teatrali uno dei quali sarà alla base, come si vedrà tra breve, di alcuni successi della famiglia Lombardo.

Allo stesso modo, si possono rilevare delle forme di ibridazione che coinvolgono il teatro melodrammatico europeo e l'omonimo teatro lirico italiano. Sebbene infatti si sia ricordato che, come sostiene Sala (2007, 114), non ci sono relazioni strutturali tra le due forme spettacolari, vi sono tuttavia dei casi nei quali il primo esercita un'influenza sul secondo nella stesura dei libretti, che spesso assume la forma di un adattamento diretto da alcune varianti "alte" del melodramma europeo. Diverse opere liriche del XIX secolo provengono infatti da testi di autori del *drame* borghese, come Victor Hugo e Alexandre Dumas figlio: testi che costituiscono, secondo Brooks, dei melodrammi veri e propri, nonostante il genere abbia mutato nome per venire incontro al pubblico di classe media¹⁶³. Basta fare l'esempio di Giuseppe Verdi, il più popolare tra i musicisti italiani dell'ottocento, autore di *Ernani* (1844, tratto dall'*Hernani* di Hugo, 1830) e di *Rigoletto* (1851, da *Le roi s'amuse* di Hugo, 1832), così come de *La traviata*, tratto da un romanzo (1840) e da una *pièce* (1852) di Dumas figlio; ma anche altri compositori,

¹⁶² MOLINARI (1996, 216)

¹⁶³ «[...] Fra il '30 e il '40 si registra in Francia un nuovo mutamento terminologico: invece che di *mélodrame*, forse sotto l'influenza dei drammaturghi romantici, si comincia a parlare di *drame* per indicare spettacoli che mantengono l'accompagnamento musicale e dal melodramma sono pressoché impossibili a distinguersi.» BROOKS (1976, 120).

come Gaetano Donizetti, traevano ispirazione dal teatro di Hugo per i libretti delle proprie opere: si può fare l'esempio di *Lucrezia Borgia* (1833), tratta dalla *Lucrèce Borgia* rappresentata per la prima volta a Parigi in quello stesso anno.

Infine, è il caso di rilevare come le forme del teatro melodrammatico, verosimilmente fatto conoscere dai guitti anche in contesti popolari, sia all'origine di forme prettamente regionali come la sceneggiata napoletana. La sceneggiata nasce attorno ai primi anni del '900 e sopravvive nella sua forma classica fino agli anni '60, per poi riemergere in forme radicalmente differenti negli anni '70 e '80. La sua caratteristica principale consiste nell'essere una canzone sceneggiata, ovvero nell'imbastire un intreccio sulla base della struttura narrativa di una o più canzoni di successo. Tale intreccio è normalmente basato su schemi molto rigidi¹⁶⁴, su pochi personaggi che richiamano quelli del melodramma ottocentesco (l'eroe, il perfido antagonista, la donna pura e quella malvagia, la madre dell'eroe) e su un'ambientazione urbana che permette al pubblico, formato per lo più da sottoproletari del capoluogo partenopeo, un immediato rispecchiamento. Molti elementi riconducibili alla sceneggiata sono facilmente rinvenibili in diversi prodotti del cinema napoletano degli anni '10 e '20, in particolare nei film realizzati da Elvira Notari per la Dora Films, ma anche in alcune opere prodotte da Gustavo Lombardo e interpretate da Leda Gys come *Vidi Napule e po'... mori!* (Eugenio Perego, 1925)¹⁶⁵. Nell'esaminare la produzione postbellica della Titanus, non si potrà perciò non tenere conto dell'influenza esercitata tanto dalla produzione muta della Lombardo Film, quanto dalla tradizione della sceneggiata.

Tra la seconda metà del XIX secolo e i primi decenni del XX, diversi elementi contribuiscono quindi anche in Italia alla diffusione di un'"immaginazione melodrammatica" che attraversa medium diversi, spesso per contiguità o per esplicite traduzioni da un sistema semantico all'altro. Bisogna infine tenere conto del carattere melodrammatico dei drammi dannunziani, i quali costituiscono buona parte della produzione muta italiana degli anni '10, nonché dell'ingresso del cinema melodrammatico hollywoodiano, che negli anni del muto viene importato in Italia.

II.1. Il melodramma nella critica e nella teoria italiane

C'è infine un ultimo elemento di interesse da tenere presente prima di iniziare le analisi, legato al significato del termine "melodramma" nella cultura italiana: sebbene, come si è visto a proposito del contesto statunitense, nel periodo classico questa parola venisse utilizzata dalla critica e dalle case di produzione per indicare film totalmente diversi dalla formalizzazione che sarebbe stata imposta al genere dalla teoria negli anni '70, in Italia non è infrequente trovare il sostantivo melodramma, o soprattutto l'aggettivo "melodrammatico", utilizzati a proposito di film che oggi vengono tranquillamente considerati parte del genere. L'accezione principale con la quale il termine appare nella critica letteraria e cinematografica può forse essere fatta risalire a Gramsci ([1950] 1975, 80-81), il quale parla della necessità di dissuadere il pubblico popolare dal continuare a preferire il «gusto melodrammatico», intendendo con questo termine uno stile magniloquente ed eccessivo, caratterizzato dal «sentimentalismo melodrammatico [e] cioè dall'espressione teatrale, congiunta a un vocabolario barocco». In questo senso può essere interpretato un lapidario commento di «Segnalazioni cinematografiche» riferito al film Titanus *La carne e l'anima* (Wladimiro Strichewsky, 1943), a proposito

¹⁶⁴ «L'ordine è aggredito e talora distrutto dall'uomo che aggredisce la brava giovane per imporre il suo dominio sessuale e più ancora sociale». FOFI (2002, 15)

¹⁶⁵ Cfr. FRANCO (2002, 175-178).

del quale l'anonimo recensore riferisce che «la melodrammatica vicenda è narrata ed interpretata con discreta bravura»¹⁶⁶; allo stesso modo, il titolo di uno dei pochi articoli del dopoguerra dedicati ai film di maggiore incasso afferma che «al pubblico popolare piacciono i melodrammi»¹⁶⁷. Bisogna tuttavia rilevare come, a parte i casi qui segnalati, nell'ambito della critica cinematografica il termine non fosse comunissimo: innanzitutto, i melodrammi erano normalmente ignorati dalle riviste e dalla critica dei quotidiani, ma anche quando nascevano discussioni specificamente dedicate a quel tipo di cinema prevalevano altre designazioni. Per esempio Ugo Casiraghi, iniziatore sulle pagine di «L'Unità» di un dibattito sul cinema, il pubblico e la critica che si sarebbe esteso dal 27 novembre del 1955 al 26 aprile 1956¹⁶⁸, utilizza il fortunato termine «film di appendice» e inserisce contemporaneamente nella categoria i film di Matarazzo, le opere tratte da romanzi gotico-sentimentali di Carolina Invernizio come *La sepolta viva* (Guido Brignone, 1949) e infine alcune commedie di successo come *Don Camillo* (Julien Duvivier, 1952).

Nelle rare occasioni nelle quali appare, la parola “melodramma” viene inoltre adoperata con una disinvoltura non priva di ambiguità. Se l'aggettivo “melodrammatico” viene utilizzato secondo l'accezione tuttora in voga nella lingua italiana, ed è perciò conforme al significato indicato da Gramsci, il sostantivo corrispondente reca con sé una maggiore aura di indeterminatezza: spesso esso è infatti utilizzato per generare un accostamento metaforico tra il cinema dei vari Matarazzo, Costa, Brignone e l'opera lirica, allo stesso modo in cui, nello stesso periodo, viene spesso istituito un legame identitario tra le forme di questo genere e quelle del romanzo d'appendice o del fotoromanzo. È solo dopo la riabilitazione del melodramma italiano compiuta dall'“Operazione Matarazzo” – la celebre rassegna organizzata nel gennaio del 1976 a Savona da un manipolo di giovani critici tra i quali figurano Aprà, Farassino, Freccero, Germano, Giusti, Grasso, Sanguineti e Turigliatto¹⁶⁹ – che il termine compare con maggiore frequenza e precisione, a causa della volontà di riesaminare la passata produzione di genere del cinema italiano (e non) che probabilmente conduce a un'apertura nei confronti degli strumenti della produzione teorica anglosassone. Per esempio, un volume dedicato ai generi cinematografici americani edito da «Bianco & Nero» apre proprio con il melodramma, che viene riletto attraverso gli strumenti della psicanalisi e alla luce della proposta teorica di Elsaesser, più volte citato nel testo¹⁷⁰. Allo stesso modo, sebbene non nomi mai lo studioso tedesco, anche Adriano Aprà (1976b) utilizza chiaramente la sua impostazione nell'affrontare, con una sistematicità allora inedita nello scenario italiano, il cinema di Matarazzo. Tuttavia, la diffusa assimilazione del termine “melodramma” non avviene senza incidenti: sei anni più tardi Brunetta (1982) lo utilizza ancora per instaurare, sulla scorta di Gili (1974), un'analogia diretta tra lo stile di Matarazzo e l'opera lirica¹⁷¹.

¹⁶⁶ «Segnalazioni cinematografiche», Vol. XIX, 1944-1945, 128.

¹⁶⁷ SANNITA (1954).

¹⁶⁸ Gli articoli in questione sono stati integralmente ripubblicati all'interno di AA.VV. (1978, 203-265.)

¹⁶⁹ Cfr. DELLA CASA (1999) e SANGUINETI (2007)

¹⁷⁰ Cfr. FERRINI (1974). È qui il caso di sottolineare come, a parte Brooks, Elsaesser sia pressoché l'unico teorico del melodramma a essere citato all'interno della critica italiana.

¹⁷¹ «I personaggi recitano le loro battute interrompendo spesso il continuum musicale e nulla vieterebbe che le cantassero. La diversa durata delle scene, la sottolineatura da parte della musica di certi gesti, il crescendo drammatico sono solo alcuni dei fili che fanno del genere una variante del melodramma musicale». BRUNETTA ([1982] 2001, 556).

II.2. La fondazione del melodramma *Titanus*: la genesi di *Catene*

Viste le alterne fortune del termine e la mancanza di una netta formulazione del genere fino agli anni '70 inoltrati, sembra piuttosto improbabile che *Catene* (Raffello Matarazzo, 1949) fosse stato concepito con l'esplicita volontà di produrre un melodramma: tutto porta invece a pensare che l'operazione fosse stata condotta allo scopo di creare un prodotto che rilanciasse l'identità della casa di produzione e inserisse i suoi film in una posizione strategica all'interno del cinema e della mutata industria culturale italiana, senza però perdere i contatti con quelle tradizioni spettacolari che erano spesso state all'origine dei passati successi. Secondo quanto scrivono Bernardini e Martinelli ([1986] 2004, 92), la casa di produzione di Lombardo aveva infatti sofferto negli ultimi anni del muto dei contraccolpi della crisi che aveva investito il cinema italiano da quasi un decennio, ma soprattutto era stata danneggiata da una circolare dell'ufficio censura per il cinema del 1928, che sostanzialmente proibiva la realizzazione di quelle opere basate sulla raffigurazione dei bassifondi napoletani i quali erano stati fino a quel momento il vero cavallo di battaglia della Lombardo Film. Per la *Titanus*, fondata in quello stesso anno con sede a Roma, ne sarebbero conseguiti due decenni votati principalmente alla distribuzione, al rafforzamento delle proprie strutture produttive (studi e laboratori) e a una timida produzione – al massimo due film per anno – la quale, fino al dopoguerra, non si dimostrava capace né di intraprendere una linea particolarmente definita rispetto allo scenario italiano, né di proporre modelli per le proprie realizzazioni future.

Si può prendere come esempio di questo periodo di transizione *L'angelo bianco* (Giulio Cesare Antamoro e Federico Sinibaldi, 1943): si tratta per Lombardo di una realizzazione dai caratteri fortemente identitari, in quanto costituisce un nuovo adattamento di *I figli di nessuno*¹⁷², il romanzo di Ruggero Rindi che nel 1921 era già stato trasposto da Ubaldo Maria Del Colle per la Lombardo Film ed era diventato il principale veicolo divistico di Leda Gys, futura moglie di Gustavo e madre di Goffredo. Tuttavia, quest'operazione di recupero e di rilancio dell'opera simbolo dell'eredità della casa mescola elementi appartenenti al presente e al passato, ma che non sembrano riuscire a guardare al futuro. Per rendersene conto basta esaminarne i *credits*, sintomaticamente preceduti da un cartello con su scritto: «L'Org. Distr. S.A. *Titanus* presenta: una sua produzione», elemento che indica come all'epoca la *Titanus* fosse

¹⁷² Per aiutare la comprensione delle righe che seguono, si anticiperà qui il soggetto del film. Una sinossi più articolata, e un elenco delle differenze che intercorrono tra i tre adattamenti verranno forniti in seguito, quando si parlerà della versione realizzata da Raffaello Matarazzo nel 1951. *I figli di nessuno* è un romanzo scritto nel 1908 sotto lo pseudonimo di "Falstaff" da Ruggero Rindi, già citato autore teatrale della seconda metà dell'800, specializzato in un repertorio melodrammatico e popolare ispirato a quello francese della prima metà del secolo. Esiste anche un adattamento teatrale del testo, realizzato dallo stesso autore insieme a Vittorio Salvoni e probabilmente antecedente al romanzo stesso, sebbene non risultino essere sopravvissute copie a stampa anteriori al 1915. Per i problemi inerenti alla figura di Rindi e alle sue opere si rimanda nuovamente a REDI (1986). Per quanto riguarda la trama del romanzo e dei suoi adattamenti, *I figli di nessuno* racconta in pressoché tutte le sue versioni – ma con importanti differenze dovute, come si vedrà, a questioni di opportunità politica – la storia di una giovane di nome Luisa che nella Lunigiana del primo novecento viene sedotta da un conte, proprietario delle terre dove lei vive e lavora insieme al padre, e genera un figlio. L'aristocratico sarebbe anche disposto a sposare la donna, ma la maternità gli viene tenuta nascosta dalla perfida madre di lui, che intercetta le lettere dei due innamorati e riesce a convincere rispettivamente il conte della morte dell'amata, e Luisa della morte del proprio figlio, che le viene sottratto con l'inganno e spedito in un orfanotrofio. A seguito dell'inganno la giovane entra in convento, il conte si sposa con una sua pari e il bambino cresce senza genitori. Quando, in punto di morte, la contessa si pente e tenta di riavvicinare Luisa e il figlio, un tragico destino fa sì che il piccolo, ormai divenuto adolescente, muoia tra le braccia della madre.

ancora e soprattutto una ditta specializzata nel noleggio. Il cast del film è composto da attori che all'epoca godevano di una discreta fama: Beatrice Mancini, che interpreta la protagonista – la quale in questa versione viene ribattezzata Maria – negli ultimi anni aveva lavorato, sebbene interpretando ruoli di secondo piano, con registi del calibro di Poggioli (*Ricchezza senza domani*, 1940), Blasetti (*Ettore Fieramosca*, 1938) e soprattutto Alessandrini (*Luciano serra pilota*, 1938; *Caravaggio, il pittore maledetto*, 1941; *Nozze di sangue*, 1941). Filippo Scelzo, interprete del conte, in precedenza aveva lavorato con Gallone (*Odessa in fiamme*, 1942) e con Brignone (*Passaporto rosso*, 1935; *Kean*, 1940), mentre il piccolo Cesare Barbetti, che interpreta il figlio della colpa, era contemporaneamente nelle sale con *Dagli Appennini alle Ande* (Flavio Calzavara, 1943), suo primo ruolo da protagonista. Infine la star del film, la quasi settantenne gloria del teatro italiano Emma Gramatica – qui presente nel ruolo della contessa madre – aveva concentrato gran parte della propria carriera cinematografica negli anni '30 e nel 1941 aveva riscosso un grande successo rispettivamente come sorella e madre del tenore Beniamino Gigli in due film diretti da Guido Brignone, *Vertigine* e *Mamma*. Il casting sembra perciò indicare la volontà della Titanus di agganciarsi a discreti successi delle recenti stagioni cinematografiche: alla luce di questa ipotesi la scelta del regista risulta allora in netta controtendenza. A dirigere il film viene infatti chiamato il conte Giulio Cesare Antamoro, attivo fin dagli anni '10 prima con la Cines, per la quale aveva realizzato il *Pinocchio* con Polidor (1911) e *Christus* (1916), poi con la Lombardo Film, della quale aveva realizzato l'esordio produttivo *L'avvenire in agguato* (1916). La carriera del regista si era interrotta con l'avvento del sonoro, precisamente con l'uscita di *Antonio di Padova, il santo dei miracoli*, un film post-sincronizzato del 1931¹⁷³, cui sarebbe seguito un decennale silenzio, interrotto soltanto da un'altra produzione Titanus, *Fanfulla da Lodi* (1940), diretto in coppia con l'attore Carlo Duse. Anche nel caso de *L'angelo bianco*, ad Antamoro viene affiancato un secondo regista, lo sceneggiatore Federico Sinibaldi. Osservando il film oggi, pare razionale pensare che a quest'ultimo siano state affidate soprattutto le scene di dialogo: infatti, la cosa che subito colpisce è l'enorme discrepanza stilistica tra queste ultime, nelle quali dominano il campo medio e la camera fissa, e le sequenze giocate su dati puramente visivi, per le quali vengono adottate soluzioni che rimandano esplicitamente al linguaggio del cinema muto – non solo italiano, ma europeo – degli anni '20: si può citare come esempio la sequenza nella quale Maria, cui è stato fatto credere che il proprio figlioletto è defunto, medita propositi suicidi ma poi decide di entrare in convento. La donna viene mostrata vagare sola per la campagna, in un lento incedere che procede dal fondo dell'inquadratura verso la macchina da presa, quando una panoramica verso il basso rivela improvvisamente allo spettatore che la donna si sta spingendo verso il ciglio di una cascata. L'inquadratura successiva presenta un primo piano della donna in preda al dolore: all'improvviso si sentono dei rintocchi di campana e un dettaglio della fonte sonora appare in dissolvenza incrociata sul primo piano di Maria. Segue un campo lungo della donna, che sta entrando in una chiesetta di campagna: il commento sonoro è qui costituito da un arrangiamento strumentale di *Tu scendi dalle stelle* (de' Liguori, 1755) che continua per tutta la sequenza. All'interno della chiesa Maria si avvicina a una colonna e il suo volto, ripreso in primo piano, sembra passare dal dolore alla rassegnazione e infine alla speranza. L'inquadratura finale è un campo lungo nel quale la donna, di spalle e in controluce, avanza verso un convento.

Tale sintassi, incentrata su dati puramente visivi e perfino su di una sinestesia ormai superflua (il dettaglio della campana), stride evidentemente con quella in uso nel

¹⁷³ Cfr. BALDI (1986, 124).

cinema italiano successivo all'avvento del sonoro – improntato a uno stile classico più vicino al contemporaneo cinema americano – e non costituisce certo un episodio isolato nel tessuto del film. Infatti altre situazioni narrativamente fondamentali sono spesso riassunte in un unico piano privo di dialoghi, come il duello nel quale perde la vita il conte: si tratta di un'unica inquadratura in profondità di campo nella quale due silhouette di uomini armati di pistola, riprese entrambe in controluce, sono collocate lungo una diagonale che attraversa l'intero spazio, così che la figura del primo tiratore occupa in tutta la sua altezza il margine sinistro della scena, mentre quella del secondo è soltanto un puntino dislocato nell'angolo inferiore destro della veduta. Il piano dura pochissimo, giusto il tempo necessario perché entrambe le figure tirino e perché quella più lontana dalla macchina da presa si accasci. Per informare lo spettatore dell'identità del morto, Antamoro e Sinibaldi fanno poi seguire questa inquadratura dalla ripresa di un telegramma, indirizzato alla contessa, nel quale si legge che suo figlio è deceduto.

Questi esempi evidenziano il senso dell'operazione e le incertezze strategiche di Lombardo nel gestire il comparto produttivo della Titanus prebellica: nell'effettuare un remake del film simbolo della propria produzione muta (sebbene con diverse modifiche che, come si vedrà in seguito, sono con ogni probabilità dovute alla volontà di evitare problemi con la censura), il produttore utilizza sì dei professionisti adeguati allo scenario contemporaneo, ma la realizzazione sul piano linguistico riproduce moduli temporalmente di poco successivi all'originale versione di Ubaldo Maria del Colle. Tenendo conto di queste premesse, la scelta di affidare a Matarazzo la regia di un film come *Catene*, che in maniera assai più convincente rilegge il passato catalogo della Lombardo film con un occhio alla contemporaneità e l'altro a un *brave new world* industriale, acquista un senso assai particolare. *Catene* conserva infatti profondi legami tanto con le radici geografiche (il golfo di Napoli) che con quelle spettacolari (le forme della sceneggiata) degli ultimi anni della produzione di successo della Lombardo film, ma al tempo stesso utilizza un cast che coniuga il passato prossimo dello *star system* italiano (Amedeo Nazzari) con il suo immediato futuro (Yvonne Sanson) e adopera un linguaggio profondamente moderno, sia per quanto riguarda il *découpage* che per quanto concerne la lingua parlata dagli attori. Quest'ultima infatti è costituita da un italiano privo di qualsiasi sfumatura dialettale, non tanto (o non solo) per un retaggio delle passate disposizioni fasciste, quanto per l'esplicita volontà di realizzare un prodotto che, a differenza del contemporaneo filone napoletano di Roberto Amoroso e Fortunato Misiano – un cinema che spesso non superava i confini della distribuzione regionale – potesse invece ambire a circolare con successo su tutto il territorio nazionale.

La scelta di affidare la regia a Raffaello Matarazzo rientra quindi pienamente in questo contesto. Bisogna innanzitutto considerare le origini del regista. La tradizione critica, ovviamente non senza forzature legate a una precisa presa di posizione in materia di politica culturale, lo ha fatto emergere dall'oblio facendone l'autore simbolo del melodramma italiano: la già citata "Operazione Matarazzo" del 1976, "remake" della rassegna di Avignone di due anni prima, costruisce una figura autoriale le cui funzioni – sebbene non le vengano attribuite gli stessi caratteri di brechtiana autoconsapevolezza – sono assimilabili a quelle svolte da Sirk nel contemporaneo contesto anglosassone, volte come sono a legittimare lo studio del cinema definito popolare a oltre vent'anni dalla conclusione dell'esperienza neorealista: ciò è particolarmente evidente nell'articolo che apre il volume realizzato per accompagnare la rassegna (Aprà, 1976a). Tuttavia, nonostante negli interventi migliori l'intera produzione del regista venga scandagliata con attenzione, l'approccio dei giovani critici coinvolti nell'operazione ha comunque generato tre ordini di problemi. In primo luogo –

anche e soprattutto a causa di difficoltà legate al reperimento delle copie – l’attenzione è stata rivolta principalmente alla produzione postbellica di Matarazzo, a eccezione dell’esordio *Treno popolare* (1933), forse anche per la presenza di alcuni elementi che in quel film sembrano anticipare la stagione neorealista¹⁷⁴. In secondo luogo, si è creata un’identificazione tra il melodramma italiano e Matarazzo la quale ha forse ostacolato lo studio e la comprensione di contemporanei modelli alternativi, rappresentati da registi attivi anche nel periodo fascista (Brignone, Righelli) o attivi principalmente nel dopoguerra (Costa, Cottafavi). In terzo luogo, non sempre si è colta la dimensione internazionale della produzione del regista, rilevabile nelle atmosfere langhiane di alcuni suoi thriller come *L'albergo degli assenti* (1939)¹⁷⁵ ma soprattutto in alcune commedie dei primi anni '40 come *Il birichino di papà* (1943) o *L'avventuriera del piano di sopra* (1941), a proposito dei quali vengono spesso fatti i nomi di Lubitsch e McCarey¹⁷⁶.

Per quanto riguarda la genesi del progetto di *Catene*, la letteratura critica offre indicazioni contrastanti, dovute all’inaffidabilità delle fonti che nella maggior parte dei casi sono costituite da interviste condotte molti anni dopo l’uscita del film. Alcune testimonianze attribuiscono l’ideazione del film al regista stesso, il quale in quel periodo aveva da poco costituito con Valentino Brosio una piccola casa di produzione, la Labor Film (1947). Intervistato da Barlozzetti, Goffredo Lombardo ricorda come fosse stato proprio Matarazzo a proporre il film alla Titanus, la quale accettò in quanto il progetto si adattava perfettamente alla loro tradizione¹⁷⁷: si tratta di un’ipotesi accreditata anche da un’intervista a Riccardo Freda riportata da Prudenzi (1990, 45), nella quale il regista afferma: «una sera [Matarazzo] venne a casa mia con questo progetto in testa. Ne parlò a me e a Monicelli, vergognandosi quasi di aver pensato a un melodramma. A noi l’idea piacque, e lo convinchemmo a dirigere il film»¹⁷⁸. Tuttavia, lo stesso Freda in un’altra intervista fornisce una versione del tutto differente e attribuisce a se stesso – sempre insieme all’amico Monicelli – l’idea di partenza:

Del filone *Catene* posso dire che ne siamo responsabili io e Monicelli; [Matarazzo] in quel periodo – aveva appena finito di fare un film che si svolge a Marsiglia, fra il giallo e il poliziesco, *La fumeria d'oppio* – veniva spesso a casa mia e passava ore a cercare quali erano i film che lui poteva fare, non sapeva in quale filone indirizzarsi; quelli che lui avrebbe voluto fare, ripeto, erano esclusi da lui stesso in partenza, perché sapeva che avrebbero urtato contro delle difficoltà materiali, nessuno glieli avrebbe lasciati fare. E fummo proprio io e Monicelli che lo spingemmo a fare questo tipo di film popolare, a sfondo per così dire da feuilleton, e vincemmo la sua resistenza, perché lui non ne voleva neanche sentir parlare. Matarazzo così

¹⁷⁴ Per una ricostruzione delle vicende produttive di *Treno popolare* e per una disamina dei suoi rapporti con varianti “deboli” dell’estetica realista si veda BOSCHI (2007).

¹⁷⁵ «I modelli più vicini sono semmai da cercare nel cinema tedesco, magari in certe atmosfere da incubo care a Fritz Lang, sebbene *L'albergo degli assenti* sia privo degli sviluppi narrativi e delle tensioni psicologiche che caratterizzano i film prodotti in Germania.» PRUDENZI (1990, 30). Anche DELLA CASA (1999, 46) fa riferimento alle «atmosfere alla Fritz lang [di] quel capolavoro misconosciuto che è *L'albergo degli assenti*». Premure di carattere filologico spingono tuttavia a rilevare che i film sonori del periodo tedesco di Lang non vennero distribuiti in Italia fino a molti anni dopo la fine della seconda guerra mondiale: se perciò si può parlare di legami con la produzione del grande regista, bisogna supporre che Matarazzo, già appassionato di cinema, abbia visto i suoi film polizieschi realizzati nell’ultimo decennio del muto.

¹⁷⁶ «I modelli, di alto livello, sono Lubitsch e ancor più Leo McCarey. La commedia non si fonda sull’intreccio e neppure sui personaggi, ma sull’improvvisazione, sulle situazioni, in una parola sull’attore e sul dialogo.» APRÀ (1976b, 19).

¹⁷⁷ «La carta che giocammo per contrastare il cinema americano fu quella del melodramma popolare con *Catene* di Raffaello Matarazzo, che un giorno venne da noi proponendoci un genere che si inseriva perfettamente nelle tradizioni della Titanus». BARLOZZETTI (1986, 29).

¹⁷⁸ Bisogna segnalare il fatto che PRUDENZI non riporta gli estremi dell’intervista, così che non è possibile verificare la fonte, né a quando risalcano le affermazioni di Freda.

ricavò soldi e gloria da film che probabilmente vomitava facendoli, lontanissimi dal suo spirito crociano.¹⁷⁹

Nella citazione non è tuttavia riportato l'esatto ruolo svolto dai due registi amici di Matarazzo: se cioè essi fossero ideatori del progetto di base ma non fossero stati accreditati nei titoli di testa del film per qualche ragione, oppure se avessero semplicemente svolto una funzione di mediazione tra la Titanus e il recalcitrante regista.

La situazione non è più chiara sul versante opposto, quello delle testimonianze che attribuiscono la paternità dell'idea a Gustavo Lombardo: infatti la ricostruzione storica effettuata da Bernardini e Martinelli (1986) non sembra essere molto più attendibile delle affermazioni di Freda. Così i due studiosi raccontano la genesi del film:

[...] Matarazzo ha costituito con Tito Pirri una piccola Casa di produzione, la Labor. Ed è dividendo i rischi con questa casa che Lombardo decide di tornare a produrre, riprendendo quel filone del cinema popolare, del melodramma pieno di sentimenti e di commozione, che era stato il suo cavallo di battaglia ai tempi del muto. [...] Il giornalista e poeta napoletano Libero Bovio ha scritto con Gaspare di Maio un soggetto, una vicenda di passione e di morte, che sembra adatta e che Lombardo affida per la sceneggiatura a un uomo di teatro e di cinema di cui ha molta stima, Aldo De Benedetti. [...] Lombardo chiama quindi Matarazzo, offrendogli di realizzare il film; il regista tentenna, i suoi interessi vanno in altre direzioni, ma gli amici Monicelli e Freda lo convincono ad accettare.¹⁸⁰

Il problema di questa ricostruzione consiste in primo luogo nel ruolo che viene attribuito a Bovio e Di Maio, accreditati nei titoli di testa del film come autori del soggetto. Il primo, nato nel 1883, fu giornalista, scrittore e soprattutto autore di canzoni napoletane: suo il testo di *Lacreme napoletane* (1925), scritta insieme al musicista Francesco Buongiovanni, la quale viene cantata da Roberto Murolo in una delle sequenze chiave del film e funge da tema dei titoli di testa. Bovio morì nel 1942, perciò sembra improbabile che potesse aver scritto un soggetto cinematografico che la Titanus avrebbe tenuto nel cassetto fino al 1949; lo stesso discorso si può fare per Gaspare di Maio il quale, nato nel 1872, era deceduto nel 1930 a Trieste, dove era stato mandato al confino dal regime fascista a causa delle sue simpatie socialiste. Figlio di Crescenzo Di Maio, una delle colonne portanti del teatro napoletano della seconda metà dell'800, Gaspare Di Maio fu a partire dal 1925 uno dei più importanti autori di sceneggiate. Tra i suoi lavori figura *Lacreme napoletane* (1926), una sceneggiata in tre atti tratta dall'omonima canzone di Bovio e Buongiovanni e portata originariamente sulle scene dalla compagnia Cafiero-Fumo¹⁸¹. Numerosi elementi porterebbero a supporre che *Catene* possa esserne un adattamento, seppure assai libero: innanzitutto la trama di *Catene* ripercorre fedelmente il testo della canzone di Bovio, che consiste nel lamento di un immigrato napoletano negli Stati Uniti il quale, rivolgendosi alla madre lontana, accenna anche a una moglie fedifraga¹⁸². In secondo luogo, *Lacreme napoletane* è soltanto la canzone principale del film, ma nel corso della proiezione ne vengono eseguite molte altre, come *Torna!* (Vento – Valente, 1930) o *Comme facette mammeta* (Capaldo – Gambardella, 1906)¹⁸³, secondo il costume tipico della sceneggiata di affiancare al brano principale altre canzoni di minor successo. Infine, come si vedrà

¹⁷⁹ FREDA (1975, 92). Nel volume in cui l'intervista è riportata non vengono esplicitati né l'autore di quest'ultima, né se si tratta di un'intervista originale, oppure riportata da un altro volume e/o rivista.

¹⁸⁰ BERNARDINI – MARTINELLI ([1986] 2004, 93s).

¹⁸¹ Dati prelevati da VILLEVIELLE BIDERI (2002, 205).

¹⁸² Per un'analisi della canzone si veda SCIALÒ (2002, 60s).

¹⁸³ Per le canzoni eseguite nel film si veda FUSCO (2007, 81-83).

successivamente, i personaggi del film e le loro relazioni rimandano evidentemente, oltre che alla tradizione melodrammatica, ai meccanismi della sceneggiata.

Seguendo queste indicazioni è stato possibile localizzare il copione di *Lacreme napoletane*, conservato alla Biblioteca e Museo teatrale del Burcardo di Roma¹⁸⁴: si tratta di un manoscritto non firmato – anche se viene dato per certo che sia un testo autografo di Di Maio – che consta di una novantina di fogli volanti, scritti a matita o inchiostro e raccolti da una cartellina. Con ogni probabilità si tratta di una versione non definitiva, sulla quale si sovrappongono disordinatamente diverse stesure, e soprattutto il testo è purtroppo privo di indicazioni relative alla quantità, i titoli e la posizione delle canzoni – sebbene sia possibile indicare con una certa sicurezza il momento in cui dovrebbe essere eseguito il brano di Bovio – ma è comunque stata indispensabile per confermare l'effettiva provenienza di *Catene* dal lavoro di Di Maio e per individuare alcune significative differenze che permettono di chiarire meglio quale sia il progetto complessivo del film diretto da Matarazzo.

Non è facile ipotizzare chi possa avere avuto l'idea di partire dal testo di Di Maio: se gli sceneggiatori, il romano Aldo De Benedetti e il barese (ma romano d'adozione) Nicola Manzari, entrambi autori di teatro attivi a partire dagli anni '30; oppure i napoletani Matarazzo e Lombardo. Di sicuro, i rapporti della Titanus con la sceneggiata non si esauriscono con *Catene*, che in questo senso – oltre a essere il primo grande successo della compagnia – diviene anche un ponte tra i film napoletani degli anni '10 e '20 e la produzione postbellica della casa. Si pensi al fatto che la maggior parte dei lavori successivamente realizzati da Matarazzo per la Titanus prendono il titolo da celebri canzoni napoletane: oltre alla già citata *Torna!*, che dà il titolo a un film del 1953, anche *Malinconico autunno*, coproduzione spagnola del 1958, prende il titolo dall'omonima canzone di De Crescenzo – Rendine (1957), alla base di una sceneggiata realizzata dallo stesso De Crescenzo sempre nel 1957¹⁸⁵. Inoltre, molte altre produzioni realizzate dalla casa negli anni '50 – anche al di fuori del genere melodrammatico – sono costituite da adattamenti di brani di successo: si vedano le commedie *Lazzarella* (1957) e *Tuppe tuppe marescià* (1958), entrambe di Carlo Ludovico Bragaglia.

Nell'analisi che segue si indagheranno a livello testuale i rapporti che *Catene* intrattiene con la struttura della sceneggiata, con la contemporanea estetica neorealista e con il melodramma cinematografico passato e contemporaneo.

Sinossi: Napoli: un uomo fugge a bordo di un'automobile che ha appena rubato, ma dopo qualche chilometro la macchina si ferma e il ladro è costretto a lasciarla in un'autorimessa in attesa che venga riparata il giorno successivo. Il proprietario del garage, di nome Guglielmo, è un uomo sulla trentina che abita con la moglie di nome Rosa, con i due figli ancora bambini – di nome Tonino e Angelina – e con la madre. Guglielmo quella notte stessa si deve allontanare da casa, allo scopo di trasportare della merce per conto di un amico al quale intende chiedere un prestito necessario a realizzare il proprio sogno: aprire una grande autofficina. Rimasta sola a casa, Rosa riceve una visita del ladro, che è tornato con un complice per ritirare la macchina: lasciarla a un meccanico un'intera notte sarebbe infatti una mossa azzardata. Mentre Rosa, ignara del fatto che si tratti di un'auto rubata, riconsegna la vettura, il suo sguardo si incontra con quello del complice del ladro: si tratta di Emilio, un suo amore di gioventù che era partito a cercare fortuna e non si era mai più fatto vivo. Entrambi rimangono profondamente turbati, ma Rosa rifiuta di dare confidenza all'uomo.

¹⁸⁴ Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo, Fondo Copioni, Collocazione C 280:05.

¹⁸⁵ Diversamente che nel caso di *Catene*, il soggetto dei due film non intrattiene rapporti il testo delle due canzoni.

Da quel momento in poi, Emilio inizia a perseguitare Rosa: la incontra mentre lei aspetta l'uscita dei bambini da scuola, la avvicina a una festa patronale e si finge addirittura un possibile finanziatore del marito in modo da avere accesso alla dimora di lei. Le sue intenzioni sono chiare: ama ancora Rosa e vuole che lei parta con lui per il Sud America. La donna resiste strenuamente alle sue avances, ma si trova in una posizione difficile. Da una parte non vuole che venga turbata la quiete della sua famiglia, che ama: per questo non dice nulla a Guglielmo, timorosa della possibilità che il sapere di una sua relazione prematrimoniale lo allontani da lei; dall'altra, è tentata dall'attrazione che prova per Emilio, o meglio dal ricordo dell'antica passione. Un momento di debolezza le sarà fatale: la domenica successiva, la famiglia di Guglielmo e i loro amici stanno facendo festa in un ristorante sul golfo, quando Emilio si presenta alla loro tavolata e si siede di fianco a Rosa. Dopo aver chiesto a un cantante di intonare Torna!, che era la loro canzone, posa la mano su quella di lei: la donna per un momento viene sopraffatta dall'emozione, e prima di ritrarre la mano si lascia andare al ricordo della loro vita insieme. Quest'attimo è sufficiente perché Tonino veda le due mani allacciate e interpreti male la cosa.

Giorni dopo, Emilio compie un gesto estremo: fa recapitare a Rosa un biglietto nel quale le annuncia che se lei non partirà con lui entro un'ora, egli andrà da Guglielmo fingendo di avere una relazione extraconiugale con sua moglie. Rosa si precipita all'appuntamento per far desistere l'uomo ma Tonino, che ha visto il biglietto ed è convinto che la madre intenda abbandonare il tetto coniugale, lo mostra al padre. Guglielmo si precipita così nella camera d'albergo dove Emilio ha appena aggredito Rosa nel tentativo di approfittare di lei: vedendoli insieme crede siano realmente amanti e, impadronitosi della pistola dell'uomo, lo uccide in una colluttazione. Dopo di che, Guglielmo si imbarca per gli Stati Uniti, ma non prima di aver fatto giurare alla propria madre che non farà mai più rientrare Rosa in quella casa.

Seguono momenti di dolore per tutto il nucleo familiare: Angelina, che crede che la madre l'abbia abbandonata, si ammala; Rosa, che è andata ad abitare in uno squallido appartamento con un'altra donna, sbarca il lunario facendo la sarta. Un giorno, disperata, riesce a convincere la suocera a farla entrare per vedere la bambina malata, ma le viene concesso solo un secondo, che non basta certo a lenire il dolore per il distacco.

Infine, Guglielmo soffre la nostalgia di casa in un dormitorio che divide con altri emigranti, e piange quando uno di loro intona Lacrema napoletane. Poco tempo dopo, Guglielmo viene individuato dalla polizia e rispedito in Italia, dove dovrà affrontare il processo per l'omicidio di Emilio. Rosa va a colloquio con l'avvocato difensore, e gli mostra le lettere del morto: l'insistenza delle sue richieste dimostrano che Rosa ha rifiutato qualsiasi profferta amorosa. Tuttavia, l'innocenza della donna si rivela essere un grave pericolo per il marito, il cui comportamento non avrebbe giustificazioni. Rosa dovrà allora fingersi adultera: in questi casi la legislazione italiana può concedere addirittura l'assoluzione. E così avviene, dopo un processo nel quale la donna viene metaforicamente messa alla gogna.

Tornato a casa, Guglielmo viene convocato dall'avvocato, che gli mostra a sua volta le lettere e gli svela la verità su Rosa: il marito corre nell'appartamento di lei, appena in tempo per salvarla da propositi suicidi. Finalmente la famiglia si è riunita, e tutto può tornare come prima.

I personaggi principali del film, Guglielmo, Rosa ed Emilio, ricalcano strettamente le funzioni della sceneggiata¹⁸⁶, nella quale

i personaggi sono riconducibili a tipologie fisse che si riassumono nel celebre triangolo: *Isso, essa e o'malamente*. Da una parte il polo maschile articolato in un'opposizione – complementarità tra due funzioni: quella del primo attore che incarna i valori positivi e quella del generico primario, che rappresenta le istanze negative, quelle che mettono in pericolo gli istituti comunitari e i loro fondamenti simbolici: la famiglia e l'onore, che della prima è l'asse portante. (Niola 2002, 28).

Tuttavia bisogna fare un importante distinguo: sebbene sui palcoscenici napoletani il personaggio principale sia generalmente il protagonista maschile¹⁸⁷, qui la focalizzazione verte quasi esclusivamente sul personaggio di Rosa¹⁸⁸. Come in tutti i successivi melodrammi di Matarazzo – così come in quasi tutti i futuri melodrammi Titanus – la figura femminile ha una centralità indiscutibile e costituisce anche il polo principale di identificazione per lo spettatore.

L'isotopia portante del film, che identifica il personaggio di Rosa, è la maternità: nelle sequenze iniziali e in quella finale la donna viene mostrata attorniata dal marito e dai figli, e il fulcro del suo dramma consiste nel contrasto tra il suo status attuale di moglie e madre e la nostalgia per la vita prematrimoniale. Se nella sceneggiata «l'elemento che unisce e divide gli uomini è la donna, intesa come macchina scenica del desiderio [che], in quanto costitutivamente traditrice, anello debole dell'*ethos*, [...] è il cavallo di Troia della comunità, l'ostacolo principale [...] che si frappone fra un uomo e il proprio onore» (Niola, 2002, 31), Rosa sembra invece appartenere al repertorio di figure del moderno melodramma cinematografico e in particolare a quello del *maternal*

¹⁸⁶ Nel corso dell'analisi non verranno tuttavia prese in esame le differenze che intercorrono tra il copione di *Lacreme napoletane* e la sceneggiatura di Aldo De Benedetti e Manzari: si è preferito invece concentrarsi sul rapporto che il film intrattiene con l'intero edificio della sceneggiata. Si può brevemente dire che la parte centrale di *Catene* costituisce un adattamento piuttosto fedele del testo di Di Maio, del quale riprende perfino i nomi dei personaggi principali, ma differisce sensibilmente per quanto riguarda la parte iniziale e quella finale. Il primo atto della sceneggiata, infatti, è imperniato sulla formula del teatro nel teatro: nel soggiorno della casa del meccanico Guglielmo si tiene una piccola – modellata come una parodia delle convenzioni della sceneggiata – che coinvolge l'intero vicinato. È durante lo spettacolo che sua moglie Rosa ed Emilio (che qui non è un criminale né un precedente amore della donna, ma un semplice rappresentante) intrecciano segretamente le mani, senza accorgersi di essere stati visti dal figlio maggiore di Rosa (che qui si chiama Armando anziché Tonino). Da questo momento in poi il film e i due restanti atti della sceneggiata sono sostanzialmente identici, eccezion fatta per una serie di personaggi collaterali e di sottotrame che sono stati esclusi dal trattamento cinematografico, e soprattutto per il fatto che Rosa ha uno spessore incomparabilmente minore di quello che avrà il personaggio interpretato da Yvonne Sanson; inoltre, la Rosa del palcoscenico consuma effettivamente l'adulterio con Emilio per poi pentirsene, mentre in *Catene* lo stesso personaggio si trova, come si vedrà, in una situazione assai più complessa. Infine, la sceneggiata si conclude in maniera assai differente rispetto al film: alla fine del terzo atto, la famiglia è ancora divisa, Guglielmo rimane a lavorare in America e con una lettera, il cui testo corrisponde alle strofe della canzone di Bovio, consente ai familiari di riammettere Rosa in casa. Anche la sequenza del tribunale – e il tema dell'autosacrificio di Rosa, che deve testimoniare il falso per salvare il marito – sono stati perciò integralmente inventati dagli sceneggiatori del film.

¹⁸⁷ «Il protagonista positivo corrisponde a un tipo d'uomo ideale i cui tratti hanno un ampio riscontro nel mondo mediterraneo dove, ha scritto Herzfeld, il vero uomo non è un uomo buono ma è buono a essere uomo o, come si direbbe a Napoli, *buono a fa' ll'ommo*. Il valore di un vero uomo viene misurato mentre egli è in azione, nei luoghi comunitari in cui gli altri possono valutare l'adeguatezza della sua prestazione, ovvero l'efficacia della sua interpretazione di ruoli che la società affida ai maschi adulti.» NIOLA (2002, 28).

¹⁸⁸ In particolare, all'interno della struttura corale di *Lacreme napoletane* di Di Maio Rosa ha un ruolo senza dubbio minore, compare in poche scene e soprattutto non ha lo spessore morale del personaggio delineato da Matarazzo e De Benedetti.

melodrama. Come osservato precedentemente, questo sottogenere informa buona parte dei *woman's film* hollywoodiani degli anni '30 e '40, benché le sue radici siano saldamente radicate nella tradizione del muto e diversi film ad esso ascrivibili siano rintracciabili in altre cinematografie. Viviani (1979), che dedica un saggio al *maternal melodrama* americano degli anni '30, riconosce per esempio che «l'intero edificio dei mélo italiani ha una delle sue più salde fondamenta nel tema della maternità, come si può chiaramente vedere nei film di Raffaello Matarazzo o in titoli evocativi come *I figli di Nessuno* (Matarazzo) [o] *I figli non si vendono* (Mario Bonnard)» (Viviani [1979] 1991, 169) e successivamente sottolinea come anche il cinema francese, «sempre tiepido e in qualche modo sobriamente elegante (e un tantino noioso) nel suo approccio al melodramma, abbia trovato nel tema della maternità una rara occasione per togliere le briglie alle emozioni, attraverso l'omaggio a classici letterari ben collaudati, come la *La porteuse de pain*¹⁸⁹ o *La pocharde*, oppure scritturando attrici di prima grandezza.» (*Ibidem*). Tornando al contesto statunitense, Viviani individua l'archetipo del *maternal melodrama* americano nei vari adattamenti di *Madame X* che si sono succeduti nella Hollywood classica, a partire da quello realizzato da Frank Lloyd (1920) e interpretato da Pauline Frederick. L'omonima *pièce* (1908) di Alexandre Bisson racconta la storia di una donna la quale, a causa di una relazione extraconiugale, viene cacciata di casa dal marito e sprofonda nel degrado, finché anni dopo non viene accusata di omicidio e si vede assegnare come avvocato d'ufficio il proprio figlio, che lei non ha mai conosciuto e che non la riconosce: la donna si porterà nella tomba il segreto della propria identità. Il testo di Bisson ha avuto un'estrema fortuna: non solo a Hollywood, dove ha avuto altre tre celebri versioni¹⁹⁰, ma anche in Europa, dove il primo adattamento sembra risalire addirittura a una produzione Nordisk del 1910 (*Hvem er hun?*, Holger Rasmussen), sebbene la versione europea più famosa sia indubbiamente *Maternità proibita* (*L'étrange Mme X*, Jean Gremillon, 1951). Viviani prende in esame i testi che si rifanno all'archetipo di *Madame X* seguendo due linee principali, costituite rispettivamente da quei film che ripropongono direttamente il modello di Bisson e da quelli che invece lo integrano con elementi prelevati altrove: gli esemplari più celebri appartenenti al primo versante sono probabilmente *Venere bionda* (*Blonde Venus*, Josef Von Sternberg, 1932) e *Ripudiata*¹⁹¹ (*East Lynne*, Frank Lloyd, 1931), mentre il secondo gruppo conta numerose pietre miliari del melodramma americano come i già citati *Stella Dallas* (Henry King, 1925), *La donna proibita* (*Back Street*, John M. Stahl, 1932) e *Proibito* (Frank Capra, 1932). Viviani desume da questi esempi un catalogo di figure e situazioni esemplari del *maternal melodrama*: nella maggior parte di questi film il punto di partenza è costituito da una situazione familiare caratterizzata da un'atmosfera simile a un paradiso terrestre, nella quale

l'uomo, rigido e autoritario, indiscusso padrone del luogo, è assimilato a un iracondo, biblico padreterno [...]: Eva commette il peccato (l'adulterio) col pensiero (*East Lynne*) o nei fatti (*Madame X*) e quel che segue non è altro che una moderna trasformazione del mito della caduta di Eva. Ma l'uomo può anche essere debole emotivamente [...] o fisicamente (come Herbert Marshall in *Venere bionda*) o entrambe le cose [...]; in questo caso è lui, vulnerabile Adamo, a trascinare Eva verso la caduta [...] spesso lasciandole un fardello del quale anch'egli è almeno in parte responsabile. Un bambino, dal quale la madre è già stata separata [...] o che sarà

¹⁸⁹ A questo proposito è interessante notare come SPINAZZOLA ([1974] 1985, 67s) individui precise rassomiglianze tra l'intreccio del romanzo d'appendice *La portatrice di pane* di Xavier De Montepin (1884-1887) e *Catene*.

¹⁹⁰ *Madame X* (Lionel Barrymore, 1929, interpretato da Ruth Chatterton) *Madame X* (Sam Wood, 1937, interpretato da Gladys George); *Madame X* (David Lowell Rich, 1966, interpretato da Lana Turner).

¹⁹¹ Si tratta a sua volta di uno dei numerosi adattamenti del romanzo *East Lynne* della scrittrice Henry Wood (1861).

inevitabilmente portato via da lei [...]. Perciò, punita nella sua maternità, la donna inizia una traiettoria discendente. (Viviani, [1997] 1991, 172)

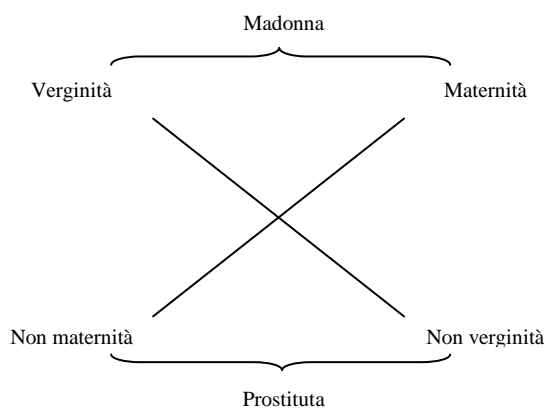
La parabola di Rosa riprende molti di questi elementi: il tradimento, che qui forse non si consuma neanche nel pensiero, la cacciata dall'Eden – che avviene quando, simile a un padreterno, Guglielmo fa giurare solennemente ai familiari che le vieteranno l'accesso alla dimora familiare – e il successivo percorso di degradazione; inoltre la sequenza del tribunale, sebbene la situazione sia alquanto diversa, istituisce un legame diretto con le varie versioni di *Madame X*. È interessante notare come il tema della degradazione venga raffigurato, in questo e in altri film di Matarazzo – così come in altri melodrammi contemporanei – con il passaggio, da parte della protagonista femminile, dalla gestione del ménage familiare all'onta del lavoro femminile: si tratta di un aspetto fondamentale per il cinema dell'epoca e per i vari generi nei quali viene organizzata la produzione Titanus, e che perciò tornerà successivamente; per ora ci si limiterà a notare la differenza di trattamento che lo stesso tema subisce in questo film e nel successivo *Tormento* (1950). In *Catene* l'attività di Rosa assume caratteristiche assimilabili alla vita monastica: la donna viene mostrata febbricitante e intenta a cucire a macchina all'interno della camera ammobiliata che ha preso in affitto insieme a quella che probabilmente è un'altra donna perduta. Il suo lavorare senza sosta diviene così una forma di espiazione (la coinquilina la incita a riposarsi e a distrarsi ma lei rifiuta seccamente) che si consuma all'interno di un ambiente raccolto e protetto da minacce esterne; viceversa in *Tormento* la protagonista, Anna, che è una ragazza madre costretta ad arrangiarsi perché il marito è stato ingiustamente accusato di omicidio e perché la crudele matrigna l'ha cacciata di casa, pur di mantenere il proprio figlio è costretta a lavorare in ambienti equivoci: in particolare come guardarobiera in un *night club*, dove è esposta ai tentativi di violenza del laido proprietario.

La centralità che assume la dimensione familiare in contrasto con questi ambienti degradati è enfatizzata dall'immagine divistica di Yvonne Sanson, allora molto giovane ma che, secondo una formula meno delicata che sincera, è già «un'antidiva dai lineamenti un po' sfatti da casalinga» (Mora, 1992, 128). Questa donna, che ha quindi iscritti perfino nell'aspetto fisico i tratti della maternità, vive ancor più intensamente delle sue omologhe hollywoodiane la contraddizione tra il ruolo di madre e l'anelito a qualcosa di differente, un elemento che è assai più presente in *Catene* che negli altri lavori eseguiti da Matarazzo per la Titanus. Sempre Mora sottolinea come questa contraddizione sia propria della cultura cattolica:

La concezione della donna nella nostra civiltà e soprattutto nel pensiero cattolico vive sotto il segno della contraddizione: veicolo del peccato e oggetto del demonio (è lei la prima responsabile del peccato originale, è sotto le sue spoglie che lo *spiritus fornicationis* appare ad Adamo, e poi Alcina la maga, la principessa Brambilla e tutte le variazioni occidentali sul tema della vagina dentata), colpevole e minacciosa, ma esaltata e glorificata nel suo ruolo di madre. Ma naturalmente il modello culturale a cui dovrebbe adeguarsi, quello della Madonna, che madre senza peccato libera il mondo dalla colpa di Eva e Lilith, è contraddittorio: non si può essere vergini e madri contemporaneamente. (Mora 1992, 128s)

Una contraddizione insanabile dalla quale discende il complesso di colpa proprio della donna italiana in generale e del personaggio di Rosa in particolare. Questa contrapposizione viene presentata in maniera ancora più stridente dalla lapidaria lettura che dà Caldiron (1999, 36) di una delle più prestigiose realizzazioni della Titanus nell'ambito del melodramma: *Maddalena* (Augusto Genina, 1954), che «mette in scena l'impossibilità maschile di vedere la donna se non schizofrenicamente sdoppiata in madonna o puttana». Di conseguenza la raffigurazione della donna nel melodramma

italiano degli anni '50, e in senso lato nella cultura italiana dell'epoca, può essere esaminata alla luce di una soggiacente contrapposizione tra le due virtù cattoliche attribuibili alla donna, la verginità e la maternità, le quali sono logicamente opposte ma nella società italiana non riescono ad essere concepite che come contemporaneamente presenti o assenti, attraverso i ruoli tematici della madonna o della prostituta:



La peculiarità di questo schema consiste nel fatto che soltanto il termine complesso (l'ossimorica fusione dei due elementi base) e il termine neutro (che riassume i due contraddittori dei termini base) hanno un investimento figurativo, rappresentato rispettivamente dall'iconografia mariana e dalle numerose figure di prostituta che abitano il cinema dell'epoca. La centralità di questo paradosso nel melodramma *Titanus* è rafforzata da un caso esemplare: *L'angelo bianco* (Raffaello Matarazzo, 1955), seguito "apocrifo" – nel senso che non ha nulla a che vedere con il romanzo o con il testo teatrale di Rindi – de *I figli di nessuno*. In questo film il conte Carani, che non ha mai dimenticato l'amata Luisa nonostante lei si sia fatta monaca e sia da anni entrata in clausura, incontra una volgare ed equivoca soubrette di nome Lina, che è perfettamente identica alla donna amata. Lina, d'accordo con un complice, gli si concede, cercando di alimentare la confusione dell'uomo allo scopo di sottrargli del denaro, ma rimane incinta di lui: alla fine della vicenda, il sacrificio della seconda donna sarà veicolo per una nuova (sebbene metaforica) maternità della prima, a conclusione di un film che presenta nuovamente lo scontro e poi la conciliazione delle figure della prostituta e della Madonna.

Indubbiamente, il personaggio di Guglielmo è privo delle sfaccettature fin qui rinvenute nel personaggio di Rosa. Anche l'assunzione dei valori fondanti della virilità nella società mediterranea, che nella citazione di Niola sopra riportata diventavano il contenuto principale della sceneggiata, sono presentati senza suscitare alcuna partecipazione da parte dello spettatore. Il marito di Rosa, nelle parole del rivale Emilio, non è altro che: «un uomo serio, con idee chiare». Quindi un personaggio poco attraente, nonostante sia interpretato da Amedeo Nazzari, il principale divo maschile dell'epoca. Ciò colpisce soprattutto alla luce del fatto che negli altri film realizzati da Matarazzo, inclusi quelli per la *Titanus*¹⁹², il personaggio maschile avrà un ruolo ancora minore, confinato al prologo e all'epilogo della narrazione. Guglielmo è il primo di una galleria di «uomini rudi e volitivi, magari violenti ma fundamentalmente leali, proclivi a

¹⁹² Fanno parzialmente eccezione *L'angelo bianco* e *Malinconico autunno*, che sono invece maggiormente focalizzati sul protagonista maschile.

lasciarsi ingannare dalle apparenze e tuttavia pronti a riconoscere il loro errore» (Spinazzola 1974, 73), che sembrano però soltanto esistere per quel riflesso delle loro azioni che investe (sconvolgendole) le vite delle eroine. Tuttavia, come si diceva, in questo caso il personaggio gode di qualche sfumatura in più, come dimostrano le sequenze dedicate all'esilio americano: in questi casi, ma solo in quanto soggetto passionale, Guglielmo ottiene una caratterizzazione più netta.

Lo stesso non si può dire di Emilio: si tratta di un personaggio che esiste soltanto per assolvere alla propria funzione di elemento di disturbo nei confronti della pace familiare dei due protagonisti e che abbandona il campo a metà film. La caratterizzazione fisica del personaggio è in netta controtendenza con la figura del *villain* della tradizione melodrammatica, il baffuto e losco figuro che attenta alla vita e alla purezza dell'eroina: a tal proposito si provi a confrontare il personaggio qui interpretato da Aldo Nicodemi con l'animalesco Folco Lulli de *I figli di nessuno*, maggiormente in linea con la tradizione ottocentesca. Gli aspetti interessanti della figura di Emilio provengono invece da elementi marginali della sua caratterizzazione, che ne fanno una figura limite tra l'universo del noir e quelle frange del neorealismo che, inclini a mischiarsi ai generi cinematografici di provenienza hollywoodiana, danno vita a figure criminali al confine con il noir: in attesa di approfondire l'argomento, basti pensare al Vittorio Gassman di *Riso amaro* (1948) o all'Amedeo Nazzari de *Il bandito* (1946: ma in questo caso è forse il realismo poetico francese, piuttosto che il noir americano, il riferimento intertestuale più pertinente). Il legame tra Emilio e l'universo del noir appare con particolare evidenza in due sequenze: in primo luogo, il personaggio è legato alle brevi apparizioni del suo complice, il ladro d'auto, che sembra passargli il testimone di un'ideale staffetta. Così, l'isotopia criminale che è introdotta dalla primissima inquadratura, nella quale una berlina sfreccia inseguita dalle grida dei legittimi proprietari, si trasferisce sulla figura di Emilio, faccendiere che è indubbiamente legato al furto sebbene non venga spiegato quale dovrebbe essere il suo ruolo. In secondo luogo quando viene raggiunto da Rosa, che intende implorarlo di lasciarla in pace, l'uomo rafforza i propri legami semantici con il noir in due modi differenti. Innanzitutto, si fa trovare in una sala da biliardo: abitata soltanto da maschi, evidentemente sfaccendati, che giocano scommettendo, è uno spazio inevitabilmente associato a quel cinema criminale che aveva iniziato a fare la sua apparizione in Italia con la ripresa delle importazioni da Hollywood dovuta alla Liberazione. Poco dopo, nel racconto che fa a Rosa di come si sia svolta la sua vita da quando l'ha abbandonata fino al loro nuovo incontro, Emilio si costruisce addosso l'immagine di un avventuriero pregno di mistero ed esotismo: dice di avere fatto il mozzo su una nave mercantile e il banchiere a Cuba, di aver avuto «a che fare con tutte le polizie» e «cento nomi e cento facce»; ora le propone nientemeno che di fuggire con lui in Venezuela. Non è tuttavia da dimenticare il fatto che gli elementi semantici provenienti dal cinema criminale americano nella figura di Emilio non sono mai separabili dalle connotazioni antisociali proprie della figura detta *o'malamente* e proveniente dalla sceneggiata, il che non fa che confermare la volontà dell'operazione *Catene* di realizzare un film che si collochi al crocevia di scenari regionali, nazionali e internazionali. Va notato il fatto che, dopo l'uccisione di Emilio a opera di Guglielmo, l'isotopia della criminalità si trasferisce su quest'ultimo, come la pistola del morto che viene da lui impugnata segnando un punto di non ritorno. Da quel momento in poi, Guglielmo assume su di sé i tratti del fuggitivo (scappa dalla finestra, prepara un fagotto prima di imbarcarsi) e del clandestino. L'isotopia è inoltre rafforzata dalle sequenze americane, nelle quali compare anche la polizia dell'ufficio immigrazione, che cattura l'uomo e lo rimpatria. Va tuttavia sottolineato come, nel sistema di valori del film, soltanto gli atti criminali cui è legato

Emilio vengano trattati come esplicitamente disforici, sia dal punto di vista degli altri personaggi, che da quello dell'enunciazione; il comportamento di Guglielmo – l'omicidio e la fuga – seppure frutto di un'incomprensione, viene mostrato come inevitabile e necessario.

Di nuovo all'universo della sceneggiata sono riconducibili anche i personaggi minori, la madre di Guglielmo, interpretata dall'attrice teatrale Teresa Franchini, e i due figli Tonino (Gianfranco Magalotti) e Angelina (Rosalia Randazzo). Con l'eccezione di Magalotti (che nei film successivi viene sostituito da Enrico Olivieri), questi interpreti e Nicodemi entreranno a far parte dell'esercito di caratteristi della Titanus, che anche grazie al ricorrere dei volti dei propri attori (non soltanto dei divi principali) costruisce una forte coerenza identitaria all'interno della propria filmografia. Ciò è vero soprattutto per quanto riguarda i film diretti da Matarazzo, che crea così un sistema chiuso – lo «schema matarazziano» (Prudenzi 1990, 44) – anche grazie al ricorso a un cast assai circoscritto.

Il personaggio di Anna, madre di Guglielmo e quindi suocera di Rosa, esiste quasi esclusivamente per il rapporto instaurato nei confronti di quest'ultima: in primo luogo, raddoppia il ruolo e le declinazioni della maternità, sottolineando il peso che la matricentralità assume nella cultura mediterranea cui il film attinge¹⁹³. In secondo luogo, il personaggio istituisce un'antinomia e un parallelismo con quello di Rosa: le due madri sono trattate in maniera antitetica perché, a causa dell'onta che colpisce (ingiustamente) la donna, la suocera assume nei suoi confronti il ruolo di esempio positivo di madre che non ha abbandonato il nucleo familiare; inoltre ella è depositaria delle disposizioni di Guglielmo, che le impongono di escludere Rosa dal focolare domestico. Tuttavia il fatto stesso di essere madri istituisce un parallelismo e una forma di complicità tra le due donne, come emerge in una delle sequenze chiave del film, nella quale Anna acconsente, in quanto madre anch'essa e seppure per un solo momento, a far vedere a Rosa la piccola Angelina: le due donne sono chine al capezzale della bambina mentre il commento musicale, per rafforzare l'isotopia della maternità, diffonde un arrangiamento orchestrale di *Mamma* (Bixio – Cherubini, 1940). Ancor più di Anna, i due figli di Rosa e Guglielmo hanno una funzione puramente strumentale.

Un ultimo personaggio permette, anche se appena abbozzato, di introdurre una dimensione fondamentale all'interno dell'intero edificio del cinema di genere, ovvero quella attrazionale: si tratta dell'anonimo emigrante interpretato dal musicista Roberto Murolo – alla sua seconda apparizione in un film di Matarazzo – che parte insieme a Guglielmo alla volta degli Stati Uniti e lì esegue la canzone principale del film, *Lacreme napoletane*¹⁹⁴. Con il concetto di «cinematografia attrazione», sviluppato da Tom Gunning ([1986] 1990) si intende un linguaggio, proprio del cinema delle origini, indirizzato maggiormente alla mostrazione piuttosto che alla narrazione; nel quale cioè il contenuto delle singole inquadrature assume, sia dal punto di vista visivo (per l'adozione di particolari accorgimenti tecnici, o di punti di vista arditi) che da quello dell'evento rappresentato (numeri di prestidigitazione, soggetti esotici, ecc.), un valore indipendente e preponderante rispetto alla dimensione narrativa. Sebbene la dimensione attrazionale sia destinata a ridursi con l'affermarsi di quello che Burch ([1991] 2001) chiama «modo di rappresentazione istituzionale» – ovvero con un cinema nel quale le singole inquadrature valgono meno per se stesse che per la loro relazione, organizzata in funzione di uno sviluppo narrativo – è innegabile che tale dimensione sopravviva in

¹⁹³ «La matricentralità – che non significa negazione del potere del maschio ma, piuttosto, sostegno e attività riproduttiva di tale potere – deriva dal carattere radiale e redistributivo dell'economia familiare.» NIOLA (2002, 34).

¹⁹⁴ Per un catalogo delle interpretazioni cinematografiche di Murolo si rimanda a FUSCO (2007).

contesti posteriori al cinema delle origini: non solo in esperienze limite come il cinema sperimentale o quello delle avanguardie storiche, ma anche all'interno del cinema di genere¹⁹⁵. In altre parole, anche nel cinema classico hollywoodiano (così come in quello contemporaneo) vi sono dei piani (o delle intere sequenze) che interrompono la narrazione e che acquistano una valenza autonoma, in quanto veicolano valori puramente visivi legati a determinate qualità spettacolari, oppure dotati di un particolare valore documentario. Si pensi, per esempio, alle sequenze di duello nel cinema western che, sebbene abbiano una funzione determinante per la conclusione della vicenda narrata, acquistano spesso una valenza autonoma per particolari scelte della messa in scena; oppure alle sequenze di inseguimento del cinema poliziesco, o anche – e in questo caso la parola “attrazioni” è utilizzabile nel senso più letterale del termine – ai numeri di canto o di ballo eseguiti nel cinema musical.

Date queste premesse, può sembrare più difficoltoso rilevare una dimensione attrazionale all'interno del melodramma; tuttavia possono risultare utili le caratteristiche proprie del genere, emerse nel paragrafo precedente: in particolare i tratti riconosciuti da Elsaesser e Brooks, ovvero la rappresentazione di una sentimentalità esasperata e il ricorso a un commento musicale sopra le righe e a scelte di messa in scena caratterizzate dall'eccesso, che possono dare vita a sequenze nelle quali il dato puramente sensibile fa acquistare a queste ultime una temporanea predominanza sulla sintassi narrativa. Il primo di questi elementi, riscontrabile anche in *Catene*, consiste nella frequente esecuzione di canzoni già note al pubblico, spesso all'interno di sequenze che, seppure perfettamente funzionali allo svolgimento della vicenda, subiscono un trattamento visivo che eccede i limiti formali normalmente imposti al film. L'esecuzione di *Lacreme napoletane*, cantata per intero da Murolo a beneficio del personaggio di Guglielmo e degli spettatori in sala, rientra pienamente in questa categoria, allo stesso modo dell'esecuzione di *Torna!* nella sequenza del pranzo domenicale: si tratta di un aspetto sul quale si dovrà tornare in seguito.

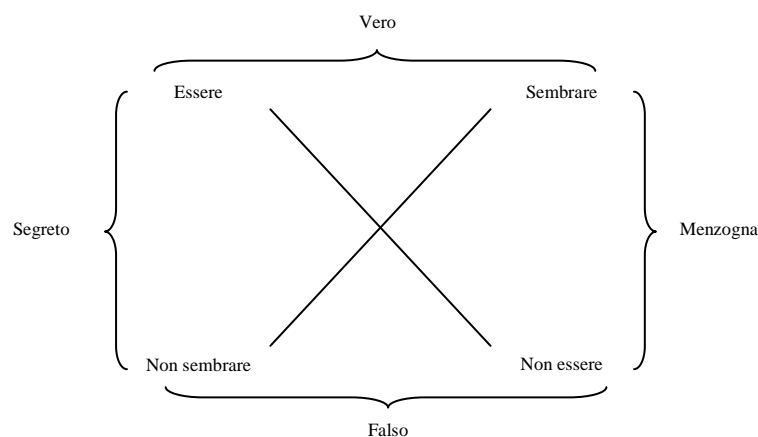
A livello della sintassi narrativa le relazioni tra i personaggi confermano l'assunzione, da parte del film, di quei tratti che sono stati indicati come costitutivi del melodramma: il film è quasi sempre focalizzato sul personaggio di Rosa, e nella traiettoria dell'eroina si possono riconoscere diversi degli elementi che Brooks rilevava nello schema standard delle opere di Pixérecourt. Quella della protagonista è la storia di un'innocenza incompresa: nelle prime sequenze, il personaggio si trova all'interno di un ménage familiare che, seppur non completamente idilliaco (il marito pensa sempre al lavoro e non pare avere troppe attenzioni nei suoi confronti), è tuttavia imperniato sul riconoscimento del ruolo di madre che Rosa incarna. L'introduzione di un *villain* – che non a caso, come è tradizione, giunge a turbare una situazione conviviale – provoca un'ingiusta attribuzione di colpevolezza nei confronti dell'eroina e la sua cacciata dall'eden domestico. Sarà soltanto dopo aver dimostrato la sua capacità di spiare e di rassegnarsi alla nuova situazione, ma soprattutto dopo aver fornito un'estrema prova di coraggio, abnegazione e generosità – ovvero la decisione di fingersi adultera in modo da salvare Guglielmo – che la donna potrà vedere riconosciuta la propria innocenza ed essere reintrodotta nella posizione che ricopriva inizialmente¹⁹⁶. Tuttavia, rispetto allo

¹⁹⁵ In proposito si veda GAUDREAU (2004, 39).

¹⁹⁶ Un altro interessante parallelismo, sebbene assai schematico ed estraneo agli obiettivi del presente lavoro, potrebbe essere istituito tra il melodramma teatrale francese del XIX secolo e quello cinematografico italiano del secondo dopoguerra: se per Brooks le opere di Pixérecourt costituivano una risposta al mutato sistema di valori della Francia post-rivoluzionaria, allo stesso modo si potrebbe ipotizzare che il melodramma dei vari Matarazzo, Costa, Brignone (che non a caso si esaurisce alla fine degli anni '50) costituisca una risposta alla rottura costituita dalla lotta di Liberazione.

schema del melodramma ottocentesco si registrano anche alcune importanti differenze. In primo luogo, all'interno di *Catene* la figura del *villain* assume ben poca rilevanza: Emilio scompare infatti poco dopo la metà del film, e a questo punto è Guglielmo ad acquistare un'importanza superiore a quella che normalmente ricopre l'eroe maschile all'interno del genere. In secondo luogo, le peregrinazioni dell'eroina del melodramma teatrale sono impiegate in buona parte su quella che nell'ambito della semiotica greimasiana viene definita la dimensione pragmatica, «introdott[a] per distinguere quanto nel discorso si riferisce alle azioni» (Marsciani – Pezzini 1996, XXX) e impiegate su di uno schema narrativo canonico che inizia con la privazione dell'eroina di un "oggetto di valore" – il quale sulla superficie del testo melodrammatico assume di volta in volta la forma del proprio nucleo familiare, della propria casa, della propria libertà – e termina con la riappropriazione di quanto le è stato tolto e con il riconoscimento della propria innocenza da parte della comunità in cui essa è inserita; al contrario, le vicende di Rosa sono impiegate prevalentemente sulla dimensione cognitiva, che a differenza di quella pragmatica si riferisce «al sapere e alle sue manipolazioni» (*ibidem*)¹⁹⁷, e su quella passionale. In *Catene*, infatti, la dimensione pragmatica si risolve sostanzialmente nelle operazioni di disgiunzione e congiunzione della protagonista con l'oggetto di valore – la casa e la famiglia – operazioni che significativamente vengono effettuate da altri soggetti (in particolare dal *pater familias* Guglielmo) senza che sia l'eroina a effettuare un percorso volto all'acquisizione di quelle competenze che le permetterebbero di ricongiungersi con il nucleo familiare. La dimensione cognitiva, invece, è centrale sia per quanto riguarda la parte iniziale che quella finale della vicenda e va invece indagata con più attenzione.

La dimensione cognitiva del film è impiegate sulla categoria della veridizione, formalizzata in un celeberrimo quadrato da Greimas ([1983] 1985, 50):



I comportamenti dei personaggi acquistano infatti un senso principalmente in rapporto a questa categoria: Emilio, che sta tentando invano di persuadere Rosa ad abbandonare volontariamente la propria famiglia, cerca infine di costringerla facendola "sembrare" un'adultera agli occhi del marito. In altre parole, il *villain* attua una strategia basata sulla menzogna, sul fare "sembrare" qualcosa che non "è"; tuttavia la situazione gli sfugge di mano a causa dell'intromissione di Tonino, il figlio di Rosa e Guglielmo, che vede le mani della madre e di Emilio intrecciarsi per un momento sotto la tavola. In

¹⁹⁷ Per quanto riguarda la semiotica greimasiana e la definizione della dimensione pragmatica, del percorso narrativo canonico e della dimensione cognitiva, che per motivi di spazio non è qui possibile introdurre nel dettaglio, si veda MARSCIANI – ZINNA (1991).

questo caso entra in gioco un diverso investimento figurativo dei complementari “non essere” e “sembrare”, ovvero “l’equivoco”, un elemento che, come si vedrà, è centrale all’interno dell’edificio del melodramma. Il ragazzino attua infatti un fare interpretativo errato, dal momento che ai suoi occhi il momentaneo cedimento della madre appare – anche se le cose non stanno così – come un indice della volontà della donna di disgiungersi dal proprio nucleo familiare. Anche Guglielmo, quando vede la propria moglie ed Emilio avvinghiati nella camera d’albergo, attua un fare interpretativo errato cedendo a un’apparenza equivoca – sembra che i due si stiano baciando, ma in realtà la donna si sta difendendo da un tentativo di violenza – e viene spinto a compiere un atto dalle tragiche conseguenze. Fino a questo momento Rosa non ha mai reagito, perché bloccata in un’altra posizione dello stesso quadrato: per ragioni poco comprensibili allo spettatore odierno, e forse relativamente oscure anche a quello dell’epoca, l’eroina intende infatti mantenere il segreto rispetto alla propria relazione prematrimoniale con Emilio – una relazione che non si è spinta oltre il fidanzamento e che probabilmente non è mai stata consumata sul piano fisico; altrimenti Guglielmo, che nel film viene presentato come un uomo di mondo, sarebbe sempre stato a conoscenza della non illibatezza della moglie. Il movente di quest’ultima non viene mai chiarito del tutto: Rosa potrebbe voler tenere il marito all’oscuro di Emilio perché quest’ultimo è un criminale o forse perché – come si vedrà in seguito – non riesce a decidere di escluderlo completamente dalla propria vita, cosa che avverrebbe se riferisse a Guglielmo delle molestie da lui attuate nei propri confronti. Quest’imperscrutabilità del movente del personaggio femminile, con il quale pure il pubblico è chiamato a identificarsi, è comune a quasi tutte le eroine di Matarazzo, pronte all’auto-sacrificio pur di difendere segreti che non fanno altro che generare equivoci sulla loro onestà. Ciò innesca una dimensione allucinatoria caratteristica del cinema del regista, il cui meccanismo di funzionamento, secondo quanto scrive Mora (1992, 129) è imperniato su di

una fantasia paranoica che libera e scatena il complesso di colpa, costruendosi nello sprofondamento in un abisso di punizioni e umiliazioni, prodotte dal complesso di colpa che a loro volta rafforzano, fino a raggiungere il fondo, il limite (della sopportabilità, non certo della contraddizione che resta inconciliabile, oltre che celata proprio dalla fantasia che scatena) e a risolversi allora attraverso il lieto fine, il riaccendersi delle luci, il riaffiorare della coscienza alla realtà.

In questo contesto, Guglielmo è l’unico dei tre personaggi a svolgere un ruolo attivo sul piano pragmatico: una volta vista la lettera di Emilio, che contiene i dettagli sull’appuntamento con Rosa, l’uomo riceve dalla comunità nella quale è inserito – resa sul piano figurativo dalle comari che stazionano perennemente nell’atrio dello stabile nel quale vive la famiglia, commentando continuamente l’andirivieni di Rosa – il mandato di proteggere la propria congiunzione con un oggetto di valore (il proprio onore) che riveste per lui e per il mondo nel quale vive un’importanza fondamentale. Per ottenere questo scopo, Guglielmo deve allora attuare un programma narrativo che prevede due prove: l’uccisione del rivale e l’allontanamento perpetuo della donna infedele dal nucleo familiare¹⁹⁸.

Da questo momento in poi si attiva il meccanismo descritto da Brooks: per entrambi i personaggi, per Rosa come per Guglielmo, diviene allora impossibile il ricongiungimento con il nucleo familiare, in quanto l’uomo è fuggito lontano e Rosa è impossibilitata a tornare a causa dell’interdizione formalizzata dal marito e fatta

¹⁹⁸ Sebbene questo sia un meccanismo tipico della sceneggiata, bisogna tuttavia rilevare il fatto che sui palcoscenici napoletani la situazione veniva in genere risolta in maniera molto più cruenta, mediante la pubblica uccisione della donna infedele. Cfr. NIOLA (2002).

rispettare dalla suocera. È interessante notare come, in questa fase, l'uomo viva passivamente questo desiderio di ricongiungimento, fatalisticamente ritenuto impossibile, così come Rosa, che tuttavia tenta dei progressivi avvicinamenti – come nella sequenza nella quale implora Anna di farle vedere Angelina per qualche istante – non prova mai a convincere della propria onestà né Guglielmo, né la comunità cittadina che la disprezza. L'opportunità di ottenere un riconoscimento pubblico della propria innocenza – che è sempre stato possibile, in quanto lei ha conservato le lettere autografe di Emilio – si presenta a Rosa soltanto nella terza fase, quella del processo; tuttavia l'avvocato difensore, che agisce in questo caso da adiuvante dell'eroina, la mette in condizione di comprendere che i due oggetti di valore verso i quali ella tende, ovvero l'integrità del proprio nucleo familiare e la propria riabilitazione all'interno di quest'ultimo, sono incompatibili: se a questo punto infatti Rosa venisse allo scoperto, svelando l'equivoco in cui è caduto Guglielmo, spingerebbe la corte a condannare suo marito, il quale avrebbe in questo caso ucciso Emilio per futili motivi; se invece l'eroina non svelasse l'equivoco – mantenendo così segreta la propria innocenza – la legge italiana assolverebbe Guglielmo a causa delle norme che regolano il delitto d'onore. L'avvocato difensore (e metaforicamente l'intero sistema giudiziario italiano) diviene quindi il nuovo destinante di Rosa, la quale deve esporsi al pubblico ludibrio allo scopo di salvare il marito, che viene così assolto. Affiora così un altro elemento fondamentale del melodramma, la connessione tra l'isotopia del segreto e quella dell'auto-sacrificio, che contraddistinguerà anche le opere successive della Titanus anche al di fuori delle regie di Matarazzo.

Spetta a questo punto a Guglielmo, informato della verità dall'avvocato, il compito di ribaltare la sanzione negativa che Rosa ha ricevuto dalla comunità nella sequenza del tribunale, e offrirle la reintegrazione nel focolare domestico¹⁹⁹.

La dimensione passionale

La sintassi narrativa, sbilanciata sulla dimensione cognitiva piuttosto che su quella pragmatica, presenta così dei personaggi che agiscono molto poco, caratterizzati da programmi narrativi minimali. In particolare, Rosa ha una parte attiva soltanto nella seconda parte del film, non deve acquisire delle competenze specifiche – è l'avvocato a istruirla sull'atteggiamento che deve tenere in tribunale – e non sembra in altre parole modificare il mondo che la circonda. Questo perché è stata finora esclusa una dimensione che nella semiotica generativa è stata introdotta soltanto in tempi relativamente recenti – rispetto alla componente semio-narrativa – e che acquista però un'importanza imprescindibile all'interno del genere melodrammatico, ovvero quella passionale. Come si è sottolineato nel paragrafo precedente, tutte le teorie del melodramma a partire da Elsaesser includono tra i suoi elementi qualificanti un acceso sentimentalismo e una sua messa in scena caratterizzata dal continuo ricorso a modalità eccessive: bisogna perciò rilevare come emerge la passionalità all'interno del testo e come essa serva a specificare ulteriormente i rapporti tra i personaggi. Ciò acquista un'importanza particolare a proposito di quei soggetti che sembrano non agire, come Rosa nella prima parte del film. Sebbene infatti nelle prime fasi della teoria il soggetto patemico venisse considerato come un elemento passivo che si limitava a subire le

¹⁹⁹ È curioso osservare come, in situazioni analoghe, la sanzione finale riservata al personaggio femminile in Matarazzo avvenga sempre nel privato, all'interno della stretta cerchia della famiglia tradizionale, laddove nel cinema di De Santis ciò avviene al contrario in pubblico: si pensi alla riconciliazione delle mondine con il cadavere di Silvana in *Riso Amaro*, oppure alla pubblica assoluzione di Luciana in *Roma ore 11* (1952) che, come in questo caso, giunge appena in tempo per farla desistere da propositi suicidi.

azioni del soggetto agente²⁰⁰, gli sviluppi successivi hanno invece rilevato come esso si comporti come un “soggetto di stato”, che

a differenza del soggetto agente, al quale il fare, la capacità di produrre trasformazioni assicura comunque una “storia”, il soggetto di stato, ossia l’essere del soggetto a prescindere dall’agire [...] è puramente interstiziale. Eppure è proprio in questi luoghi interstiziali che il soggetto sente e patisce. Le sue passioni e affetti, le sue inquietudini, tutto quanto inerisce la sua vita interiore ha luogo qui, in uno spazio dell’essere che non è ancora azione, e che pure abita e trasforma il suo oggetto e predispone il suo agire. (Marsciani, Mattioli 1994, 52)

Rosa non può quindi essere considerata un soggetto “statico”: la donna non lascia perennemente l’iniziativa al viscido Emilio, che sta attuando un fare persuasivo nei suoi confronti per convincerla a fuggire con lui, ma reagisce con un tumulto di passioni che, a livello sintattico, corrisponde a diverse configurazioni modali le quali, a loro volta, rispondono alle sollecitazioni rappresentate dalle proposte di contratto amoroso del personaggio. Infatti

nell’assunzione del punto di vista dell’altro, la passione costituisce l’incognita di ogni azione o strategia, della sua possibile riuscita o fallimento. In altri termini, la necessità di pensare una dimensione passionale autonoma e tuttavia complementare a quelle pragmatica e cognitiva, nasce nel momento in cui si cerchi di render conto dell’aspetto polemico-contrattuale di ogni rapporto interattivo, da parte della ricezione. (Marsciani, Mattioli 1994, 54)

Sebbene la semiotica delle passioni abbia sviluppato nel corso della sua storia strumenti per rendere conto in maniera complessa delle traiettorie emotive dei personaggi, arrivando a entrare nel merito dei più sfumati e inespressi sussulti passionali, in questa sede ci si concentrerà invece sulle passioni esplicitamente rappresentate e delle strategie adottate dal testo per esprimerle a livello figurativo: in pratica ci si occuperà principalmente delle procedure di sensibilizzazione adoperate dal testo, intendendo con quest’ultimo termine «quell’operazione mediante la quale una cultura interpreta una parte dei dispositivi modali [...] come effetti di senso passionali» (Greimas – Fontanille [1991] 1996, 134), ovvero il modo in cui le passioni sono enunciate all’interno del testo. Sebbene infatti il melodramma tenda a utilizzare evidenti strategie di patemizzazione nei confronti dello spettatore (tenda cioè a provocare determinati stati passionali nell’enunciario) ciò avviene a partire dalla rappresentazione diretta delle passioni all’interno dell’enunciato²⁰¹, passioni immediatamente riconoscibili, stereotipate – rispetto alla cultura che le ha prodotte – quindi lessicalizzabili e nella rappresentazione delle quali vige un surplus di intensità.

Per quanto riguarda Rosa, ci si può interrogare su quale sia la passione prevalente con la quale il personaggio reagisce alle procedure seduttive (e poi ricattatorie) di Emilio. In un’analisi comparativa dell’universo di Matarazzo e di quello della rivista femminile «Grand Hôtel», Lucia Cardone (2004, 185-199) individua un ricorrente contrasto tra le «figure di Agapé», le donne-madri pronte al sacrificio per il

²⁰⁰ «Nell’ambito della ricerca sulla narratività, sviluppatasi soprattutto nei termini di una “logica dell’azione”, la messa a fuoco del tema della passione, anzitutto intesa nel senso etimologico di “risvolto” dell’azione, del patire come punto di vista sull’azione a partire da chi la subisce, si presentava invece quasi come un’esigenza strutturale di crescita interna.» (PEZZINI 1998, 31).

²⁰¹ «Ciò significa che il testo fornisce per lo più quei segnali, che possono essere immagini, informazioni verbalizzate, comportamenti o inserzioni musicali, che ci occorrono per individuare e identificare un certo tipo di passionalità in corso. Lo sguardo si addolcisce e la musica assume toni prevalentemente melodici: allora sappiamo che fra quei due sta nascendo l’amore. La fronte è imperlata di sudore e la mano comincia a tremare: allora sappiamo di assistere all’angoscia di un personaggio braccato prossimo alla sconfitta.» (MARSCIANI 1994, 145)

nucleo familiare, e le «figure di Eros», le donne-fidanzate votate all'amore romantico. Si tratta del conflitto base all'opera già in *Catene*, come l'autrice avrà modo di chiarire ulteriormente in un intervento di poco successivo:

Colpevole, al pari del pubblico, di desiderare a un tempo l'amore puro, Eros, "il desiderio senza fine" e il matrimonio, Agapé, il focolare domestico, la donna porta dentro di sé i movimenti profondi della sua sofferenza, del suo percorso che si rivela, propriamente, una parabola di passione. Le eroine aspirano prima di tutto alla famiglia e sono disposte a sacrificare a essa il sogno d'amore, ma Eros non si dà per vinto e minaccia, oscuramente, le fondamenta di quel fragilissimo edificio. Torna dal passato e fa vacillare il desco familiare [...] seguendo il rituale melodrammatico della festa violata, nella quale irrompe ciò che si vorrebbe dimenticare, ma che ostinatamente permane. L'ingresso di Emilio in *Catene*, alla festa di compleanno di Rosa, ne è un esempio perfetto e testimonia, nella sequenza dei ricordi [...], la tenace resistenza delle passioni. Le protagoniste dei racconti messi in scena da Matarazzo [...] sono in realtà creature ambigue [...] e recano in sé i caratteri inconciliabili dell'amante e della sposa. (Cardone 2007, 49)

È indubbio che Rosa, sottoposta alle avances di Emilio, si trovi in una situazione di incertezza, nella quale l'eroina è sollecitata da due spinte contrapposte collegabili alle modalità del "voler fare" e del "non poter fare": lei stessa, conversando con Emilio nella sala da biliardo, non nega di essere ancora innamorata di lui, e gli chiede di lasciarla stare perché «se facesse una sciocchezza non se lo perdonerebbe mai». Tuttavia, a ben guardare, la tensione avvertita dal personaggio non è tra due possibilità entrambe collocabili nel presente. Ciò è evidente nella sequenza della festa: la conflittuale disposizione d'animo di Rosa nei confronti di Emilio non è infatti dovuta alla tentazione rappresentata da una possibile passione amorosa, in quanto dal punto di vista aspettuale l'oggetto di valore della donna, alternativo al focolare domestico, sembra essere collocato nel passato. In altre parole non è l'odierno Emilio, il delinquente di mezza tacca, a interessare Rosa, quanto il giovane Emilio con la quale lei aveva vissuto un amore carico di promesse e che l'aveva invece abbandonata senza mai più farsi vivo. Si tratta della nostalgia dell'epoca del loro fidanzamento, e soprattutto di quella che sarebbe potuto essere la loro vita insieme, a offrirsi come alternativa – seppur localizzata nel passato – al matrimonio con Guglielmo. Nella sua analisi del lessema "nostalgia", Greimas ne individua infatti diverse accezioni: tale passione consiste in un rimpianto ossessivo di un qualcosa che può essere tanto il paese natale quanto un'azione compiuta o non compiuta. Quest'ultimo caso

[quello] dei PN non realizzati (= rimpianto di non aver fatto) è più complesso: può trattarsi in tutta evidenza di un rimpianto di carattere etico, sono possibili altri casi in cui il PN incompiuto, comportando delle motivazioni «soggettive e affettive» (cfr. il caso della *rêverie*), sembra dipendere da un'isotopia di ordine *estetico*. Questo genere di PN – presente nell'ultima definizione di *nostalgia* sotto forma di notazione succinta di «desiderio insoddisfatto» – comporta una connotazione euforica: il soggetto del volere, avendo tracciato un progetto di vita e d'azione, si trova in uno stato d'attesa gioiosa. Il programma euforico, pur scontrandosi contro il *non-potere* o il *non-sapere* della congiunzione con l'oggetto di valore auspicato, conserva ugualmente le tracce della felicità intravvista e manifesta, nella formulazione di un «rimpianto melanconico», il termine complesso /euforia + disforia/, dove si coniugano il desiderio vivificato, l'impotenza della realizzazione e il dolore dell'incompiutezza. Due condizioni complementari sono necessarie [...] la sospensione del legame temporale che la lega al passato e lo svuotamento dell'oggetto di valore, che, pur restando un oggetto sintattico mirato dal soggetto, ora può ricevere degli investimenti assiologici qualsiasi. (Greimas [1986] 1991, 23.)

Durante la festa, quando Emilio si siede accanto a Rosa e chiede alla banda di intonare *Torna!*, la nostalgia, che nelle fasi precedenti era stata preparata dai tentativi di seduzione operati dall'uomo, esplose qui in tutta la sua forza. Riprendendo il percorso

passionale canonico di Fontanille ([1993] 2001)²⁰², si potrebbe dire che in questa sequenza Rosa, che fino a quel momento era ferma alla fase della costituzione (emergeva cioè come soggetto patemico in risposta al fare manipolativo di Emilio), passa ora rapidissimamente per le tappe della disposizione (Rosa è motivata a provare il “rimpianto ossessivo” di cui parla Greimas), della patemizzazione (Rosa prova un intenso rimpianto per tutto il tempo nel quale viene eseguita la canzone) e infine dell’emozione (la passione del soggetto trova espressione corporea nel primo piano di Rosa e nel suo abbandonare la mano in quella di Emilio). L’ultima fase, quella della moralizzazione, ha luogo ai margini della sequenza, nel momento in cui Tonino vede le mani avvinghiate e riporta quanto visto al sistema di valori della fedeltà coniugale, derivandone a sua volta un sentimento di riprovazione nei confronti della madre. La natura della nostalgia di Rosa, in accordo con quanto descritto da Greimas, si caratterizza nei termini di un rimpianto malinconico, euforico e disforico al tempo stesso: mentre la canzone intradiegetica assume il totale controllo della colonna sonora – cessa infatti qualsiasi rumore d’ambiente collegato al ristorante – inizia un lento movimento di macchina che parte dal campo medio di Emilio e Rosa a tavola, attornati dagli altri commensali, e va a stringere sul primo piano dei due (isolandoli dal contesto così come la canzone è stata isolata dagli altri elementi che compongono il commento sonoro dell’immagine). In raccordo con i due volti parte una serie di dissolvenze incrociate: un remo nell’acqua, un totale della coppia su di una barca e poi un campo medio dei due fidanzati che si baciano sull’imbarcazione. Seguono altre due immagini collocate in un contesto campestre: un campo medio – con movimento di carrello in avanti – di Emilio e Rosa che si abbracciano su di un muretto, di fronte al golfo di Napoli, e un totale della coppia che passeggia di fronte allo stesso sfondo. Infine, un campo medio dei due che si baciano alla stazione (lui è in tenuta militare, altri soldati salgono su di un vagone) è seguito da un dettaglio di rotaie in movimento accompagnato da una carrellata verso destra. La serie si chiude sul primo piano di Emilio e Rosa, con un movimento all’indietro del carrello che è speculare a quello in avanti di poco prima: seguono un totale della tavolata, un primo piano della protagonista e il dettaglio della mano dell’uomo che prende quella di lei, mentre a poco a poco la canzone, che sta finendo, lascia il posto ai rumori d’ambiente che tornano a invadere la colonna sonora.

Quella raccontata nei flashback è la storia di una disgiunzione, vista dal punto di vista della donna: anche se la sequenza è introdotta da un primo piano di entrambi, la prima immagine in dissolvenza incrociata del remo nell’acqua è in raccordo su di un lieve movimento del capo di lei, così come un identico movimento si riallaccerà, al termine della sequenza, con il dettaglio delle rotaie. Il sentimento di rimpianto è dunque articolato in due momenti: nel primo, esplicito, «l’oggetto di valore che si rimpiange si presenta – o è interpretabile – sotto forma di un *programma narrativo* (PN) che, una volta presentificato e confrontato con lo stato attuale del soggetto, comporta delle

²⁰² Si tratta di uno schema concepito a partire dal più famoso schema narrativo canonico, del quale sostanzialmente rispecchia le parti principali: in luogo del contratto o manipolazione viene introdotta la costituzione, in luogo della competenza la disposizione, al posto della performance compare la patemizzazione, mentre la conseguenza e la sanzione sono sostituite rispettivamente dall’emozione e dalla moralizzazione. Esso viene concepito da Fontanille in quanto «lo [Schema narrativo canonico] non è in grado di dar conto dell’organizzazione della sequenza passionale perché è interamente concepito – compresa la terminologia utilizzata – per dar conto del senso dell’azione, calcolabile e ricostruibile *a partire dalla fine del percorso stesso*; dal canto suo, lo [Schema Passionale Canonico] non ci obbliga affatto a una lettura retrospettiva [...] dal momento che la razionalità su cui si fonda non è della stessa natura di quella narrativa – in particolare perché le relazioni di presupposizione tra le fasi dello schema non bastano da sole a definire tali fasi.» (FONTANILLE 1993, 251).

conseguenze spiacevoli» (Greimas [1986] 1991, 23) e per questo la sequenza appena esaminata contiene «l'evocazione di una serie di simulacri narrativi di carattere figurativo, marcati dalla congiunzione con il soggetto» (*Ibidem*). In un secondo momento, implicito, la nostalgia di Rosa ritorna a essere quella descritta sopra sempre da Greimas, un «rimpianto melanconico» dovuto allo scontro tra il programma narrativo attuale del personaggio (la congiunzione al proprio nucleo familiare) e un altro programma narrativo che, pur essendo caratterizzato da un “non-potere” rimane comunque foriero di una «felicità intravvista e manifesta»: la vita che la donna avrebbe potuto avere con Emilio se lui fosse tornato e non l'avesse abbandonata.

La nostalgia rimane la passione prevalente con la quale viene identificato il personaggio di Rosa – si pensi alla nostalgia per la figlia, quando la protagonista verrà esclusa dal focolare domestico – ma, cosa ancor più importante, si tratta di una passione che dà vita a delle sequenze attrazionali. Si è fatto riferimento precedentemente al ruolo svolto dalle canzoni nell'offrire al film la possibilità di presentare sequenze che, sganciate dal flusso narrativo principale, si qualificano come attrazioni autonome, che valgono soprattutto per i dati sensibili offerti allo spettatore. Collegando il discorso alla dimensione passionale, si può sottolineare come all'interno del melodramma, a differenza che in altri generi quali il western, il poliziesco o la fantascienza ma similmente a quanto avviene nel musical, le sequenze attrazionali vertano sulla rappresentazione diretta – e assai caricata – del culmine delle passioni in gioco. La sequenza appena descritta, nonostante abbia un ruolo centrale nella sintassi narrativa del film – l'imprudenza di Rosa, che abbandona la mano a Emilio, sarà foriera di sventure – presenta una significativa quantità di dati puramente sensibili e indirizzati a generare processi di immediato intrattenimento – ma anche di patemizzazione – dello spettatore. Innanzitutto, il commento musicale è costituito dall'esecuzione di una canzone di successo, un classico della canzone napoletana scritto ben vent'anni prima dell'uscita del film: durante l'esecuzione, vengono esclusi temporaneamente dalla colonna sonora i rumori d'ambiente e soprattutto il dialogo, che altrove nel film è quasi ininterrotto. In secondo luogo il *découpage* – solitamente trasparente e improntato alla massima funzionalità, incentrato sui primi piani e i campi medi – qui è basato su di una raffinata alternanza di dettagli, di spostamenti dell'asse e della scala delle inquadrature e di movimenti di carrello. Si noti poi il passaggio nel quale, con una sintesi degna degli anni del muto, la partenza di Emilio viene rappresentata metaforicamente da un abbraccio dei due fidanzati alla stazione, seguito dal dettaglio delle rotaie. Infine, il contenuto stesso dei piani, da un punto di vista puramente visivo, è concepito per appagare immediatamente lo spettatore grazie alla possibilità di riconoscere alcuni stereotipi dell'epoca. In primo luogo, gli sfondi di fronte ai quali avvengono gli amplessi dei due innamorati appartengono all'oleografia partenopea, e questo è un aspetto sul quale occorre tornare a breve nell'ambito di un più ampio discorso sulla rappresentazione degli spazi all'interno del film. In secondo luogo, le pose nelle quali sono ritratti Emilio e Rosa rimandano direttamente all'iconografia di quelle che Cardone (2004, 52) chiama “carte rosa”, «ossia [...] quella vasta congerie di giovani amorosi che decoravano oggetti di cartoleria – biglietti d'auguri, cartoline postali e carte da lettera – diffusissimi ed apprezzati. Sono composizioni per lo più serene, percorse da una sensualità tenue e sottile; le coppie sono spesso contornate di fiori o ghirlande e si stagliano su fondi rosa e azzurrini». Un genere grafico diffuso fin dall'ultimo decennio dell'ottocento, che in seguito avrebbe incrociato i propri destini con quelli del cinema:

ancora una volta il modello cinematografico si impone: le cartoline degli innamorati sono legate a doppio filo agli ardenti baci e alle calde lacrime dello schermo. Illuminante, in questo senso, la *Rivista luce* n. 2 realizzata da Corrado D'Errico nel 1934, che mette in relazione diretta sequenze

cinematografiche di baci e carezze amorose con le cartoline degli innamorati: è il cinema a generare l'orizzonte rosa delle carte dei fidanzati. (*Ibidem*).

Si tratta quindi di un'iconografia ben presente al pubblico dell'epoca, risultato di una costante interdefinizione tra i prodotti grafici di consumo e il mezzo cinematografico.

È infine interessante notare come le sequenze attrazionali, nel caso di *Catene*, siano sempre legate a una dimensione canora: ciò deriva in primo luogo dalla vicinanza al genere spettacolare della sceneggiata ma è anche indicativo di come, pur mancando in Italia un vero e proprio genere *musical* paragonabile a quello hollywoodiano, le stesse istanze e la tendenza a inserire dei veri e propri numeri musicali venissero assunte da altri generi con diverse modalità che verranno esplorate nel prosieguo della trattazione.

La nostalgia è quindi la passione fondamentale che contraddistingue il personaggio di Rosa; tuttavia essa agisce in relazione a – e in contrasto con – un'altra che si rivela essere non meno importante: la vergogna. In una sua analisi del lessema corrispondente, Francesco Marsciani parte da due definizioni apparentemente contraddittorie (reperite su due differenti dizionari) per rilevare come si tratti in realtà di aspetti complementari appartenenti a un sistema passionale complesso. Nella ricostruzione dell'autore, esso può essere descritto nel modo seguente:

1) Un soggetto è calato necessariamente all'interno di un regime etico di produzione e circolazione dei valori; 2) questo regime, in quanto istituzione sociale più o meno consaputa, trascende il soggetto; 3) nel quadro (storicamente e socialmente variabile) del sistema di valori in cui è calato, il soggetto è tenuto ad operare conformemente ai valori eticamente positivi; 4) allorché il soggetto se ne discosta, egli si espone ad una sensazione negativa da parte dell'istanza trascendente (la quale, come è noto, fa ampio uso del diritto di delega); 5) il soggetto viene giudicato inadeguato al posto che occupa nel sistema di circolazione dei valori. (Marsciani [1989] 1991, 41)

I due poli complementari riguardano allora i rapporti tra il soggetto, l'infrazione e lo scambio comunicativo: «Da una parte si sottolinea l'aspetto di interruzione dello scambio, dall'altra il sistema di strategie intersoggettive che reggono il mantenimento del quadro di riferimento positivamente valorizzato. Da una parte, ancora, la stabilità del debito e la confusione provocata dalla mancanza, dall'altra la viva e fluente dinamica delle sanzioni morali e del timore di fronte alla loro eventualità.» (Marsciani 1991, 41s). In sostanza, si tratta da una parte di un rapporto che il soggetto intrattiene con una propria infrazione, riconosciuta da quest'ultimo a partire da un sistema di valori condiviso; dall'altra, del rapporto del soggetto con la possibile sanzione proveniente dal gruppo sociale adibito alla circolazione di quello stesso sistema di valori, a prescindere dal fatto che l'infrazione abbia effettivamente avuto luogo.

La parabola di Rosa comprende entrambi questi poli: in primo luogo, quando nasconde a Guglielmo il proprio passato con Emilio, la donna agisce sotto l'impulso della vergogna provocata dalla consapevolezza che, nel sistema di valori nel quale ella vive, i rapporti prematrimoniali sono interdetti. In secondo luogo, questa passione riemerge in maniera assai più prepotente nella sequenza del processo. In questo caso la donna si trova a subire una pesante sanzione per un atto (l'adulterio) che non ha commesso: sanzione che viene pronunciata dall'avvocato difensore di Guglielmo – il quale ha tuttavia ordito la messinscena in accordo con Rosa – dall'intera corte e soprattutto dal mormorio non individualizzato degli astanti. Anche in questo caso la rappresentazione della passione avviene attraverso l'uso di un *découpage* leggermente più sofisticato, in particolare mediante un artificio che istituisce un legame semisimbolico con la vergogna provata da Rosa e che viene attivato nell'inquadratura in

cui la protagonista scende dal banco dei testimoni: il movimento della donna è ripreso mediante un carrello a precedere, mentre si al suo volto si sovrappone un dettaglio del campanello che era poco prima servito al giudice per zittire il brusio degli astanti, scandalizzati dall'ammissione di colpevolezza della donna. Il suono del campanello immaginario si mescola ai commenti della folla e ciò provoca uno svenimento della protagonista. Una volta tornata nel suo appartamento, sarà di nuovo la vergogna associata con un suono di campanelli e col brusio di una folla invisibile a spingere Rosa, ormai preda del delirio, verso propositi suicidi.

Sebbene Guglielmo appaia insensibile, in quanto totalmente impermeabile ai tormenti di Rosa, è in realtà un personaggio cui è associata una dimensione passionale assai sviluppata. In primo luogo, essa è legata alla reazione a quello che questi crede essere l'adulterio della moglie. In questo caso la sua reazione non denota, come potrebbe apparire, gelosia: il suo comportamento non è caratterizzato né da un attaccamento ossessivo nei confronti della donna (che, fondamentalmente, trascura) né da una particolare rivalità nei confronti del presunto amante di lei²⁰³; piuttosto l'uomo pare essere preda della collera a causa dell'onore ferito. Secondo l'analisi del lessema /collera/ condotta da Greimas (Greimas [1983] 1985, 217-238), esso indica un «violento malumore (scontento) accompagnato da aggressività», frutto di una configurazione complessa di elementi, a proposito dei quali Greimas

Precisa il ruolo (presupposto) dei sentimenti di *d'attesa* (I) *semplice*, che porta sulla relazione Soggetto/oggetto e (II) *fiduciaria* che investe la relazione intersoggettiva (la collera è attivata da un /dovere far essere/ disatteso dall'altro, o da se stessi percepiti come altro). Insiste poi sul modo con cui, escluso ogni programma di *pazienza*, il Soggetto di stato, tradito nelle attese, avverte l'offesa come *manque*, in termini proppiani, e si impegna energeticamente alla sua liquidazione. Intende rivalersi nella *vendetta* in vista di un nuovo equilibrio passionale o della distruzione dell'altro, oppure *perdonare*. (Fabbri [1987] 1991, 171).

La collera di Guglielmo monta quando l'uomo sente infranto il vincolo fiduciario della fedeltà coniugale e, una volta visti Rosa ed Emilio abbracciati, intende rivalersi della vendetta mediante l'uccisione dell'uomo e l'eterno allontanamento della donna dalla dimora familiare: una reazione che non contribuisce a rendere simpatico il personaggio, quantomeno al pubblico odierno; tuttavia, sebbene i successivi eroi maschili di Matarazzo si limitino ad agire in base a una razionalità piuttosto piatta o a impulsi che hanno origine in un'interpretazione errata dello stato delle cose, Guglielmo ha un suo riscatto proprio all'interno di quell'aspetto della dimensione patemica che fino a questo momento sembrava essere più congeniale a Rosa, ovvero la nostalgia. Ciò avviene in una sequenza radicalmente differente rispetto a quella della festa, in primo luogo perché il personaggio interpretato da Nazzari diviene il fulcro di una rappresentazione collettiva della passione vissuta pubblicamente, e non in segreto come nel caso di Rosa; in secondo luogo perché la canzone che accompagna la sequenza – il tema principale del film, *Lacreme napoletane* di Bovio-Buongiovanni – non sostituisce l'espressione patemica, come avveniva con *Torna!*, ma costituisce invece il culmine di una progressiva reiterazione degli stessi elementi passionali. La sequenza inizia con un totale della baracca, situata in una località imprecisata degli Stati Uniti, dove gli emigranti stanno festeggiando il Natale. Si apre la porta ed entra uno di loro, incaricato di distribuire la corrispondenza: questi si reca sul retro, dove si trova il dormitorio vero e proprio, e consegna a Guglielmo una lettera della madre, che viene letta dalla *voice*

²⁰³ Per un'analisi della gelosia si vedano GREIMAS – FONTANILLE (1991) e FONTANILLE (2005); questa passione verrà comunque esaminata nel dettaglio all'interno dei capitoli dedicati alla commedia, un genere nel quale la gelosia assume un rilievo superiore che nel melodramma.

over di Nazzari. Nella lettera c'è scritto che a casa i bambini hanno preparato il presepe, che Angelina chiede sempre della mamma, e che la nonna prega sempre per il ritorno del figlio. Guglielmo non riesce a proseguire per la malinconia. Anche i suoi connazionali sono evidentemente preda della tristezza: uno di loro, dopo aver fatto commenti sprezzanti sull'allegria di alcuni loro compagni che fanno festa nella sala accanto, esprime l'intenzione di ubriacarsi, cosa che però non fa perché non ne può più di bere whiskey. In seguito, mentre nella sala accanto i musicisti che partecipano ai festeggiamenti eseguono un brano *swing* con la fisarmonica, gli ospiti del dormitorio parlano immelmanconiti dei cibi tradizionali che sono soliti consumare in quel periodo dell'anno. È evidente la dicotomia patria – America, che rimarrà un'isotopia dell'intera sequenza e che viene rafforzata da una serie di inquadrature raccordate mediante una dissolvenza incrociata sullo sguardo pensoso di Guglielmo, nelle quali vengono raffigurati Angelina che sistema il presepe, Tonino che legge il giornale con aria assente, e la nonna che non sa cosa rispondere alla bambina che le chiede quando tornerà la madre: il commento musicale si è tramutato in una musica tradizionale italiana, suonata da un ensemble di legni. Dopo un'altra dissolvenza, si ritorna al primo piano di Guglielmo, cessa qualsiasi rumore d'ambiente, e inizia *Lacreme napoletane*, in un arrangiamento per voce e chitarra eseguito dall'emigrante interpretato da Roberto Murolo. Il testo della canzone consiste nel lamento di un immigrato napoletano in America, che a Natale prova un'intensa nostalgia di casa e scrive una lettera alla madre. Le immagini evocate dai versi della canzone sono esattamente le stesse proprie della lettera di Anna al figlio e delle immagini raccordate poco prima sul volto di Guglielmo: il desco familiare dal quale l'immigrato è escluso²⁰⁴; la nostalgia per la città natale²⁰⁵; infine la presenza di una figlia abbandonata e di una moglie fedifraga²⁰⁶. Nel corso della sequenza anche Guglielmo attraversa tutte le fasi del percorso passionale canonico stabilito da Fontanille: all'inizio il personaggio ha già passato la fase della costituzione, infatti è schivo e rimane a rimuginare seduto sulla propria branda. La lettera della madre lo porta nella fase della disposizione, e il pensiero della famiglia a casa – le immagini, raccordate con il suo primo piano, sembrano costituire una *rêverie* – lo porta nella fase della patemizzazione. È solo durante l'esecuzione del brano che il personaggio entra nella fase della vera e propria emozione, quando inizia a lacrimare e, sul finale del brano, si gira a piangere sdraiato sul letto; la fase della moralizzazione è invece veicolata dai primi piani degli astanti, che condividono e approvano i sentimenti dell'uomo. Si tratta dell'altra grande sequenza attrazionale del film, promessa fin dai titoli di testa (una buona parte del pubblico conosceva il tema della canzone e ne attendeva un'esecuzione all'interno del testo) e che è basata su pure procedure di patemizzazione dello spettatore, veicolate dalla reiterazione climatica degli stessi contenuti, dal commento musicale e dall'esibizione del pianto maschile. In un suo intervento del 1991, Linda Williams partiva da una considerazione di Rick Altman ([1989] 1992) a proposito dell'incompatibilità tra l'idea di un cinema hollywoodiano classico caratterizzato da una totale linearità narrativa che traspare da Bordwell – Staiger – Thompson (1985) e la presenza di attributi quali «lo spettacolo, la struttura a episodi, o la dipendenza dal meccanismo delle coincidenze» (Williams [1991] 2003,

²⁰⁴ «A 'e ninne mieie facitele 'o presepio/e a tavula mettite 'o piatto mio/facite, quando è 'a sera d''a Vigilia/comme si mmiezo a vuie stesse pur'io». Per la grafia del testo della canzone, qui come nelle note che seguono, si è fatto riferimento a SCIALÒ (2002, 61).

²⁰⁵ «E nce ne costa lacreme st'America/a nuie napoletane.../pe' nuie ca nce chiagnimmo 'o cielo 'e Napule/comme è amaro stu ppane!» NIOLA (2002, 35).

²⁰⁶ «M'avite scritto/che 'a piccirilla chiamma/chi l'ha lassata, e sta luntana ancora.../Che v'aggia di'? Si 'e figlie vonno 'a mamma, facitela turnà chella "signora"» SCIALÒ (2002, 61).

142): elementi che, sebbene né Altman né Williams facciano riferimento a Gunning o Gaudreault, sono riconducibili al concetto delle attrazioni che rompono la linearità narrativa per presentare eventi e/o immagini immediatamente fruibili dal pubblico in quanto spettacolo. Williams esplora questa dimensione “eccessiva” (nel senso che rappresenta un eccesso rispetto allo stile trasparente della Hollywood classica) e i suoi rapporti con il corpo dell’attore in scena e dello spettatore in sala: in particolare, nel suo saggio vengono presi in esame tre generi cinematografici sensazionalistici, l’horror, la pornografia e il melodramma, nei quali una «spettacolarità non lineare è stata incentrata più direttamente [che in altri] sulla volgare esibizione del corpo umano» (Williams [1991] 2003, 143). Se questo commento appare evidente a proposito dell’horror e a maggior ragione dell’*hardcore*, è la stessa Williams a precisare in cosa consista l’esibizione del corpo nel melodramma, che qui è da intendersi come sinonimo di *women’s film* e non con la più ampia categoria che la stessa autrice avrà modo di forgiare a fine decennio:

si tratta di film indirizzati alle donne nel loro status tradizionale sottoposto al patriarcato – in quanto mogli, madri, amanti abbandonate – o nel loro status tradizionale caratterizzato da una corporeità isterica o eccessiva, come nel caso assai frequente delle donne “afflitte” da malattie mortali o debilitanti. (*Ibidem*)

Questa corporeità non è soltanto esibita: i film stessi cercano di suscitare attraverso la spettacolarizzazione della paura, dell’eccitazione sessuale o del pianto un’analogia reazione nel pubblico. Si tratta di un aspetto talmente radicato da influire sul modo in cui questi generi vengono trattati nel discorso critico o in altri contesti, al punto che è sorta la tendenza a “misurare” la capacità dei film di rispondere a tale aspettativa:

È facile prendere in esame alcune di queste misurazioni: come il “Peter meter” delle recensioni sulla rivista «Hustler», che misura la potenza di un film porno in base ai gradi di erezione di piccoli peni disegnati; nei film horror che vengono misurati in base alle urla, gli svenimenti e gli attacchi cardiaci del pubblico (si pensi alla carriera di William Castle e a film come il suo *The Tingler [Il mostro di sangue]* del 1959; l’ultimo esempio è costituito dalla duratura tradizione di classificare i *women’s films* come film da uno, due o tre fazzolettini. (Williams [1991] 2003, 145).

Le due sequenze analizzate – quella della nostalgia di Rosa per la passata relazione con Emilio e quella del rimpianto di Guglielmo per il paese natio – utilizzano strategie quasi opposte: nel primo caso la passione viene rappresentata in maniera “sintetica” attraverso la stratificazione di diversi elementi patemici, quali la canzone in sottofondo e una serie di immagini-cartolina che si succedono “rompendo” la trasparenza dello stile medio adottato da Matarazzo fino a quel momento. Nel secondo, la nostalgia viene rappresentata in maniera “analitica”, attraverso la reiterazione di un’immagine – quella della famiglia lontana di fronte al presepe e della bambina che chiede della madre – la quale viene reiterata tre volte in un crescendo climatico, che termina con l’esecuzione della canzone principale e con l’esibizione della sofferenza e delle lacrime di Guglielmo. In entrambi i casi, lo scopo è quello di offrire allo spettatore una pura esibizione di passionalità – ottenuta mediante il ricorso a eccessi espressivi – con il doppio scopo di offrirgli un’attrazione che viene identificata con lo stesso genere spettacolare al quale si sta assistendo, e di “commuovere” il pubblico.

Si noti infine un dato che verrà esplorato in seguito: laddove nella sceneggiata è lo stesso interprete protagonista a eseguire le canzoni, nei melodrammi italiani a essa ispirati tale funzione viene delegata a personaggi minori. È un altro elemento che testimonia la sostanziale inesistenza di un *musical* italiano, con la parziale eccezione del

film rivista (nel quale, però, il contesto è sempre burlesco) o del musicarello, genere tardo che sembra però imitare direttamente i contemporanei film interpretati da Elvis Presley.

La dimensione spaziale

La maggior parte delle scene del film è ambientata in interni, il fulcro dei quali è costituito dall'appartamento della famiglia di Rosa e Guglielmo. Si tratta di una casa semplice, che evidentemente appartiene a un nucleo familiare di ceto popolare ma benestante. Il perno attorno al quale ruota la maggior parte degli eventi è la cassetiera della camera da letto, sulla quale è stato allestito un piccolo altare alla Madonna: una statua di ceramica abbracciata da due angioletti e sormontata da una campana di vetro attornata da fiori. La cassetiera è il luogo dove Rosa nasconde le lettere di Emilio, che verranno trovate da Guglielmo, ed è sulla statua che quest'ultimo farà giurare i familiari di non far più entrare Rosa in casa: simbolo al tempo stesso di maternità e di verginità, l'icona sacra rafforza così le contraddizioni che sono state sopra individuate nel personaggio di Rosa. L'appartamento funge da pietra di paragone rispetto agli altri interni presenti nel film: nella prima parte, esso si oppone alla squallida camera d'albergo nella quale ha trovato alloggio Emilio, così come il ristorante sul golfo della festa si contrappone alle sale da biliardo frequentate dal personaggio. Nella seconda parte del film, invece, la dimora familiare contrasta con gli spazi abitati dai due esuli: Rosa, confinata in un appartamento disadorno insieme a un'altra donna, e Guglielmo, costretto a vivere nel dormitorio per emigranti. Vi è poi una serie di spazi istituzionali, come il tribunale, la scuola frequentata da Angelina e il commissariato nel quale Rosa va a deporre dopo la morte di Emilio, primi tasselli di un catalogo che, nelle altre opere di Matarazzo e nell'intero melodramma italiano postbellico, includerà progressivamente le onnipresenti carceri, gli ospedali e poi istituti correzionali femminili, collegi, orfanotrofi e conventi. In *Catene*, così come negli altri esemplari italiani del genere, questi spazi sono rappresentati in maniera meramente funzionale all'interno di set disadorni, così come risultano in genere anonimi anche gli interni: anche nel caso della rappresentazione di famiglie benestanti, regna un lusso piuttosto banale e non è dato trovare arredamenti in linea con le più moderne tendenze del design contemporaneo, come invece accade nel contemporaneo melodramma statunitense o in quello italiano di epoca fascista²⁰⁷. Lo stesso discorso vale per alcuni degli esterni, spesso disabitati, che compongono quella che Pellizzari (1999, 53) chiama la "città del melodramma" e che sono caratterizzati da un apparente realismo cui corrisponde invece una funzionalità astrattamente funzionale al racconto:

Se si potesse realizzare il plastico di una città ideale quale le varie materializzazioni del *mélo* hanno abitato, non ne ricaveremmo in apparenza un luogo molto di verso da quello che abitiamo, ma in pratica ne otterremmo un sito ove tutti gli elementi che lo compongono, tutti perfettamente riconoscibili, non presentano tra loro soluzioni di continuità, subiscono arditamente collegamenti e soprattutto si superfetano, come nelle costruzioni dei bambini di un tempo o nelle attuali Legoland. Nelle une e nelle altre «città» la realtà è presente (esiste anzi uno spasmodico attaccamento nei suoi confronti) ma è talmente contratta da provocare una sensazione di irrealtà, come se un'unica strada disponesse di tutti i negozi immaginabili [...]. La città ideale dispone di una stazione ferroviaria o di un porto (più raro l'aeroporto) da cui ovviamente si arriva e si parte,

²⁰⁷ Si può per esempio fare un confronto tra gli interni dei film girati da Matarazzo per la Titanus – con la parziale eccezione di *Torna!* (1953) – e l'ultimo della serie dei "Film che parlano al vostro cuore" di Mario Mattoli (*Labbra serrate*, 1942), nel quale sia la casa dei parenti del protagonista, che la clinica dove opera sua sorella, che infine l'equivoco appartamento di un'avventuriera e ricattatrice sono improntati a un sobrio ed elegante modernismo.

ma le loro banchine sono spesso disertate da altri passeggeri per accentuare speranza, solitudine o disperazione e avvolte da brume, nebbie, luci spettrali oppure soleggiate allo spasimo. Giacché il set termina tutt'al più nel *backlot*, raramente su quei treni e su quelle navi si viaggia: il mondo esterno va solo immaginato [...] o forse non esiste.

Ciò è vero in particolare per quanto riguarda la partenza e il soggiorno americano di Guglielmo: se era normale che la partenza di Emilio fosse soffusa di un che di onirico e di indeterminato – si trattava d'altra parte di una rievocazione mnemonica di Rosa – la trasferta americana del personaggio interpretato da Nazzari manifesta evidenti ristrettezze produttive ma anche una certa refrattarietà alla rappresentazione realistica degli spostamenti da parte del film e, in senso lato, del genere. Il personaggio ci viene mostrato soltanto al porto napoletano, nei dormitori americani e poi di nuovo alla banchina del porto di Napoli: non si vede la nave in arrivo o in partenza, non c'è nemmeno uno *stock shot* che ci faccia vedere delle imbarcazioni o la schiuma che si solleva ripresa da un ponte, lo spostamento di Guglielmo si consuma insomma tra una dissolvenza in nero e l'altra²⁰⁸.

Quest'organizzazione degli spazi, tanto immediatamente riconoscibili quanto sostanzialmente anonimi e collegati l'uno all'altro secondo traiettorie inintelligibili, come fossero davvero tappe di un percorso o “negozi di una stessa strada”, rimarrà una caratteristica della dimensione spaziale di tutto il melodramma Titanus. Tuttavia, nel trattamento degli esterni di *Catene* vi sono due elementi profondamente differenti dagli sviluppi successivi del genere e che invece sono indicativi dell'approccio della casa al cinema contemporaneo e al tentativo da essa attuato di mediare tra le origini partenopee della Lombardo Film e la vocazione nazionale e internazionale della nuova società.

In primo luogo, la trattazione degli ambienti risente di un'estetica imposta dal rapido affermarsi del neorealismo. Si tratta di un'affermazione di per sé problematica, in quanto dopo un dibattito che dura da decenni e che ha prodotto esiti estremamente significativi ma mai definitivi, il neorealismo rimane un'entità sfuggente sia per quanto riguarda la definizione di un corpus rispetto al quale includere o escludere le singole opere, sia per quanto riguarda le caratteristiche che dovrebbero motivare tali inclusioni ed esclusioni. Ripercorrendo la letteratura critica sul movimento, a partire dai numi tutelari di Barbaro²⁰⁹ e Chiarini (1974) per arrivare ai celebri convegni di Pesaro (1974) e Torino (1989), è difficile in primo luogo stabilire con certezza i confini del fenomeno, e se questi ultimi debbano essere tracciati tenendo presente criteri estetici o piuttosto una più generica etica del movimento. Un celebre intervento di Micciché ([1978] 1999) oscilla tra queste due posizioni: lo studioso dapprima riconosce la difficoltà di tracciare con sicurezza i contorni di un'estetica neorealista ricorrendo solamente a criteri formali²¹⁰, sottolineando l'estrema eterogeneità delle opere e il gran numero di inclusioni ed esclusioni dal canone che si sono verificati in decenni di produzione critica sull'argomento; tuttavia, poche pagine dopo quella che sembra essere una presa di posizione iper-relativista, lo stesso Micciché sottolinea come sia solo tenendo conto

²⁰⁸ La stessa identica considerazione si può fare per il soggiorno canadese di Nazzari in *Chi è senza peccato* (1952), anch'essa priva di una qualsiasi dimensione aspettuale che faccia percepire concretamente la lontananza e la dimensione temporale del viaggio.

²⁰⁹ Per una ricostruzione e un esame delle teorie di Barbaro sul neorealismo si veda BRUNETTA (1969).

²¹⁰ «Quanti furono i neorealisti, tanti furono i neorealismi. Il che equivale, pressappoco, ad affermare che il neorealismo, essendo un'aggregazione di fenomeni, non fu un fenomeno, e che anzi, come fenomeno ben definito e bene individuabile, non fu affatto, poiché a livello dei risultati espressivi (cioè dei film) esso apparve – e soprattutto appare ora – scomponibile e ricomponibile quasi a piacimento. Sicché in questo senso ha ragione (e ha torto al contempo) e chi lo riduce ai pochi grandi “maestri”, e chi lo allarga a dismisura, dal Visconti de *La terra trema* al Matarazzo della trilogia “larmoyante”» (MICCICHÉ [1975] 1999, 27)

dell'etica di fondo che è possibile individuare la soglia che separa i capisaldi del movimento da quel cinema che, improntato a un semplice sensazionalismo, riprende soltanto gli aspetti esteriori della scuola della Liberazione.

Quindici anni più tardi, Farassino elabora una posizione molto più radicale, secondo la quale non ha più senso concentrarsi su di un corpus da definire una volta per tutte:

La concezione secondo cui ci furono tanti neorealismi quanti furono i neorealisti vale nel senso di sottolineare che il neorealismo come fenomeno aggregativo e eterogeneo è in un certo senso esterno ai film stessi, è un universo diffuso che può concentrarsi in alcune opere e costellazioni ad alta densità, ma può anche presentarsi come fenomeno vagante, trasversale, ramificato in molto cinema italiano dell'epoca. Ecco dunque, diversi dal comunque ristretto numero di opere neorealiste, i numerosissimi film "del" neorealismo, film infiltrati, attraversati, nobilitati e magari sporcati dal neorealismo. È su questi film che oggi è interessante riflettere e semmai praticare il discorso critico più che sulle opere, sui "classici" già circondati da aureole di stima e di studi. E non per "rivalutare" questo o quel titolo, in una chiave ancora autoristica o "operistica", né solo per vedere quanto il neorealismo sia stato presente e diffuso, al punto che [...] è impossibile trovare l'esatta linea di demarcazione fra questa area e quella dei film che certamente e in nessun modo, e in nessun loro fotogramma neorealisti non sono. Ma soprattutto per verificare le mille, fantasiose possibilità di combinazione e intreccio che il cinema e i suoi testi sanno realizzare fra i sistemi e le regole in cui si muovono. Si può dire che se sono pochi i film e gli autori che aderiscono pienamente e con convinzione al progetto neorealista sono pochissimi quelli che non ne restano occasionalmente, per lo spazio di un anno, di un film, di una sequenza, conquistati e influenzati. Così che si può affermare che – se certamente il neorealismo non è tutto e nemmeno la parte preponderante del cinema italiano del dopoguerra – senza di esso quasi tutto questo cinema sarebbe certamente stato molto diverso. (Farassino 1989, 29).

Al di fuori dei film e degli autori che hanno rappresentato con più convinzione il movimento, quindi, negli anni della rinascita postbellica del cinema italiano ha senso considerare il neorealismo anche come un serbatoio di situazioni, figure, tecniche che vengono adottate anche dal cinema di intrattenimento. Sebbene quindi il movimento sia incorso in un rapido esaurimento, causato tra le altre cose proprio dalle dinamiche del mercato, è innegabile che i segni del suo passaggio siano visibili nell'intero cinema industriale del decennio successivo.

Questo è evidente fin dalle sequenze di apertura di *Catene*: si è già parlato di come quella fuga in macchina di un'auto rubata rimandi alla mediazione tra cronaca, istanze neorealiste ed esigenze spettacolari proprio di molto cinema della seconda metà degli anni '40. Tuttavia questo elemento viene ribadito subito dopo, attraverso la presentazione dei protagonisti del film e nella caratterizzazione dell'ambiente nel quale vivono. Quando il ladro porta la vettura nell'officina di Guglielmo, l'uomo viene accompagnato da un gruppo schiamazzante di ragazzini che passano le giornate in strada – sono peraltro gli unici a pronunciare battute in un moderato dialetto napoletano – e fa il suo ingresso nel cortile di un autentico caseggiato popolare, omologo a quelli visibili in *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) o *Bellissima* (Luchino Visconti, 1951), con cortile in terra battuta e scritte sui muri. Proprio come accadrà in seguito nel film di Visconti, anche in *Catene* l'androne del palazzo diviene un luogo di ritrovo per le altre mogli e madri che abitano nello stabile, le quali osservano e commentano come un coro gli spostamenti di Rosa, la sua cacciata dal focolare domestico e il suo tentativo di esservi riammessa.

Rimanda al cinema neorealista anche il trattamento di alcune sequenze in esterni, come quella della festa popolare notturna nella quale Rosa viene approcciata da Emilio. La sequenza viene introdotta da una serie di riprese a carattere documentario, effettuate con una macchina da presa tenuta a spalla da un operatore e senza l'ausilio di

luci artificiali, così che le immagini risultano sgranate e a basso contrasto: è possibile ipotizzare, effettuando un confronto con le inquadrature successive, che si tratti di immagini di repertorio prelevate da documentari già esistenti, piuttosto che di riprese effettuate dalla troupe di Matarazzo. Queste inquadrature sono mescolate ad altre nelle quali gli attori protagonisti del film sono immersi in un fiume di comparse, su set che di inquadratura in inquadratura sembrano essere autentici o ricostruiti in studio – come nel caso delle batterie di fuochi artificiali dirette da Guglielmo; allo stesso modo, anche la più volte citata sequenza del ristorante, pur essendo essa stessa incentrata su pochi personaggi, enfatizza la presenza di un nugolo di comparse e l'autenticità del set, tutti elementi che il film sembra aver tratto dall'estetica neorealista.

Infine, ci sono altri esterni autentici che vengono però utilizzati con finalità radicalmente diverse: si tratta delle riprese paesaggistiche, turistiche e immediatamente riconoscibili, che vengono utilizzate per introdurre ogni sequenza dopo una dissolvenza. Il film stesso si apre su di una ripresa del golfo di Napoli, dalla quale parte un movimento di macchina che va a inquadrare l'automobile rubata che sfreccia sull'asfalto e i proprietari che corrono chiedendo aiuto; allo stesso modo la sequenza chiave del ristorante è introdotta da un'altra ripresa del golfo che, con un altro movimento di panoramica, termina sulla terrazza del locale. Questi piani hanno una funzione diversa rispetto alle vedute – parimenti da cartolina – che caratterizzavano i flashback mnemonici di Rosa: se in quel caso si trattava di riprodurre un'iconografia cara alle "carte rosa", di fornire sfondi ameni a stereotipate raffigurazioni dell'amore giovanile, questi piani d'ambiente rientrano in maniera più decisiva nella strategia complessiva del film. Le vedute del golfo sono un tòpos del cinema napoletano fin dall'epoca del muto e se ne incontrano diverse anche in un'opera dalle presunte pretese realiste come *Assunta spina* (Gustavo Serena, 1915): utilizzate in un film altrimenti fortemente decontestualizzato come *Catene* – non solo i personaggi non parlano in dialetto, ma l'azione si svolge in rioni popolari non facilmente identificabili, e Napoli e le zone limitrofe non vengono mai neppure nominate nel dialogo – sembrano servire per effettuare una mediazione tra le origini regionali della passata produzione Lombardo Film e il cinema popolare a caratura nazionale che la casa, dopo il cambio di nome, vuole offrire all'Italia del dopoguerra.

II.3. Vendere Catene

Il film costituisce quindi una delicata operazione, nella quale istanze provenienti da forme spettacolari tradizionali (la sceneggiata) si fondono con le istanze del cinema classico e con le innovazioni portate dal neorealismo – un'operazione della quale va probabilmente ritenuto responsabile l'esperto sceneggiatore Aldo De Benedetti, che ha rielaborato il materiale originario potenziandone il personaggio femminile. In questo contesto va anche rilevato il rapporto che il film intrattiene con le forme di un altro medium a diffusione popolare il quale, a differenza della sceneggiata, ha le caratteristiche di un prodotto della moderna industria culturale. *Catene* presenta infatti diversi punti di contatto con l'universo del fotoromanzo, e in particolare con la rivista simbolo di questo mezzo espressivo, «Grand Hôtel», fondata dai fratelli Del Duca nel 1946. In una già citata monografia sull'argomento Lucia Cardone esamina i numerosi punti di contatto che intercorrono tra i due mezzi espressivi: l'universo della rivista, in particolare, si offre come un «prolungamento dell'esperienza cinematografica» (Cardone 2004, 27) e già nella copertina del primo numero presenta una coppia di innamorati che si recano in una sala cinematografica. Allo stesso modo, il titolo del

fumetto²¹¹ a puntate che viene presentato in quello stesso numero, *Anime incatenate*, richiama inevitabilmente il film di Matarazzo che uscirà tre anni dopo, così che il legame tra i due mezzi espressivi si configura come un sistema di scambi reciproci.

Tuttavia è difficile rinvenire all'interno del testo del film, che come si è visto è piuttosto composito, degli elementi prelevati direttamente dal mondo del fotoromanzo o del fumetto; i due media sembrano piuttosto condividere un comune universo di riferimento – quello della letteratura “rosa” – che nel caso di *Catene* si aggiunge agli altri universi discorsivi già delineati. È tuttavia al di fuori del livello testuale che è possibile individuare dei legami decisamente più diretti: in particolare nel marketing messo in campo dalla Titanus per pubblicizzare il film, che punta ad attrarre le lettrici della rivista. In primo luogo il titolo «*Catene*», con cui è stato distribuito il film, non è quello di lavorazione: infatti nella copia della revisione cinematografica preventiva, conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato, il film è citato con il titolo *Bufera d'amore*, mentre nel contratto²¹² stipulato nel novembre 1948 tra la Labor Film e De Benedetti il film è intitolato *Passione*²¹³ e quindi il titolo finale è da considerarsi come un tentativo di riportare alla memoria degli spettatori il primo fumetto a puntate della rivista, che si era da poco concluso, e utilizzarlo come un elemento di richiamo. In secondo luogo, il layout delle fotobuste del film richiama esplicitamente la grafica dei fotoromanzi: le foto di scena del film sono infatti sormontate da didascalie scritte con un lettering affine a quello utilizzato da «Grand Hôtel», che commentano l'azione oppure riproducono un'ideale battuta di dialogo. Tuttavia, il linguaggio utilizzato è molto più carico e pieno di elementi connotativi rispetto a quello, assai neutro, parlato dai personaggi del film: ciò evidenzia ancora una volta l'intenzione di attrarre i lettori abituali della rivista. Si tratta di un'impostazione che verrà condivisa anche dalle successive collaborazioni tra la Titanus e la Labor Film, almeno fino a *Menzogna* (Ubaldo Maria Del Colle, 1952) e che evidenzia, al di là dei soli elementi testuali, la profonda coerenza espressiva della serie.

Conclusioni

Il film di Matarazzo occupa un ruolo centrale per la definizione del melodramma postbellico italiano, e questo avviene grazie alla sua capacità di mediare tra elementi provenienti dal contesto regionale (le vedute di Napoli, la struttura e le canzoni della sceneggiata), nazionale (la rappresentazione del mondo criminale e il trattamento degli ambienti, che rimandano al neorealismo) e internazionale (la semantica e la sintassi del melodramma europeo e statunitense). Nel fare questo il film fissa delle coordinate imprescindibili anche al di fuori del genere, perché saldamente radicate nella cultura italiana del periodo, come il trattamento contraddittorio (sospeso tra i poli della Madonna e della prostituta) riservato al personaggio femminile, che rimane comunque il fulcro attorno al quale si sviluppa la narrazione. Quest'ultima è caratterizzata – in concordanza con le esigenze del genere melodrammatico – da una prevalenza della dimensione passionale rispetto a quella cognitiva e, soprattutto, a quella pragmatica; inoltre, la componente passionale si rivela essere centrale nelle sequenze caratterizzate dalla preminenza delle attrazioni sulla narrazione, nelle quali assumono un ruolo determinante le canzoni, che permettono di individuare delle alternative nazionali al

²¹¹ Fino al 1947 la rivista pubblica infatti ancora soltanto fumetti, anziché i fotoromanzi per i quali è diventata celebre.

²¹² Per entrambi i documenti cfr. ACS., Min. T. S., DG Cinema, CF 811.

²¹³ Un ringraziamento a David Bruni, che ha gentilmente fornito preziose indicazioni in merito alla documentazione.

cinema musicale d'oltreoceano. Infine, il trattamento degli spazi è luogo di una difficile mediazione tra spinte opposte: quella di costruire uno sfondo neutro sul quale far muovere i personaggi, quella di legarsi alla contemporanea estetica neorealista calcando la mano sugli ambienti popolari e sull'uso di set autentici, infine quella di offrire una rappresentazione oleografica del contesto napoletano dal quale proviene la casa di produzione.

Con *Catene* la Titanus inizia un processo di definizione della propria estetica che prosegue non solo con gli altri due film della trilogia di Matarazzo e con le altre opere da lui realizzate per la casa di produzione, ma anche con il successivo sviluppo dell'intero edificio del melodramma Titanus.

Cap. III: La trilogia di Matarazzo e la ricerca di una standardizzazione linguistica

Il successo di *Catene* è tale da indurre la Titanus a proseguire, l'anno successivo, con un'altra coproduzione con la Labor Film. *Tormento* viene scritto dal solo De Benedetti, mentre come soggettisti vengono di nuovo accreditati Bovio e Di Maio. Anche in questo caso si tratta dell'adattamento di una sceneggiata: la trama di *Tormento* contiene infatti precisi richiami sia alla canzone *'E ppentite* (Liberio Bovio – Ferdinando Albano, 1925), che all'omonimo lavoro teatrale di Gaspare di Maio (compagnia Cafiero-Fumo, 1926)²¹⁴. Il reperimento del copione manoscritto di Di Maio²¹⁵ ha confermato questa ipotesi, mentre il rinvenimento del soggettino originale del film²¹⁶, firmato dallo stesso Matarazzo e intitolato *Le pentite*, ha portato a pensare che quest'ultimo fosse stato anche l'autore del soggetto originale di *Catene*. Tuttavia il rapporto che *Tormento* intrattiene con le forme della sceneggiata è molto più mediato rispetto al suo predecessore, ed evidenzia la volontà dei realizzatori di legarsi maggiormente alla tradizione del melodramma cinematografico.

III.1. Una nuova tappa verso la standardizzazione: *Tormento* (1950)

Il film racconta la storia di una giovane di nome Anna (Sansone) che vive insieme al padre e alla matrigna, la quale ha atteggiamenti vessatori nei suoi confronti. Dopo essere stata scoperta in compagnia del fidanzato Carlo (Nazzari) la donna abbandona la casa paterna e va a vivere con quest'ultimo. La coppia si accinge a sposarsi e per questo Carlo va a chiedere un grosso anticipo al suo socio in affari, che però lo sta defraudando: tra i due scoppia un violento alterco e, quando alcuni giorni dopo il socio viene trovato morto, l'innocente Carlo viene condannato a vent'anni di carcere per omicidio. I due fidanzati si sposano ugualmente in prigione, alla presenza della bambina che è stata concepita durante la loro breve convivenza. Nel frattempo Anna ha più volte chiesto aiuto al padre, che però non ha mai ricevuto le sue lettere – intercettate dalla perfida moglie – e per di più muore di crepacuore quando scopre la verità. Rimasta sola con la bambina, Anna inizia così un percorso discendente che neanche l'aiuto di persone care sembra riuscire a interrompere. La donna si riduce a fare la sgattera in un *night club*, dove tuttavia si esibisce come cantante il suo amico di gioventù Enzo (Murolo) che l'ha sempre amata e riesce a farla promuovere a guardarobiera. Anna è tuttavia costretta a licenziarsi poco dopo, in seguito a un tentativo di violenza perpetrato dal sordido proprietario (Nicodemi), e si trova così di nuovo priva di mezzi per sostenere se stessa e la figlioletta. Quando anche la piccola si ammala, Anna non ha altra scelta che

²¹⁴ La canzone consiste nel lamento di una ragazza madre che, rinchiusa nel convento delle Pentite di Napoli, rimpiange di non poter riabbracciare il proprio figlio, mentre la sceneggiata culmina in una scena madre che si ripete in maniera identica nel film di Matarazzo: la protagonista, reclusa in convento e perciò lontana dalla figlioletta in pericolo, tenta di fuggire nottetempo con il benestare della madre superiora, che aveva anch'essa avuto una bambina in gioventù ma l'aveva perduta. Questo passaggio del testo teatrale è riprodotto in NIOLA (2002, 36), che ne trascrive le battute finali traendole da un'incisione fonografica, e da DEL BOSCO (2002, 130s), che opera un confronto tra la canzone e il testo teatrale. VIVIANI (1969, 860s) riproduce invece le intere battute di dialogo dell'episodio, traendole dal testo di Di Maio.

²¹⁵ Gaspare Di Maio, *'E ppentite*, Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo, Fondo Copioni, Collocazione C 280:07.

²¹⁶ Il soggettino è conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, collocazione 11326.24.

chiedere aiuto alla matrigna, la quale accetta di prendersi cura della bambina alla sola condizione che la madre, oltre a promettere di non rivedere mai più la propria figlia, si rinchiuda in volontaria clausura nel riformatorio delle Pentite. Qui la donna viene angariata dalle compagne e dalle severe suore che gestiscono l'istituto di correzione: trova conforto solo nella religione, nell'adorazione della Madonna che come lei è madre. Venuto a conoscenza della situazione, Enzo organizza la fuga di Anna che tuttavia, mentre sta uscendo nottetempo dall'istituto, si imbatte nella madre superiora, Suor Celeste. La religiosa, in un primo momento minaccia di chiamare le guardie, poi si commuove di fronte alle suppliche della donna: anche la monaca aveva avuto una figlia, che aveva perduta, e lascia perciò fuggire Anna. Ma fuori infuria il temporale e la giovane madre ha un malore prima di riuscire a raggiungere la macchina di Enzo: due passanti la trovano e la riportano nell'istituto. Quando tutto sembra perduto, Carlo viene improvvisamente scarcerato, in quanto la polizia ha finalmente trovato il vero colpevole. L'uomo si reca dalla matrigna di Anna per recuperare la bambina e apprendere la verità, ma la malvagia donna oppone resistenza, così che si rende necessario l'aiuto della domestica Rosina (Teresa Franchini), la quale racconta a Carlo come si sono realmente svolti i fatti. Dopo che la crudele megera ha ricevuto una giusta punizione da entrambi, Anna viene raggiunta all'istituto dal marito e dalla figlia: la famiglia può così ricomporsi.

I personaggi (e i loro interpreti) riproducono i ruoli e le funzioni che avevano in *Catene*, ma con importanti differenze. Queste ultime non investono tanto il personaggio di Anna, che come Rosa paga con una serie di terribili peripezie una piccola infrazione – un rapporto prematrimoniale con il fidanzato – e deve anche sopportare che venga messa in dubbio la propria innocenza a causa dell'infamante clausura nel convento delle Pentite; è piuttosto la figura di Carlo – che pure presenta alcune affinità con Guglielmo, il protagonista maschile del film precedente – a essere notevolmente ridimensionata: non solo questi compare soltanto nella prima mezz'ora e negli ultimi dieci minuti del film, ma anche la dimensione passionale del personaggio – che come si è visto era uno degli elementi fondamentali della figura di Guglielmo – viene qui quasi totalmente abolita, se non per la collera che esplode nei confronti prima del socio disonesto, poi della malvagia matrigna di sua moglie. Il cambiamento più rilevante rispetto a *Catene* riguarda però la figura del *villain*, il quale in *Tormento* viene sostituito da una matrigna malvagia che contribuisce a proiettare un'aura favolistica sulla vicenda²¹⁷. Roberto Murolo viene poi promosso a un ruolo di maggiore spessore: in *Tormento* canta ben tre canzoni e interpreta Enzo, antico spasimante e ora adiuvante dell'infelice protagonista. Vi è infine un buon numero di personaggi che svolgono funzioni minori: alcuni di essi sono interpretati da attori che svolgevano ruoli analoghi nel film precedente, come la piccola Rosalia Randazzo, che interpreta ancora la figlia della coppia, o Teresa Franchini, nella parte della governante della matrigna; altri sono interpretati da attori che avevano già lavorato con Matarazzo, come Suor Celeste (Giuditta Rissone), o che sarebbero apparsi nei successivi melodrammi Titanus, come il padre di Anna (Mario Ferrari).

La sintassi narrativa, pur avendo diversi punti di contatto con il modello di *Catene*, se ne distanzia però sensibilmente: tutta l'azione è focalizzata su Anna, così che questa volta lo schema del melodramma ottocentesco di Pixérécourt è seguito alla lettera. Mentre infatti il film precedente

²¹⁷ Mentre Aldo Nicodemi, che in *Catene* interpretava il viscido Emilio, è qui ancora presente ma soltanto in un ruolo di contorno, quello del vile proprietario di *night club* che tenta di imporre un ricatto sessuale – e di usare violenza – ad Anna.

seguiva una struttura chiusa, geometrica, e in qualche modo prevedibile, Tormento sembra invece seguire una direzione costantemente imprevedibile, i personaggi sono sospinti sempre verso nuove avventure o sciagure, il dramma sempre spostato in avanti, tanto che la conclusione ha gli accenti del miracolo [...] La struttura del film non ha dicevo, il carattere circolare di *Catene*, ma quello ad itinerario della passione. (Aprà 1976b, 26s).

Anna parte infatti da una situazione nella quale la sua innocenza viene messa in dubbio – la matrigna scopre che lei è uscita con un uomo e fa allusioni su di una sua possibile condotta disonesta – e nel finale approda a un pubblico riconoscimento della propria virtù, grazie a un personaggio che svolge il ruolo di testimone (Rosina), così che può essere reintegrata nel nucleo familiare che stava tentando di costruire e che le era stato portato via. Il suo itinerario è strutturato in stazioni, come una sacra rappresentazione: alla fuga dalla casa paterna si succedono le peregrinazioni dall'avvocato e nel commissariato di polizia, il matrimonio in carcere, il lavoro nel *night club*, la reclusione alle Pentite, il fallimento della tentata fuga. Si tratta di un percorso discendente, nel quale ogni tappa è peggiore di quella che la precede, secondo quell'isotopia della degradazione che era già emersa in *Catene* e che qui viene portata avanti con maggiore sadismo. L'aspetto più interessante di questo processo consiste nel fatto che ogni movimento verso il basso è preparato da un'azione, compiuta da personaggi che svolgono la funzione di adiuvante dell'eroina, che dovrebbe invece migliorare le condizioni di vita di quest'ultima. Così, la donna rimane da sola proprio quando Carlo decide di procurarsi i soldi per il loro matrimonio, viene aggredita dal datore di lavoro subito dopo che Enzo l'ha raccomandata per farla uscire dalle cucine, si ammala a causa della decisione di Enzo di preparare la sua fuga, ecc. Da ciò si desume anche che Anna, a differenza della protagonista del film precedente, non mette mai in moto né un fare performativo (proprio della dimensione pragmatica) né un fare cognitivo, ma vive invece all'interno di una dimensione esclusivamente passionale. L'unica trasformazione che compie nel mondo che la circonda consiste infatti nella patemizzazione del personaggio di Suor Celeste che, un tempo madre anch'essa, si commuove quando Anna fa appello alla Madonna.

Il fare pragmatico viene invece lasciato a Carlo, che quasi ai limiti del testo ricongiunge Anna a sé e alla bambina: un evento che non è preparato da nessun programma narrativo d'uso e che sarebbe potuto accadere in qualsiasi momento – anche dopo trenta minuti di proiezione, se il personaggio fosse stato rilasciato in tempo. Il fare cognitivo è invece prerogativa dell'antisoggetto, la matrigna, che non fa che tessere inganni e tranelli ai danni degli altri personaggi.

Anche qui, come in *Catene*, la dimensione passionale assume perciò un ruolo centrale. Tuttavia in questo film essa è maggiormente integrata nella narrazione, diluita nel testo e non più concentrata nei picchi emozionali costituiti dalle sequenze canore. Non che queste ultime non siano presenti anche in *Tormento*, tuttavia invece di essere disseminate lungo il testo sono raggruppate in una sola macrosequenza – quella del locale notturno – che si presenta come un unico lungo intermezzo canoro. Il film, in altre parole, è maggiormente vicino al linguaggio classico, a un ideale grado zero della scrittura filmica: un'impressione confermata anche dal *découpage*, composto quasi esclusivamente di primi piani e campi medi, laddove *Catene* in determinate occasioni sfoggiava *travelling shots* e sovrimpressioni. Per quanto riguarda la lunga sequenza del *night club*, è in primo luogo interessante osservare come, tra le canzoni eseguite da Murolo, non figurì *E' ppentite*: il film si allontana dalla struttura della sceneggiata, che qui diviene solo pretesto per il soggetto, perciò non compare quella che dovrebbe essere la canzone più importante; inoltre, i testi delle altre canzoni non si riallacciano più tanto

strettamente all'azione principale. Si tratta di tre classici della canzone napoletana²¹⁸ che vengono eseguiti in altrettante esibizioni intradiegetiche del famoso interprete: esse divengono occasione per un sommo sfogo passionale della protagonista, che anche qui sembra essere preda della nostalgia, questa volta per il marito in carcere. Tuttavia le modalità con le quali ciò avviene sono totalmente diverse sia dalla sequenza del ristorante che da quella del dormitorio del film precedente. Si può prendere come esempio l'esecuzione della seconda canzone, *Dicitencello vuie!*: alla protagonista vengono riservate pochissime inquadrature, all'interno di una sintassi che alterna totali della sala piena, campi medi degli spettatori ai tavoli, infine primi piani e campi medi di Enzo che canta accompagnato dalla propria chitarra. All'interno della sequenza la Sanson appare soltanto due volte in campo medio, intenta ad asciugare delle stoviglie: le sue reazioni sono molto contenute, tanto che usando la terminologia di Fontanille si potrebbe dire che, a livello figurativo, il personaggio non supera mai la fase della patemizzazione; tuttavia c'è un accenno della fase dell'emozione, quando nella seconda inquadratura sembra per un momento di vedere un groppo formarsi nella gola dell'attrice.

Il fatto che le canzoni siano concentrate in una macrosequenza e che la dimensione passionale, nel caso specifico, sia molto contenuta non significa che non vi siano altre sequenze propriamente attrazionali, che fanno leva proprio su espressioni patemiche le quali, in questo caso, sono affidate esclusivamente alla mimica degli attori e al commento musicale extradiegetico, senza che la macchina da presa enfatizzi la situazione mediante degli strappi nel linguaggio medio del film. Tutto il film punta infatti a una *medietas* espressiva che contrasta con i frequenti picchi di *Catene*: si pensi alla sequenza del matrimonio in carcere, nella quale sarebbe lecito aspettarsi un'emergere della dimensione dell'eccesso propria del melodramma e che invece è tutto sommato trattenuta, perfino quando a Carlo viene permesso di abbracciare un'ultima volta la figlia prima di tornare in cella, o quando gli altri detenuti fanno avere alla coppia un bouquet che hanno acquistato rinunciando alla propria paga. L'unica eccezione è forse costituita dal prefinale del film, nel quale si assiste alla sanzione negativa della perfida matrigna, il cui programma narrativo – mantenere la famiglia di Anna permanentemente disgiunta – è ormai fallito. La donna viene prima scaraventata a terra da Carlo, poi percossa, come nel finale di una commedia dell'arte, dalla domestica Rosina. Gli schiaffoni che vengono somministrati alla matrigna, vengono così ricevuti da quest'ultima all'interno di un'inquadratura in semisogettiva che ha l'effetto di sollecitare la partecipazione emotiva dello spettatore.

Lo stesso processo di asciugatura che si è rilevato sul piano linguistico è all'opera anche per quanto concerne la dimensione spaziale: il film è quasi totalmente ambientato in interni, siano essi spazi domestici – la sontuosa ma poco confortevole casa paterna di Anna o la squallida camera nella quale quest'ultima si riduce a vivere con la figlia – luoghi istituzionali – il commissariato, il carcere, il riformatorio delle pentite – o infine spazi appartenenti alla sfera del lavoro – il *night club*, il cantiere edile diretto dall'infingardo socio di Carlo. In tutti questi luoghi vige quell'iperrealismo un po' asettico cui faceva accenno il già citato Pellizzari (1999), con l'interessante eccezione rappresentata dal cantiere e dal *night club*, tra i pochi set a non essere privi di comparse: le riprese in esterni degli operai in attività e quelle degli avventori seduti ai tavolini hanno una qualità quasi documentaria se confrontati con l'atmosfera sospesa, da produzione in studio a basso costo, che domina nel resto del film. L'aspetto più

²¹⁸ «Roberto Murolo canta in poco più di dieci minuti prima *Reginella* (Bovio-Lama), poi *Dicitencello vuie!* (Fusco-Falvo), infine *Canzone appassionata* (E. A. Mario), perle della tradizione musicale partenopea ancora una volta conformi al disegno matarazziano.» (FUSCO 2002, 83s).

rilevante riguarda però l'assenza di due elementi che si erano rivelati fondamentali nell'economia di *Catene*, ovvero gli esterni da cartolina e il rapporto con l'estetica del neorealismo. In primo luogo, non si trovano più quei piani d'ambiente che aprivano ogni nuova sequenza nel film precedente: la città nella quale si trovano i protagonisti – Napoli – non viene mai neppure nominata e i rapporti spaziali o geografici sono soltanto abbozzati, come negli andirivieni di Carlo e Anna da Roma, raffigurati semplicemente attraverso la ripresa di uno scompartimento ferroviario o di una distesa di binari vista dalla coda di un treno; allo stesso modo, i pochissimi esterni sono costituiti da luoghi anonimi, e sparisce anche quel minimo ricorso alla parlata dialettale che aveva fatto capolino in un paio di sequenze di *Catene*. Non si può non collegare questa scelta al parallelo ridimensionamento del rapporto con la struttura della sceneggiata, che come si è appena visto coinvolge l'abolizione dell'alternanza narrazione-canzoni: il rapporto con la tradizione napoletana – presente nel corredo genetico della Titanus attraverso l'eredità della Lombardo film – diviene un elemento mediato dalla volontà di aderire maggiormente al linguaggio classico americano, a quello che Burch (1969) definisce grado zero della scrittura cinematografica, riducendo il numero di attrazioni presenti nel testo sia dal punto di vista linguistico che da quello del profilmico. Un discorso simile si può fare a proposito della presenza di elementi che rimandano al coevo cinema neorealista: in *Tormento*, i cui protagonisti appartengono alla piccola e media borghesia, gli ambienti prelevati dall'iconografia del movimento che erano stati rilevati in *Catene* svaniscono a favore di una rappresentazione degli spazi priva di particolari connotazioni.

Il risultato di queste ripetute rinunce agli elementi caratterizzanti il film precedente, a favore di una maggiore standardizzazione linguistica, è un melodramma più tiepido che aspira però, ancor più di *Catene*, a diventare un prototipo di mélo nazionale, ambientato in una contemporaneità astorica vissuta soltanto a livello privato.

III.2. Il ritorno alle radici della Lombardo Film: I figli di nessuno

L'eredità della Lombardo Film e l'influenza del cinema neorealista vengono invece riprese e ulteriormente rielaborate nel terzo capitolo della trilogia realizzata da Matarazzo per la Titanus. *I figli di Nessuno*, ancora una volta coprodotto dalla Labor film e scritto da Aldo De Benedetti, che costituisce il terzo adattamento del romanzo di Rindi e dell'omonimo dramma da lui scritto insieme a Salvoni, e racconta la storia di Luisa (Sansone), figlia del custode di una cava di marmo che ha una relazione segreta con il conte Guido (Nazzari), a sua volta figlio della proprietaria della cava (Françoise Rosay). Guido ha la testa sulle spalle e nutre intenzioni serie: vuole sposare Luisa e imprimere una nuova direzione all'azienda, che il disonesto direttore dei lavori Anselmo (Lulli) sta impoverendo; quest'ultimo, tuttavia, non ha alcuna intenzione di farsi da parte, e una volta sorpreso Guido in compagnia della donna amata elabora insieme alla contessa – che non vede di buon occhio un matrimonio interclassista – un piano per separare la coppia. Il conte viene perciò inviato all'estero con una scusa mentre, durante la sua assenza, Anselmo tenta di violentare Luisa spingendola così a fuggire dalla cava. Durante la fuga la giovane perde il proprio scialle, che finisce in un torrente, e i lavoranti della cava, che erano partiti in sua ricerca, una volta ritrovato l'indumento la credono morta. Ma Luisa ha invece trovato riparo in un casolare di campagna dove, mesi dopo, mette al mondo un bambino, frutto dell'amore tra lei e Guido. Quest'ultimo, che da tempo non ha più notizie dell'amata, torna di corsa in Italia e scopre l'inganno ordito dalla madre; tuttavia, dopo settimane di inutili ricerche, si rassegna anch'egli all'idea che Luisa sia morta. Gli unici a conoscere la verità sono invece la contessa e

Anselmo, che hanno scoperto il nascondiglio della giovane e le portano via il bambino inscenando un incendio. Credendo che il figlioletto sia morto, Luisa prima medita il suicidio, poi decide di entrare in convento, dove prende il nome di Suor Addolorata: lì la verrà a trovare un'ultima volta Guido, che ha saputo che lei è viva solo ora che il loro amore è impossibile. Rassegnatosi, il conte sposa la sua pari Elena (Enrica Dyrell) e ha da lei una figlia (Rosalia Randazzo), mentre continua a essere all'oscuro dell'esistenza di Bruno (Enrico Olivieri), figlio suo e di Luisa, che è stato fatto allevare in un collegio svizzero dalla contessa. Giunto all'età di undici anni, il ragazzo si stufa di essere perseguitato dai compagni perché privo di genitori e, dopo avere scoperto una delle lettere con le quali Anselmo provvede al pagamento della sua retta, fugge dall'istituto e si reca a Carrara. Nel frattempo la contessa, da tempo malata, in punto di morte svela al parroco l'intenzione di riparare ai propri errori lasciando a Bruno il proprio patrimonio; ma la nuora Elena, che ha sentito la confessione, ruba il testamento e si accorda con Anselmo affinché questi continui a mantenere il segreto. Quest'ultimo ha trovato Bruno, gli ha mentito sulle sue origini – dicendogli che è un trovatello – e l'ha spedito a lavorare alla cava, dove continua a defraudare tanto i padroni quanto gli operai. Mesi dopo Guido va a fare un'ispezione insieme alla moglie e alla figlia: il cantiere è preda del malcontento e quando il conte, finalmente, licenzia Anselmo, quest'ultimo prende ad arringare gli operai e organizza un pericoloso attentato dinamitardo, del quale è a conoscenza anche il piccolo Bruno. Intanto la figlia di Guido ed Elena cade in uno stagno e rischia di annegare, ma viene salvata da Bruno, ignaro di essere suo fratello: commossa, Elena svela a Guido la verità ma il ragazzo, prima ancora che il padre possa riabbracciarlo, decide di tentare di evitare l'attentato, corre a spegnere la miccia e viene investito dall'esplosione. Mentre tutta la famiglia è china al capezzale del piccolo, arriva anche Luisa/Suor Addolorata, che fa appena in tempo a veder spirare il figlio. Nell'epilogo, la donna assiste al funerale del bambino dalle finestre sbarrate del convento, e dopo aver chiesto perdono alla Madonna, prende i fiori che adornano la sua statua e li lascia cadere sulla bara di Bruno, poi si accascia in preda al dolore.

Questa sinossi non può rendere conto della miriade di episodi che si incrociano nel film, nonché di numerosi personaggi secondari come Poldo (Alberto Farnese), mansueto operaio innamorato (ma non corrisposto) di Luisa, che tenterà nonostante tutto di salvare lei e il suo bambino; tuttavia è sufficiente per illustrare le differenze che intercorrono rispetto ai precedenti adattamenti del romanzo e della *pièce*. La versione del 1921, diretta da Ubaldo Maria del Colle, ha una durata di circa tre ore, è strutturata in tre parti – intitolate rispettivamente *L'inferno bianco*, *Suor dolore* e *Balilla* – ed è caratterizzata, rispetto all'opera di Rindi, da un'interpretazione assai più conflittuale dei rapporti di classe²¹⁹. Gran parte del film è infatti dedicata alla rappresentazione del lavoro nelle cave, effettuata mediante sorprendenti riprese in esterni – che contrastano grandemente con le scenografie degli interni, visibilmente dipinte – e filtrata da un'iconografia di matrice verista che investe specialmente la raffigurazione dei “figli di nessuno” del titolo, i trovatelli che sopravvivono lavorando nella cava come gli adulti. Il film di Del Colle sottolinea più volte come la responsabilità delle terribili condizioni in cui versano i lavoratori – e dei frequenti incidenti in cui questi perdono la vita – non siano solamente di Anselmo, baffuto e crudele cattivo da melodramma che si arricchisce facendo la cresta sui materiali e pregiudicando così la sicurezza del cantiere, ma anche dei conti Carani, una classe padronale debole e disinteressata alle persone che danno la vita per arricchirla. In particolare il personaggio del conte, che qui si chiama Arnaldo, non ha alcun momento di riscatto e rimane un uomo vile, inerte, succube della madre e

²¹⁹ Per un esame del rapporto tra le istanze sociali del film di Del Colle e dei lavori di Rindi si veda REDI (1986, 122).

completamente disinteressato al lavoro, incapace di amare davvero o di venire in aiuto della donna che ha sedotto o dei propri operai. Anche la caratterizzazione del figlio di Luisa, che qui si chiama Gualberto come nell'originale letterario, è coerente con l'atmosfera socialisteggiante del film: presentato inizialmente come un povero orfanello angariato dai compagni del collegio, il giovane fugge ogni notte per andare in una locanda a sentire un vecchio operaio che parla delle sopraffazioni di classe. In breve il ragazzo diviene il suo discepolo e viene ribattezzato dagli avventori "Balilla", come il giovane iniziatore della rivolta antiasburgica di Genova del 1746. Quando successivamente va a lavorare alla cava, Balilla guida la ribellione dei lavoratori: i suoi discorsi sui pericoli insiti nel lavoro operaio vengono raffigurati da sequenze extradiegetiche, nelle quali si assiste a diversi esempi di incidenti sul lavoro – l'esplosione di una miniera per una fuga di grisù, una frana in una cava causata da una miccia troppo corta – attraverso una sintassi insolita per il cinema italiano dell'epoca. Sebbene il finale sia fedele all'opera di Rindi – volto quindi a dimostrare che la soluzione migliore per gli operai sarebbe una cava guidata contemporaneamente dal conte Arnaldo e dal piccolo Balilla, così che imprenditoria e istanze sociali andrebbero di pari passo – è tuttavia innegabile che il trattamento della materia acquisti in più momenti sfumature decisamente radicali, in linea con le simpatie socialiste della famiglia Lombardo e completamente assenti dal più moderato originale letterario. Sono proprio questi gli elementi che, per opportunità politica, vengono rimossi dalla già citata versione successiva, *L'angelo bianco*, diretta dal conte Antamoro e da Sinibaldi e uscita sei mesi prima della caduta del regime fascista: da questo secondo adattamento spariscono completamente la cava, i suoi lavoratori e Anselmo, in modo che la vicenda si concentri esclusivamente sulla dimensione amorosa. Luisa (qui ribattezzata Maria) diviene figlia del proprietario di un mulino, il che contribuisce a trasportare la prima parte della vicenda in un'atmosfera idillica e campestre, allontanando così da una dimensione storica i conflitti rappresentati. Tuttavia vi è un obliquo e patriottico riferimento al presente, nella sequenza in cui la protagonista, subito dopo aver preso i voti, va a fare per undici anni la missionaria in Africa orientale²²⁰: viene così introdotto un immaginario colonialista, che include bizzarre riprese *on location* di sabbie, tende e cammelli mescolate alle inquadrature – visibilmente realizzate in Italia – nelle quali compare la protagonista.

Il terzo adattamento realizzato dalla Titanus, sebbene molto più fedele all'originale letterario di quanto non fosse *L'angelo bianco*, rimodella invece le figure dei due protagonisti sulla base dei personaggi dei film precedentemente realizzati da Matarazzo per la compagnia: la giovane Luisa, per esempio, si trova in situazioni molto simili ad Anna, la protagonista di *Tormento*, un'altra donna che veniva allontanata dall'uomo che amava subito dopo il fidanzamento e alla quale veniva tolto anche il bambino che stava faticosamente crescendo da sola. Anche la contessa Carani, sebbene le venga concesso un momento di riscatto in punto di morte, conserva molti tratti che erano propri della perfida matrigna del film precedente, così come il piccolo Bruno ha più di un elemento comune con Tonino, il giovane figlio della coppia di *Catene*. I personaggi che subiscono il trattamento più interessante, rispetto all'originale letterario, si rivelano però essere il conte Guido e Anselmo, in quanto nelle discrepanze con la pagina scritta e soprattutto con gli adattamenti precedenti si può cogliere la chiave

²²⁰ «Nel 1943 l'Italia aveva perso quasi tutte le colonie africane, conquistate dagli inglesi. Non stonava quindi la nota propagandistica a dimostrare che nelle colonie italiane avevano operato missionari e suore, per portare ai "barbari" la "luce" della civiltà e della religione. E Maria, divenuta Suor Francesca, si imbarca e trascorre ben undici anni in Africa, ad alleviare le sofferenze degli indigeni.» BALDI (1986, 125).

ideologica sulla quale è giocato il film. Il conte Guido, rispetto al conte Arnaldo del romanzo e delle due precedenti versioni cinematografiche, non è più un aristocratico debosciato, bensì un uomo del suo tempo, interessato al lavoro – nel quale è estremamente competente – e alla ditta di famiglia, non certo a fregiarsi di un titolo che non sembra colpirlo particolarmente. Piuttosto che come membro di un'aristocrazia, l'uomo sembra comportarsi come il rampollo di una famiglia alto-borghese che ha le idee chiare su come dimostrare il proprio valore nella ditta paterna. A ciò si aggiunga il fatto che, fin dalle prime inquadrature, l'uomo manifesta inclinazioni filantropiche nei confronti dei propri lavoranti le cui sventure, in questo caso, sono dovute esclusivamente alla miope fiducia che la contessa madre nutre per il disonesto Anselmo. Guido rappresenta così un capitalismo illuminato, che però è tale solo in quanto ispirato dall'amore per una giovane che proviene dal popolo, come Luisa: quando infatti i due vengono separati per sempre, il conte inizia a manifestare un estremo distacco nei confronti della cava – che vuole chiudere – e per le rivendicazioni dei suoi operai. Un atteggiamento che sembra mutare soltanto dopo la scoperta di essere padre di Bruno. Quest'ultimo, a sua volta, non dimostra di avere sviluppato né la coscienza di classe del Gualberto-Balilla di Del Colle, né la generica abilità oratoria che permetteva all'originale letterario di fare il portavoce degli altri lavoratori: Bruno è presentato semplicemente come un ragazzino onesto e orgoglioso, ma non manifesta alcuna inclinazione al comando, e l'unica reazione che riesce a provocare nel padre è legata all'affetto filiale. La versione di Matarazzo sembra perciò essere la più fedele all'ideologia di base del testo teatrale, espressa attraverso il personaggio del curato Don Demetrio, il quale prima afferma che: «I veri, i soli nemici del progresso sono coloro che seminano gli odii di classe, perché ci hanno il loro tornaconto»²²¹, poi aggiunge: «Chi lavora duramente e soffre ha d'uopo di trovare la dolcezza, l'indulgenza, l'affetto in chi paga e comanda»²²². In altre parole, la soluzione alla conflittualità sociale va cercata in una forma di mediazione improntata a una dimensione esclusivamente passionale, ed eventualmente modellata su sentimenti propri della carità cristiana.

È sintomatico il fatto che, mentre Bruno in questa versione è quantomeno lontano dalla politica, l'unico a tenere un vero e proprio comizio sia invece Anselmo. La caratterizzazione di questo personaggio tiene conto di tutte le caratteristiche proprie del *villain* del melodramma ottocentesco, a partire dall'aspetto vagamente animalesco (i baffi, la corporatura tarchiata di Folco Lulli) per arrivare all'atteggiamento viscido e alla fluente eloquenza. Anselmo è responsabile di qualsiasi misfatto avvenga nel film, sia sul versante dei rapporti di classe – sono i suoi soprusi e le sue ruberie a scatenare il risentimento dei lavoranti nei confronti dei padroni – che su quello dei rapporti sentimentali tra i personaggi, in quanto egli è il responsabile materiale tanto dell'allontanamento di Guido, quanto della fuga di Luisa e del rapimento di Bruno. La malvagità del personaggio è tale da ridimensionare le colpe della contessa – che qui è decisamente un personaggio minore – della quale si serve per attuare i propri scopi: in questa versione infatti Anselmo mira addirittura a impadronirsi della cava, ricattando la madre di Guido e cospirando con personaggi equivoci. Perciò è particolarmente interessante il fatto che, una volta smascherato e cacciato da Guido, sia Anselmo a progettare l'attentato nel quale perderà la vita Bruno, nonché ad arringare i lavoranti – che lui stesso ha sfruttato fino a quel momento – e a spingerli alla rivolta contro il padrone.

La sintassi narrativa appare più frammentata che nel precedente *Tormento*: in questo caso la posizione di soggetto viene occupata da diversi attori, che si succedono

²²¹ Rindi ([1915] 1992, 430.

²²² *Ibidem*.

l'un l'altro nel corso del testo, mentre quella di antisoggetto è saldamente mantenuta da Anselmo. Lo scopo di quest'ultimo è di impadronirsi della cava tenendo disgiunti i diversi membri della famiglia Carani, Luisa e Bruno: in questo senso anche le trame della contessa – da lui manipolata – sono funzionali a fornire al sovrintendente le competenze necessarie a tenere lontano il pericoloso Guido dal cantiere. Sebbene Anselmo, nella parte finale, operi sulla dimensione pragmatica – come quando fa innescare la mina che distruggerà la cava, o quando tenta di fermare Guido per impedirgli di raggiungere e salvare Bruno – l'uomo agisce soprattutto a livello cognitivo, mediante inganni perpetrati sia in prima persona che in combutta con la contessa. La tragedia di Luisa, Guido e Bruno, i tre attori che occupano alternativamente la posizione di soggetto, consiste perciò nel non riuscire ad attuare un fare interpretativo che permetta loro di scoprire la verità e di rompere l'isolamento che li separa dalle persone amate: ciò vale per Luisa, che crede che Guido non le scriva più e l'abbia abbandonata; per Guido, che credendo morta la giovane smette di cercarla; infine per Bruno, che si accontenta della contraddittoria versione che Anselmo gli dà delle sue origini. Essendo questi personaggi incapaci di elaborare un programma narrativo che permetta loro di congiungersi con i rispettivi oggetti di valore, anche in questo caso è la dimensione passionale – specialmente per quanto riguarda il personaggio di Luisa – a regnare incontrastata. In quest'ambito, *I figli di nessuno* prosegue nella direzione tracciata da *Tormento*, almeno per quanto riguarda il ridimensionamento della dimensione canora, cui è concesso un solo breve sipario: infatti, sebbene questo sia l'unico film della trilogia a non essere tratto da una sceneggiata, viene comunque inclusa una sequenza modellata su quelle che nei film precedenti avevano come protagonista Roberto Murolo. Il piccolo Bruno, fuggito dal collegio per recarsi a Carrara, chiede un passaggio ad un camion e, una volta salito sul vano di carico, vi trova un altro viaggiatore munito di chitarra: si tratta di un musicista senza nome, interpretato da Giorgio Consolini, che di lì a poco esegue *Mamma*²²³. Prevedibilmente, la canzone provoca una profonda commozione nel ragazzo, che è appunto fuggito dal collegio nel tentativo di scoprire chi siano i suoi genitori; tuttavia, il *découpage* della sequenza è piuttosto misurato, più vicino alle riprese delle esibizioni canore di *Tormento* che a quelle di *Catene*, ed è incentrato su di un'alternanza tra i primi piani del camionista, che ascolta compiaciuto, dell'interprete e di Bruno il quale, sul finale del brano, fa il gesto di asciugarsi gli occhi con la manica del cappotto.

Altrove, la dimensione attrazionale e quella passionale si esprimono congiuntamente mediante sequenze di pianto in primo piano, affidate principalmente al personaggio di Yvonne Sanson, oppure attraverso complicate procedure intertestuali che fanno leva su di una presupposta cultura visiva di base del pubblico italiano. Nei casi relativi alla prima tipologia, in seguito a un evento traumatico, si registra un'infrazione della normale alternanza di primi piani e piani medi. Si può prendere come esempio il passaggio nel quale Luisa crede che il proprio figlioletto sia perito nell'incendio della capanna e di conseguenza, dopo aver meditato il suicidio, entra in convento. Il segmento inizia con un totale della campagna, immersa nelle tenebre e rischiarata dalle fiamme. Nella metà destra dell'inquadratura, Marta accorre trattenuta da due pastori: la donna alza le braccia al cielo e, guardando il casolare che brucia – che si trova alle spalle della macchina da presa – chiede gridando che venga salvato il bambino. All'improvviso, dal fondo della metà sinistra dell'inquadratura – completamente nera a causa dell'oscurità – sbucca in campo lunghissimo Luisa, che correndo raggiunge in pochi secondi Marta.

²²³ Canzone che appare per la seconda volta nella trilogia: come si è già detto, un suo arrangiamento orchestrale accompagnava la scena di *Catene* nella quale a Rosa veniva brevemente concesso di rivedere la figlioletta.

L'inquadratura successiva, in raccordo sul movimento, presenta la protagonista in primissimo piano, che con gli occhi fuori dalle orbite si porta le mani alla bocca spalancata ed emette un grido, mentre le mani dei pastori si stringono sulle sue braccia e all'improvviso arriva una dissolvenza in nero. Subito dopo, un'altra dissolvenza in apertura mostra una cascata ripresa dall'alto mentre, similmente, il concitato brano musicale a base di pianoforte e archi che ha accompagnato le due inquadrature precedenti sfuma e viene sostituito dal rumore dell'acqua. Questa ripresa della cascata inizia inquadrando lo strapiombo poi, con un lento movimento panoramico verso l'alto e a sinistra, fa entrare in campo Luisa che, a piedi nudi, si spinge sul ciglio roccioso con l'evidente intenzione di buttarsi. Nell'inquadratura successiva, un campo medio della donna in raccordo sull'asse, al rumore della cascata si accompagna il suono di un campanile: Luisa ode le campane e alza la testa, iniziando ad arretrare lentamente. Si torna al totale della donna sul bordo della cascata, quando un velocissimo movimento panoramico verso destra, tanto veloce da rendere l'immagine completamente confusa, va a soffermarsi sul campanile dal quale proviene la musica. In raccordo sull'asse, l'inquadratura successiva mostra un totale della chiesa, mentre un tenue accompagnamento musicale extradiegetico di arpe e violini si accompagna al suono delle campane. Parte un movimento panoramico verso il basso e verso sinistra, che va a inquadrare Luisa la quale, in campo lunghissimo, incede verso la porta di un convento posto a fianco della chiesa. In raccordo sull'asse la donna, ora a figura intera, bussa e viene fatta entrare da una suora. La chiusura della porta è accompagnata da una nuova dissolvenza in nero.

Al pari di *Tormento*, anche questo il film privilegia un linguaggio privo di particolari interventi di regia o di arditi stacchi di montaggio, ma, come nel caso appena citato, questa *medietas* espressiva può subire degli strappi in coincidenza di situazioni di particolare drammaticità, così che la dimensione patemica da queste ultime sollecitata viene accompagnata da eccessi visivi immediatamente fruibili come tali dallo spettatore: è il caso del primo piano di Luisa che, immersa nelle tenebre, grida in preda alla disperazione, ma anche dell'efficace ellissi collocata tra il momento in cui la donna cova propositi suicidi a quello in cui decide di entrare in convento. In questa sequenza, inoltre, non si può non notare come il regista abbia consapevolmente ripreso il modo in cui la stessa situazione veniva resa all'interno del precedente film di Antamoro e Sinibaldi – cui si era fatto precedentemente riferimento – rielaborandone il *découpage*. Laddove infatti, nel film del 1943, il tentato suicidio della protagonista veniva reso attraverso l'accostamento di inquadrature autonome l'una rispetto all'altra, la cui relazione acquistava un senso solamente con il montaggio – a una ripresa della cascata seguivano un primo piano della donna, un dettaglio del campanile e infine un totale dell'esterno della chiesa nella quale si accingeva a entrare la protagonista – in questo caso, anche grazie ai raccordi sull'asse che ammorbidiscono gli stacchi di, sembra che Luisa venga trasportata dalla cascata alla chiesa attraverso un unico movimento di macchina.

La seconda tipologia dei rapporti che, all'interno de *I figli di nessuno*, si instaurano tra la dimensione attrazionale e quella passionale concerne l'utilizzo di immagini che più o meno consapevolmente fanno riferimento alla tradizione iconografica cristiana, la quale rappresenta il principale terreno comune degli spettatori e costruisce, secondo Roberta Lietti, un racconto secondo, maggiormente intelligibile rispetto al circonvoluto sviluppo degli avvenimenti. Queste brevi sequenze intervengono principalmente quando è in scena il personaggio di Luisa, e in particolare dal momento in cui questa diviene madre. Si può citare come esempio

l'inciso della nascita di Bruno [che] viene qui rappresentato attraverso [un']unica inquadratura gioiosa che si costruisce secondo la più classica delle rappresentazioni sacre: Madonna col Bambino e figura adorante al fianco. La macchina da presa progressivamente si avvicina escludendo dal quadro Marta e centrando la figura di Luisa che abbraccia e bacia il figlio che regge fra le braccia. Gli sguardi degli astanti, così come quello dello spettatore, convergono al centro sul bambino, che diventa fulcro della rappresentazione. [...] La secolarizzazione dell'immagine avviene attraverso l'atto del bacio, assente dalle classiche rappresentazioni della 'Sacra famiglia' o della 'Madonna con Bambino', delle quali tuttavia l'inquadratura riprende sia il posizionamento e la postura delle figure presenti sulla scena sia la ripresa frontale dello spazio che in profondità sulla sinistra mostra una finestra e sulla destra anche un abbozzo di volta, elementi tipici delle ambientazioni di questo genere di quadri. (Lietti: 1995, 204).

La narrazione, quindi, è interrotta da momenti puramente visivi che fanno appello alla memoria visiva dello spettatore, gratificandolo con il riconoscimento di uno stereotipo visivo che fa parte della sua cultura di base a prescindere dal fatto che questi sia in grado o meno di cogliere il riferimento. Si tratta di un meccanismo che non è affatto circoscritto a questo film, ma che è diffuso altrove nell'opera di Matarazzo ed era già all'opera all'interno di *Tormento*, così come lo sarà in tutta la sua produzione successiva. È inoltre particolarmente interessante notare come questa *koiné* visiva di carattere religioso sostituisca quella laica che era stata rilevata in *Catene*, ovvero la tendenza a riprodurre gli stilemi delle cosiddette "carte rosa", le immagini diffuse nelle edicole e nelle cartolerie e che ritraevano coppie di fidanzati in luoghi ameni. Ciò può essere interpretato come un indice della volontà di puntare più in alto rispetto a quanto era stato fatto con i due film precedenti. Rispetto agli altri due capitoli della trilogia *I figli di nessuno*, oltre a denunciare un impegno produttivo maggiore, manifesta anche maggiori ambizioni di carattere culturale: laddove infatti i due film precedenti si rifacevano alla struttura della sceneggiata, il terzo film costituisce un nuovo adattamento da un testo che, sebbene non sia esattamente alta letteratura, ha acquisito negli anni un valore simbolico che lo lega alla tradizione della Lombardo Film e della Titanus. Allo stesso modo, se *Catene* – e in parte *Tormento* – facevano riferimento a un'iconografia popolare recente e affine a quella che sarebbe maturata all'interno della moderna editoria popolare, *I figli di nessuno* ricorre ancora a immagini e situazioni provenienti dalla cultura popolare, ma percepite come più nobili in quanto ancorate alla tradizione anziché all'industria culturale.

Inoltre, il legame con l'iconografia religiosa permette al film di sviluppare ulteriormente il personaggio interpretato da Yvonne Sanson in relazione alla protagonista del precedente *Catene*: se Rosa, così come quasi tutti i personaggi femminili del melodramma degli anni '50, vive infatti sospesa all'interno di due modelli contraddittori, quello della Madonna e quello della prostituta, il personaggio di Luisa compie invece il passaggio da uno stadio all'altro. All'inizio la donna è una peccatrice che mette al mondo un figlio al di fuori del matrimonio, ma nel momento in cui si fa monaca – e rinuncia a qualsiasi legame, compreso quello con Guido che la va a trovare – è come se riacquistasse la propria verginità. Per questo Luisa riesce a ritrovarsi nella posizione di poter rendere sul piano figurativo, come la Madonna, il termine complesso delle categorie "maternità" e "verginità": un paradosso che non viene risolto, ma anzi ulteriormente complicato, dopo la scoperta dell'esistenza di Bruno e dopo la morte di quest'ultimo. Il passaggio tra le due fasi attraversate dal personaggio di Luisa viene risolto all'interno del film facendo leva principalmente sul piano visivo:

L'iconografia presenta infatti inizialmente Luisa-Madonna, dunque madre spirituale di un unico figlio, in un ruolo narrativo di madre carnale e colpevole (Luisa non è sposa), in conclusione Luisa-santa, madre spirituale di tutti i figli (quelli di nessuno), in un ruolo narrativo ancora una volta di madre carnale, che piange sul letto di suo figlio. Il gioco contrastivo e oppositivo

presentato dalla contrapposizione fra il livello iconico e narrativo, riesce a connotare la figura femminile di un grande spessore tragico e a farsi portatore di uno scavo ulteriore che muove verso una non semplice liquidazione dell'immagine della donna. (Lietti 1995, 206).

Questa tensione tra due modelli femminili diversi viene quindi risolta nel finale, nel quale Luisa prima compiangere il figlio sul letto di morte, poi, costretta ad assistere al funerale dalle finestre munite di sbarre del convento, getta dei fiori sulla sua bara. In questo momento, avviene un'identificazione diretta tra Luisa e la statua della Madonna: con un gesto che potrebbe essere interpretato come sacrilego, Suor Addolorata preleva i fiori posti di fronte alla statuetta per buttarli sul feretro di Bruno, che in quel momento sta passando sopra la finestra, ma prima di prenderli si rivolge alla Madonna chiedendole perdono e affermando che, però, sa di essere compresa da un'altra madre che ha perso un figlio. In seguito, Matarazzo tenterà di nuovo di operare una fusione tra i due opposti della prostituta e della Madonna all'interno de *L'angelo bianco* (1955), seguito de *I figli di nessuno* completamente apocrifo rispetto al testo di Rindi, che è imperniato sulla straordinaria somiglianza fisica che accomuna Suor Dolore a una donna di malaffare, la cui scoperta sconvolge l'esistenza di Guido.

Il rapporto con l'iconografia religiosa non è tuttavia l'unica dimensione intertestuale chiamata in causa dal film. Nella precedente analisi, ci si era soffermati sul rapporto mimetico che *Catene* intratteneva con alcuni stilemi riconducibili alla contemporanea estetica neorealista, mentre a proposito di *Tormento* si era notato come questi ultimi fossero invece stati ridimensionati. Si sarebbe perciò quasi tentati di sostenere che all'interno dei tre film vi sia una sorta di movimento dialettico: al primo film, che convoca elementi molto visibili del neorealismo (le riprese documentarie, le ambientazioni popolari) all'interno di un'opera composita e polimorfa, ne segue così un secondo nel quale gli elementi neorealisti vengono ridimensionati a spese di un linguaggio medio, che evita l'inserimento di quei corpi estranei che potrebbero turbarne l'equilibrio, mentre il terzo e ultimo capitolo riprende gli elementi provenienti dal neorealismo, metabolizzandoli però all'interno di quello stile più classico che caratterizzava *Tormento*. Un'operazione non del tutto riuscita, secondo Aprà, il quale analizzando comparativamente *I figli di nessuno* e il suo seguito, osserva come

se nei *Figli di nessuno* Matarazzo tenta di dare alla tragedia una giustificazione sociale (la cava, il lavoro, il comportamento intollerante di Anselmo nei confronti degli operai), ampliamento che ne scopre una certa ingenuità, la seconda parte del dittico riporta le cose alla loro giusta dimensione, in un territorio, quello appunto del genere e delle sue convenzioni, che Matarazzo è capace di dominare pienamente. L'aspetto sociale del film, un tentativo non riuscito per inquadrare il melodramma nell'ambito del cinema d'impegno di marca neorealista, trova la sua giustificazione proprio nel rientro nelle regole antirealistiche del genere. Tutto è dominato dall'eccesso, anche se questo eccesso è regolato dalla costante capacità di Matarazzo di raccontare la tormentosa vicenda con un'esemplare economia di mezzi e un'assoluta perfezione ritmica. (Aprà 1976b, 30)

Eppure, benché indubbiamente ingenuo – o forse disonesto – sul piano della critica sociale, *figli di nessuno* intrattiene un rapporto piuttosto interessante con il neorealismo in quanto, in questo caso, i generici prelievi dall'estetica del movimento vengono sostituiti da un legame relativamente esplicito con un film in particolare: *Non c'è pace tra gli ulivi*, una produzione Lux firmata Giuseppe De Santis e uscita l'anno precedente²²⁴. Ovviamente, si tratta di prelievi esclusivamente esteriori: nel film di Matarazzo non si trova nulla della struttura western che sottende al capolavoro di De

²²⁴ Come è noto anche un altro film di Matarazzo, *La risaia* (1956), mantiene dei rapporti problematici con un altro dei capolavori di De Santis, *Riso amaro* (1949).

Santis, né del trattamento non oleografico della civiltà contadina, dello stile di regia che mescola lo stile classico hollywoodiano a stilemi del muto sovietico, o ancora della lucidità con la quale vengono raffigurati i rapporti di classe tra i personaggi. Tuttavia non si può non notare quanto la caratterizzazione dell'Anselmo di Folco Lulli sia affine al personaggio da lui interpretato in *Non c'è pace tra gli ulivi*, Agostino Bonfiglio, il pastore che con l'inganno e mediante lo sfruttamento dei propri compaesani tenta di ascendere socialmente fino allo status di padrone. Come Bonfiglio, anche Anselmo è un personaggio violento e brutale – si pensi al parallelismo tra lo stupro consumato ai danni del personaggio di Maria Grazia nel film di De Santis, e al tentativo di violenza su Luisa che viene compiuto ne *I figli di nessuno* – cerca di impadronirsi con l'inganno dei beni altrui e si arricchisce a spese dei propri pari. In entrambi i casi, poi, l'aspetto fisico del brevilineo e baffuto Lulli è funzionale a incarnare l'immagine stereotipa del *villain* tradizionale.

Oltre che nel personaggio di Anselmo, un richiamo al neorealismo è ravvisabile anche nell'uso massiccio che viene fatto degli esterni, in particolare del roccioso paesaggio della cava che ricorda – ancora una volta – la brulla Irpinia di *Non c'è pace tra gli ulivi* e nel quale le riprese si aprono a una profondità di campo completamente assente nelle scene in interni, come anche nei due precedenti film della serie. E allo stesso modo anche gli altri interni, esclusi ovviamente la villa dei Carani e il convento – che peraltro, come il collegio di Bruno, si vede pochissimo – attingono all'iconografia della variante contadina del neorealismo e presentano poverissimi interni popolari, come la casa del padre di Luisa o il casolare di Marta.

I figli di nessuno costituisce quindi un'opera attraverso la quale la Titanus si dimostra completamente in grado di gestire la propria eredità e gli influssi provenienti dallo scenario contemporaneo attraverso un linguaggio coerente. Si tratta del culmine di un percorso che ha attraversato l'intera trilogia: *Catene* infatti recuperava al tempo stesso la tradizione della sceneggiata e alcune soluzioni visive introdotte dal neorealismo, ma le integrava all'interno di un prodotto affascinante e composito, nel quale le attrazioni visive e le procedure di patemizzazione interrompevano continuamente lo sviluppo di un racconto che era spesso ridotto a mero pretesto. Al contrario, *Tormento* costituiva un prodotto più coerente, in grado di reinterpretare la tradizione della sceneggiata mediterranea e del melodramma europeo adattandole al linguaggio medio del cinema classico. *I figli di nessuno*, infine, forte di queste due esperienze, osa invece riprendere in mano per la terza volta l'opera simbolo della Lombardo Film utilizzando un linguaggio standard che riesce però a incorporare, assorbendole e piegandole ai propri fini, le diverse influenze del passato e del presente.

Si tratta di una regola aurea che verrà riprodotta – in maniera invero piuttosto piatta – nelle successive produzioni Titanus dirette da Matarazzo, il quale infatti negli anni successivi realizzerà i propri film più interessanti con altre compagnie. Probabilmente costretto da Goffredo Lombardo – succeduto al padre tra la realizzazione di *Tormento* e quella de *I figli di nessuno* – a una coazione a ripetere dettata dalla volontà di puntare sul sicuro, nel 1952 il regista realizza *Chi è senza peccato...*, nel quale vengono fusi elementi provenienti da *Catene* – la coppia di partenza è divisa perché Nazzari è costretto a emigrare, mentre la Sanson finge un'adultera maternità per coprire l'onore della sorella – con un'ambientazione contadina proveniente da *I figli di nessuno*. Nel 1954 è la volta di *Torna!*, nel quale gli unici elementi di interessi sono costituiti dall'uso del colore Ferrania e una deriva gotica nel finale, in cui la figlia della coppia, creduta morta dopo uno smottamento che investe la casa dove si era rifugiata per un temporale, viene rapita da una donna folle che si crede sua madre. Dopo il già

citato *L'angelo bianco* (1955), la serie si chiude infine con *Malinconico autunno* (1958), una tardiva coproduzione italo-spagnola.

Cap. IV: Per un mélo-noir post-matarazziano: la fascia medio-bassa del melodramma Titanus

Già a partire dal 1952 la Titanus inizia a differenziare la propria offerta e a sperimentare nuove ipotesi produttive in altri settori, specialmente nei territori del comico e della commedia. Tuttavia, il melodramma continua a essere il genere che garantisce i maggiori incassi e la compagnia non può perciò limitarsi a fare affidamento sulle sole regie di Matarazzo, alle quali ha bisogno di affiancare altri prodotti i quali, rispondendo a esigenze simili, incontrino perciò i favori della stessa fascia di pubblico. Tra il 1952 e il 1956 fiorisce così una serie di pellicole, quasi tutte di budget medio-basso, che sembrano nascere per germinazione dalla trilogia conclusasi con *I figli di nessuno*, dalla quale vengono prelevati con molta libertà situazioni, interpreti e strategie di messa in scena che verranno in seguito ibridati con altri elementi provenienti da differenti contesti. A tale serie possono essere ricondotti cinque film: *Menzogna* (Ubaldo Maria del Colle, 1952), il dittico *Noi peccatori e Bufere* (entrambi di Guido Brignone, 1953), *Legione straniera* (Basilio Franchina, 1953) e infine *Difendo il mio amore* (Giulio Macchi, 1956). Sostanzialmente ignorate dalla critica dell'epoca – anche perché di basso profilo dal punto di vista estetico – nei decenni successivi queste opere hanno avuto una circolazione minima e sono tuttora di difficile reperimento, ma si sono rivelate estremamente utili per ricostruire i meccanismi alla base delle strategie produttive della Titanus.

IV.1. Il “gioco del produttore”

In questa fase, infatti, queste ultime sono pienamente riconducibili a quelle che Rick Altman indica come caratteristiche della Hollywood classica: Goffredo Lombardo, infatti, sembrerebbe giocare a quello che Altman chiama il “Gioco del produttore”. Queste le regole:

1. Identificare un film di successo in base ai risultati del botteghino.
2. Analizzare il film per scoprire quali elementi ne hanno decretato il successo.
3. Produrre un altro film puntando sulla presunta formula vincente.
4. Controllare i risultati di botteghino del nuovo film e riesaminarne di conseguenza la formula vincente.
5. Utilizzare la formula revisionata come premessa di un altro film.
6. Seguire indefinitamente tale procedura.²²⁵

Evidentemente, non si tratta di una formula in grado di sorprendere: è perfettamente intuitivo che un produttore basi le proprie pellicole future sul successo delle precedenti; tuttavia essa risulta esemplificativa dei rapporti che le case di produzione intrattengono con i generi. In altre parole, se la Titanus ha tratto buoni profitti da una serie di film – il trittico *Catene*, *Tormento* e *I figli di nessuno* – la stessa compagnia ha prevedibilmente il massimo interesse a battere il ferro finché è caldo, imponendo al regista e agli interpreti di ripetere se stessi finché non muta il vento e parallelamente dando vita ad altre serie che abbiano caratteristiche simili. È bene notare come una tale pratica non porti di per sé alla creazione di un genere cinematografico, il quale è per sua natura il risultato di un'operazione critica condotta a posteriori su di una

²²⁵ ALTMAN ([1999] 2004, 61)

scala più vasta. Per chiarire il concetto, è utile avere presente la differenza tra cicli e generi cinematografici, che viene più volte evidenziata da Altman nel corso della trattazione. Mentre i primi sono degli insiemi di film realizzati da uno stesso studio utilizzando dei comparti artistici e tecnici sotto contratto – sui quali cioè, quest’ultimo ha l’esclusiva – i secondi sono invece delle categorie più vaste che spesso hanno origine dalla pratica, in uso presso le compagnie minori ma non solo, di imitare i cicli di successo di proprietà di altre case di produzione: in questo caso avviene il definitivo passaggio da un ciclo – un gruppo di film che presentano affinità formali ma anche peculiarità tecnico-realizzative protette da copyright – a un genere – un più ampio gruppo di film realizzati da diverse compagnie e che sono legati gli uni agli altri principalmente da affinità testuali:

Per definizione, i generi non sono mai pienamente controllabili da una sola casa di produzione, mentre i singoli studios hanno accesso privilegiato ad attori sotto contratto, registi della casa, personaggi esclusivi e processi brevettati. Mettendo in evidenza, nelle campagne promozionali di ciascun film, queste qualità esclusive, una casa di produzione si assicura automaticamente la stessa star di punta della casa, o lo stesso personaggio, oppure lo stesso stile. Invece di ricominciare di nuovo, i pubblicitari del film successivo possono garantirsi un pubblico stabile puntando solamente sulla qualità del film stesso rispetto al precedente. Seguendo questa pratica, Hollywood evita sistematicamente la logica del genere, asservendosi alle decisioni dei produttori e dei pubblicitari, i quali sono maggiormente inclini alla produzione di serie, cicli, remake e seguiti.²²⁶

Oltre alle perplessità già evidenziate nel corso dell’introduzione del presente lavoro, è bene sottolineare il fatto che questo meccanismo non sempre si attaglia perfettamente al contesto produttivo italiano. In primo luogo Altman sottolinea il fatto che, come da un ciclo può nascere un genere, da quest’ultimo può a sua volta nascere un nuovo ciclo, il quale viene creato includendo delle variazioni all’interno del genere di partenza; da questo secondo ciclo, poi, può ovviamente nascere un altro genere, e così via all’infinito. Si tratta di una concezione assai lineare delle origini dei generi, che per certi aspetti funziona male in un contesto come quello italiano, all’interno del quale questi ultimi hanno spesso una vita brevissima, mentre in certi casi tendono a riapparire dopo molti anni di silenzio. Ci si può chiedere per esempio quali siano le relazioni tra il genere storico-mitologico italiano degli anni ’10 e il *peplum* della fine degli anni ’50: se si tratta cioè di due generi distinti, che hanno in comune solamente una serie di tratti testuali, oppure di un unico genere che è scomparso per riaffiorare dopo quasi quarant’anni; tuttavia anche nel primo caso riesce difficile pensare di poter ricostruire il processo teorizzato da Altman senza effettuare semplificazioni quantomeno brutali. In secondo luogo, all’interno del contesto italiano ci sono dei generi-ornitorinco, come li definisce Pescatore (2003), ovvero dei gruppi di film facilmente riconoscibili ma dei quali sarebbe arduo ricostruire la genealogia, come nel caso del film-opera diffuso in Italia tra l’inizio degli anni ’40 e la prima metà degli anni ’50. In terzo luogo, è evidente come Altman faccia riferimento a un sistema che, sebbene investito da numerose crisi e altrettanto numerosi riassetto societari, è rimasto sostanzialmente stabile fin dall’epoca classica: che appartenga a Zukor, alla Gulf + Western o alla Viacom, la Paramount Pictures esiste dal 1912 e potenzialmente, rinnovando i diritti al momento della loro scadenza, può conservare il *copyright* su tutto il proprio catalogo. Lo stesso discorso vale anche per le altre majors dell’epoca classica (tranne la RKO e la United Artists), ma non per le compagnie italiane, le cui sorti sono state assai più discontinue e legate alle diverse riorganizzazioni subite dal mercato nelle sue varie fasi. Senza contare che,

²²⁶ ALTMAN ([1999] 2004, 61).

come si è già sottolineato in precedenza, a partire dai tardi anni '40 la logica delle sovvenzioni statali favorisce operazioni speculative e una conseguente frammentazione del panorama produttivo, che sarà sempre più costituito da una miriade di micro-società dalla vita brevissima. Inoltre, come si è visto precedentemente, il fatto che una casa di produzione italiana leghi del personale artistico con un contratto a lungo termine costituisce un'eccezione rarissima.

Vi è infine un ultimo motivo che rende il meccanismo di generificazione descritto da Altman non sempre efficace se applicato al contesto italiano, ed è di natura specificamente linguistica. Nella lingua inglese la conversione da aggettivo a sostantivo avviene con straordinaria facilità, senza che venga intaccata la superficie del lessema. In altre parole, in base alla posizione che ricoprono nella sintassi della frase, dei sostantivi possono facilmente diventare degli aggettivi, dando vita a dei neologismi, così come degli aggettivi, isolati dalla parola della quale stanno specificando le qualità, possono facilmente trasformarsi a loro volta in sostantivi. Ciò ha indubbiamente costituito un vantaggio per la *trade press* anglosassone, che sentendo l'esigenza di classificare i prodotti recensiti, ha avuto a disposizione una lingua decisamente duttile. In Italia, al contrario, le etichette di genere nascono spesso da operazioni linguistiche più tortuose, e prendono la forma di perifrasi che più raramente si impongono nell'immaginario.

Tuttavia, su scala più piccola e in questo caso specifico, il processo illustrato da Altman può essere riscontrato perfettamente: è infatti evidente come, nell'ideare i cinque film sopra citati, la Titanus abbia giocato al "gioco del produttore". Il dato più interessante di questo meccanismo consiste nel fatto che esso comporta una logica abduktiva: il produttore parte infatti da una regola implicita – il buon esito di un film è dovuto a elementi interni di natura pragmatica (cast, regia) e/o testuale (elementi semantici e sintattici) – procede poi con l'identificazione di un risultato – ovvero di una pellicola che al botteghino ha dimostrato una buona tenuta – e infine individua un caso: il successo di quella stessa pellicola è dovuto ad alcuni suoi elementi specifici e non ad altri, così che è possibile replicarne i punti di forza all'interno di un nuovo prototipo e poi sottoporre nuovamente quest'ultimo a verifica sperimentale, osservandone i risultati al box office. Emerge così la figura di un produttore-detective²²⁷ o anche di un produttore-critico cinematografico, il cui lavoro di pianificazione industriale si basa su di un'attenta rilettura dei film già realizzati. Questa strategia non è necessariamente garanzia di un sicuro successo: la logica abduktiva comporta un'alta percentuale di rischio e in questo caso specifico i cinque film menzionati non sono entrati nella top ten degli incassi; tuttavia si rivela una traccia insostituibile per tentare di ricostruire *ex post* le scelte produttive della casa. Nelle pagine seguenti si cercherà di ricostruire il percorso seguito dalla Titanus nella loro ideazione, sulla base dell'analisi effettuata da Altman ([1999] 2004, 62-67) della produzione Warner successiva a *Disraeli* (Alfred E. Green, 1929). Va però precisato che i dati qui utilizzati, ovvero gli incassi riportati in Rondolino – Levi (1967), hanno un valore puramente indicativo: essi, come si è già specificato in precedenza, fanno purtroppo riferimento ai soli incassi lordi complessivi, totalizzati dai film al termine di un ciclo di sfruttamento più o meno quinquennale. È evidente come la Titanus non si potesse affidare su di uno strumento di rilevazione del genere, dotato di tempi troppo lunghi per i propri ritmi produttivi, ma dovesse invece basarsi su variabili differenti, come i risultati dei film nelle tredici città all'interno delle quali disponeva delle proprie agenzie distributive, ed eventualmente le performance di questi ultimi nelle tredici sale di sua proprietà, per la maggior parte concentrate nella sola città di Napoli.

²²⁷ Infatti l'abduzione è la logica prevalentemente adoperata dal detective letterario: si veda ECO – SEBEOK (1983)

IV.2. *Menzogna*

Sebbene nel 1952 la Titanus avesse iniziato a realizzare film appartenente a un numero maggiore di generi, la compagnia continua a riservare al melodramma almeno due delle sue sette uscite: la prima, il già citato *Chi è senza peccato...* è una realizzazione *routinière* che coinvolge nuovamente Matarazzo e la coppia Nazzari-Sanson; la seconda, *Menzogna*, costituisce invece un evidente tentativo di generare un nuovo ciclo da una “costola” del primo. Si tratta dell’ultimo film scritto e diretto dal quasi settantenne attore e regista Ubaldo Maria Del Colle, inattivo dal 1929, che era tornato al cinema l’anno precedente quando aveva collaborato come assistente alla regia alla nuova versione de *I figli di nessuno*: un incarico ottenuto, secondo Bernardini e Martinelli ([1986] 2004, 94) «su invito della Gys, che non l’ha dimenticato». Tuttavia i due studiosi sottolineano anche come *Menzogna* sia un «film peraltro diretto da Basilio Franchina e da Giuseppe De Santis» ([1986] 2004, 104) e non da Del Colle: un’affermazione difficile da verificare, in primo luogo perché i due studiosi non citano alcuna fonte. Di certo Franchina risulta essere accreditato nei titoli di testa con una mansione troppo vaga per non destare sospetti – si parla di una «consulenza tecnico-artistica di Basilio Franchina», mentre De Santis, intervistato da Stefania Parigi, parla in questi termini del proprio coinvolgimento in questo film e nel successivo *Legione straniera*: «Lombardo mi chiese in via molto amichevole di partecipare al film di Del Colle, che era un remake di una vecchia opera interpretata dalla madre negli anni ‘20²²⁸. Leda Gys era rimasta molto affezionata a questo regista che l’aveva diretta ai tempi del muto e tentava di dargli una mano. La verità era che Del Colle aveva bisogno di lavorare. Anch’io mi lasciai trascinare da questi sentimenti. Fu forse una debolezza, non glielo so dire, ma lo feci senza ricevere nessun compenso.» (Barlozzetti 1986, 33). Alla luce di quest’ultima testimonianza, si tratta di appurare quali siano stati i termini della partecipazione di Franchina e De Santis al film: se cioè essi si siano limitati a collaborare alla regia dell’arrugginito Del Colle, o se abbiano piuttosto diretto il film nella sua totalità, come sostengono Bernardini e Martinelli. Chi scrive, in mancanza di altri documenti e pur avendo potuto visionare il film alla moviola una sola volta, ha più di una perplessità in merito a questa seconda ipotesi: *Menzogna* è un film composito, che affianca a un trattamento degli interni appiattito sul modello dei film di Matarazzo una raffigurazione degli esterni di taglio documentaristico, che in parte rimanda all’oleografia del meridione – e in particolare del golfo di Napoli – e in parte aspira a un realismo più genuino nelle sequenze incentrate sulla rappresentazione del porto e delle barche dei pescatori. Entrambi questi atteggiamenti non sono alieni al cinema muto napoletano degli anni in cui era attivo Del Colle: si può citare come esempio il trattamento degli esterni di *Assunta spina* (Gustavo Serena, 1915). Risulta invece più difficile riconoscere il marchio di De Santis, caratterizzato spesso da una fusione delle istanze realiste con un citazionismo che riporta a stilemi propri tanto del cinema classico americano quanto del muto sovietico. Perciò, sebbene si tratti di una semplice congettura, si può ipotizzare che il film sia stato realizzato almeno parzialmente da Del Colle, così come era accaduto per altri film Titanus che segnavano il ritorno di grandi registi del muto (si veda il caso, già citato, de *L’angelo bianco* di Antamoro-Sinibaldi). Comunque sia, la partecipazione di De Santis costituisce di per sé un dato interessante, perché dimostra come Lombardo nel giocare al “gioco del produttore”, non si limitasse a perpetuare i punti di forza delle proprie produzioni di successo, ma tendesse anche a riutilizzare parte dei comparti artistici di quello che probabilmente riteneva essere un

²²⁸ Il film è infatti un rifacimento de *La madonnina dei marinari* (Ubaldo Maria Del Colle, 1928).

insuccesso immeritato. De Santis e l'assistente Franchina avevano infatti appena realizzato *Roma, ore 11*, una coproduzione Transcontinental Films-Titanus, uscita appena sette mesi prima di *Menzogna* e che si sarebbe in breve rivelata essere un fiasco disastroso.

Menzogna è stato evidentemente progettato sulla base di una rilettura dei tre film realizzati da Matarazzo tra il 1949 e il 1951. In primo luogo, il cast deriva in massima parte da quei film: Folco Lulli interpreta ancora un *villain* modellato sul personaggio dell'Agostino Bonfiglio di *Non c'è pace tra gli ulivi*, un pescatore che si è arricchito alle spalle della sua gente e che ora monopolizza i mezzi di produzione (le barche); inoltre, come nel film di De Santis e ne *I figli di nessuno*, l'uomo tenta di approfittare di una donna della quale si è invaghito. Il giovane protagonista ha invece il volto di Alberto Farnese, che interpretava un ruolo minore (Poldo) all'interno de *I figli di nessuno*, mentre la sua amata è interpretata da Irene Galter, una giovane attrice che la Titanus sta tentando di lanciare dopo averla scritturata quello stesso anno in *Roma, ore 11*, dove faceva coppia proprio con Farnese. Nel film appare anche Yvonne Sanson, in un ruolo piuttosto distante dai personaggi da lei interpretati precedentemente; tuttavia, la funzione della diva sembra comunque essere quella di fungere da esplicito *trait d'union* con il cinema di Matarazzo. Quasi tutto il resto del cast è peraltro formato da caratteristi provenienti dalla trilogia conclusasi l'anno precedente: Enrica Dyrell (qui nel ruolo di Capena) era la moglie di Nazzari ne *I figli di nessuno*, Enrico Olivieri (che qui interpreta il piccolo Cucciolo) era Bruno, mentre Gualtiero Tumiati, che interpreta il parroco della comunità di pescatori, aveva già indossato l'abito talare ne *I figli di nessuno* e in *Chi è senza peccato...*, e sarebbe apparso ancora nei panni di un sacerdote nel successivo *Noi peccatori*. Non manca neppure Roberto Murolo, che intona *Nu quarto 'e luna* (Manlio-Oliviero, 1951)²²⁹ all'interno di una sequenza dai meccanismi affini a quelli visti all'opera in *Catene*.

Per esaminare quali tratti semantici e sintattici la produzione abbia deciso di prelevare dalla precedente trilogia, è utile raccontare brevemente la trama del film. Ambientato nel golfo di Napoli, esso narra dell'amore contrastato tra il pescatore Gianni (Farnese) e la giovane Mariella (Galter), che viene promessa sposa dal padre al ricco e infido Rocco (Lulli). La situazione si complica ulteriormente quando si stabilisce nella comunità di pescatori la ricca Luisa (Sanson), che sta fuggendo da una relazione proibita con il proprio maggiordomo. Gianni viene ingannato dai genitori di Mariella – che gli fanno recapitare una falsa lettera con la quale lei lo lascerebbe – e si consola perciò tra le braccia di Luisa, della quale diventa lo chauffeur. Un giorno ricompare però il maggiordomo, che con due colpi di pistola uccide la propria ex amante: Gianni viene così incolpato dell'omicidio di Luisa e condotto in carcere mentre Mariella, che è fuggita di casa e rifiuta di sposare Rocco, subisce un tentativo di violenza da parte di quest'ultimo, precipita da una scogliera e si riduce in fin di vita. A questo punto Capena, amante di Rocco, trova il coraggio di presentarsi ai carabinieri per far scagionare Gianni – la donna aveva visto il vero assassino allontanarsi da casa di Luisa – così che il giovane può correre al capezzale di Marinella: come per miracolo, la giovane guarisce improvvisamente.

Osservando il film, si può supporre che la Titanus abbia ritenuto che buona parte del successo delle opere precedenti fosse basato sui seguenti elementi: la presenza di un'eroina la cui onestà veniva messa in dubbio con l'inganno e che guariva in extremis dalla follia o da una pericolosa malattia (*Catene, Tormento*); di un *villain* incline allo stupro (*Catene, Tormento, I figli di nessuno*); infine di un eroe incapace di credere fino

²²⁹ Cfr. FUSCO (2007, 87)

in fondo alla propria amata (*Catene*) e che finiva ingiustamente in carcere (*Tormento*), finché un testimone non trovava il coraggio di parlare svolgendo la funzione del *deus ex machina* (*Catene*, *Tormento*). Per quanto riguarda la sintassi narrativa, nel film viene riproposto il predominio delle dimensioni cognitiva e passionale su quella pragmatica, così come accadeva nell'intera trilogia; allo stesso modo, la presenza di sequenze attrazionali è piuttosto moderata, in linea con quanto accadeva in *Tormento*, sebbene alcune di esse – l'accendersi della passione tra Luisa e Gianni mentre Murolo sta cantando, o un bacio che i due si scambiano a bordo di una barca a remi – rimandino puntualmente all'iconografia di *Catene*. Sul piano del trattamento degli spazi vengono poi riprese in toto la connotazione regionale, la presenza di scenari da cartolina e infine la presenza di ambienti fortemente connotati dall'estetica neorealista, come il mercato del pesce (tutte caratteristiche proprie di *Catene*); tuttavia questi stessi elementi vengono alternati a un trattamento degli interni che invece rimanda al cinema noir americano. Se infatti all'interno di *Catene* i riferimenti al noir derivavano da un'iconografia legata al mondo della malavita – la sala da biliardo e lo squallido albergo abitato da Emilio – in *Menzogna* il richiamo a questo genere viene effettuato attraverso la caratterizzazione degli interni borghesi, sontuosi ma corrotti, abitati da Yvonne Sanson: questi ultimi contribuiscono inoltre a rafforzare l'opposizione, presente anche in altri luoghi del testo, tra un mondo popolare non privo di conflitti ma caratterizzato da valori positivi e una classe socialmente più elevata ma inquinata dal vizio.

A tale proposito basta osservare la caratterizzazione delle due dimore di Luisa – quella in città e quella sul golfo – e le situazioni narrative alle quali esse fanno da sfondo. Il film si apre sul campo medio di una ballerina indiana intenta a danzare, un elemento di per sé disorientante che viene contestualizzato grazie a una serie di ricordi sull'asse: si tratta infatti di uno spettacolo con il quale la padrona di casa, la ricca Luisa, sta deliziando i propri ospiti, un'esibizione lontana dalla cultura degli spettatori e che dimostra la necessità di questi personaggi di ricorrere a intrattenimenti esotici per vincere la noia. Inoltre la sequenza immediatamente successiva, nella quale la donna tenta inutilmente di interrompere una relazione proibita – perché interclassista – con il proprio domestico che la sta ricattando, rivela quanto essa sia prigioniera, piuttosto che padrona, del proprio ambiente. Allo stesso modo, quando Luisa si trasferisce nel solare golfo partenopeo, va ad abitare una villa fredda, distaccata dal resto del paese perché più in alto: una casa, di proprietà del viscido Rocco, buia e trattata con luci contrastate, al punto da ricordare le inospitali dimore dell'alta società del cinema noir, come per esempio la casa dei Dietrichson ne *La fiamma del peccato* (*Double Indemnity*, 1944)²³⁰.

Altri elementi, che erano presenti nella trilogia di Matarazzo, vengono invece abbandonati senza riserve: in primo luogo la focalizzazione sul personaggio di una vittima innocente (che caratterizzava *Tormento* e, in parte, *Catene*), cede il passo a una maggiore polifonia, mentre scompare il tema del segreto inconfessabile. In secondo luogo, *Menzogna* non si avvale della struttura del *maternal melodrama*: nel film non è presente alcuna madre che abbia un ruolo di rilievo e se è vero – come si è affermato durante l'analisi di *Catene* – che in questa fase la società italiana non riesce a concepire altri ruoli femminili che non siano quello della “Madonna” (termine complesso degli opposti “vergine” e “madre”) e quello della “prostituta” (termine neutro rispetto agli opposti “non vergine” e “non madre”), in questo caso ci si trova di fronte a una situazione nella quale emerge un terzo elemento, che potrebbe essere definito la “fanciulla”: Mariella rappresenta infatti sul piano figurativo la sintesi dei due termini complementari “vergine” e “non madre”, e si contrappone quindi al personaggio di

²³⁰ Si può immaginare che un simile trattamento degli spazi sia frutto della collaborazione di De Santis e del suo aiuto regista Franchina, che avevano infarcito di elementi noir *Riso amaro* (1948).

Luisa, che figurativizza invece il ruolo tematico della “prostituta”. Un termine da non intendersi in senso letterale, evidentemente, in quanto si tratta di un personaggio di estrazione alto-borghese che si limita a sedurre uomini che farebbe meglio a lasciar perdere; tuttavia, nonostante il personaggio abbia un momento di riscatto – quando cioè decide di sgombrare il campo dopo aver saputo che Gianni è fidanzato – la sua condotta è comunque stigmatizzata dal sistema di valori presentato dal film, e il suo assassinio viene presentato come una conseguenza del suo stile di vita.

Riassumendo, nel dare vita a un nuovo ciclo la Titanus punta a sostituire la coppia protagonista dei film di Matarazzo con un'altra dall'aspetto più giovane (Farnese-Galter); inoltre, mentre sul piano degli elementi semantici Lombardo manifesta l'intenzione di privilegiare il modello di *Catene* – dal quale vengono ripresi la connotazione regionale, gli scenari da cartolina, le canzoni, gli stretti legami con l'estetica neorealista – sul piano sintattico viene preferita una struttura a più voci maggiormente vicina a quella de *I figli di nessuno*. Tra gli elementi di novità, quelli di maggiore interesse consistono nel potenziamento degli elementi provenienti dal noir (già presenti in nuce in *Catene*), la sostituzione della figura della madre con quella della “fanciulla”, e l'introduzione di un personaggio che ricopre pienamente il ruolo tematico della prostituta: in pratica, invece che un personaggio diviso tra la sua reale innocenza e una sua immagine calunniosa, qui si assiste allo scontro di due modelli femminili inconciliabili. Come si è visto, è proprio in rapporto al personaggio di Luisa che vengono attivati degli elementi intertestuali – delle allusioni riscontrabili nel trattamento degli ambienti e delle luci – che legano il melodramma, cui appartiene il film, al genere noir. Questa fusione, peraltro rintracciabile anche nel coevo cinema americano²³¹ il quale in quegli stessi anni continua ad essere importato massicciamente in Italia, è un elemento destinato ad acquisire un'importanza ancora maggiore nelle produzioni Titanus dell'anno successivo, in particolare nelle due dirette da Guido Brignone.

IV.3. Il primo mélo-noir di Brignone: Noi peccatori.

Se si può dire che un vero e proprio genere noir italiano non sia mai esistito, non si può negare che il cinema nazionale prodotto tra la seconda metà degli anni '40 e, soprattutto, la prima metà degli anni '50 abbondi di film che fanno riferimento a quell'immaginario, che era da poco stato introdotto anche sugli schermi italiani grazie alla ripresa delle importazioni da Hollywood. Non è invece del tutto corretto affermare che

se, in un certo gruppo di film italiani, troviamo stilemi chiaramente attinenti al *noir*, in una quantità tale da poter per molti versi, definire queste opere ‘film noir’, allora possiamo essere certi di almeno due cose: che questi film non hanno una radice ispirativa italiana (dal momento che l'Italia non ha tradizioni in tal senso) e che tale radice ha molte probabilità di derivare, portandosi dietro tutte le figure stereotipiche che le pertengono, dalla cinematografia in cui il *noir* ha un ruolo preponderante e che ha maggior presa sul pubblico italiano del decennio postbellico. (Sudbury, 271s).

Infatti l'introduzione di elementi noir nel cinema italiano viene spesso mediata dall'influsso che quello stesso genere aveva dimostrato di avere su alcuni episodi

²³¹ “Durante gli anni '40 e l'inizio degli anni '50, il film noir contamina numerosi altri generi, tra i quali il melodramma. L'atmosfera fatalista dei film noir, i loro scenari oppressivi e le loro luci fortemente contrastate accentuano la tendenza del film drammatico hollywoodiano a fare dei gesti più quotidiani simboli espressivi, a spostare e a condensare stati emotivi in elementi della scena. Inoltre, la trama criminale dei film noir si combina spesso, in quest'epoca, a motivi melodrammatici, cosa che ha l'effetto di rendere caduche le distinzioni tra i due generi per film come *Femmina folle* o *Il romanzo di Mildred*”. MOINE ([2002] 2005, 200).

riconducibili al neorealismo italiano – un cinema dai caratteri decisamente identitari – e su quei film i quali, pur rientrando pienamente nell’ambito di un cinema di fattura industriale e perciò di genere²³², conservano comunque diversi tratti pertinenti al movimento, tra i quali il rapporto con il contesto sociale italiano e con il suo paesaggio urbano, anche all’interno di opere che riproducono modelli statunitensi fino al limite del mimetismo come *La città si difende* (Pietro Germi, 1951)²³³. Inoltre, se sono pochi i film che includono stilemi noir in quantità tale da poter essere definiti essi stessi come facenti parte del genere, sono al tempo stesso moltissimi quelli che ne presentano in misura inferiore, mescolati a una struttura la quale rimanda invece al melodramma. Si tratta di un processo che si era già visto all’opera a proposito di *Catene* e che si è appena visto riproporre all’interno di *Menzogna*: ciò non toglie tuttavia che nei successivi melodrammi della Titanus si assisterà a un aumento esponenziale degli elementi provenienti dall’immaginario del cinema criminale americano, e che ciò avviene in consonanza con quanto stavano già facendo altre case di produzione, in particolare la Lux²³⁴.

Visto distrattamente, il primo dei due film realizzati da Brignone nel 1953, *Noi peccatori*, potrebbe sembrare a tutti gli effetti un film di Matarazzo: è infatti incentrato su tre personaggi principali, ovvero su di una coppia di fidanzati e un losco figura, mentre le isotopie in gioco sono quelle dell’equivoco e dell’inganno e infine, nelle sequenze conclusive, non mancano la volontaria clausura in convento e la guarigione miracolosa che caratterizzavano *Tormento*. L’aspetto più interessante di questo film riguarda però il fatto che le poche variazioni introdotte rispetto a questo schema sono determinate dalla volontà di aumentare, rispetto a quanto già fatto in *Menzogna*, i riferimenti al cinema noir. Il protagonista maschile, Stefano, è interpretato da Steve Barclay, un attore statunitense che nella seconda parte della propria breve carriera si era trasferito a lavorare in Italia, e che per la Titanus in quello stesso 1953 lavora anche in *Africa sotto i mari* di Roccardi e nella coproduzione *Fate largo ai moschettieri* (*Les trois mousquetaires*, André Hunebelle). Il suo è un personaggio sostanzialmente omologo a quelli interpretati da Nazzari, al punto che si può ravvisare persino una certa rassomiglianza tra i due attori, che portano entrambi i baffi: la scelta di Barclay rappresenta perciò il tentativo di trovare un più economico surrogato al celebre divo italiano, il quale a differenza della Sanson – che nella prima metà degli anni ’50 lavorava quasi esclusivamente con la Titanus o la Labor Film – era spesso impegnato su altri fronti. Inoltre, anche le dinamiche nelle quali è coinvolto Stefano rimandano evidentemente alla trilogia di Matarazzo: sebbene egli sia innamorato della protagonista femminile, che gli nasconde un segreto inconfessabile, l’uomo la crede colpevole di una condotta discutibile ed è perciò subito pronto a rinnegarla, salvo ravvedersi quando nel finale scoprirà la verità. C’è però un elemento interessante in questo personaggio, che risiede nella sua iniziale condizione di reduce: la prima sequenza del film presenta infatti l’arrivo di una nave di prigionieri di guerra italiani, che fanno ritorno da un campo di prigionia negli Stati Uniti. La figura del reduce è uno dei numerosi *trait d’union* che legano il cinema italiano postbellico al cinema criminale americano: è noto infatti che la figura del reduce coinvolge numerosi film noir prodotti dopo il 1945, i cui esemplari più celebri sono forse *La dalia azzurra* (*The Blue Dahlia*, George Marshall) e

²³² Si tratta dei “viraggi del neorealismo” di cui parla FARASSINO (2003). In particolare, per quanto riguarda il legame tra neorealismo e noir, si vedano le pagine 213 e seguenti.

²³³ Un film che peraltro non viene citato da Sudbury, così come altre opere indiscutibilmente legate al noir quali *Senza pietà* (Alberto Lattuada, 1948) o *Persiane chiuse* (Luigi Comencini, 1951).

²³⁴ Casa produttrice, oltre che dei film sopra citati, anche de *Il bandito* (Alberto Lattuada, 1946), *Fuga in Francia* (Mario Soldati, 1948) e *Riso amaro* (1949).

I gangsters (*The Killers*, Robert Siodmak), entrambi del 1946; allo stesso modo, vi sono dei reduci anche in moltissimi film italiani usciti nel primo quinquennio dalla Liberazione, realizzati al di fuori (*Un uomo ritorna*, Max Neufeld, 1946), all'interno (*Non c'è pace tra gli ulivi*, Giuseppe De Santis, 1950) o ai margini (*Il bandito; Tombolo, paradiso nero*, Giorgio Ferroni, 1947) del movimento neorealista. È proprio all'interno di quest'ultimo gruppo, costituito da film che piegano l'estetica neorealista a un cinema dalla dimensione industriale, che si rafforza il legame tra neorealismo e noir. La scelta di introdurre *Noi peccatori* con il ritorno in patria dei prigionieri italiani ha allora la doppia funzione di legare il film al *coté* moderatamente realista²³⁵ che faceva da sfondo alla trilogia di Matarazzo – che viene quindi ripreso in quanto elemento che costituisce uno dei probabili motivi del successo del ciclo – rientrando in contempo in quella logica di potenziamento degli elementi provenienti dal sistema dei generi hollywoodiano, e in particolare dal noir, che caratterizza buona parte della produzione italiana a cavallo fra anni '40 e '50. Alla stessa logica risponde anche la caratterizzazione del losco figuro che ricatta la protagonista femminile e provoca la rottura della coppia: il *villain*, di nome Camillo, è un proprietario di *night club*: un ambiente rappresentato come equivoco e corrotto e che non può non riportare alla memoria analoghi ambienti propri del cinema americano, come il casinò di *Gilda* (Charles Cukor, 1946), la *cocktail lounge* de *Il grande caldo* (*The Big Heat*, Fritz Lang, 1946) o lo squallido bar de *La donna fantasma* (*Phantom Lady*, Robert Siodmak, 1944). Inoltre, il personaggio è interpretato da Marc Lawrence, un altro attore statunitense che negli anni '50 si trasferisce per un breve ma prolifico periodo in Italia. Caratterista specializzato nella parte del criminale, negli anni '40 Lawrence aveva ricoperto ruoli minori all'interno di produzioni di buon livello, come *Maschere e pugnali* (*Cloak and Dagger*, Fritz Lang, 1946), *L'isola di corallo* (*Key Largo*, John Huston, 1948) e *Giungla d'asfalto* (*The Asphalt Jungle*, John Huston, 1950). In Italia, dopo aver interpretato la parte del malvivente in *Vacanze col gangster* (Dino Risi, 1951), aveva lavorato in coppia con l'attrice Tamara Lees all'interno di un altro film che fondeva melodramma e noir: *La tratta delle bianche* (Luigi Comencini, 1953), una produzione realizzata da Ponti e De Laurentiis per la Excelsa Film e uscita solo sei mesi prima del film di Brignone. In *Noi peccatori* Lawrence e la Lees interpretano più o meno gli stessi ruoli che avevano nel film di Comencini: lui è un gangster che usa il locale notturno di sua proprietà come copertura per i propri loschi traffici; lei è la sua complice. I due attori e i caratteri a essi legati vengono perciò prelevati da un altro tipo di produzione – quel noir melodrammatico che era uno dei cavalli di battaglia della Lux, dalla quale provenivano Ponti e De Laurentiis – e poi inseriti all'interno di una sintassi narrativa che corrisponde a quella, già rodada, di *Catene*: Camillo, che in passato ha compiuto un omicidio addossandone la colpa alla propria guardarobiera, madre della protagonista interpretata dalla Sanson, prima costringe quest'ultima a esibirsi nel proprio locale, poi fa credere a Stefano, il di lei fidanzato, di essere l'amante della donna. Allo stesso modo, il personaggio interpretato da Tamara Lees, svolge quel ruolo di testimone – già ricoperto dall'avvocato di *Catene*, dalla donna di servizio di *Tormento*, ma anche dall'amante di Folco Lulli in *Menzogna* – che nel finale dei melodrammi Titanus decide improvvisamente di svelare la verità al protagonista, permettendo così un lieto scioglimento della vicenda.

²³⁵ Vale la pena di notare che il film si prodiga in una serie di generiche – e qualunque – notazioni sulle difficoltà della vita nell'immediato dopoguerra italiano: Stefano e il suo amico, entrambi ex prigionieri di guerra, devono affrontare la disoccupazione, non hanno alcun trattamento di favore dallo stato; l'anziano padre di Stefano, contadino, è messo in difficoltà dallo sviluppo della meccanizzazione agricola.

L'eroina, invece, interpretata come al solito da Yvonne Sanson, permette di legare più stabilmente il film al melodramma, in quanto è sostanzialmente modellata sul personaggio di Rosa, la protagonista di *Catene*. È però interessante notare come, pur non essendo una madre – qui, come in *Menzogna*, si interrompe il legame con il *maternal melodrama* che aveva segnato la trilogia – il personaggio rafforzi il legame che il film capostipite intratteneva con il prototipo rappresentato da *Venere bionda*: anche in *Noi peccatori*, infatti, la protagonista femminile intraprende un percorso di degradazione che la porta a cantare in un locale notturno²³⁶ al fine di ottenere il denaro necessario a guarire il proprio uomo (Steve Barclay sta diventando cieco), il quale dapprima la abbandona non appena scopre la verità, e poi la riaccoglie nel finale. A tale proposito è interessante notare come uno degli elementi fondamentali dell'originale – l'ambiguo legame che il personaggio di Marlene Dietrich intratteneva con il ricco milionario interpretato da Cary Grant – scompaia del tutto: nel cinema italiano di genere di questo periodo, un adulterio femminile realmente consumato (e non solo sospettato) è un'eventualità da non prendere neppure in considerazione, e questo spiega l'assenza di sottogeneri in voga già nella Hollywood pre-codice come il *melodrama of the other woman*. Allo stesso modo il personaggio di Anna – sul quale il film è quasi interamente focalizzato nella sua seconda parte, mentre la prima era incentrata principalmente sulle disavventure di Stefano e sulle sue difficoltà a reinserirsi nel mondo del lavoro – attiva anche un secondo riferimento intertestuale al cinema americano: dopo essere stata scoperta dal suo uomo mentre è intenta a esibirsi nel locale di Camillo, Anna si getta in strada al suo inseguimento, ma viene investita da un autoveicolo. Rimasta paralizzata, rifiuta di mettere Stefano a conoscenza della sua condizione e chiede a un loro comune amico di mantenere il silenzio. L'episodio, per il tema dell'incidente debilitante e della dimensione del segreto, ricorda la seconda parte di *Un grande amore* (*Love Affaire*, Leo McCarey) – un film del 1939 che era però stato distribuito in Italia soltanto nel 1948 – nel quale Irene Dunne si rifiutava di mettere al corrente Charles Boyer dell'incidente che l'aveva ridotta in sedia a rotelle, a costo di generare un equivoco sui suoi sentimenti nei confronti dell'uomo.

Questo affastellarsi di rimandi intertestuali denuncia la generale volontà da parte del film di mantenere la sintassi propria del capostipite *Catene* – caratterizzata dalla preminenza di una dimensione cognitiva incentrata sulla situazione dell'equivoco – sostituendo però il tema del triangolo amoroso con altri elementi sintattici prelevati dal cinema hollywoodiano. Si tratta di un processo che è riscontrabile anche nel trattamento degli esterni, i quali riprendono sostanzialmente la dimensione tripartita che caratterizzava *Catene*. A un primo livello, la città nella quale è ambientato il film – di nuovo Napoli – viene presentata come una metropoli anonima e priva di elementi riconoscibili, allo stesso modo delle città dei melodrammi esaminati finora. A un secondo livello, tuttavia, quella stessa città contiene degli spazi nettamente riconoscibili, presentati come ameni e valorizzati in quanto appartenenti all'oleografia partenopea: gli incontri più lieti tra i due innamorati Stefano e Anna avvengono nella cornice delle rovine di Pompei, uno scenario che svolge la stessa funzione del golfo di Napoli, che era visibile in diverse inquadrature di *Catene*. È curioso notare, inoltre, sebbene non si tratti di un accostamento che può reggere sul piano filologico, come la presenza delle rovine, della chiesa attigua e soprattutto della processione religiosa che collega questi due spazi attivi un legame intertestuale con un altro film che uscirà qualche mese dopo: *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954). Questo rapporto viene rafforzato dal fatto che come nel film di Rossellini la processione religiosa sembrava provocare, sul piano

²³⁶ Naturalmente questo espediente permette che vi sia un'esibizione canora. In questo caso Yvonne Sanson è doppiata da Nilla Pizzi.

metaforico, il “miracolo” del riavvicinamento tra i due coniugi interpretati da Ingrid Bergman e George Sanders, mentre nel film di Brignone si assiste a un miracolo letterale: al termine della processione, durante la messa, Stefano e Anna vengono finalmente riuniti quando un fascio di luce, proveniente dall’alto, colpisce la donna che improvvisamente guarisce dalla paralisi, si alza e si inginocchia mentre l’uomo, da tempo miscredente a causa degli orrori visti in guerra, si converte all’istante e inizia a pregare con lei. Non si è qui deciso di accostare i due episodi in virtù di un’audace interpretazione del concetto di intertestualità che, come negli scritti di Julia Kristeva (1969), collega i testi gli uni agli altri a prescindere da connessioni di cronologiche o causali; tuttavia, si ritiene che la compresenza del tema del miracolo e la comune decisione di legare una simile dimensione religiosa allo scenario Napoletano – una città che ha costruito la propria identità anche sul ripetersi del prodigio della liquefazione del sangue di San Gennaro – sia indicativa di come quegli stessi “luoghi” – il termine è da intendersi in senso sia letterale che figurato – siano al contempo frequentati dall’avanguardia autoriale rappresentata dal Rossellini post-neorealista che da prodotti nati da una logica saldamente industriale come questo “pseudo-Matarazzo” firmato Brignone. D’altra parte, anche Aprà (1979) aveva ipotizzato che fosse proprio la qualità “melodrammatica” del Rossellini di *Europa 51* (1952) e *Viaggio in Italia* ad alienare all’autore il sostegno della coeva critica italiana.

Vi è infine un terzo livello della rappresentazione degli spazi diegetici che merita di essere evidenziato: come in *Tormento* – nel quale appariva un altro locale notturno – anche in *Noi peccatori* appaiono degli spazi che rompono con il *coté* popolare che dominava all’interno della trilogia. Lo stesso *night club* di Camillo permette di introdurre degli interni dal design più moderno, che significativamente vengono legati all’ambito malavitoso, mentre gli onesti e indigenti protagonisti abitano spazi disadorni ma dall’arredamento maggiormente affine alla tradizione italiana. Ancora una volta, quindi, il contemporaneo design internazionale che nelle commedie degli anni ’30 era normalmente associato a situazioni euforiche, nel dopoguerra diviene un simbolo di corruzione, tanto più che viene associato a situazioni prelevate dal film noir. Lo stesso discorso si può fare per i costumi: all’interno del locale, la bella straniera Tamara Lees indossa una *mise* orientale che ben si attaglia al ricercato arredamento, ma che al tempo stesso contrasta con gli abiti più dimessi – o comunque meno esotici – che fasciano le più mediterranee forme di Yvonne Sanson. Anche in questo caso è bene notare come il personaggio dell’attrice austriaca sia omologo a quello da lei interpretato ne *La tratta delle bianche*, il quale abitava un appartamento dal design modernista e indossava addirittura un paio di pantaloni²³⁷.

²³⁷ Dopo la guerra, la posizione del cinema italiano nei confronti del *modern style* architettonico cambia notevolmente, per avvicinarsi maggiormente al contemporaneo cinema americano. Lì, come afferma COSTA (2002, 111): «Secondo uno schema abituale nello ‘screen deco’ di Hollywood, all’architettura modernista viene assegnata una valenza del tutto negativa pari almeno all’esotica eleganza delle sue forme, con effetti di esorcizzazione dell’*altro* attraverso una riconferma dei valori della tradizione». Allo stesso modo, sempre nel cinema hollywoodiano, è frequente trovare situazioni nelle quali, a prescindere dal design o da questioni di stile architettonico, si istituisce un contrasto forte tra lo spazio domestico e quello del locale notturno, che trasferisce sul piano simbolico una più profonda opposizione tra valori familiari e tentazioni proibite: si veda anche il contrasto tra la città di Santa Rosa e lo spazio del noir rappresentato dal fosco locale Til Two Bar ne *L’ombra del dubbio* (*Shadow of a Doubt*, Alfred Hitchcock, 1943) all’interno dell’analisi condotta in WOOD ([1977] 2003, 67-73). Il rifiuto proprio del melodramma italiano per gli ambienti dal design moderno e per i nuovi intrattenimenti notturni sembra perciò essere originato dal rapporto che il genere in Italia intrattiene con il cinema americano e con l’eredità del neorealismo, il quale a sua volta stigmatizzava le scenografie e le ambientazioni del melodramma e della commedia prebellici.

L'articolazione degli spazi riprende perciò le opposizioni già attive all'interno di *Menzogna*: a personaggi di estrazione popolare, integri ma sfortunati e che abitano dimore modeste, sono associate situazioni che rimandano al melodramma e – seppur con una certa approssimazione – al cinema neorealista; i personaggi che sono invece legati al cinema noir si muovono all'interno di spazi prossimi alle abitudini e al gusto borghesi. Si tratta di un sistema di valori destinato a essere ribaltato nell'altro film realizzato da Guido Brignone per la Titanus in quello stesso anno, un'opera che fonde ancora noir e melodramma collocandoli però in un milieu *middle class* e provinciale che, in questo caso, è vissuto come euforico.

IV.4. Il secondo mélo noir di Brignone: Bufere

Nel 1953 Lombardo decide di far uscire ben tre melodrammi: oltre a *Noi peccatori* arrivano nelle sale anche *Bufere* (uscito appena due mesi prima) e *Legione straniera*. Si tratta della prima stagione nella quale Matarazzo non realizza un film per la compagnia, e questo spiega almeno in parte il perché l'opera di Brignone di cui si è appena parlato ricalchi così pesantemente il modello della trilogia del regista napoletano, salvo seguire l'esempio di *Menzogna* integrando una serie ancora maggiore di elementi semantici provenienti dai cicli noir prodotti dalla Lux e dai suoi due fuoriusciti, Ponti e De Laurentiis. *Bufere*, tuttavia, rappresenta un esperimento completamente opposto, il tentativo – non perfettamente riuscito – di conservare il legame tra melodramma e noir liberandosi però di buona parte dei lasciti matarazziani: è significativo in questo senso il fatto che, con ogni probabilità, i due film siano stati girati a pochissima distanza l'uno dall'altro, come se Lombardo volesse al contempo realizzare un film che puntasse sul sicuro e un altro che aprisse nuove strade. Il film verrà perciò analizzato nel dettaglio, in quanto esempio utile a evidenziare una possibile strada che le produzioni Titanus avrebbero potuto intraprendere all'interno del genere, ma alla quale poi hanno preferito rinunciare.

Sinossi: Antonio (Jean Gabin), un affermato chirurgo, è docente al policlinico di Perugia e ha la possibilità di concorrere alla prestigiosa cattedra di Bologna. Il lavoro è il suo unico interesse, oltre all'affetto della moglie Maria (Carla Del Poggio) e del figlio Mario (Enrico Olivieri), nonché all'amicizia del veterinario Amedeo (Paolo Stoppa). Una sera, per accontentare il figlio, Antonio si reca con la famiglia a teatro per assistere a uno spettacolo circense, la cui maggiore attrazione è costituita da due acrobati, i fratelli Daisy (Silvana Pampanini) e Sergio Parnel (Serge Reggiani), che compiono mirabolanti evoluzioni al trapezio senza usare la rete di protezione. Al culmine del loro numero, tuttavia, si verifica un tragico incidente che viene provocato, forse intenzionalmente, da Daisy. Sergio si schianta al suolo e viene immediatamente soccorso da Antonio, l'unico medico presente in sala, che lo fa portare nella clinica dove lavora e lo opera immediatamente, riuscendo così a salvarlo dalla morte e dalla paralisi: tuttavia, la guarigione sarà lenta e l'acrobata dovrà per lungo tempo indossare un busto e camminare con l'ausilio di due bastoni. Dopo l'operazione, Daisy va a trovare Sergio, che la accusa di aver tentato di assassinarlo: da come si rivolgono l'uno all'altra si intuisce che non sono fratelli, ma amanti. Passano le settimane: Sergio ha ripreso a camminare e Daisy va insistentemente a trovare Antonio nel suo ufficio. Il medico si dimostra infastidito, ma quando la donna improvvisamente lo bacia, rimane interdetto. Poco tempo dopo, i due si allontanano in macchina dalla città e vanno ad abbracciarsi in un bosco.

I due amanti continuano a vedersi: di pomeriggio si ritrovano in una camera d'albergo in campagna, di sera ritornano alle rispettive abitazioni. Daisy torna alla camera d'albergo che – all'insaputa di Antonio – continua a condividere con Sergio, il quale sospetta che lei abbia una relazione ed è roso dalla gelosia. Il medico torna invece al desco familiare, dove si dimostra scostante con la moglie e soprattutto col figlio Mario, il quale sostiene di aver visto la macchina del padre davanti a un albergo mentre tornava da una gita scolastica ad Assisi destando i sospetti di Maria.

Nel frattempo, nella camera di Parnel, Daisy si sta preparando per uscire, mentre Sergio svolge con sofferenza gli esercizi ginnici necessari alla propria riabilitazione. I due hanno un violento alterco, in quanto lui ha ormai capito che lei lo tradisce, lei lo ammette candidamente e continua a provocarlo, fino a che lui non arriva a percuoterla. Sergio decide allora di affrontare il proprio rivale e si presenta a casa del dottore: gli svela la vera natura del proprio rapporto con Daisy, di come lui l'avesse trovata nei bassifondi di Budapest all'interno di un postribolo e di come non fosse mai riuscito a lasciarla nonostante i numerosi tradimenti. Sebbene Antonio lo scacci stizzito, le parole di Sergio lo hanno ferito, così che confessa alla moglie la propria relazione e le dice che è finita.

Tempo dopo, la famiglia è di nuovo unita: Maria è tornata serena e Antonio ha ripreso a dimostrarsi affettuoso nei confronti del figlio, che è preoccupato per l'operazione che un suo compagno di scuola sta per subire ma ha fiducia nel padre. L'idillio si rompe quando Daisy si ripresenta nell'aula dove Antonio sta facendo lezione. Nonostante il medico la tratti con disprezzo, la donna ha deciso di riprenderselo e afferma che non c'è nulla che lui possa fare per tenerla lontana. Infatti, in breve i due riprendono a incontrarsi nella solita camera d'albergo, dove progettano la loro partenza da Perugia.

Dopo un mese che Antonio non torna a dormire a casa, Maria decide di partire insieme al figlio, ma una volta in stazione viene raggiunta da una telefonata dell'amico Amedeo: Antonio – che non riesce più a concentrarsi sul proprio lavoro – ha fallito l'operazione del giovane amico del figlio, e sconvolto per la sua morte ha deciso di dare le dimissioni.

Maria torna allora a casa insieme al figlio, allo scopo di convincere Antonio a non lasciare la professione: lì trova Daisy, intenta a fare le valigie insieme ad Antonio. Questi dice all'amante di aspettarlo in macchina e affronta la moglie, che lo implora di ripensarci. Lui le dice che non sa cosa lo spinga a stare con la propria amante, la quale forse lo odia: si tratta di una cosa alla quale non riesce a rinunciare. Sentendo quelle parole, Maria si precipita fuori e si mette alla guida dell'auto nella quale aspetta Daisy: guidando sempre più veloce, cerca di convincerla a lasciare Antonio, offrendole anche del denaro, quando a causa della folle velocità l'auto esce di strada. Arrivato sul luogo dell'incidente, Antonio trova il cadavere di Daisy e Maria ferita, che viene portata in clinica. Nella sala d'aspetto, Amedeo e Mario attendono in fibrillazione, quando Antonio esce dalla sala operatoria e abbracciando il figlio gli dice che sua madre vivrà.

Bufere si presenta come un film eccentrico rispetto al quadro che è stato sin qui delineato. In primo luogo, a differenza delle opere finora esaminate, non si tratta né di una sceneggiatura originale né di un adattamento da repertori cari al pubblico popolare come la sceneggiata: il film è invece tratto da un testo teatrale del 1912 di Sabatino Lopez. Il critico e drammaturgo livornese era specializzato in un teatro che, sebbene appartenesse ai primi del novecento, tendeva a rifiutare le innovazioni della drammaturgia contemporanea per affondare le radici nell'estetica verista del secolo

precedente; tuttavia, come in questo caso, ambientava le proprie opere preferibilmente all'interno di un contesto sociale borghese, piuttosto che in quello popolare. Anche il film di Brignone è imperniato sulla raffigurazione di un *milieu* sociale completamente diverso dal mondo popolare in cui sono prevalentemente ambientate le opere di Matarazzo. Infatti, anche se ne *I figli di nessuno* o in *Tormento* compaiono personaggi e spazi propri alle classi nobiliari o alto-borghesi, questi ultimi vengono tuttavia inseriti in un sistema teso a contrapporre i protagonisti – i quali o provengono da un ceto inferiore, oppure attraversano un percorso di degradazione sociale – agli esponenti di una *upper class* rosa dalla corruzione e dalla malvagità: un meccanismo che, come si è visto, viene riproposto anche all'interno di *Menzogna*. *Bufere* invece rinuncia a questa esplicita rappresentazione – invero superficiale e populista – dei rapporti di classe, per concentrarsi invece sulla borghesia di provincia: ciò tuttavia non impedisce, come si vedrà, che le dinamiche in atto siano più meno le stesse viste all'opera nei film precedentemente analizzati.

Inoltre, con *Bufere* si ha un melodramma incentrato principalmente su di un personaggio maschile, il che costituisce un'altra notevole infrazione rispetto alle regole imposte dal ciclo di Matarazzo. Il protagonista, il dottor Antonio Sanna, è interpretato da Jean Gabin: un attore di estremo prestigio – per quanto anziano, è un divo di fama internazionale – con il quale non possono competere né Amedeo Nazzari, né tantomeno il misconosciuto Barclay. Si tratta di un elemento che evidenzia tanto l'intenzione di puntare in alto dal punto di vista del cast impiegato, quanto la volontà di realizzare un prodotto facilmente esportabile²³⁸. Il cognome del personaggio ha una forte connotazione regionale, sebbene nessuna battuta di dialogo del film faccia riferimento a una sua possibile condizione di sardo trapiantato a Perugia: si tratta di una delle più importanti differenze rispetto al testo di Lopez, dove questo dato viene invece enfatizzato fin dalla prima scena. Nel dramma, infatti, lo stesso nome del protagonista, un più impegnativo “Antonico Sanna Branca”, denuncia un'origine che pesa sulle sue azioni come un destino, secondo un determinismo proprio della letteratura di matrice naturalista: il personaggio afferma infatti a più riprese di essere chiuso e taciturno come è costume dei suoi coregionali, mentre in seguito individua nella troppo sobria giovinezza, vissuta a Bitti, il movente della sua infatuazione per una donna di facili costumi. Piuttosto che dalle proprie origini il protagonista della versione cinematografica è invece caratterizzato dalle sue capacità lavorative: le prime due sequenze mostrano infatti Antonio svolgere la sua mansione di docente universitario e, soprattutto, di chirurgo infallibile. Qui il personaggio dapprima tiene una lezione di fronte a una platea di studenti di medicina – occasione nella quale si dimostra al tempo stesso sollecito con i pazienti e accomodante con gli studenti, sebbene questi abbiano richiesto un consulto che non era necessario – poi sostenere un colloquio con il prefetto locale, che lo informa del fatto che sono state richieste indagini su di lui in quanto è stato candidato alla prestigiosa cattedra di Bologna. Il fatto che Antonio svolga la professione di chirurgo, sebbene fosse un aspetto centrale anche del dramma di Lopez, permette al film di legarsi a una tradizione presente all'interno del melodramma internazionale, così come a precedenti interni al cinema italiano.

Presentando le caratteristiche di base del genere, nell'introduzione del suo volume sul melodramma, Landy (1991, 14) sottolinea infatti come all'interno di esso la presenza di medici e psichiatri sia un *topos* consolidato. In proposito si possono citare esempi celebri che risalgono fino al primo decennio del sonoro: *Al di là delle tenebre* (*Magnificent Obsession*, 1935, che come molti altri film di John M. Stahl sarebbe

²³⁸ Il film è infatti una coproduzione italo-francese.

avrebbe avuto in seguito un più celebre rifacimento ad opera di Douglas Sirk) racconta la storia di un uomo (Robert Taylor) che, dopo aver causato involontariamente la cecità di una giovane donna – nonché la morte del marito di lei – decide di diventare chirurgo per restituirle la vista; inoltre, con *La figlia perduta* (*Internes Can't Take the Money*, Alfred Santell, 1937), prende il via la fortunata serie cinematografica dedicata al personaggio del Dr. Kildare. Il personaggio, creato dallo scrittore Max Brand²³⁹, sarebbe stato poi protagonista di altri nove film, per lo più interpretati da Lew Ayres e diretti da Harold S. Bucquet, all'interno dei quali il genere melodrammatico cui è legata la serie si fonde spesso con elementi tratti dal poliziesco: ne *La figlia perduta*, ad esempio, il protagonista (Joel McCrea) tenta di aiutare una paziente di cui si è innamorato (Barbara Stanwyck) a riabbracciare la figlia che è finita nelle grinfie di un gangster. Non è un caso che una figura semantica come quella del chirurgo riesca a travalicare i generi e a rappresentare un punto di contatto tra il melodramma e il *crime movie*: essa permette infatti di attivare immediatamente un corollario iconografico e una serie di situazioni narrative che possono essere legate in vari modi al contesto nel quale viene inserita. In primo luogo, le operazioni chirurgiche sono altamente “fotogeniche”: permettono al pubblico di ammirare la tecnologia della moderna scienza medica penetrando all'interno di spazi che sono normalmente interdetti ai non addetti ai lavori. In questo senso, l'operazione diviene di per sé un elemento di attrazione per il pubblico: non solo in quanto artificio narrativo utile ad attivare tensione e curiosità nei confronti della riuscita o meno dell'intervento, ma anche grazie alla possibilità di giocare sulla fascinazione esercitata dai macchinari e dalla potente illuminazione che si rende necessaria in un ambiente chiuso e asettico. Questo aspetto è riscontrabile tuttora – si pensi alla spettacolarità delle operazioni chirurgiche sulle quali è imperniato il *tv drama E.R.* (1994-2009) – così come lo era negli anni '30: si veda in proposito la moderna e scintillante clinica Art Decò nella quale si svolge l'azione de *La figlia perduta*.

Lo stesso cinema italiano non è rimasto insensibile, seppure sporadicamente, a tale fascinazione: è il caso di un film di particolare interesse, un melodramma del periodo bellico diretto da Mario Mattoli, il già citato *Labbra serrate* (1942). Si tratta della terza e penultima pellicola della serie intitolata “I film che parlano al vostro cuore”, che comprende anche *Luce nelle tenebre* (1941), *Catene invisibili* (1942) e *Stasera niente di nuovo* (1942). Questa serie contribuì a lanciare Alida Valli (non presente, però, in *Labbra serrate*) e costituisce una delle esperienze più importanti del melodramma italiano prebellico. *Labbra serrate* narra la storia di Carlo, il giovane rampollo di una ricca famiglia che trascura gli studi per frequentare cattive compagnie, tra cui una duchessa straniera di facili costumi; Anna, la sorella del giovane, che studia per diventare medico e assiste le operazioni di un chirurgo in una grande clinica, convince il fidanzato Ruggero, un valente avvocato, a far desistere il giovane. L'avvocato, però, conosce bene la presunta duchessa, del cui fascino era stato vittima in passato: si presenta perciò nell'appartamento della donna per intimarle di lasciare la città – lei ha dei conti in sospeso con la legge e lui minaccia di svelare alla polizia la sua vera identità – ma nell'uscire dall'edificio viene visto da Carlo. Quando, quel giorno stesso, la donna viene trovata strangolata nel proprio appartamento, si ingenera un equivoco: Carlo, il cui legame con la vittima era universalmente noto, viene arrestato in quanto principale sospettato e questi, credendo che l'assassino sia in realtà Ruggero e non volendolo denunciare per amore della sorella, ammette tutte le accuse. A sua volta

²³⁹ Pseudonimo di Frederick Schiller Faust. Ironia della sorte, il prolifico scrittore – dalle cui opere sono stati tratti molti altri adattamenti cinematografici, come *Partita d'azzardo* (*Destry Rides Again*, di George Marshall con James Stewart e Marlene Dietrich, 1939) – morì nel 1944 proprio in Italia, dove si trovava in qualità di corrispondente di guerra al seguito delle truppe americane.

Ruggero, che non crede alla colpevolezza di Carlo, è costretto a rivestire la carica di pubblico ministero nel procedimento contro di lui: avvierà allora delle indagini private, grazie alle quali scoprirà il vero colpevole.

Il film, relativamente al discorso che viene qui portato avanti, contiene tre elementi di interesse. In primo luogo, la dinamica dell'equivoco ricollega il film a *Catene*, soprattutto per il fatto che Carlo, come la Rosa del film di Matarazzo, per proteggere qualcun altro deve fingersi colpevole di fronte ad un tribunale: ciò evidenzia come, sebbene *Catene* prescindesse dalle dinamiche del melodramma prebellico per ricollegarsi a tradizioni spettacolari come la sceneggiata o viceversa alla contemporanea temperie neorealista, vi siano comunque degli elementi che legano quel film al cinema della prima metà degli anni '40. In secondo luogo il *coté* medico, che è totalmente marginale e potrebbe tranquillamente essere espunto dalla sinossi, riceve sul piano visivo un trattamento di notevole importanza. Nella prima parte del film nasce infatti la simpatia fra Ruggero e Anna: l'avvocato accompagna la giovane al lavoro, che lei svolge in una clinica in qualità di assistente di un chirurgo, e una grande attenzione viene dedicata alle riprese dell'intervento al quale partecipa la donna. Lontano dalle atmosfere popolari dei melodrammi postbellici, il film di Mattoli si fonda sul fascino esercitato dalla professione forense e da quella medica: un fascino simile a quello veicolato dal contemporaneo cinema americano e che si ritroverà intatto nel film di Brignone del quale ci si sta occupando. Infine, *Labbra serrate* infarcisce una sintassi propria del melodramma – è incentrato su di un equivoco e sulla persecuzione di un innocente, ponendo un'attenzione maggiore alle dinamiche sentimentali tra i personaggi che alla risoluzione dell'enigma o all'elemento della *detection* – con una serie di elementi semantici che rimandano al cinema o alla letteratura criminale americani: il film si apre infatti su di un incontro di boxe che si tiene in un locale malfamato e periferico, al quale assistono Carlo, un suo amico e la falsa duchessa; inoltre in alcune sequenze vengono presentate delle vedute notturne della metropoli e il personaggio della vittima, una *femme fatale* che sfrutta gli uomini per poi liberarsene e che fa una brutta fine, ricorda figure analoghe del cinema americano. La presenza di questi elementi è particolarmente interessante, dal momento che si tratta di un film realizzato a quattro anni dal ritiro delle *majors* statunitensi dal mercato italiano, ma anche perché questo dato può parzialmente ridimensionare la teoria secondo la quale l'introduzione di spazi o caratteri tipici del cinema poliziesco americano all'interno del cinema nazionale sarebbe un fenomeno esclusivamente postbellico.

Il contesto che è stato fin qui illustrato può aiutare a chiarire il senso dell'operazione che sta dietro a *Bufere*. Ci si potrebbe chiedere infatti cosa abbia spinto la Titanus ad andare a ripescare un dramma naturalista di inizio secolo: ebbene, il testo di Lopez offre in primo luogo l'opportunità di giocare sull'attrazione esercitata nei confronti del pubblico dalla professione medica, sulla quale faceva parzialmente leva lo stesso *Noi peccatori*: in quel film, prima di diventare una *chansonniere*, la Sanson era infatti l'infermiera, e la seconda parte della pellicola gravita attorno all'operazione che dovrebbe ridare la vista a Steve Barclay. In secondo luogo, la professione medica viene contestualizzata all'interno di un ambito alto-borghese: i melodrammi Titanus del 1952 non entrano nella *top ten* degli incassi e può darsi che Lombardo avesse attribuito l'insuccesso ad un eccessivo sfruttamento del *coté* popolare – d'altra parte anche il successivo film di Matarazzo, *Torna!*, è ambientato nell'alta società²⁴⁰. Infine, con la sua *femme fatale* ante litteram, il dramma di Lopez permette di fondere il melodramma

²⁴⁰ Questa considerazione, ovviamente, non vale per la commedia: il 1953 è l'anno di *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini).

con il noir seguendo la tendenza inaugurata da *Menzogna* ma rifacendosi comunque a formule collaudate ancora prima della guerra.

Infatti, come accadeva in *Menzogna*, anche in *Bufere* c'è una protagonista femminile che trasferisce sul piano figurativo il ruolo tematico della prostituta: Daisy Parnel, la quale, a differenza della nobildonna interpretata da Yvonne Sanson, è però presentata come un personaggio completamente negativo. Sebbene ci siano delle lievi differenze (nel testo originale si chiamava Cora), il personaggio viene presentato in maniera sostanzialmente analoga nel film come nel dramma. In primo luogo, in entrambi i casi vengono messi in luce l'origine straniera l'assenza di radici della donna come un indice della sua pericolosità. L'Antonicu letterario ascoltava infatti disgustato il racconto delle passate relazioni di Cora, testimoniate dai numerosi pegni d'amore che la donna si portava appresso: un veneziano conosciuto a Corfù, un'«amica del circo di Odessa [...] una incantatrice di serpenti [che] aveva incantato anche me»²⁴¹ e, secondo una progressione climatica dal più accettabile al maggiormente intollerabile – per il pubblico dell'epoca – «un arabo. Brutto, molto brutto; un nano, con una gran testa ricciuta»²⁴². Nella versione cinematografica l'omosessualità femminile svanisce a favore di un potenziamento della dimensione razziale: innanzitutto la stessa Daisy, le cui origini nella versione teatrale sono incerte, ha secondo Antonio un aspetto levantino, specialmente per quanto riguarda il taglio degli occhi che tradisce origini zingare²⁴³; in secondo luogo, quando Sergio affronta il dottore per fargli capire quanto Daisy sia corrotta, gli racconta che «con lei ci sono passati tutti, dall'equilibrista giapponese al negro [qui l'attore fa una pausa per sottolineare la gravità della parola appena pronunciata] suonatore di Jazz». È interessante osservare come la costruzione di un personaggio attraente ma moralmente ripugnante faccia perno, in un film girato a meno di dieci anni dalla Liberazione, sul terrore della mescolanza razziale: uno spauracchio agitato in particolare da *Tombolo, paradiso nero* di Ferroni (1947) e che peraltro costituisce uno degli elementi fondativi della costruzione di un'identità nazionale nel cinema italiano del dopoguerra²⁴⁴.

Oltre che a etnie “sconvenienti”, Daisy/Cora è associata anche all'idea della dipendenza: sia nel dramma che nel film la donna sembra avere il potere di soggiogare e uccidere lentamente gli uomini di cui si invaghisce, come fosse una droga²⁴⁵ o un veleno²⁴⁶: raccontando ad Antonio di quando l'ha raccolta a Budapest «in un posto che

²⁴¹ LOPEZ ([1912] 1930, 65)

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Appartiene allo stereotipo razziale della zingara anche il modo in cui la Pampanini si china a baciare la mano a Gabin, dopo che l'operazione su Sergio ha avuto successo. È interessante notare come nel testo teatrale non si facesse riferimento a una reale appartenenza di Cora a etnie Rom o Sinti. Se è pur vero che lei stessa, commentando il proprio rapporto con Antonicu, esclama: «Che coppia strana: un dotto e una zingara!» (LOPEZ: [1912] 1930, 100), è probabile che in questo caso la parola “zingara” vada intesa come sinonimo di girovaga; inoltre, i commenti degli altri personaggi fanno leva proprio sul suo essere priva di una precisa identità: «ASTORGIU: [È] italiana? ANTONICU: Mah! Chi ne capisce? Marca internazionale!» (LOPEZ: [1912] 1930, 31); e ancora, sempre nelle parole di Antonicu: «La chiamano Cora Parnel... è un'acrobata... tedesca... ungherese... turca... figlia di italiani, nata all'inferno» (LOPEZ: [1912] 1930, 108). Si può perciò vedere come il film, rispetto al testo originale, riduca l'importanza della dimensione regionale del protagonista maschile per insistere invece sulla dimensione razziale di quella femminile.

²⁴⁴ Si veda in proposito il paragrafo intitolato *Refiguring the Significant Other* in PITASSIO 2007.

²⁴⁵ «ANTONICU: Fumi? Sì; fumi. E ti hanno detto che il sigaro per te è un veleno. Te l'ho detto anch'io. Ti avveleni, ma continui. Guttierrez... tu conosci Guttierrez... sa che l'acquavite per lui è un veleno – tu glielo hai detto, e la beve, continua a berla. Piras è diventato un morfinomane: sa che la siringa è il veleno... e si inietta! Lei è il mio veleno, lo so, ma non ci so rinunciare» LOPEZ ([1912] 1930, 111).

²⁴⁶ Nel film Daisy dice ad Antonio, che ha appena riallacciato la sua relazione con lei dopo che era stata interrotta per alcuni mesi: «Lo sapevo che saresti tornato: Daisy è un veleno cui a ci si abitua, ma per te sarà sempre un dolce veleno.»

non somigliava a un convento», Parnel afferma che lei gli «è entrata subito nel sangue». Come il succubo del folklore medievale – un demone in forma femminile che costringeva i monaci a rapporti sessuali – Daisy succhia le energie dei suoi amanti, privandoli delle loro aspirazioni e potenzialità: così, sotto l’influsso della donna Antonio perde qualsiasi interesse per la propria carriera, mentre Parnel non riesce a trovare la forza per accettare degli ingaggi all’estero, che lo allontanerebbero per sempre da Daisy, e preferisce fare la fame. Vi sono però due particolari rispetto ai quali la Daisy cinematografica differisce sensibilmente dalla Cora letteraria: in primo luogo, quest’ultima è più sfacciata e diretta, tanto da ammettere immediatamente di essere l’amante – e non la sorella – di Parnel²⁴⁷. Ciò fa sì che la Daisy cinematografica abbia un’aura ancora più torbida, in quanto i due personaggi vengono mostrati comportarsi come una coppia ancora prima che venga svelato che non si tratta di consanguinei; inoltre, e soprattutto, mentre nel dramma la caduta di Parnel dal trapezio è un evento puramente accidentale, nel film viene provocata volontariamente da Daisy in seguito a un alterco avuto con il proprio compagno. La donna, perciò, non solo è potenzialmente un’omicida, ma agisce con una leggerezza che rende inquietante il suo comportamento, dettato da una volubilità affine alla passione amorosa. È questo l’elemento principale che fa sì che Daisy sia una figura assimilabile alle *femme fatale* del cinema noir, e in particolare alla protagonista di un film che si muove in un territorio di confine tra quel genere e il melodramma: *Femmina folle* (*Leave her to Heaven*, John M. Stahl, 1945). In quel film la protagonista Gene Tierney seduceva il protagonista Cornel Wilde, che la sposava, ma in breve si dimostrava essere una donna la cui passione estrema poteva condurre a conseguenze nefaste: dapprima lasciava annegare – evitando deliberatamente di soccorrerlo – il fratellino disabile del marito, che lei concepiva come un ostacolo a un’unione assoluta con il proprio uomo; poi si gettava da una rampa di scale provocando l’aborto del figlio che portava in grembo – anch’esso un possibile intralcio alla sua vita matrimoniale – e infine, avendo compreso che Wilde si stava innamorando di sua sorella, si suicidava seminando false prove che avrebbero condotto all’arresto di quest’ultima. La passione di Daisy sembra essere altrettanto mortifera, un sentimento capace soltanto di annientare e non di costruire: infatti – nel testo teatrale – viene posta l’enfasi sulla sterilità biologica del personaggio, metafora della sua impossibilità di produrre lei stessa – o di stimolare i suoi amanti a produrre – qualcosa di positivo. Infine, il fatto che la Daisy cinematografica tenti di spingere Antonio a falsificare i documenti dell’assicurazione – e soprattutto il fatto che incassi un premio dovuto a un incidente che lei stessa ha provocato – permette di associare il personaggio alle ciniche uxoricide del noir, come la già citata Phillis Dietrichson di *La fiamma del peccato*²⁴⁸.

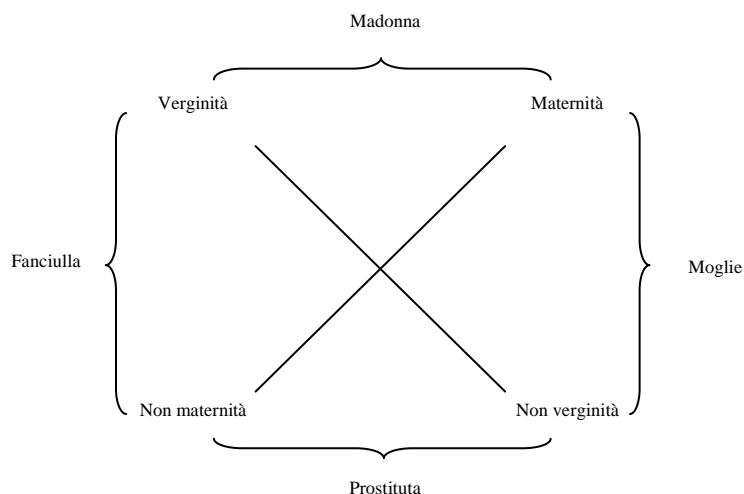
Gli elementi provenienti dal noir sono altrettanto presenti nel personaggio di Sergio: sebbene non ci siano grosse differenze tra il dramma e il film, nel quale però questi ha uno spazio maggiore, ciò che cambia sono l’intensità delle situazioni nelle quali appare il personaggio e l’iconografia alla quale si fa riferimento. In primo luogo, per tutto il film Parnel si porta addosso i segni dell’incidente sul trapezio, a causa del quale è costretto a portare un busto e a camminare con l’ausilio di due bastoni: l’effetto, è quello di restituire sul piano visivo la parabola discendente del personaggio, il quale è ridotto a una larva umana dal rapporto con una donna che lo tradisce e che soprattutto ha causato volontariamente la sua caduta. L’esibizione della disabilità, delle protesi o di apparati medici, o anche della deformità, usati con funzione perturbante nei confronti

²⁴⁷ «Non è mio fratello. Per il manifesto siamo *brothers*; in realtà, nella vita siamo *lovers*. Io ogni tanto gli scappo e lui mi batte. Fa bene a tutti e due.» LOPEZ ([1912] 1930, 48).

²⁴⁸ Nel testo teatrale non si fa riferimento a nessuna assicurazione, quindi si può pensare che questo elemento derivi direttamente dal contemporaneo cinema criminale americano.

dello spettatore, non sono elementi infrequenti nel cinema noir americano: cercando esempi in tutte e tre le categorie vengono subito in mente il vecchio generale Sternwood de *Il grande sonno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), costretto a vivere in una serra per motivi di salute; Arthur Bannister, il personaggio interpretato da Everett Sloane ne *La signora di Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947, uscito in Italia nel 1949), che per camminare è costretto appunto ad appoggiarsi a due bastoni; il travestimento adottato da Fred Mac Murray ne *La fiamma del peccato* per fingersi il marito di Barbara Stanwyck, che comprende un bastone e una gamba ingessata e che riveste un ruolo fondamentale anche nei titoli di testa del film (nei quali compare la sagoma nera di un uomo intento a camminare sorreggendosi a un bastone); i visi ustionati di Barbara O'Neil e Gloria Grahame, che appaiono rispettivamente in *Dietro la porta chiusa* (*Secret Beyond the Door*, Fritz Lang, 1948) e ne *Il grande caldo* (*The Big Heat*, Fritz Lang, 1953). Si pensi infine al peso che l'operazione chirurgica e le bende necessarie alla medicazione assumono ne *La fuga* (*Dark Passage*, Delmer Daves, 1947), in cui il protagonista deve farsi cambiare i connotati. Considerando che nello spettacolo teatrale Parnel riprendeva subito a camminare sulle proprie gambe, la scelta di indulgere nella rappresentazione della sua disabilità indica perciò la volontà di attingere a questo immaginario. In secondo luogo, rimanda all'estetica del noir anche il rapporto particolarmente violento che lega Sergio alla propria amante, che viene percossa in una delle sequenze di maggior tensione: si pensi in proposito alla brutalità con la quale il personaggio interpretato da Lee Marvin infierisce su Gloria Grahame nel già citato *Il grande caldo*. Infine, la maggior parte delle sequenze nelle quali appare il personaggio si svolge al chiuso o ha un'ambientazione notturna, ed è resa mediante una fotografia estremamente contrastata.

Gli altri personaggi del film manifestano invece un rapporto più stretto con i precedenti film di Matarazzo: la moglie di Antonio, Maria (Sabina nel testo originale) è il personaggio che subisce la trasformazione maggiore rispetto al dramma d'origine. Nel testo di Lopez, Sabina è una moglie devota fino all'inverosimile, virginale e innocente, ma soprattutto sterile anch'essa come la sua nemesi. Ciò la rende una sorta di moglie-bambina, che si dimostra essere estremamente passiva e indifesa ma che, nel finale, manifesta delle risorse e una furia insospettite: uccide infatti Cora con un bisturi che – come raccontano i due protagonisti nel primo atto – simboleggia l'amore tra lei e il marito. Maria invece assume una caratterizzazione maggiormente affine ai personaggi interpretati da Yvonne Sanson: in primo luogo, la sua natura di madre ristabilisce un rapporto con quel *maternal melodrama* che, attorno al 1952, sembrava essere scomparso dalla produzione melodrammatica Titanus. In secondo luogo, il personaggio permette di articolare diversamente quel quadrato dei ruoli femminili che era stato evidenziato nell'analisi di *Catene*, il quale viene riproposto qui di seguito, arricchito dagli ulteriori elementi che sono emersi nelle precedenti indagini:



In *Catene*, la protagonista femminile, Rosa, parte dalla posizione contrassegnata dal termine “moglie”: è infatti “madre” e “non vergine”. Tuttavia, un equivoco originato dall’insistenza del suo ex fidanzato Emilio, e dalla nostalgia che lei ancora prova per il loro passato amore, fa sì che la donna venga considerata adultera. Per il marito, per la famiglia e per le comari che stazionano sulle scale del palazzo in cui abita, Rosa passa così alla posizione contrassegnata dal termine “prostituta” che infatti coincide con la privazione del diritto di essere madre: questo il significato dell’interdizione imposta da Guglielmo, che impedendole di entrare nella propria casa sancisce il suo definitivo allontanamento dai figli Tonino e Angelina. La situazione si risolve soltanto quando, nel finale, viene sciolto l’equivoco e Rosa può tornare alla posizione “moglie”. Qualcosa di simile accade anche in *Tormento*, nel momento in cui Anna viene costretta a rinchiudersi nel convento delle penitenti: in quel caso, da “madre” diventa ancora “prostituta” – tali erano considerate le “donne perdute” ospiti del convento – in quanto viene permanentemente allontanata dalla figlia. In questo caso, scopo dell’istituzione è cancellare il suo passato per farla passare alla posizione “Madonna” – è il significato della vita di castità imposta alle reclusi – ma Anna tenta disperatamente di tornare alla posizione “madre” per ricongiungersi con il marito e i figli, cosa che avviene nel finale. Ne *I figli di nessuno* Luisa percorreva invece un itinerario assai differente: partiva dalla posizione indicata dal termine “fanciulla” (era infatti la giovane figlia del guardiano della cava) ma una volta rimasta incinta di Guido non riusciva ad assumere la posizione “moglie” a causa delle trame della contessa madre; tuttavia, una volta privata del proprio bambino, non si trovava a ricoprire la posizione di “prostituta” bensì direttamente quella di “Madonna”, in quanto entrava immediatamente in convento rinunciando al proprio nome e creandosi una nuova identità. D’altra parte, come si è visto nell’analisi, il personaggio di Luisa viene più volte accostato all’iconografia mariana, soprattutto quando nel finale si rivolge direttamente a un’immagine della Madonna mentre vede passare il feretro del proprio figlio. È bene poi notare che in questo film, tra Luisa/Suor Dolore ed Elena, la donna che avrebbe sposato Guido, non si instaura alcuna contrapposizione, in quanto ognuna delle due rimaneva permanentemente nelle posizioni “Madonna” e “moglie”.

Mentre in *Noi peccatori* si ripropone una situazione per molti versi simile a quella di *Catene*, la novità rappresentata dal precedente *Menzogna* consiste invece, come si è già rilevato, nella contrapposizione che si instaura tra la “fanciulla” Irene Galter e la “prostituta” Yvonne Sanson. Mentre quest’ultima cede il passo alla prima, appena prima di essere eliminata dal proprio amante, in modo da sciogliere la

contrapposizione, la giovane diviene nel finale una sorta di “Madonna”, quando viene mostrata abbracciare castamente Gianni e il piccolo Cucciolo, che intende allevare come fosse il proprio figlio²⁴⁹.

All'interno di questo schema, *Bufere* presenta una contrapposizione ancora più elementare: Daisy ricopre chiaramente il ruolo della “prostituta”, in quanto è sessualmente promiscua ed è sterile; inoltre, come racconta Sergio, la donna ha fatto letteralmente la vita. Maria invece ricopre nettamente la posizione della “moglie” ed è forse per rafforzare il suo essere “non vergine” ma “madre” che gli sceneggiatori del film hanno eliminato la sterilità e l'infantilismo che contraddistinguevano la Sabina del dramma, aumentando così il divario che separa il personaggio dalla sua antagonista. Non è soltanto la maternità che permette di accostare Maria alle figure femminili di Matarazzo, in particolare alla Rosa di *Catene*: come quest'ultima, anche l'eroina di *Bufere* viene trascurata dal marito per il lavoro e vede la propria famiglia venire minacciata da un elemento esterno; la differenza principale consiste nel fatto che, a differenza di Rosa e delle altre, nel finale Maria prende l'iniziativa e decide di eliminare l'intrusa sul piano pragmatico, separandola dal proprio marito a costo di compiere un omicidio-suicidio.

Anche i due personaggi minori permettono di legare il film a quelli analizzati precedentemente. L'amico di famiglia, Amedeo appartiene a quelle figure maschili che nella trilogia di Matarazzo svolgevano il ruolo di adiuvante nei confronti delle protagoniste femminili: come Enzo in *Tormento* o Poldo ne *I figli di nessuno*, anche Amedeo è innamorato di Maria ma non ha il coraggio di dichiararsi e tenta però di proteggerla da lontano, senza tuttavia che il suo aiuto abbia un reale effetto benefico sulla situazione. Infine, il piccolo Mario è il personaggio che maggiormente lega il film alla trilogia: in primo luogo in quanto è interpretato da Enrico Olivieri, il giovane attore che, dopo essere apparso ne *I figli di nessuno*, ricopre il ruolo dell'adolescente in tutti i film Titanus della prima metà degli anni '50; in secondo luogo, egli svolge una funzione per certi versi simile a quella del piccolo Tonino di *Catene*. In quel film, come si ricorderà dall'analisi, il giovane figlio della coppia protagonista cadeva in un equivoco quando vedeva la madre tenere la propria mano intrecciata a quella del viscido Emilio; in questo caso, invece, il fanciullo vede la prova del tradimento del padre – l'automobile parcheggiata di fronte a un alberghetto, sulla strada che collega Perugia ad Assisi – eppure non comprende davvero le conseguenze di quello che ha visto e rimane relativamente ignaro della crisi nella quale versa il matrimonio dei genitori. Da questo e altri punti di vista, *Bufere* può quindi essere considerato un film speculare a *Catene*: vi è un'ambientazione borghese in luogo di quella popolare, una città di provincia del centro Italia al posto di Napoli e soprattutto un adulterio maschile che viene ripetutamente consumato in sostituzione di un meno accettabile – secondo la morale dell'epoca, ma probabilmente non soltanto – adulterio femminile, il quale nel film del 1949 veniva però solamente immaginato.

La dimensione attrazionale

La presenza della moglie e del figlio di Antonio serve ad attivare tutte quelle dinamiche attrazionali che non potevano sussistere nel testo d'origine, il quale consisteva sostanzialmente in un dramma da camera fondato sull'analisi psicologica dei tre protagonisti e su di un determinismo ambientale cui si è già fatto cenno. Secondo una tendenza che era stata già evidenziata nell'analisi di *Tormento*, *Bufere* contiene

²⁴⁹ D'altra parte il titolo del film di Del Colle del quale *Menzogna* costituisce un remake era *La madonnina dei marinari*.

esclusivamente sequenze attrazionali fortemente motivate dalla narrazione; inoltre è il primo melodramma qui affrontato a non contenere nemmeno una canzone. La prima di queste sequenze presenta delle attrazioni in senso letterale: si tratta dell'esibizione al trapezio durante la quale avviene il ferimento di Sergio. Come si conviene, la sequenza è caratterizzata da un *découpage* che – sebbene sia lontana dai livelli di *Variété* (Ewald André Dupont, 1925) – è più elaborato della media del film, in modo che non sia soltanto il soggetto a costituire l'attrazione, ma che anche lo stile di ripresa e montaggio contribuiscano a una pausa narrativa immediatamente fruibile sul piano visivo. Il numero dei Parnel è infatti preparato da una serie di inquadrature che contestualizzano l'esibizione, mostrando alternativamente la famiglia dei protagonisti che attende il numero principale e un balletto sui pattini che si sta svolgendo sul palco, ripreso alternativamente dalla platea e da dietro l'arco di proscenio. Quando giunge il turno dei due acrobati, il numero dei punti di vista aumenta vertiginosamente man mano che ci si avvicina al climax dell'esibizione: si succedono così, oltre ai primi piani della famiglia di spettatori e a quelli dei due acrobati, anche campi medi dell'orchestra, contro-*plongée* dei due trapezisti, campi lunghi frontali della loro esibizione (nei quali la macchina da presa è collocata al centro della sala ma in posizione sopraelevata), riprese effettuate dal centro della platea (con tanto di sagome nere degli altri spettatori, che celano parzialmente la scena), mentre la musica e il montaggio, in sincrono, si fanno sempre più concitati fino al momento della caduta di Sergio.

A questa fa subito seguito una seconda sequenza attrazionale, nella quale Antonio opera in trapezista. Il breve segmento si distingue dal resto del film per una serie di peculiarità: in primo luogo l'accompagnamento musicale extradiegetico, che in ottemperanza alle regole del genere è sovrapposto quasi a ogni scena, viene bruscamente sostituito dal ticchettio di un orologio; in secondo luogo, abbondano riprese effettuate da angolazioni insolite e i dettagli che riprendono elementi dell'operazione chirurgica, un soggetto che come si è detto costituisce già di per sé un'attrazione. La sequenza inizia così con un primo piano di Daisy, che dopo aver visto entrare Sergio in sala operatoria si aggira per il corridoio in preda al rimorso, mentre un movimento panoramico abbandona il viso della donna per inquadrare l'orologio sopra di lei. In quel momento cessa il commento musicale e una dissolvenza incrociata introduce l'ambiente della sala operatoria: ripreso in campo lungo e illuminato da una fotografia estremamente contrastata, Antonio sta operando Parnel alla spina dorsale, assistito da altri quattro medici e da un'infermiera. Seguono due primi piani: il primo del paziente, ripreso in contro-*plongée* e attaccato a un respiratore; il secondo del chirurgo – inquadrato sempre dal basso – che si fa detergere il sudore dalla fronte. Una seconda dissolvenza incrociata riporta poi di nuovo all'orologio in corridoio, sul quale è possibile leggere che è passata più di mezz'ora, quando un'ulteriore dissolvenza riporta a un campo medio della sala operatoria e mostra Jean Gabin intento a ultimare la sutura in corrispondenza della spina dorsale del paziente. L'ultima inquadratura è infine un dettaglio del palloncino del respiratore, che si gonfia e sgonfia indicando che Sergio è ancora vivo e sta ricevendo ossigeno. L'ultima dissolvenza riporta nuovamente all'orologio in corridoio (è passato un altro quarto d'ora) dal quale si passa, con un movimento panoramico verso il basso speculare a quello della prima inquadratura, di nuovo al primo piano di Daisy, che vede aprirsi le porte della sala operatoria. È evidente come in questa sequenza la porzione di informazioni narrative che vengono veicolate sia decisamente inferiore all'enfasi che viene posta sulla fotogenia dell'operazione chirurgica. Ci viene infatti detto soltanto che Antonio è un grande chirurgo – lo si sapeva già – e che probabilmente Sergio sopravviverà – ma la stessa informazione verrà veicolata verbalmente meno di un minuto più tardi; dunque lo scopo della sequenza è

invece quello di indulgere sugli elementi scenografici – il lettino con il buco foderato per far passare il viso del paziente; la maschera che fornisce ossigeno a Sergio e il complesso macchinario che la fa funzionare; le tuniche e le maschere bianche che risaltano nella penombra della sala – o sui gesti, vaghi e poco leggibili, che mostrano il chirurgo al lavoro su di un corpo umano.

Dall'analisi di queste due sequenze emerge una serie di considerazioni: in primo luogo, come si è detto, in *Bufere* le sequenze che forniscono al pubblico elementi di interesse autonomi rispetto allo svolgersi della vicenda sono saldamente ancorate alla narrazione²⁵⁰, a differenza di quanto avveniva in *Catene* con le performance canore ma similmente a quanto si verificava ne *I figli di nessuno*: anche il film di Brignone, quindi, partecipa a quella ricerca di uno stile maggiormente vicino al linguaggio del cinema classico americano che la Titanus sta cercando di imporre alle proprie produzioni. In secondo luogo, sempre contrariamente a quanto avveniva in *Catene*, queste sequenze non sono legate alle dimensione passionale della sintassi del testo – non vi sono cioè delle sequenze nelle quali degli scarti nel linguaggio cinematografico si accompagnano a una resa visiva delle emozioni dei protagonisti – e nemmeno legate alla dimensione cognitiva – non servono cioè a sottolineare una rivelazione o un effetto di sorpresa – ma sono prettamente legate alla dimensione pragmatica: corrispondono cioè rispettivamente al tentativo di Daisy di liberarsi del suo amante per iniziare una nuova vita (l'incidente); a due prove di competenza nelle quali Antonio dimostra prima le sue capacità di grande chirurgo (l'operazione, riuscita, di Sergio) poi lo stato d'impotenza nel quale l'ha ridotto Daisy (l'operazione, fallita, dell'amico del figlio); infine alla prova finale nella quale Maria – che era fino a quel momento rimasta in disparte – decide di allontanare definitivamente Daisy, che sta per prendere il suo posto, dal proprio nucleo familiare.

La dimensione passionale

D'altra parte, cosa alquanto curiosa per un melodramma, se si va ad analizzare la sintassi narrativa del film ci si accorge di quanto questa tenda a mantenere in disparte la dimensione passionale fino alle ultime battute. Ciò si può osservare in particolare per quanto riguarda l'accendersi del desiderio di Antonio per effetto della seduzione di Daisy, un elemento che praticamente non viene rappresentato sullo schermo. Nell'analisi di *Catene* si era infatti sottolineato il fatto che la dimensione passionale riguarda in una certa misura le reazioni di un soggetto che è a sua volta oggetto delle azioni di altro soggetto – ovvero le risposte di un personaggio agli stimoli ricevuti, le quali subiscono un processo di maturazione che si esprime in genere sulla superficie del testo, a livello discorsivo (quello pertinente ai temi e alle figure). In altre parole, quando vi è una passione, quest'ultima deve avere un'intensità (può essere una passione cocente o tiepida) e una sua durata (una passione può durare un attimo o può essere continua); in altre parole, essa deve cioè trovare espressione sul piano dell'aspettualità:

Cerchiamo di introdurre il concetto con un esempio: chi si vergogna, spesso arrossisce. Lo si può dire in molti modi: arrossì, cominciava ad arrossire, arrossiva, diventava sempre più rosso.

²⁵⁰ Alle due appena descritte vanno aggiunte le altre tre sequenze di questo tipo, che si succedono nel corso del film e per le quali vale lo stesso discorso: la colluttazione tra Sergio e Daisy – l'unico segmento del film all'interno del quale vi siano elaborati movimenti di macchina; una seconda operazione chirurgica – quella del piccolo amico di Mario, che non sopravvive in quanto Antonio non è più in grado di operare; infine la folle corsa di Maria e Daisy, che termina con l'uscita di strada della vettura – una sequenza a dire il vero piuttosto convenzionale, che alterna primi piani delle due donne riprese contro un trasparente, dettagli del contachilometri e soggettive del guidatore, fino alla spettacolare uscita di strada del veicolo.

Ognuna di queste espressioni, per quanto afferisca al medesimo “concetto”, significa cose diverse. Il discorso rende il processo passionale mediante l’introduzione di categorie aspettuali (incoatività, duratività, terminatività), che operano sul predicato (funzione logica) trasformandolo appunto in processo, ossia in andamento, svolgimento di carattere temporale. (MARSCIANI – MATTIOLI: 1994, 55).

L’“esplosione” della passione di Antonio, se così si può dire, non viene mai trasferito sul piano aspettuale ma occupa invece lo spazio di un’ellissi, si consuma cioè tra la dissolvenza in chiusura che segue l’uscita di scena di Daisy e quella in apertura che mostra i due incontrarsi fuori città, salire in macchina senza dire una parola e andare direttamente ad amoreggiare nei boschi. Che sia colpa della recitazione di Gabin – che probabilmente non credeva al film – o della direzione di Brignone, manca completamente una rappresentazione delle passioni del personaggio protagonista: si pensi al fatto che, per rendere credibile la relazione fra i due amanti, nella sequenza successiva i protagonisti vengono presentati nell’atto di riflettere verbalmente sulle motivazioni che hanno spinto il medico a gettarsi in quella relazione. Antonio sostiene che attraverso il proprio rapporto con Daisy ha l’opportunità di vivere i suoi vent’anni, che all’epoca gli erano sfuggiti per il troppo studio e lavoro; lei sostiene invece di dargli quello che mancava alla sua condizione di borghese dalla vita ordinata – due battute che in poche righe di dialogo riassumono i concetti espressi nell’intero secondo atto del dramma di Lopez. Da un certo punto di vista, il fatto di celare il processo passionale del protagonista per mostrarne esclusivamente gli effetti potrebbe rivelarsi funzionale a una scelta consapevole, quella di presentare il rapporto tra i due personaggi come una forma di dipendenza. Infatti, dietro la falsa promessa di una giovinezza ritrovata, Daisy spoglia progressivamente Antonio di tutte le competenze che erano prerogative del personaggio: il suo voler-fare (ovvero l’ambizione di accedere alla cattedra di Bologna) il suo voler-essere (ovvero il desiderio di mantenere uno status di padre premuroso e marito affezionato nonostante la propria relazione extraconiugale), infine il suo saper e poter-fare, che nella sequenza di apertura erano stati presentati come i suoi tratti distintivi (al culmine della sua relazione con Daisy, Antonio non è più in grado di operare il giovane amico del figlio, in quanto non riesce a concentrarsi sull’operazione e gli tremano le mani). Come fosse sotto l’effetto di una potente droga, Antonio non riesce a rinunciare a Daisy e ne diventa succube, al punto che l’unica competenza che gli rimane è il “non poter non fare” quello che la sua amante ha deciso per lui: ciò potrebbe forse spiegare perché tutte le scene nelle quali Gabin e la Pampanini si baciano, spesso ripresi in campo lungo, siano assai più tiepide di quanto concedesse la censura dell’epoca. Quest’ipotesi è corroborata dal fatto che lo stesso meccanismo si ripete con le stesse modalità nel momento in cui Antonio e la sua amante interrompono e riprendono la loro relazione. Quando Sergio si presenta dal medico e gli svela la vera natura di Daisy e del proprio rapporto con lei, il protagonista decide di tornare dalla moglie alla quale racconta tutto, seppur continuando a manifestare noia e distacco nei suoi confronti. La famiglia perciò si ricompone, finché qualche settimana dopo Daisy non si ripresenta nell’aula dove Antonio sta facendo lezione: questi l’affronta e manifesta il suo disgusto nei suoi confronti, tuttavia nella sequenza successiva – anch’essa introdotta da una dissolvenza – i due vengono di nuovo mostrati a letto insieme, così che anche in questo caso vi è un’ellissi che cela lo sviluppo del coinvolgimento emotivo del protagonista.

Che sia o meno una scelta consapevole, quest’estromissione della rappresentazione figurativa della dimensione passionale²⁵¹ ottiene in ogni caso l’effetto

²⁵¹ Bisogna qui rilevare che questa parziale estromissione della rappresentazione della dimensione passionale non coinvolge la totalità dei personaggi: si pensi ad esempio alle esplosioni di gelosia di Sergio. Tuttavia, l’unico personaggio a seguire esplicitamente il percorso passionale canonico di

di danneggiare il film presso la critica e il pubblico dell'epoca: «Jean Gabin, Silvana Pampanini, Carla Del Poggio e Serge Reggiani tentano inutilmente di far sembrare vero un dramma che il regista ha trasformato in forme astratte»²⁵², recita una delle poche recensioni del film che si è riuscita a reperire, mentre l'incasso di circa 221.000.000 è indicativo di una scarsa risposta da parte degli spettatori, considerando anche il fatto che il protagonista del film è un divo internazionale, sebbene non più giovane.

La dimensione spaziale

Un'analisi della dimensione spaziale rivela non solo come dal film siano completamente assenti – per la prima volta nell'ambito dei melodrammi Titanus – i legami con la rappresentazione degli spazi di matrice neorealista, ma anche come nel film non sia presente nemmeno quella fisionomia della città del melodramma che era stata delineata da Pellizzari (1999) e che trovava la sua più letterale espressione in *Tormento*. Il primo elemento da notare è come, rispetto al testo teatrale di Lopez, gli sceneggiatori Musso e De Stefani (che insieme a Fittaioli avevano scritto anche *Noi peccatori*) abbiano provveduto a una moltiplicazione e a una frammentazione degli spazi diegetici, quasi temessero che l'unità di tempo e di luogo del testo originario potesse rendere statico il film: la vicenda perciò non è più ambientata nel solo studio di Antonio, ma si sviluppa in una serie di spazi, che possono essere racchiusi approssimativamente in tre categorie. In primo luogo vi sono i luoghi relativi alla dimensione lavorativa e familiare del protagonista, alla sua dimensione borghese, ovvero la casa e la clinica universitaria i quali sono perennemente immersi in una penombra che, come la vita del personaggio che li abita, può essere di volta in volta rassicurante o malinconica. In secondo luogo, vi sono gli spazi abitati prevalentemente da Daisy e Sergio: il teatro, la camera di ospedale nella quale Sergio trascorre la sua degenza, infine la camera d'albergo che questi continua segretamente a condividere con Daisy. È stato rilevato come questi due personaggi siano quelli che veicolano maggiormente gli stilemi del noir: prevedibilmente, perciò, anche gli spazi che abitano mantengono con quel genere un legame più forte della media. In un fortunato saggio Vivian Sobchack (1998), allo scopo di trovare delle specificità del noir rispetto ad altri generi attigui come il poliziesco, individua come caratteristica peculiare del genere quella di essere ambientato in spazi anonimi, prevalentemente pubblici e caratterizzati da un'atmosfera di precarietà, quali stazioni, locali notturni, camere d'albergo o pensioni: luoghi che vengono contrapposti a un'idea di casa – intesa come focolare domestico – ormai irraggiungibile in una società, qual era quella americana del periodo bellico e postbellico, caratterizzata dalla crisi degli alloggi, dalle ristrettezze degli anni della guerra e poi dal difficile reinserimento dei reduci²⁵³. Difatti, negli ambienti abitati dai due artisti girovaghi si riscontrano un

Fontanille, che era già stato illustrato durante l'analisi di *Catene*, è Maria: la moglie di Antonio nel corso del secondo tempo del film passa da una fase di costituzione (quando comincia a notare le continue assenze di Antonio), a quella della disposizione (quando manifesta le proprie preoccupazioni all'amico Amedeo), della patemizzazione (quando piangente chiede ad Antonio di rendere conto del suo comportamento, dopo la visita di Sergio), per poi lasciare esplodere le sue emozioni quando vede Daisy nella propria casa e, non riuscendo a convincere Antonio a lasciarla, passa all'azione salendo in macchina e tentando un omicidio-suicidio. Tuttavia, si tratta di un personaggio che nel film ha uno spazio ridotto, sul quale è focalizzata una porzione troppo piccola della vicenda perché Maria possa fornire un reale appiglio all'identificazione degli spettatori.

²⁵² COLOMBO (1953).

²⁵³ Il fondamento metodologico dell'articolo di Sobchack è costituito dalla teoria di cronotopo, elaborata da Bachtin, che prevede di studiare all'interno dell'opera letteraria il rapporto di interdipendenza tra la dimensione spaziale e quella temporale.

senso di provvisorietà e una resa luministica che rimandano evidentemente al noir americano. Escludendo il teatro, del quale si è già parlato sufficientemente, è il caso poi di esaminare più da vicino la stanza d'ospedale e la camera d'albergo. La prima compare in due sequenze che fanno seguito a quella dell'operazione di Sergio. La stanza è immersa nell'oscurità, per permettere il riposo dei degenti, e oltre a Parnel contiene soltanto un altro paziente, che viene identificato nei dialoghi come "paziente n. 25" e che non viene mai lasciato solo dalle infermiere, in quanto si tratta di un maniaco suicida. Questo personaggio non viene mai inquadrato, in quanto il suo letto è celato da un paravento che risalta nelle tenebre ed è illuminato da due lampade accese al suo interno; se ne sente però la voce, in quanto l'uomo si lamenta continuamente del fatto di essere stato salvato dal suicidio, interrompendo così continuamente il dialogo tra Sergio e Daisy. Mentre Sergio accusa la sua amante di aver tentato di ucciderlo, la voce dell'altro paziente si fa sempre più forte, così che Daisy si deve alzare per zittirlo: anche in questo caso l'uomo non viene inquadrato e quando la Pampanini si sporge da sopra la tenda, viene inquadrata in primo piano da una posizione assimilabile a una soggettiva del misterioso paziente. Si tratta di un episodio che non ha alcuna conseguenza nella narrazione e che proietta sulla scena un'atmosfera surreale: in primo luogo perché la luce, provenendo esclusivamente da dietro il paravento, non può che attirare la curiosità degli spettatori su quest'ultimo; in secondo luogo, perché tale curiosità viene sistematicamente frustrata; infine perché la incessante litania delle parole dell'uomo distrae dal dialogo tra i due personaggi, distogliendo gli spettatori dallo svolgersi della narrazione. La funzione di questo intermezzo potrebbe essere quella di proiettare su questa sequenza del film un'atmosfera onirica aprendo parzialmente il film alla dimensione dell'irrazionale, similmente a quanto avveniva ne *La donna fantasma* (*Phantom Lady*, Robert Siodmak, 1944) – nella sequenza in cui la protagonista riusciva finalmente a trovare la testimone oculare che avrebbe scagionato il suo uomo, ma scopriva che era affetta da una malattia mentale – o ne *Lo sconosciuto del terzo piano* (*Stranger on the Third Floor*, Boris Ingster, 1940), nel quale si scopriva che l'uomo che il protagonista aveva visto in sogno era in realtà un folle e farneticante omicida. Tuttavia, come si è già detto, si tratta di un episodio privo di conseguenze all'interno del film, e ciò evidenzia un aspetto chiave dei rapporti tra il cinema italiano postbellico e il noir. Nella maggior parte dei casi, infatti, i prelievi effettuati dal cinema italiano riguardano esclusivamente gli aspetti semantici del genere: in altre parole, in questi film fanno sporadicamente capolino, all'interno di storie melodrammatiche o anche all'interno del cinema comico, una serie di elementi che rimandano al noir americano – luci contrastate, *femme fatale*, equivoci uomini d'affari dediti a loschi traffici, locali notturni mal frequentati, ecc. – ma non vengono mai inseriti all'interno di strutture narrative simili a quelle che hanno permesso ai film d'oltreoceano di costituire un genere relativamente compatto. Sono poche, per esempio, le opere italiane che fanno realmente affidamento sulla struttura della *detection*, mentre quasi nessuna di esse fa leva su quegli elementi onirici – o su quella dimensione psicanalitica – che contraddistinguono il genere nella prima metà degli anni '40. Questa può essere una delle ragioni della breve vita del noir italiano e del fatto che non sia mai riuscito a costituire un genere vero e proprio: perché quest'ultimo viene trattato esclusivamente come un catalogo di forme da utilizzare per rammodernare storie di altro tipo, un atteggiamento particolarmente evidente nel rapporto che con il noir intrattengono i melodrammi della Titanus e che differenzia la produzione della compagnia da quella della Lux, la quale al contrario imbastisce spesso progetti che riflettono sul genere in maniera più consapevole e complessa. Si pensi a *Senza pietà* (Alberto Lattuada, 1948), nel quale la raffigurazione delle prostitute e della banda di contrabbandieri si fonde con

il tema dell'amore e della fuga impossibili di Carla Del Poggio e John Kitzmiller; oppure a *Persiane chiuse* (Luigi Comencini, 1951) nel quale la ricerca della sorella smarrita, condotta da Eleonora Rossi Drago all'interno dell'ambiente della prostituzione genovese, si trasforma in una discesa in un mondo da incubo. In *Bufere*, invece, il rapporto con il noir si ferma spesso al solo calco iconografico, come nella sequenza del rientro notturno di Daisy nella propria camera, nella quale Sergio, che sospetta di essere tradito, sta aspettando la sua amante seduto nella stanza completamente buia, che viene rischiarata parzialmente dall'insegna intermittente dell'albergo: si tratta di un effetto facilmente rinvenibile in decine di film noir, come per esempio nella sequenza che dà il via al lungo flashback de *L'ombra del passato* (*Murder, My Sweet*, Edward Dmytryk, 1944) e nella quale Dick Powell, seduto nel proprio ufficio, si accorge di non essere solo quando l'insegna luminosa che si trova fuori dalla sua finestra, illuminandosi, gli permette di vedere il riflesso di Mike Mazurki. Il problema del film è perciò quello di limitarsi a una mimesi degli stilemi e delle situazioni del noir, senza integrarle in una struttura coerente che dia una piena giustificazione a queste scelte.

Gli spazi abitati da Antonio e quelli occupati da Daisy e Sergio entrano in un'ovvia contrapposizione reciproca – la tranquillità borghese si confronta con la provvisorietà di una vita vissuta ai margini della società – ma al tempo stesso si oppongono entrambi agli spazi della terza categoria, ovvero all'alberghetto dove si incontrano Antonio e Daisy e alla campagna circostante: gli spazi nei quali al medico è possibile vivere i propri vent'anni perduti. Di questi due luoghi, l'unico a presentare motivi di interesse nel contesto del presente discorso è la campagna, per il modo in cui riesce a raffigurare elementi della civiltà contadina evitando completamente qualsiasi riferimento al contemporaneo cinema neorealista: in modo assai più simile al cinema prebellico che a *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1953), l'anziano Brignone offre agli spettatori l'oleografia di un *locus amoenus* nel quale mute contadine raccolgono grappoli d'uva che poi offrono alla Pampanini, mentre una musica extradiegetica a base di archi, flauti e una voce di soprano accompagna placidamente la scena.

Infine, va commentato un ultimo aspetto di un qualche interesse. Come si è già detto in precedenza, il testo teatrale di Lopez legava la crisi del protagonista all'infanzia passata a Bitti, in Sardegna, un luogo che viene presentato come chiuso, soffocante e perciò contrapposto all'attuale residenza di Antonicu, Palermo, che al confronto viene descritta come una realtà cosmopolita. All'interno del film, invece, i problemi del protagonista non vengono affatto legati alla realtà geografica di provenienza, che non viene specificata: si direbbe che lui sia nato e cresciuto nella città in cui lavora, se non fosse per il cognome che porta, "Sanna", che connota un'origine sarda sulla quale però nessun personaggio fa commenti. Resta da chiedersi perché, allora, l'azione sia stata trasferita da Palermo a Perugia, una città della quale si vedono soltanto degli scorci, della quale non vengono nemmeno presentati dei monumenti – non vi sono infatti, come in alcuni dei film di ambientazione napoletana sopra analizzati, delle vere e proprie immagini-cartolina – e che non viene mai nominata, sebbene nei dialoghi si faccia due volte riferimento ad Assisi. La scelta di una località di provincia è coerente con la tendenza del cinema italiano postbellico a presentare diverse realtà della penisola – riproducendone molto più raramente i diversi dialetti – che ovviamente è riconducibile alle prime esperienze neorealiste (si pensi ai vari episodi di *Paisà* di Rossellini) e che si può ritrovare anche all'interno di quei film *maninfram* che ne riprendono degli elementi: per esempio due film sopra citati, *Senza pietà* e *Persiane chiuse*, sono ambientati rispettivamente a Livorno e Genova. Si tratta di una tendenza che non è

destinata a durare, in quanto questo fenomeno di decentramento geografico e linguistico finisce per soccombere alla sempre maggiore quota di film ambientati nella capitale:

Nel momento di massima espansione quantitativa della produzione si assiste a una progressiva affermazione, quasi egemonica, del dialetto romanesco a spese di tutte le altre forme dialettali. [...] Attraverso le parole e i gesti di personaggi gravitanti nell'orbita della capitale passa, in effetti, la rappresentazione dei mutamenti dell'immagine dell'italiano dalla ricostruzione fino alle soglie del boom. Roma è concentrato esemplare, nel bene e nel male, di tutti i luoghi e tutte le tipologie possibili. È il luogo dove tutto accade, lo spazio privilegiato dove coesistono fenomeni di conservazione e di trasformazione. (Brunetta: [1982] 2001, 314-315)

Tuttavia, sebbene la raffigurazione della provincia italiana corrisponda alla logica sopra descritta, non è ben chiaro il motivo della scelta di Perugia che in ogni caso, come Napoli in *Tormento*, viene spogliata di ogni connotazione turistica mentre Assisi, la quale potrebbe diventare invece scenario di un qualche miracolo e conversione, come la Pompei di *Noi peccatori*, rimane sostanzialmente estranea alla vicenda narrata.

IV.5. Gli ultimi fuochi del melodramma popolare Titanus

Nel 1953 esce un terzo melodramma che, come e più di *Bufere*, si mescola con il noir e con altri generi di provenienza hollywoodiana: *Legione straniera*, diretto da Basilio Franchina e scritto anch'esso da Carlo Musso e Alessandro De Stefani. Si può quasi immaginare che Lombardo avesse ordinato ai due sceneggiatori di preparare tre film che miscelassero vari generi in proporzioni diseguali, in modo che si potessero sperimentare vari gradi di distanziamento dal modello di Matarazzo. Di essi, *Legione straniera* sarebbe senza dubbio il più lontano, in quanto il film riprende un impianto sostanzialmente identico a quello di *Menzogna* per infilarci dentro elementi provenienti dal noir, dal cinema bellico e addirittura dal western: anche *Legione straniera* inizia con un equivoco inscenato dai genitori di Irene Galter, a causa del quale il marinaio Alberto Farnese crede di essere stato abbandonato dalla propria innamorata. Tuttavia questi, invece di buttarsi tra le braccia di una ricca donna single come avveniva in *Menzogna*, si trasferisce a Orano, in Algeria, dove viene contemporaneamente sedotto da una cantante di *night club* (Vivienne Romance), perseguitato da un ufficiale della legione straniera che è anche amante della donna (Marc Lawrence) e accusato di un omicidio che non ha commesso. Fuggito di prigione, Farnese si arruola nella legione straniera, proprio mentre la Galter sbarca a Orano insieme al fratellino (l'immane Enrico Olivieri) per chiarire l'equivoco e tornare in Italia con lui. Le ricerche sono vane, fin quando non giunge l'aiuto di un cameriere africano che lavora nel locale notturno (John Kitzmiller, protagonista di *Senza pietà*), il quale riesce a individuare il forte in cui è stato mandato il distaccamento di Farnese. Il fratellino della Galter parte per raggiungerlo, ma al suo arrivo l'avamposto viene attaccato dai contrabbandieri arabi: inizia così uno scontro a fuoco nel quale il fanciullo muore da eroe e Farnese, pur rimanendo ferito, riesce a condurre i legionari alla vittoria.

Franchina, come si è già ricordato precedentemente, oltre ad aver collaborato alla realizzazione di *Menzogna* ha lavorato a lungo come assistente alla regia di De Santis. Qui il regista esordiente porta alle estreme conseguenze la tendenza a mescolare i generi che contraddistingue le opere più celebri del suo maestro. Il film inizia infatti in maniera molto simile ad altri melodrammi Titanus, ma su questa base inserisce elementi eterogenei, tra i quali figurano in primo luogo precisi rimandi al cinema noir americano e al realismo poetico francese. La Orano cinematografica, per esempio, è ricalcata sull'Algeri de *Il bandito della Casbah* (*Pépé le Moko*, Julien Duvivier, 1937), mentre

gran parte delle sequenze che vi sono ambientate includono il personaggio di una *chanteuse* che si comporta come una *femme fatale* un po' stagionata, e che può essere accostata tranquillamente al personaggio interpretato da Yvonne Sanson in *Menzogna*; ritornano poi due attori stranieri che hanno legato i loro nomi alla breve stagione del melodramma-noir italiano, come Marc Lawrence – che qui per una volta non interpreta il ruolo del malvivente, ma quello dell'ufficiale della legione straniera – e John Kitzmiller. Su questa base si inseriscono elementi e ambientazioni propri del bellico-avventuroso di ambientazione esotica, con ovvi riferimenti a *Beau Geste* (William A. Wellmann, 1939) riscontrabili nell'iconografia del deserto, del forte e dell'esercito della Legione straniera, e infine rimandi al genere western, presenti nella sequenza dell'assedio al forte: qui i contrabbandieri arabi vengono raffigurati esattamente allo stesso modo dei pellerossa dei film di Ford. Infatti i contrabbandieri a cavallo, prima di attaccare, si stagliano in controluce sul crinale di una collina, come gli indiani di *Ombre rosse* (*Stagecoach*, John Ford, 1939) o anche come i mafiosi de *In nome della legge* (Pietro Germi), uscito per la Lux nel 1949; in secondo luogo, al momento dell'attacco, gli arabi cavalcano tenendo i fucili sollevati e paralleli al terreno, secondo un'iconografia che di nuovo rimanda ai nativi americani del cinema western; non manca infine il tema del sacrificio di un personaggio secondario, che accomuna questo genere al bellico e all'avventuroso.

Secondo quanto afferma in una già citata intervista, De Santis riferisce di aver preso parte anche alle riprese di *Legione straniera* – non specifica però quale fosse esattamente il suo ruolo – ma di aver disconosciuto il film una volta chiarita la natura dell'operazione²⁵⁴: *Legione straniera*, in effetti, utilizza una mescolanza di più generi con una finalità esclusivamente sensazionalistica, che esclude completamente quel raffinato scambio tra la dimensione etico-didascalica del racconto e quella spettacolare che nei film del regista veniva creato attraverso raffinati rimandi intertestuali tanto al cinema popolare quanto a quello d'avanguardia. Inoltre, il film espunge totalmente quella dimensione sociale che faceva capolino – seppure nelle forme di un insipido populismo – anche in *Menzogna*. Alla base della decisione della Titanus di affidare il film a Franchina può quindi esserci stata l'idea di realizzare un film che offrisse la spettacolarità di un De Santis, depurata però di quei contenuti ideologici che erano stati individuati come causa del fiasco di *Roma, ore 11*.

L'ultimo film cui si farà cenno in questo paragrafo, *Difendo il mio amore* (1956), costituisce invece un tentativo di riprendere le atmosfere borghesi e la rappresentazione noir della provincia italiana che avevano caratterizzato *Bufere*, agganciandole però con molta più sicurezza alla tradizione di *Catene*. Si tratta di un film che rappresenta uno degli ultimi fuochi del melodramma popolare Titanus, che da genere di maggior successo nella prima metà degli anni '50 si ritroverà a diventare progressivamente un elemento marginale all'interno della pianificazione produttiva della casa. La regia di questa coproduzione italo-francese è affidata a Giulio Macchi – un documentarista che per la Titanus aveva da poco realizzato un film non fiction, *India favolosa* (1954) – e costituisce la sua unica prova nel cinema narrativo, a parte un breve episodio del film collettivo *Le italiane e l'amore* (1961); ciò porterebbe a pensare che il più esperto regista americano Vincent Sherman abbia avuto un ruolo più ampio di quello per cui è stato accreditato, una "supervisione" che risulta essere un episodio curioso all'interno della carriera di un regista che non ha mai lavorato all'interno del

²⁵⁴ «Il mio contributo fu un gesto di amicizia e di affetto anche se regolarmente retribuito. Ricordo però quando vidi il film ultimato restituii il denaro e chiesi in cambio che togliessero il mio nome perché, francamente, la linea drammatica e sentimentaloide del film andava oltre quello che la mia coscienza e la mia ideologia mi consentivano di sottoscrivere» (BARLOZZETTI: 1986, 33).

cinema italiano. La sceneggiatura è invece di Suso Cecchi d'Amico, Giorgio Prosperi e Jacques Robert (presumibilmente per i dialoghi della versione francese), su soggetto ancora di Suso Cecchi d'Amico ed Ettore Giannini. Si tratta di un gruppo che indica la volontà di realizzare un prodotto di qualità: Suso Cecchi d'Amico aveva già un curriculum di ottimo livello – aveva scritto, tra le altre cose, la sceneggiatura di *Senso* (Luchino Visconti, 1954), *La signora senza Camelie* (Michelangelo Antonioni, 1953) e, per la Titanus, *Il sole negli occhi* (Antonio Pietrangeli, 1953) – mentre Ettore Giannini, che per la Titanus aveva collaborato alla versione di Antamoro de *L'angelo bianco* (1943), aveva realizzato in qualità di regista, per la Lux, il fortunato *Carosello napoletano* (1953); infine, Giorgio Prosperi aveva collaborato a produzioni di prestigio come *Stazione termini* (Vittorio De Sica, 1953) e *Il cappotto*, raffinato adattamento di Gogol' realizzato da Lattuada nel 1952 e prodotto dalla Titanus. In effetti, il film costa circa il triplo dei film analizzati in precedenza, compreso *Bufere* che era anch'esso una coproduzione italo-francese²⁵⁵; nonostante ciò, e a dispetto di un cast che comprende Martine Carol – reduce dal set di *Lola Montès* (Max Ophüls, 1955) – e gli italiani Gabriele Ferzetti e Vittorio Gassmann – quest'ultimo in un ruolo da *villain* che ricorda le sue prove di dieci anni prima – nel film si respira comunque l'atmosfera di una produzione di second'ordine, un'impressione probabilmente favorita dal modo estremamente schematico in cui *Difendo il mio amore* ricicla temi e figure della produzione Titanus di inizio decennio.

Il film racconta la storia di un infido e giovane giornalista (Vittorio Gassmann) che trova modo di emergere all'interno di un quotidiano di secondo piano trasformandolo in un giornale scandalistico. La sua idea è quella di riesumare vecchi casi di cronaca irrisolti, pubblicando illazioni sui suoi protagonisti. La prima vittima è una giovane donna di Bergamo, Elisa Leonardi (Martine Carol), che era stata tempo addietro segretaria di un ricco uomo d'affari, di nome Dosti, che aveva ucciso la moglie avvelenandola. Elisa all'epoca era stata interrogata come persona informata dei fatti, ma le era stato riconosciuto solo un ruolo marginale nella vicenda; ora la donna è sposata felicemente con un ricco banchiere di nome Pietro (Gabriele Ferzetti) ed è madre di tre bambine. La primogenita Angela, tuttavia, che è ricoverata in un istituto perché presenta delle difficoltà di apprendimento, ha già dieci anni ed è perciò nata prima del matrimonio: la teoria del giornalista, diffusa quotidianamente a mezzo stampa, è perciò che quest'ultima sia figlia di Dosti, il quale avrebbe compiuto un uxoricidio perché amante di Elisa e padre della bambina. Perseguitati da tale campagna diffamatoria, i due coniugi arrivano a dichiarare pubblicamente quale sia la reale paternità della bambina: Angela è nata durante la guerra ed è figlia di un commilitone di Pietro, con il quale Elisa ha avuto una lunga storia d'amore ma il cui aereo è stato abbattuto. Pietro, per amicizia nei suoi confronti e per amore di Elisa, aveva allora accettato di crescere la bambina come fosse la propria figlia. Tuttavia, lo stesso Pietro inizia a nutrire dei dubbi nei confronti della moglie: sobillato dalla campagna stampa, nonostante conosca la storia della nascita di Angela comincia a nutrire sospetti sul rapporto che Elisa intratteneva con Dosti. L'uomo inizia perciò a manifestare apertamente la propria diffidenza nei confronti della moglie fino a quando, in seguito a un litigio, decide di abbandonare il tetto coniugale. Ma proprio in quel momento si verifica una tragedia: Angela, che era scesa per pregare il patrigno di tornare, viene aggredita da un gruppo di fotografi e –

²⁵⁵ Nei fascicoli dell'Archivio Centrale dello Stato sono tuttavia presenti solamente i preventivi di questi film, che potrebbero differire significativamente dai costi effettivamente sostenuti. In ogni caso, mentre i preventivi dei primi quattro film presi in considerazione nel capitolo si aggirano tra i 120 e i 170 milioni di lire, per *Difendo il mio amore* è prevista una spesa di circa 350 milioni di lire, una cifra molto vicina all'impegnativo *Pane, amore e gelosia* di due anni prima.

scappando dai flash – viene investita da un furgone. Elisa e Pietro si ritrovano, disperati, al capezzale della bambina, ma in breve tutto si risolve nella maniera migliore: il direttore del giornale, scandalizzato dalla piega che ha preso la vicenda, chiude l'inchiesta e licenzia il giornalista, Angela si riprende e viene dichiarata ormai fuori pericolo e infine Pietro ritrova la fiducia nella moglie e l'amore per la propria famiglia.

Anche in questo caso gli elementi prelevati dal noir – gli aspetti legati all'indagine giornalistica, i dettagli del delitto nel quale era stata coinvolta la protagonista e la fotografia ad altissimo contrasto – sfumano in una sintassi narrativa che riprende pesantemente i meccanismi del melodramma di ispirazione matarazziana: un marito onesto e affettuoso che a causa di un equivoco perde fiducia nella moglie, una donna onesta la cui innocenza viene messa in dubbio e che perciò attraversa una fase di degradazione – elementi che, come si è visto, sono parte integrante del *maternal melodrama* – un finale miracoloso nel quale una vittima innocente recupera miracolosamente la salute (come in *Tormento*, *Menzogna*, *Noi peccatori*, ecc.), dopo che i genitori si erano già raccolti al suo capezzale (*I figli di nessuno*). Non è perciò esagerato ipotizzare che *Difendo il mio amore* sia nato dalla volontà di fondere *Asso nella manica* (*Ace in the Hole*, Billy Wilder, 1951) con *Catene*, nello stesso anno in cui un altro melodramma, *La donna del giorno* (Francesco Maselli), tenta di sfruttare il tema della stampa scandalistica²⁵⁶. Vi sono tuttavia anche diversi elementi che rimandano a *Bufere*, come l'ambientazione in un'Italia di provincia (Bergamo) che assume caratteri tetri e minacciosi e soprattutto l'attenzione per un milieu borghese del quale tuttavia in questo caso vengono anche enfatizzate le meschinità²⁵⁷. Tuttavia, anche questo film denuncia l'impossibilità della Titanus di creare realmente un nuovo ciclo che si possa reggere sulle proprie gambe senza tornare ad attivare i meccanismi di quegli stessi film dai quali ha avuto origine.

Conclusioni

Si possono così ricostruire i passaggi mediante i quali la Titanus ha tentato di realizzare un nuovo ciclo di film a budget medio-basso che affiancasse la serie di punta, costituita dai film di Matarazzo. In un momento in cui i film del regista successivi a *I figli di nessuno* si assestano comunque su incassi che arrivano al mezzo miliardo di lire, *Menzogna* tenta di riprendere parte del cast, dei meccanismi narrativi e del trattamento degli spazi della trilogia. Le variazioni che dovrebbero permettere al film di non saturare l'offerta e di aprire un nuovo ciclo arrivano prevalentemente da due ambiti differenti: parte del cast e dei comparti tecnici provengono dallo sfortunato *Roma ore 11*, affossato al botteghino a causa di polemiche di natura ideologica ma carico di potenzialità commerciali, così che dopo il trio Matarazzo-Nazzari-Sanson ne viene ipotizzato uno nuovo formato dal recalcitrante De Santis o dal suo assistente Basilio Franchina (che collaborano al film di Del Colle), da Alberto Farnese e da Irene Galter; una parte degli elementi semantici deriva invece dal noir, un genere che era già presente in alcuni luoghi di *Catene* ma che all'inizio degli anni '50 sta contaminando buona parte della produzione melodrammatica, come dimostrano le produzioni realizzate da Ponti e

²⁵⁶ Un altro elemento che accomuna i due film è la tendenza a riciclare i titoli di opere hollywoodiane con le quali non hanno nulla a che fare: *La donna del giorno* è infatti anche un celebre film di George Stevens (*Woman of the Year*, 1942), che ha come unico punto di contatto con il film di Maselli l'ambientazione nel mondo della carta stampata; *Difendo il mio amore* è invece il titolo italiano di un film di Roy Del Ruth con Robert Taylor e Loretta Young (*Private Number*, 1936).

²⁵⁷ Il ricco banchiere Ferzetti, non riuscendo ad avere fiducia nella moglie nonostante i pettegolezzi, si giustifica dicendo: «non sono un eroe, sono un piccolo borghese figlio di piccolo borghesi».

De Laurentiis per la Lux. Il risultato commerciale di *Menzogna* è promettente (oltre quattrocento milioni di lire, quasi quanto un film di Matarazzo), così che la Titanus viene stimolata a proseguire sulla stessa strada. Il passo successivo prevede perciò che venga condotta un'analisi dello stesso *Menzogna*, che permetta di sviluppare nuovi film che ne conservino le caratteristiche vincenti, e che in seguito vengano messe in cantiere altre tre pellicole che conservino alcuni di questi stessi aspetti tentando di svilupparli in nuove direzioni. *Noi peccatori* riprende così l'estrema fedeltà al modello di *Catene*, che già caratterizzava il film di Del Colle, e in più potenza, da una parte, gli elementi noir attraverso l'introduzione di una coppia di *villain* – i personaggi interpretati da Marc Lawrence e Tamara Lees – e dall'altra, i legami di superficie che già i film di Matarazzo intrattenevano con il movimento neorealista: il protagonista maschile è infatti un reduce e il padre agricoltore, in una sequenza, lamenta le difficoltà incontrate dal suo gruppo sociale a causa della meccanizzazione. *Bufere* riprende invece da *Menzogna* il personaggio della *femme fatale* borghese, ma invece di reintrodurlo così genera un conflitto tra una donna volitiva, pericolosa e priva di radici, e un *coté* borghese che sostituisce le ambientazioni popolari dei film di Matarazzo; inoltre, se il regista napoletano attingeva al materiale della sceneggiata, il film di Brignone è invece l'adattamento di un dramma borghese di matrice naturalista. Infine, *Legione straniera* punta a una maggiore continuità produttiva con il predecessore *Menzogna*, in quanto la regia viene affidata a Franchina e la coppia di protagonisti è la stessa. Inoltre in questo film viene spinta all'estremo la tendenza, già presente nel film di Del Colle, a mescolare i generi: oltre al melodramma e al noir fanno così il loro ingresso il cinema bellico, l'avventuroso e il western.

Nessuno dei tre melodrammi raggiunge i livelli del film capostipite: *Noi peccatori* forse sconta l'eccessiva similarità con i film di Matarazzo, tuttavia realizza la performance migliore (374.000.000 di lire). L'altro film realizzato dallo stesso regista, *Bufere*, uscito appena due mesi prima, ottiene invece ben pochi consensi e, nonostante la presenza di una star internazionale come Jean Gabin, raccoglie appena 221.000.000 lire: in questo caso ha forse pesato l'eccessiva lontananza dall'impianto di Matarazzo per quanto riguarda la semantica del film, e viceversa il fatto che il film non riuscisse a staccarsi definitivamente dalla struttura del suo modello, riducendo i numerosi elementi noir a un semplice contorno. Anche il risultato commerciale di *Legione straniera* si rivela mediocre (308.000.000), così che nei futuri listini Titanus non appariranno altri film interpretati dalla coppia Galter-Farnese.

Difendo il mio amore arriva invece dopo uno iato di due anni, durante i quali il melodramma Titanus è caratterizzato, oltre che dagli exploit di Matarazzo, da produzioni più ambiziose – come *La spiaggia* di Lattuada e *Maddalena* di Genina, entrambi del 1954. Il film esce in un anno, il 1956, nel quale il genere ha già dato prova di non tenere più come una volta e, nonostante il meccanismo della coproduzione gli consenta di avere un cast di buon richiamo, recupera a mala pena i costi di realizzazione totalizzando 241.000.000 di lire²⁵⁸. In questo caso ha forse pesato, al di là dell'idea di sfruttare il successo di altri film incentrati sulla rappresentazione della stampa scandalistica, il fatto che il cinema italiano stesse gradualmente eliminando quegli elementi provenienti dal noir sui quali era ancora costruito il film di Macchi e Sherman; inoltre, lo scioglimento della vicenda riprende in maniera frettolosa il modello di *Catene*, riuscendo probabilmente nell'impresa di deludere contemporaneamente il pubblico popolare – che avrebbe forse desiderato che tale struttura avesse più spazio – e

²⁵⁸ Il film è infatti una coproduzione eccezionale con quota italiana al 70%, così che la spesa preventivata dalla Titanus corrisponde a circa 245.000.000 di lire.

quello più sofisticato, a cui sembrano strizzare l'occhio la scelta degli sceneggiatori e del cast.

L'esperienza di questi film testimonia il fallimento della Titanus nell'instaurare un nuovo ciclo che sia in grado di accompagnare la serie di successo del trio Matarazzo-Nazzari-Sanson, un'operazione condotta però con risultati commerciali che raramente – a parte che nel caso di *Difendo il mio amore* – sono meno che dignitosi. Come è stato evidenziato dall'analisi è forse l'incapacità di distaccarsi definitivamente dal modello di partenza facendo evolvere il ciclo in maniera autonoma ad aver bloccato la formazione di un nuovo nucleo di successo, ma altre ragioni possono essere ricercate nell'esuberante offerta di film melodrammatici che caratterizza la prima metà degli anni '50 e nella conseguente disaffezione di un pubblico il quale, peraltro, iniziava a cambiare gusti. In un altro settore parimenti importante, la commedia, la Titanus riuscirà invece a instaurare diversi cicli di successo, come si vedrà nel capitolo a essa dedicato.

Cap V: La Titanus e il neorealismo

Nelle pagine precedenti si è più volte fatto riferimento ai rapporti che alcuni dei melodrammi della Titanus intrattengono con il neorealismo. Questo legame è stato finora trattato come una relazione unidirezionale: si è cercato cioè di individuare il neorealismo all'interno del melodramma, di individuare temi, situazioni, spazi e iconografie caratteristici di quel cinema all'interno di film che si ponevano nettamente al di fuori dell'alveo del movimento, ma che tuttavia dal punto di vista tematico e formale non potevano rinunciare ad attingere a quel nuovo bacino di forme. Ora si tratta di compiere il percorso inverso, ovvero di cercare il melodramma nel neorealismo: non tanto per mettere in luce i diversi scambi che anche quei film che trovano stabilmente posto all'interno del canone neorealista intrattengono con forme spettacolari pre e post-belliche, quanto per vedere nello specifico quale sia la fisionomia di quei pochi tra di essi che sono stati prodotti (o coprodotti) dalla Titanus e infine come essi trovino posto nel complesso delle altre produzioni della casa.

La Titanus partecipa, a diverso titolo, a tre operazioni direttamente legate al movimento e collocate in punti strategici della sua storia: in primo luogo, all'alba della Liberazione la casa di Lombardo figura nei titoli di testa del documentario in lungometraggio *Giorni di gloria* (Mario Serandrei, 1945); in secondo luogo, ben sette anni dopo, la Titanus realizza per la prima volta – in coproduzione con la Transcontinental Film dell'americano Paul Graetz – un film di finzione neorealista: *Roma ore 11* (De Santis, 1952), che esce quando il neorealismo si sta già avviando verso il proprio tramonto. Infine, la Titanus produce *Siamo donne* (Guarini, Franciolini, Rossellini, Zampa e Visconti, 1953), un film a episodi che esce quando l'esperienza neorealista può dirsi ormai definitivamente conclusa: l'anno successivo, infatti, alla Mostra del cinema di Venezia il dibattito si incentrerà sul contrasto tra *Senso* (Luchino Visconti, 1954) e *La strada* (Federico Fellini, 1954), due film che ormai si pongono nettamente al di fuori dell'estetica del movimento.

V.1. Il cinema dell'ANPI e Giuseppe De Santis

Non è del tutto chiaro quale sia stato l'esatto ruolo della Titanus nella realizzazione di *Giorni di gloria*, ma il fatto stesso che la compagnia vi abbia legato il proprio nome pone una serie di questioni interessanti, data la natura eccezionale dell'opera. In primo luogo, *Giorni di gloria* è un oggetto che è stato visto pochissimo negli anni successivi alla sua uscita, è sopravvissuto in poche copie conservate all'interno di archivi legati alla memoria storica della Resistenza e soltanto di recente, nel 1996, è tornato a circolare grazie al restauro effettuato dal Centro sperimentale di cinematografia-Cineteca nazionale, in collaborazione con l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e l'ANPI (Associazione nazionale partigiani d'Italia)²⁵⁹: un oblio durato cinquant'anni,²⁶⁰ del quale è forse responsabile l'asperità e la violenza del materiale del quale il film è composto. In secondo luogo questo documentario, prodotto dalla stessa ANPI, è il primo film – insieme a *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), che

²⁵⁹ Cfr. CALZINI (1998). Il film nell'A.A. 2003-2004 è anche stato oggetto di un seminario che ha coinvolto la Videoteca del Consiglio regionale dell'Emilia Romagna, l'Istituto storico Parri, la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Bologna e il DAMS dell'Università di Bologna (cfr. SERVETTI – ASQUINI: 2004).

²⁶⁰ Si noti in proposito che anche nella bibliografia riguardante il film sussiste un considerevole gap tra gli anni '40 e gli anni '90.

esce nelle sale poche settimane prima di *Giorni di gloria* – a offrire una rappresentazione “a caldo” della Resistenza italiana e a tentare di edificarne un’immagine epica, alla quale negli anni successivi si conformeranno le rappresentazioni della lotta di Liberazione che appariranno nei diversi media²⁶¹. Infine, *Giorni di gloria* è l’unico documentario di rilievo realizzato da soggetti strettamente legati al neorealismo²⁶²: come è noto, infatti, sebbene il movimento si proponesse esplorare la quotidiana vita nazionale nella maniera più immediata possibile, al suo interno non è mai esistita una vera e propria scuola documentaristica²⁶³. Un ultimo elemento che rende *Giorni di gloria* un’opera di profondo interesse consiste nel fatto che, sebbene sia firmato dal solo Serandrei, la sua natura è quella di un’opera collettiva alla quale hanno partecipato altri tre cineasti (Marcello Pagliero, Giuseppe De Santis e Luchino Visconti) nonché il principale teorico del neorealismo stesso (Umberto Barbaro, autore del commento insieme a Umberto Calosso, voce di Radio Londra): una rosa di nomi che evidenzia quanto sia una forzatura l’abituale esclusione del film dalla letteratura dedicata al movimento, e come invece sia un’opera chiave per comprendere il passaggio tra la sua fase pre-bellica, rappresentata in primo luogo da *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943), e quella postbellica che ha inizio con l’uscita di *Roma città aperta*.

Rivisto oggi, *Giorni di gloria* si rivela essere un’opera estremamente eclettica e disomogenea, come già era stato rilevato da alcuni recensori dell’epoca²⁶⁴. Ciò deriva evidentemente dalla molteplicità di materiali dai quali essa è originata: infatti *Giorni di gloria* è sostanzialmente un film di montaggio, costituito tanto da girato preesistente quanto da riprese effettuate in funzione della realizzazione del film. Alla seconda categoria appartengono ad esempio alcune ricostruzioni di azioni dei Gap²⁶⁵ firmate da Giuseppe De Santis, realizzate con uno stile evidentemente debitore del cinema

²⁶¹ Per la dimensione mitopoietica di *Giorni di gloria* e le modalità con le quali essa raggiunge il proprio obiettivo si veda RANZATO (1998).

²⁶² Con l’eccezione, soltanto parziale, di *Gente del Po* (Michelangelo Antonioni, 1948): infatti, sebbene quel film denunci una notevole consonanza con il cinema del movimento (così come accadrà per altri documentari di Antonioni), risulta tuttavia difficile poter considerare il regista ferrarese un membro a pieno titolo della temperie neorealista.

²⁶³ «[Il documentario dei vari Ivens, Flaherty, Vertov, Ruttmann, Grierson e Vigo], spazzato via in capo a qualche decennio dallo sviluppo progressivo del realismo cinematografico con il suo “verismo” addomesticato, non ha trovato neppure nell’Italia della ricostruzione postbellica o della contestazione studentesca-operaia del 67-69 grandi interpreti al di fuori del ghetto della specializzazione di genere, e tantomeno ha mai visto profilarsi qualcosa di simile a una “scuola” nazionale. Dal momento in cui i registi sono scesi per le strade a procurarsi uno scenario *oggettivo* per fornire verità attuale ai loro copioni sul modello di un Rossellini ridotto in pillole, la funzione del documentario ha finito più o meno con l’atrofizzarsi, regredendo ad un livello decorativo da *attualità* dei Lumière, o recuperando con intento eversivo, sotto l’egida dell’infaticabile neorealista Cesare Zavattini, l’idea del “cinegiornale” come contro-informazione.» MURRI (2001, 86-87).

²⁶⁴ Si può citare la recensione di Antonio Pietrangeli, che sottolinea come «comporre in un corpo coerente e compatto, dare unità narrativa a un materiale così frammentario [fosse] compito difficilissimo», portato a termine però brillantemente nonostante che «migliori possibilità, maggiore spazio di tempo disponibile avrebbero evitato a Serandrei e De Santis alcuni fin troppo evidenti errori» (PIETRANGELI 1945). All’estremità opposta dello spettro politico italiano Mino Caudana – futura firma de «Il Borghese» – scriveva: «[*Giorni di gloria*] vorrebbe essere una sintesi dell’ultima, tragica epopea degli Italiani; ma non potremmo giurarvi che si tratti di un’ambizione soddisfatta. A brani d’indubbia efficacia documentaria seguono, in *Giorni di gloria*, pezzi evidentemente “fasulli”; e lo sbalzo di temperatura è sempre avvertito da quegli spettatori che non indulgono volentieri alla facile retorica.» (CAUDANA 1945, 3)

²⁶⁵ Gruppi d’Azione Patriottica: gruppi partigiani vicini al Partito Comunista Italiano.

gangsteristico americano²⁶⁶. Del primo gruppo fanno invece parte materiali di diversa provenienza: per esempio filmati realizzati dal PWB²⁶⁷ dell'esercito alleato – che spesso erano a loro volta costituiti dalle riprese di missioni già concluse e rimesse in scena a beneficio della macchina da presa; oppure girato confiscato alle truppe nazi-fasciste, o infine riprese effettuate – prima e indipendentemente dal progetto di *Giorni di gloria* – da Luchino Visconti (la documentazione effettuata, nel 1944 e per conto del PWB, del processo a Pietro Caruso²⁶⁸ e della sua esecuzione nonché, nel 1945, della fucilazione di Pietro Koch²⁶⁹) e da Marcello Pagliero (le riprese del recupero dei cadaveri dei martiri delle Fosse Ardeatine). A dare unità alle diverse parti interviene, oltre al montaggio eseguito da Serandrei in collaborazione con Giuseppe De Santis, il commento di Barbaro e Calosso: come nel primo documentario sonoro – e in particolare come nei cinegiornali fascisti, dei quali *Giorni di gloria* segue inevitabilmente l'impostazione retorica²⁷⁰ – il parlato serve a dare un'unità e un senso alle immagini, che spesso costituiscono una mera illustrazione delle argomentazioni della *voice over*, con l'importante eccezione delle riprese effettuate da Visconti che sono invece caratterizzate dall'uso del sonoro in presa diretta.

Un aspetto controverso della vicenda produttiva del film riguarda il reale apporto fornito dalla Titanus: mentre alcune fonti²⁷¹ accreditano la compagnia di Lombardo come coprodottrice del film, Musumeci considera all'opposto un dato curioso il reperimento, nell'iscrizione alla SIAE del film

[dell'indicazione] della Titanus, tout court, quale “produttrice” del film: in realtà, dai documenti finora noti, non sembra che la società romana, fino al settembre 1945, quando il film fu ultimato nella sua veste definitiva (nella quale, come vedremo, erano, a un certo punto, confluiti almeno due preesistenti progetti, originariamente separati²⁷²) sia stata in alcun modo coinvolta nella realizzazione del film; quando, nell'autunno, entrò in scena, risultò investita del solo compito della distribuzione. (Musumeci, 56-57).

²⁶⁶ In proposito FARASSINO (1978, 18) scrive: «suo è nel film, insomma, ciò che più evidentemente è finzione, messa in scena, e la cosa appare emblematica, sia per la carriera futura di De Santis sia per tutto il cinema italiano resistenziale.»

²⁶⁷ Il *Psychological Warfare Branch* (traducibile come “Divisione per la guerra psicologica”) era quel settore dell'esercito alleato che si occupava della gestione dei mezzi di comunicazione (e perciò della propaganda) nei territori occupati durante e immediatamente dopo la seconda guerra mondiale.

²⁶⁸ Questore di Roma al tempo dell'occupazione nazista. Durante il processo venne linciato l'ex direttore del carcere di Regina Coeli: le cineprese disposte nell'aula e fuori dal tribunale da Visconti ripresero l'accaduto, tuttavia il montato si ferma nel momento in cui l'uomo viene portato via dalla folla. Per un esame dell'apporto di Visconti a *Giorni di gloria* si veda MUSUMECI (2000).

²⁶⁹ Capo di un reparto speciale di polizia della Repubblica Sociale Italiana (detto “Banda Koch”), Pietro Koch divenne tristemente famoso per le torture inflitte ai suoi prigionieri, tra i quali figurò anche, per un breve periodo di detenzione, lo stesso Visconti. Secondo le testimonianze dell'attrice, il regista sarebbe stato rilasciato su richiesta di Maria Denis, amica dell'aguzzino.

²⁷⁰ «La prima ondata [di documentaristi del periodo postbellico] conta molti esordi di giovani registi (spesso arenatisi all'opera prima) nell'arco di una decina d'anni ma, salvo alcuni tentativi d'eccezione, risulta nel suo modello espressivo sostanzialmente non molto distante dall'estetica dei cinegiornali Luce. Al fondo della maggior parte di simili produzioni resta cioè intatto un “contenutismo” che si limita a contrapporre verbalmente alla retorica dannunziana dell'epoca fascista i retaggi severi dell'idea nazionale-popolare gramsciana. [...] Un lavoro che fa da matrice a diversi altri su questo piano è quello di *Giorni di gloria* (1945).» MURRI (2001, 88).

²⁷¹ BERNARDINI – MARTINELLI (1986); LUSSETTI (1981); le pagine dedicate al film negli archivi del sito de «La rivista del cinematografo» (<http://www.cinematografo.it/>) e dell'archivio dell'Anica (<http://www.anica.it/archivio.htm>).

²⁷² Musumeci fa qui riferimento alle riprese di Visconti e Pagliero, che interviste apparse sulla rivista «Star» dimostrano essere state effettuate indipendentemente e prima del progetto di *Giorni di gloria*.

Che fosse effettivamente coprodottrice o solamente distributrice, si tratta però di capire il perché la casa di Lombardo abbia partecipato alla realizzazione di un film simile, in un momento in cui il suo catalogo, nel 1945, è caratterizzato dalla continuità rispetto alla produzione prebellica – gli altri due film da essa distribuiti in quello stesso anno, *La carne e l'anima* (Vladimir Strichewsky) e *Storia di una capinera* (Gennaro Righelli), sono infatti stati realizzati prima della fine del conflitto. Si è già fatto cenno alle simpatie socialiste della famiglia Lombardo, tuttavia difficilmente ciò spiegherebbe la sua adesione a un film celebrativo nei confronti della Resistenza, che prevedibilmente non avrebbe realizzato alti introiti e che contrasta con la generale cautela dimostrata dalla casa romana nei confronti della politica prima e dopo la guerra. Inoltre, come si è già sottolineato in precedenza, *Giorni di gloria* è un documento insostituibile proprio per la violenza e per l'atteggiamento anti-conciliatorio con cui sono trattate le ultime fasi della Liberazione: si vedano in particolare le sequenze girate da Visconti, nelle quali è possibile vedere la prima fase del linciaggio di Carretta – direttore del carcere di Regina Coeli durante l'occupazione nazista – o la fucilazione di Caruso e di Koch; oppure le riprese effettuate da Pagliero, nelle quali vengono mostrati i cadaveri dei martiri delle Fosse Ardeatine. Una spiegazione per il coinvolgimento della compagnia può essere forse individuata nella volontà di far dimenticare gli incarichi ufficiali ricoperti in epoca fascista da Gustavo Lombardo all'interno di alcune istituzioni legate all'industria cinematografica²⁷³: in questo senso si potrebbe ribaltare la frase di Bernardini e Martinelli ([1986] 2004, 92) secondo cui *Giorni di gloria* costituirebbe «il tributo molto interessante, che Lombardo paga al nascente neorealismo italiano» e vedere invece nel film un pegno, un po' opportunistico, pagato alle forze sostenitrici della Resistenza in modo da far dimenticare i passati rapporti con il regime²⁷⁴. Tanto più che Sanguineti, parlando del lungo rapporto che lega il montatore Serandrei alla casa di produzione, ricorda come esso ebbe inizio proprio con l'esperienza di questo film, a cui la Titanus partecipò in quanto un'istituzione governativa le fece un'offerta che non si poteva rifiutare:

Mario Serandrei lavora [per la Titanus] dalla fine di settembre del '45. Da quando il Ministero per le Terre Occupate affida alla ditta della famiglia Lombardo lo sfruttamento di un film di montaggio sulla resistenza già praticamente ultimato, *Giorni di gloria* di Visconti-Pagliero-De Santis-Serandrei in cui la Titanus diventerà tout court, a livello filmografico, una specie di produttrice ex post. (Sanguineti 2001, 273)²⁷⁵

L'apporto della Titanus a *Giorni di gloria*, quali ne fossero le modalità e le motivazioni, è tuttavia importante anche per un secondo aspetto, in quanto questa

²⁷³ «[Lombardo] dal 1926 è nel direttivo della nuova Federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo, che riunisce produttori, noleggiatori ed esercenti; e dal 1934, nella nuova Corporazione dello Spettacolo, egli rappresenterà le imprese di produzione nel consiglio generale; sarà inoltre presidente del Comitato Nazionale Esercenti Cinema e membro della giunta esecutiva della Federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo.» BERNARDINI – MARTINELLI ([1986] 2004, 71).

²⁷⁴ De Santis si spinge oltre, sottolineando come «si trattò di una scelta politica non facile e senz'altro coraggiosa anche per una casa di produzione-distribuzione di grande prestigio come la Titanus. La decisione di distribuire due film [*Giorni di gloria* e *Caccia tragica*] di impostazione chiaramente di sinistra, anzi marxista, appare legata, comunque, al clima particolare che si era creato nell'immediato dopoguerra quando le forze della sinistra erano appena uscite dalla Resistenza. Nella scelta di Lombardo si può leggere, forse, anche la volontà di prospettare un futuro di distribuzione alla sua casa nell'eventualità che le sinistre prendessero il sopravvento. Cosa che, come si sa, non avvenne.» (BARLOZZETTI 1986, 31).

²⁷⁵ Vale la pena di sottolineare come il testo di Sanguineti sia completamente privo di note, e come sia perciò impossibile verificare se il coinvolgimento della Titanus da parte del Ministero per le Terre Occupate – peraltro accreditato tra i produttori del film – sia realmente avvenuto a film finito.

produzione instaura un primo contatto tra la casa e il quasi esordiente Giuseppe De Santis. Il regista ciociaro, come si è visto, aveva preso direttamente parte alla realizzazione del film: in primo luogo aveva girato *ad hoc* alcune sequenze fortemente influenzate dal cinema americano e in particolare dal *noir*²⁷⁶ – un genere che, come si è visto, contagerà buona parte della produzione melodrammatica della casa romana; in secondo luogo, De Santis aveva collaborato anche ad alcune delle riprese effettuate dai propri colleghi, ma è difficoltoso stabilire l'esatta misura del suo apporto, a causa di incongruenze riscontrabili nelle fonti circa l'attribuzione delle riprese effettuate alle Fosse Ardeatine. La già citata recensione di Pietrangeli (1945, 7) attribuisce con sicurezza quel segmento a Pagliero, così come fanno anche Calzini (1998, 39-40) e Farassino (1978, 18); Giuseppe De Santis, invece, rievocando la vicenda in due diverse occasioni, si contraddice. In un suo recente scritto sul film, questi racconta:

Io girai parte delle riprese alle Fosse Ardeatine e cioè le interviste ai parenti delle vittime. Girai all'esterno perché non ebbi proprio il coraggio entrare dentro alle fosse, avevo perso molti compagni, molti amici, c'erano sette, otto nostri compagni là dentro. Quella parte la girò Marcello Pagliero – grande amico di Rossellini, a suo modo un personaggio rosselliniano, un bohemién sempre a caccia di donne e di soldi – con l'operatore Carlo Carlini. (De Santis 1998, 22-23)²⁷⁷.

Nella stessa occasione De Santis racconta anche di essere stato incaricato in prima battuta anche di riprendere la fucilazione di Caruso – realizzata da Visconti – ma di non essere riuscito a giungere in tempo per effettuare le riprese²⁷⁸. Tuttavia in un'intervista lo stesso De Santis rimuove ogni riferimento al contributo di Pagliero, attribuendo solo a sé e all'operatore Carlini la paternità delle riprese effettuate alle Fosse Ardeatine:

Personalmente girai tutto il pezzo alle Fosse Ardeatine, nonché le interviste ai famigliari dei caduti, con l'aiuto dell'operatore Carlini. Ricordo che alle Ardeatine, quando entrai là dentro e sentii proprio l'odore della morte, fui colto da una commozione talmente intensa che, appena stabilita l'inquadratura, dovetti uscirmene alla luce e lasciai il compito di proseguire a Carlini. (Faldini – Fofi 1979, 118-119).²⁷⁹

Un dato, questo, che è indicativo al tempo stesso della difficoltà di attribuire una paternità ai singoli elementi di cui è composto il film ma al tempo stesso evidenzia la tendenza di De Santis ad attribuire a se stesso anche parte del lavoro dei propri

²⁷⁶ «C'è un motivo "storico" che spiega perché tutti i primi film di De Santis sono anche delle gangster-stories. All'interno della strategia neorealista, che ambiva a portare sullo schermo tutte quelle realtà che ancora non vi erano apparse, il banditismo si poneva come un tema particolarmente carico di necessità: alludeva a un fenomeno sociale vivo nel dopoguerra e nello stesso tempo risarciva il cinema dalle vecchie proibizioni fasciste di mostrare il malessere sociale e il suo sbocco violento e illegale.» (FARASSINO 1978, 72). Si è visto nei precedenti capitoli come questa strategia neorealista avesse avuto un esito più marcatamente sensazionalista all'interno del cinema italiano *mainstream*.

²⁷⁷ Nel volume non viene chiarito a quando risalgano queste dichiarazioni: se cioè sia uno scritto postumo del regista che era deceduto nel 1997 – come sembra possibile, dal momento che il saggio è incentrato in massima parte sulla figura di Serandrei – oppure se si tratti della riedizione di un contributo precedente.

²⁷⁸ Nella ricostruzione dell'apporto di Visconti al film, operata da MUSUMECI (2000), non si fa invece alcuna menzione a quest'episodio.

²⁷⁹ È la versione che riporta, senza ulteriori indagini, anche MASI (1982, 32-33). RONDOLINO (1998, 26) è tra i primi a rilevare tale discrepanza e a mettere in dubbio la veridicità di quest'ultima versione, anche a causa della giovane età che doveva avere a quel tempo l'operatore Carlini; tuttavia lo studioso attribuisce le imprecisioni alla difficoltà di attribuire meriti individuali alla realizzazione di un film per sua natura collettivo come il presente. Le fonti in merito alla realizzazione del film vengono raccolte con una certa completezza anche da TAGLIATINI (2004).

collaboratori²⁸⁰, come si vedrà in seguito a proposito della sceneggiatura di *Roma ore 11*.

In terzo luogo, infine, De Santis ha collaborato al montaggio del film in coppia con Serandrei, anche se lo stesso regista ci tiene a sottolineare che la maggior parte del lavoro è stata svolta dal grande montatore. Il primo contatto della Titanus con un film legato al movimento neorealista avviene quindi in occasione delle ultime fasi del praticantato cinematografico di De Santis (iniziato già prima della guerra sul set di *Desiderio*, 1946, girato in parte da Rossellini nel 1944 ma concluso in seguito da Pagliero), mentre un secondo contatto avviene subito dopo in occasione dell'esordio nel lungometraggio del regista con *Caccia tragica* (1946), una produzione ANPI che viene però distribuita dalla Titanus. Negli anni successivi De Santis lavorerà prevalentemente per la Lux Film, presso la quale realizzerà *Riso amaro* (1949) e *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950), fin quando non si creeranno dissapori con la casa di Gualino a causa della mancata realizzazione di *Noi che facciamo crescere il grano*, una sceneggiatura dedicata all'occupazione delle terre in Calabria²⁸¹. È a questo punto che De Santis viene contattato dall'americano Graetz e concepisce e realizza in breve tempo *Roma ore 11*, al quale partecipa come coproduttrice la Titanus²⁸². Anche in quest'occasione la casa romana mantiene un ruolo defilato, tuttavia è evidente, come dimostrano le successive collaborazioni del regista a *Menzogna* e *Legione straniera*, che tra tutti gli esponenti del neorealismo solo De Santis sembra poter interessare seriamente Lombardo. La ragione di quest'interesse va ricercata nel particolare rapporto che il regista intrattiene con il cinema americano in generale e con il sistema dei generi in particolare. Come evidenzia Farassino, l'utopia di realizzare un cinema senza generi, lontano da qualsiasi modello formale e narrativo, nella pratica si risolse

in quel breve periodo di "disordine" estetico che fu il neorealismo, un cinema plurigenere, che fondeva e mescolava in una "grana grossa" elementi ricavati da generi cinematografici disparati. Il neorealismo rappresentò insomma un breve momento di destabilizzazione di quel modello costruito secondo la logica della suddivisione in generi che il cinema italiano aveva attuato negli anni trenta e che avrebbe ricomposto negli anni cinquanta. [...] Il film neorealista è insieme commedia e melodramma, film nero e film di guerra, ma afferma di derivare questa eterogeneità dalla varietà di aspetti del reale e non da una fase di disequilibrio di quel sistema linguistico (il cinema) di cui fa parte. Così che in periodo neorealista il riferimento ai generi si connota subito negativamente, suggerisce concessioni commerciali, ricorso al repertorio e non alla vita. Ancora una volta il caso di De Santis è esemplare: le critiche che vengono rivolte ai suoi film si esauriscono spesso nell'imputazione di ricorso alle convenzioni del genere, cioè gli si rimprovera di aver fatto del melodramma (allora si diceva feuilleton), del western, dell'avventura. (Farassino 1978, 69).

²⁸⁰ Considerando peraltro che i titoli di testa del film attribuiscono a chiare lettere quella porzione di riprese a Pagliero.

²⁸¹ Cfr. FARASSINO (2000)

²⁸² Così De Santis racconta l'ingresso della casa di Lombardo nella produzione del film: «Dopo il successo di *Riso amaro* io mi ero fatto la fama di essere uno dei pochi registi sensibili alla condizione femminile. La possibilità di un altro film centrato su personaggi di donne spinse Paul Graetz, produttore di origine americana che operava a Parigi, a prendere in considerazione l'idea di *Roma ore 11*. Paul Graetz aveva una società che si chiamava Transcontinental Cinema e che agiva per conto della R.K.O. Aveva bisogno di una distributrice italiana. Non so se fu lui a cercare Lombardo ma credo sia successo l'inverso. Per un motivo molto semplice, oltre al desiderio, cui accennavo, di cominciare una produzione che qualificasse in senso artistico la Titanus. Io avevo deciso di girare questo film ricostruendo quella parte di Roma che serviva da sfondo alla vicenda negli stabilimenti della Farnesina. Quando Lombardo lo venne a sapere fu naturale per lui avvicinare Graetz e accordarsi sulla combinazione finanziaria». (BARLOZZETTI 1986, 32).

Se il neorealismo tende insomma a mescolare inconsapevolmente i generi, lo fa tuttavia ricorrendo spesso a strutture narrative che, come nel caso di De Sica e Rossellini, rompono con i nessi causali del cinema classico. Invece De Santis nel compiere la stessa operazione non solo riprende le dinamiche narrative tradizionali, ma istituisce una mescolanza di generi pienamente auto consapevole e vòlta, grazie anche a elementi accessori quali un acceso erotismo – primo responsabile delle accuse di cattivo gusto indirizzate al regista dalla critica di area PCI – alla conquista del pubblico popolare, destinatario privilegiato della filmografia del regista. Farassino, nel passare in rassegna i diversi generi che compongono il *melting pot* stilistico desantisiano, si sofferma in particolare sul melodramma, che «agisce in De Santis, e non solo in lui, come supergenere destinato a inglobare e sintetizzare la varietà degli altri generi» (Farassino 1978, 74). Il melodramma desantisiano, come osserva lo studioso, assume le caratteristiche di un vero e proprio *women's film*, nel senso che i personaggi femminili hanno nel cinema del regista ciociaro un ruolo fondamentale, ed è interessante notare, in proposito, quanto siano diverse le donne dei suoi film dal contesto del melodramma italiano: infatti i personaggi femminili che appaiono nei film del regista – quantomeno fino a *Uomini e lupi* (1957) – non sono quasi mai madri, così che «il melodramma di De Santis [...] a differenza dei due esempi maggiori di melodramma italiano degli anni '50, Matarazzo e Visconti [...], non è quasi mai melodramma familiare.» (Farassino 1978, 76). Alla luce di queste osservazioni il rapporto tra De Santis e la Titanus, cui si era fatto fugacemente cenno nel capitolo precedente, assume una fisionomia ben chiara: De Santis fonda il proprio cinema sul melodramma, ma su un modello di melodramma differente da quello del regista di punta della casa romana, e inoltre lo mescola con successo a generi quali il noir, il western e il film bellico. Tutto ciò in un momento nel quale, come si è visto nel capitolo precedente, la Titanus sta cercando di creare un nuovo ciclo di melodrammi che non siano più focalizzati sulle figure materne – bensì su giovani donne, come *Menzogna*, *Noi peccatori* e *Legione straniera*; oppure su *femme fatale* depravate, come lo stesso *Menzogna* o *Bufere* – e che effettuino quella fusione con gli stilemi del noir che la Lux Film e la coppia Ponti-De Laurentiis stanno da tempo portando avanti con successo. Appare logico pertanto che la casa di Lombardo, dopo aver partecipato alla realizzazione del commercialmente sfortunato *Roma ore 11*, cerchi ora di inglobare pienamente De Santis all'interno di una logica industriale, senza però riuscirci del tutto, come dimostrano le dichiarazioni del regista in merito all'operazione *Legione straniera* (riportate nel capitolo precedente) e all'*affaire Uomini e lupi*: in pratica, da quel momento in poi, De Santis tenderà di sottrarre il proprio nome dai titoli di testa di ogni sua collaborazione con la Titanus. È giunto ora il momento di verificare come si esprima nel dettaglio questa relazione tra neorealismo e melodramma che opera all'interno di *Roma ore 11*.

V.2. Roma ore 11

Come è noto, il film fa riferimento a un caso di cronaca avvenuto nella capitale il 14 gennaio 1951. In quella data, all'interno di un ufficio in un palazzo residenziale di via Savoia, si sarebbe tenuto un colloquio per l'assunzione di una dattilografa “di miti pretese”, come recitava il testo dell'annuncio pubblicato su di un quotidiano il giorno prima. Nonostante il posto offerto fosse uno solo, a causa della disoccupazione si presentò una folla di giovani donne, il cui numero non fu mai chiarito con certezza ma sicuramente superiore al centinaio. A causa della pressione cui fu sottoposta dalle aspiranti dattilografe, alle ore 11.00 la scala crollò, causando la morte di una giovane e il ferimento di 79 delle donne presenti. L'evento colpì notevolmente la sensibilità dei

cittadini romani e non solo: basti pensare che, oltre al film di De Santis, nello stesso anno fu dedicato allo stesso episodio anche un film di Augusto Genina, *Tre storie proibite*, sul quale si tornerà in seguito.

La genesi di *Roma ore 11* fu piuttosto breve. Sebbene il film sia stato scritto, tra gli altri, anche da Rodolfo Sonogo, Gianni Puccini e dal fidato assistente di De Santis, Basilio Franchina (anche aiuto regista), la maggior parte della letteratura critica si concentra soprattutto sul tentativo di quantificare l'esatto apporto di Zavattini all'economia complessiva del film. Se la recensione di Guido Aristarco (1952a) apparsa su «Cinema» tratta quest'ultimo al pari degli altri sceneggiatori, altri contributi più recenti come quelli di Farassino e Masi tendono invece a circoscrivere la natura della sua partecipazione. Masi afferma che «anche Zavattini vi mise mano, ma poi – ad un certo punto – fu costretto ad abbandonare l'assise perché pressato da altri impegni: in questo modo non si acuireva una possibile spaccatura tra elementi desantisiani ed elementi zavattiniani del racconto» (Masi 1982, 63), e individua come possibili lasciti dello sceneggiatore «certi riconoscibilissimi tratti di racconto [...] come il clownesco personaggio del marinaio che corteggia Cornelia, esibendosi in un piccolo show alla fermata del bus [e che] restano nel film come condimento di una pietanza più sostanziosa»²⁸³; Farassino invece individua l'apporto di Zavattini principalmente in una serie di strategie, fortemente legate alla concezione neorealista della sceneggiatura, che però De Santis non avrebbe seguito fino in fondo:

Quattro mesi dopo [la tragedia] un giovane giornalista dell'«Unità» di nome Elio Petri iniziava la sua carriera cinematografica andando a intervistare per conto di De Santis, ma su consiglio di Zavattini, le ragazze rimaste coinvolte nel crollo. Zavattini, che poi non collaborò quasi più alla sceneggiatura, suggerì anche un altro esperimento preliminare: e fu pubblicata una offerta d'impiego simile a quella che aveva attirato le ragazze su quella scala, per riprodurre – naturalmente al pianterreno – la situazione che doveva essersi verificata quel giorno. Ma a De Santis interessava relativamente²⁸⁴. (Farassino 1978, 33)

Sebbene non vi sia modo di appurare con documenti di prima mano come si siano realmente svolte le cose in sede di sceneggiatura, bisogna rilevare come i contributi di Farassino e Masi siano stati realizzati in un'epoca in cui l'obiettivo principale della giovane critica era quello di rivalutare figure come quella di De Santis, a suo tempo ostracizzato dalla critica neorealista, in modo da fornire un'immagine meno monolitica e settaria del movimento: è possibile perciò che tale strategia abbia inteso sminuire, per compensazione, l'apporto del più blasonato scrittore emiliano. Il quale, da parte sua, anni dopo ha invece voluto precisare come in sede di sceneggiatura vi fosse effettivamente stata, a differenza di quanto affermato da Masi, una spaccatura tra «elementi desantisiani ed elementi zavattiniani». Per esempio, in un'intervista pubblicata nel 1979, Zavattini afferma:

Io vorrei che lei leggesse l'enorme materiale di discussione che è stato fatto per questo film. Io ho lottato, ho lottato molto. Peppe deve ricordare – con i suoi collaboratori – che siamo arrivati quasi alle lacrime, alla lite, ed era proprio il contrasto fra due modi di vedere. Io ero maturo per

²⁸³ Anche FARASSINO (1978) nota come il marinaio sia uno degli elementi più evidentemente zavattiniani del film; va peraltro rilevato come Masi in gran parte si limiti a riproporre le letture operate dallo studioso torinese.

²⁸⁴ È interessante notare come un articolo apparso su «Cinema» all'epoca della lavorazione del film parli di una descrizione d'ambiente realizzata «sulla falsariga [...] di ciò che l'inchiesta condotta da De Santis, Brancati e altri, prima di dare inizio al film» (MARTINI 1951, 360-361). Nessun'altra fonte, tuttavia, conferma l'ipotesi di una partecipazione di Brancati alle indagini preliminari alla stesura della sceneggiatura mentre il nome di Petri, che non compare nei titoli di testa del film, ricorre invece più volte.

un certo tipo di film, tanto è vero che la lotta fu tra una preesistente immaginazione del film e un'immaginazione che doveva invece nascere attraverso l'esame, lo studio di quel fatto. [...] Peppe sentiva il fascino di un film con una base estremamente reale: però, la sua natura di narratore popolare gli aveva fatto amare degli episodi ai quali l'inchiesta non poteva che dare un contributo estremamente modesto, tanto tali episodi erano bloccati in avvenimenti di struttura pre-preparata. Io riuscii a ottenere un 50%: quello è il film dove il 50% è pensato da me e il 50% è pensato da Peppe e dai suoi collaboratori. Questa è la verità. (Pellizzari 1979, 75-76).

Inoltre, in un numero di «Bianco e nero» dedicato al carteggio di De Santis, viene riprodotta una lettera di Zavattini datata 14 agosto 1982 nella quale si legge:

Caro Peppe, senza dubbio involontariamente, ma quella frase, detta o non detta, messa così sembra un contrasto tra dei proprietari terrieri. Ma no, secondo me in *Roma ore 11* specialmente ci sono due spiriti, uno tuo, quello del racconto e uno mio, quello dell'inchiesta. Del conflitto interessante, articolatissimo, ci furono anche delle registrazioni. (Zavattini 2002, 173).

Resta da chiarire, inoltre, se l'oggetto del contendere sia l'aspetto quantitativo o qualitativo del contributo di Zavattini: se cioè esso sia stato quantitativamente limitato – come affermano Farassino e Masi – ma sufficiente, secondo lo scrittore, ad attribuirgli l'impostazione stessa dell'opera e quindi un buon 50% della riuscita del film, oppure se Zavattini abbia partecipato all'intera gestazione dello *script*. In ogni caso, guardando il film, pare difficile pensare che il contributo di Zavattini si sia limitato alla fase delle inchieste preliminari e a quella della stesura del soggetto: verrebbe quantomeno da dire, con le parole di Aristarco, che «sue sono senza dubbio le abbondanti e precise osservazioni su ambienti e figure» (Aristarco 1952a, 147).

Sinossi: In una fredda mattina di gennaio una ragazza si sveglia dopo aver passato la notte appoggiata al portone di un signorile palazzo romano. In quello stabile si terrà infatti a breve un colloquio per un posto di aspirante dattilografa, e la disoccupazione ha spinto la giovane a dormire all'addiaccio pur di non perdere quell'opportunità. Svegliatasi, la ragazza passeggia lungo i bordi della piazzetta antistante il caseggiato, per poi precipitarsi di nuovo di fronte al portone quando vede arrivare altre giovani donne. Quasi trecento aspiranti dattilografe si stanno infatti radunando davanti all'ingresso e all'apertura del portone sciamano all'interno dello stabile e si mettono in coda lungo le scale: tra di loro vi sono una giovane di Viterbo (Anna Maria Trepaoli), che da mesi lavora nella capitale e della quale non viene mai pronunciato il nome; Adriana (Elena Varzi), già segretaria di un prestigioso avvocato che però, dopo averla sedotta e messa incinta, l'ha licenziata; la ragazza che aveva dormito sul portone, Gianna (Eva Vanicek), orfana di padre, estremamente timida e costantemente seguita da una madre piuttosto ingombrante; Caterina (Lea Padovani), una prostituta che vuole cambiare vita; Angelina (Delia Scala), una servetta veneta che vuole abbandonare la casa dei padroni e per questo tenta di fare il colloquio anche se non sa battere a macchina. Alcune delle candidate provengono da situazioni familiari più complesse: Simona (Lucia Bosé) è una bella e giovane donna appartenente all'alta borghesia, che ha scelto però di condurre una vita di stenti per amore del marito Carlo (Raf Vallone), un pittore spiantato; Clara (Irene Galter) è invece la giovane figlia di un impiegato (Paolo Stoppa) il quale è costretto a far lavorare la figlia perché il suo stipendio non basta a sostenere l'intera famiglia; Cornelia (Maria Grazia Francia) è una giovane dalla sorella un po' prepotente, e flirta con un giovane marinaio che staziona davanti all'edificio; infine Luciana (Carla Del Poggio), moglie dell'operaio disoccupato Nando (Massimo Girotti), è talmente esasperata dalla povertà che, quando scopre che non tutte le centinaia giovani accorse verranno prese in considerazione per

il colloquio, salta la fila ricorrendo a uno stratagemma. La violenta reazione delle giovani donne a questo sopruso causa un cedimento nell'edificio: si apre una crepa in uno dei pianerottoli e il vano scala inghiotte le aspiranti dattilografe. I soccorsi non tardano ad arrivare: alcune ragazze sono illese, altre vengono ricoverate in ospedale, dove dapprima vengono intervistate da una troupe radiofonica della RAI, poi scoprono di dover pagare per le cure che ricevono e scatenano una nuova rivolta. Da questo momento in poi le traiettorie delle protagoniste tornano a divergere: Angelina trova la forza di abbandonare la casa dei suoi padroni per tornare in Veneto, dove con ogni probabilità farà la contadina, mentre la giovane di Viterbo prende prontamente il suo posto; Adriana è costretta a svelare i dettagli della propria situazione al padre vetturino, che ha saputo dai medici che lei è incinta: dapprima tenta di cacciarla di casa, poi, commosso dai vicini che gli ricordano quanto sia stato fortunato a non perdere la propria figlia nella sciagura, ci ripensa; Simona, leggermente feritasi a un braccio nel corso del crollo, dapprima viene portata via dalla propria famiglia, poi fa ritorno a casa del marito, che ama davvero, come nulla fosse successo; il padre di Clara tenta inutilmente di allontanare l'operaio Augusto – che ha soccorso sua figlia e si sta innamorando, ricambiato, di lei – ma quando scopre che il giovane ha intenzioni serie – e, soprattutto, che è a suo modo un buon partito – si rassegna; Caterina torna invece nella borgata, dove non arrivano i giornali e dove nessuno ha ancora sentito parlare della sciagura; Cornelia, invece, più grave delle altre, non sopravvive. Al tramonto la polizia preleva Luciana, che per tutta la giornata ha vagato senza pace per Roma insieme al marito, in quanto è rosa dal senso di colpa. La donna viene portata sul luogo della tragedia, dove si sta tenendo un'inchiesta: all'interno dell'ufficio, di fronte al vano scala sventrato, un commissario interroga il costruttore del palazzo, i condomini, il padrone dell'edificio, il ragioniere che offriva il posto di lavoro: ognuno di essi tende a scaricare le colpe sul testimone successivo se non che, quando arriva il turno di Luciana, tutti sono concordi nel considerarla principale responsabile dell'accaduto. La donna non regge alla pressione e medita di gettarsi nel vuoto, ma proprio in quel momento il marito Nando indovina le sue intenzioni e accorre a salvarla. Quando la moglie è fuori pericolo, l'operaio si rivolge agli astanti, rimproverandoli per aver cercato a tutti i costi un capro espiatorio: le sue parole colpiscono l'ispettore che, dopo averlo mandato via, scioglie l'inchiesta e se ne va. Un giornalista, però, lo avvicina chiedendogli quale sia il vero responsabile del disastro e cosa dovrebbe scrivere sul giornale del mattino. Il commissario gli indica Gianna, che attende il ragioniere appoggiata al portone del palazzo sventrato perché, se nessuna donna è stata assunta, allora il posto forse c'è ancora: di questo dovrebbero scrivere secondo lui i giornali, della disoccupazione che è la vera causa di tutto. Il film si chiude, all'opposto di come era incominciato, su di un movimento di macchina verso la ragazza.

Riesce molto difficile raccontare la trama del film, che alterna le vicende di almeno una ventina di personaggi con una struttura a mosaico alquanto sofisticata. Nella sinossi sono stati privilegiate le figure più significative: alcune di esse rimandano evidentemente alla commedia – ad esempio Clara, che ha la passione del canto e amoreggia volentieri con il giovane Augusto, alle spalle del burbero padre che, seppur impregnato di orgoglio di classe piccolo-borghese, deve rassegnarsi ad accogliere come suocero un operaio che guadagna più di lui; oppure Caterina, che cerca di recuperare la propria borsetta accompagnata da un uomo d'affari che smania per andare a letto con lei e Gianna, ancora bambina perché trattata come tale da una madre ingombrante – mentre altre sono legate ai *tòpoi* del melodramma – Adriana, sedotta e abbandonata; Simona e

Carlo, la coppia *bohémienne*; la sfortunata Cornelia e, soprattutto, Nando e Luciana. Altre figure poi si pongono al confine tra i due generi: nella prima parte del film vengono presentati i goffi tentativi di Angelina di imparare a scrivere a macchina anche se non ne è assolutamente capace, ma alla fine si intuisce che forse il padre e il figlio della paternalistica famiglia per cui lavora abusano di lei; allo stesso modo, la giovane e goffa ragazza di Viterbo interpretata da Anna Maria Trepaoi è pienamente disposta a prendere il suo posto pur di non soffrire più la fame. Come si può vedere, quasi tutti i personaggi di rilievo sono femminili: come osserva giustamente Masi

Roma ore 11 è un «film sulle donne» la [cui] sostanza narrativa [...] si presta meglio di qualunque altra storia desantisiana a portare in primo piano il coro, offrendo al regista l'opportunità di presentarcene i suoi membri, uno ad uno, sino a formare qualcosa di simile ad un album nel quale si riuniscono tante storie parallele. Le tante storie parallele di queste ragazze convergono in un luogo e in un momento [...] per poi divergere nuovamente. Questo centro gravitazionale fornisce alla storia una perfetta e limpida organizzazione, dandoci modo di apprezzarne la densità, senza tuttavia venir sopraffatti da un senso di confusione. Anche in *Riso amaro* c'era un vero esercito di donne, ma in quel caso il coro era *coro* e basta, parlava per bocca di un personaggio che lo rappresentava [...]. In *Roma ore 11* il coro si frantuma continuamente: è un coro fatto di tante individualità e non un coro-massa. (Masi 1982, 62.)

La doppia identità di ciascuno dei personaggi femminili, in quanto individuo e al tempo stesso parte di un gruppo che trascende l'individualità, è un elemento importante per comprendere l'approccio di De Santis al melodramma. Si è visto nelle analisi precedenti come il genere, in Italia, faccia riferimento a quattro principali modelli femminili che gravitano intorno alle opposte virtù rappresentate dalla verginità e dalla maternità, quattro modelli – la “Madonna”, la “prostituta”, la “fanciulla” e la “madre” – che si definiscono in quanto opposti o contrari gli uni agli altri dal punto di vista assiologico e corrispondono a norme comportamentali che trovano riscontro sul piano tematico e figurativo all'interno dei film. Perciò, se all'interno di una di queste pellicole vi è un unico personaggio femminile, il problema principale consiste nell'individuare la sua collocazione all'interno di questo schema – ad esempio la protagonista può vivere una tensione interiore tra diversi ruoli, o essere percepita in maniera differente dagli altri personaggi, a causa di un equivoco – mentre se ve ne sono due o più, si genera invece una contrapposizione inconciliabile tra opposti modelli – la “fanciulla” o la “madre” si devono scontrare con la “prostituta”, come si è visto nel capitolo precedente. Non solo De Santis rifiuta la struttura di base del *maternal melodrama* italiano, che imperversa sugli schermi negli anni '50, ma assorbe tutti e quattro questi possibili modelli integrandoli in un insieme più vasto, in un catalogo di ruoli che concorrono a creare un'unica e complessa immagine del femminile. Non c'è alcuna contraddizione tra chi in *Roma ore 11*, come Gianna, Clara e Cornelia, potrebbe ricoprire il ruolo della “fanciulla”, né tra chi, come Caterina, fa la prostituta, anche perché all'interno del film l'elemento della “maternità” non è centrale (lo è solo per Adriana), mentre quello della “verginità” non è affatto pertinente. Alle contrapposizioni tra ruoli femminili De Santis ne sostituisce altri, fondati sull'identità di classe: al gruppo formato dalle dattilografe si oppone l'opinione pubblica, che esprimendosi attraverso i media, i commenti dei passanti e l'inchiesta del commissario sembra in un primo momento non riuscire a cogliere i termini del problema e manifesta per le sventurate sentimenti ambivalenti²⁸⁵;

²⁸⁵ Si veda lo scambio di battute tra due anonimi spettatori mentre i vigili del fuoco prestano soccorso alle ferite: «Mica tutte sa vanno perché hanno bisogno di lavorare: c'è quella che va per le calze, per le scarpe», dice un distinto signore, mentre un altro gli risponde: «Perché, solo lei deve camminare colle scarpe?». Tuttavia del macro-soggetto “opinione pubblica” fanno parte anche personaggi maggiormente

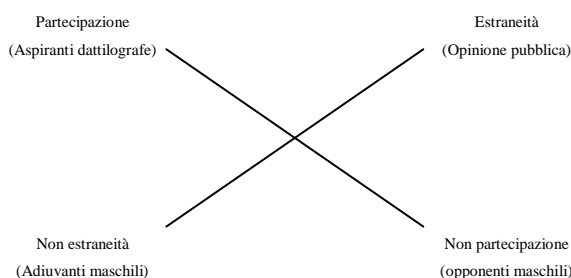
su di un altro piano si contrappongono poi vicendevolmente quelle figure maschili che solidarizzano con il problema delle protagoniste – Romoletto, che soccorre Angelina; Nando, che protegge Luciana dai suoi stessi sensi di colpa; Carlo, che è disposto a sacrificare il proprio matrimonio per il bene di Simona – e quelle che viceversa tendono a opprimerle – la famiglia alto-borghese di Simona; il generale in pensione, che tratta la figlia come una reclusa in nome di un ipocrita decoro; il padre vetturino di Adriana, che non comprende a fondo la situazione della figlia e la vorrebbe cacciare²⁸⁶.

La maggior parte di questi personaggi maschili ricopre, nell'economia della narrazione, un ruolo ancillare rispetto a quelli femminili. L'unico di essi a godere di una sua autonomia, il commissario cui è affidata la conclusione del film, immette una nuova dimensione all'interno del racconto: l'inchiesta, un'indagine che si tiene all'interno del teatro della sciagura e che segue la struttura della resa dei conti propria del romanzo giallo classico, nel quale il detective interroga i sospettati senza sbilanciarsi fino allo scioglimento finale del mistero. De Santis e i suoi collaboratori scelgono di utilizzare i diversi generi che si intersecano all'interno del film per supportarne la struttura a tesi: dapprima illustrano con i toni della commedia e del melodramma un mosaico di vicende che deve essere rappresentativo della situazione delle oltre centocinquanta disoccupate di quella mattina del 14 gennaio 1951, poi utilizzano la struttura della *detection* per svelarne le cause. L'"assassino" non è né l'architetto né il padrone di casa – che pure hanno risparmiato sui materiali e trascurato la manutenzione – non sono i condomini né è la giovane Luciana – che ha compiuto un atto ingiusto ma giustificabile in quanto dettato dalla miseria – bensì l'inarrestabile disoccupazione, che fa sì che all'offerta di un solo posto rispondano centinaia di candidate.

Per cogliere la misura in cui l'approccio di De Santis contrasta con il melodramma contemporaneo, basta fare un confronto con la versione che Genina dà dello stesso fatto di cronaca: innanzitutto *Tre storie proibite* – scritto dal regista insieme a Maccari, Brancati, De Feo, Patti e Perilli – abbandona la struttura a mosaico a favore di una a polittico, nella quale l'affresco delle protagoniste del dramma è racchiuso in tre sole storie a compartimenti stagni. Ciò riflette l'ideologia di fondo, secondo la quale è soltanto il destino ad aver portato le tre protagoniste sul luogo della sciagura, non un reale problema quale l'indigenza: il personaggio interpretato da Lia Amanda vi è arrivato in seguito alla vita di emarginazione che conduce da quando, ancora bambina, fu violentata da un amico dei genitori; Antonella Lualdi vi è stata condotta – al termine di un episodio che, a differenza degli altri due, fa riferimento ai moduli della commedia anziché al melodramma – a causa dell'impossibile convivenza con un macchiettistico marito, ricco ma insopportabile; infine Eleonora Rossi Drago, figlia del professore

individualizzati, come il ragioniere che offre il posto di lavoro e che sostiene che non è colpa sua se nell'ultimo anno la disoccupazione è salita al punto da spingere trecento ragazze sotto il suo ufficio.

²⁸⁶ Si potrebbe ipotizzare che nello schema di valori espresso da questo e altri film di De Santis vi sia un'opposizione di base che si riferisce alla partecipazione o viceversa all'estraneità della problematica di base che investe i protagonisti del film, articolabile nel seguente quadrato:



universitario Gino Cervi, vi si è invece per caso – non sapeva nemmeno che nel palazzo si tenesse un colloquio per un posto di lavoro – in quanto non riesce ad abbandonare il suo viscido amante, che abita proprio nel palazzo in cui avviene il crollo, e la dipendenza dalla droga. Sarà proprio Eleonora Rossi Drago a perire perché in fondo, all'interno del sistema di valori del film, se lo merita: nel finale, le prime due ragazze trovano una soluzione provvidenziale ai propri problemi; la terza invece, come sottolinea la *voice over* che introduce e conclude il film, «trova la pace». Si tratta della conclusione di un percorso che, come si è già detto, sembra essere stato stabilito dal fato stesso: nel primo caso – quello della giovane che ha subito una violenza in tenera età – il crollo della scala è l'ultima tappa di un martirio che vedrà premiato il suo coraggio e la sua costanza; nell'ultimo caso – quello della donna che non rinuncia alla droga e alle cattive compagnie, il tragico evento diviene una resa dei conti, una punizione giunta dall'alto a sanzionare una condotta riprovevole. Il film di Genina, inoltre, costruisce in maniera piuttosto tradizionale le proprie dinamiche attrazionali: la principale tra di esse è costituita dalla sequenza del crollo della scala, che viene ripetuta due volte da due punti di vista differenti, ovvero dall'esterno dell'edificio, nel prologo, e dal suo interno nel finale. Al di là di queste sequenze altamente spettacolari, e tolte le gag dell'episodio centrale che costituisce evidentemente un intermezzo fondato sulle stranezze del coniuge di Antonella Lualdi²⁸⁷, il film non fonda la propria dimensione attrazionale sul dato puramente visivo ma bensì sul richiamo costituito dagli stessi eventi rappresentati. Il primo episodio inizia con lo stupro di una bambina – che non viene ovviamente mostrato nel dettaglio ma è preparato da una lunga sequenza di *suspense*, nella quale il bruto tenta di attrarre la vittima in un luogo appartato, e si conclude con una dissolvenza sulla di una folla che legge dell'aggressione su di un quotidiano affisso in una vetrina²⁸⁸ – cui fanno seguito altri atti di sadismo nei confronti della malcapitata, ormai diventata adulta: le compagne di studio, una volta saputo che lei ha un pretendente, le denudano le gambe per vedere se lei ha delle “virtù nascoste”; inoltre, la giovane subisce un secondo tentativo di stupro da parte del compagno della madre. Il terzo episodio, infine, gioca su di una rappresentazione altrettanto morbosa della gioventù dell'epoca, di quegli “esistenzialisti” – non vengono mai nominati, ma il vestiario di alcuni personaggi rimanda all'iconografia del movimento – che nei film italiani degli anni '50 appaiono come degli immorali edonisti. Si tratta di una delle sequenze di maggior effetto del film, nella quale un *découpage* ardito descrive nei dettagli la situazione di degrado nella quale vivono gli amici della protagonista: dapprima una *plongée* mostra il totale di un piccolo soggiorno, nel quale una ragazza – l'unica in piedi – sta ballando al ritmo di una musica jazz, attorniata da persone sdraiate in posizione scomposta i cui occhi, spalancati, sono fissi nel vuoto. Una di esse, una ragazza evidentemente omosessuale – indossa i pantaloni e in un'inquadratura in soggettiva contempla le gambe della ballerina – si alza e afferra la ragazza per portarla in camera da letto, dove però trova Eleonora Rossi Drago riversa sulle lenzuola con accanto il proprio amante, il quale con aria stranita osserva un bicchiere che si sta rigirando tra le mani.

²⁸⁷ Si tratta dell'episodio più riuscito, che rappresenta una sorta di parodia di film come *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), *Dietro la porta chiusa* (*The Secret Beyond the Door*, Fritz Lang, 1948) o *Angoscia* (*Gaslight*, George Cukor, 1944) nella quale, tuttavia, una donna scopre che il ricco marito che ha sposato senza conoscerlo bene non è un potenziale omicida, ma un sadico e infantile burlone che passa ogni minuto del suo tempo ad architettare scherzi ai suoi danni.

²⁸⁸ La situazione, soprattutto per il ruolo giocato dalla folla di lettori del giornale, non può non ricordare le sequenze iniziali di *M* di Lang (1931), un film che però è rimasto inedito in Italia fino al 1961. Tuttavia, considerando che Genina ha lavorato a ben due produzioni tedesche nella seconda metà degli anni '30, è probabile che egli abbia potuto vedere in Germania il film di Lang.

Se buona parte della critica dell'epoca – specialmente Aristarco – ha insistito sul cattivo gusto proprio delle regie di De Santis e dell'erotismo che riversa in ogni suo film, altrettanto si dovrebbe dire del moralismo un po' ipocrita dell'anziano maestro, che quantomeno indulge nella rappresentazione del "vizio" – per non parlare delle studiate inquadrature della scena del crollo, nelle quali alcune ragazze tentano di tamponare delle sanguinolente ferite sulle proprie cosce, ben visibili attraverso le calze strappate *ad hoc*. Evidentemente, De Santis fa un utilizzo molto diverso delle sequenze attrazionali, riuscendo sempre a coniugare le esigenze della spettacolarità, della progressione narrativa e – ovviamente – anche della tesi che vuole portare avanti all'interno di *Roma ore 11*.

La sintassi narrativa e la dimensione passionale

A tale scopo è bene esaminare la sintassi narrativa del film, per vedere come essa si relazioni rispetto al modello rappresentato dagli altri melodrammi della Titanus e come integri al proprio interno la dimensione spettacolare. Il numero di personaggi e di storie che compongono il mosaico del film è troppo ampio e articolato per essere esaminato nel dettaglio: è invece assai più pertinente ai fini del presente lavoro condurre l'analisi soltanto della principale linea narrativa, quella che concerne il personaggio di Luciana²⁸⁹. Che si tratti della figura fondamentale del film è segnalato da una serie di elementi: in primo luogo si tratta del personaggio le cui azioni spingono il film a un primo momento di svolta – la donna è in parte responsabile del crollo della scala – e attorno al quale si traggono le conclusioni; inoltre, anche colonna sonora sottolinea la sua importanza, dal momento che, nel finale, al tema musicale normalmente associato al personaggio²⁹⁰ viene sostituito quello dei titoli di testa del film. Si tratta di una composizione di rara raffinatezza, una musica per fiati particolarmente scarna, le cui sonorità rimandano alle musiche jazz dei film noir – e quindi a una dimensione urbana che, come si vedrà, risulta essere centrale nel film: d'altra parte nei titoli di testa la musica accompagna delle vedute notturne di Roma – alle quali viene sovrapposto il suono di una macchina da scrivere, che viene utilizzata come un vero e proprio strumento²⁹¹.

Il personaggio di Luciana riprende in parte la traiettoria della protagonista di *Riso amaro* (1949), Silvana: anche in questo caso c'è un personaggio femminile che si pone in contrapposizione al gruppo del quale fa parte, spezzando uno dei valori chiave che governano il mondo creato da De Santis, ovvero la solidarietà di classe. Tuttavia,

²⁸⁹ Il personaggio è interpretato da Carla Del Poggio mentre il marito, Nando, è interpretato da Massimo Girotti. I due avevano già interpretato la coppia protagonista di *Caccia tragica* (1946), così che è evidente la volontà da parte di De Santis di ricostituire le coppie dei suoi film principali: sono infatti presenti anche Lucìa Bosé e Raf Vallone, già protagonisti di *Non c'è pace tra gli ulivi*, che qui interpretano Simona e il marito pittore Carlo.

²⁹⁰ Una musica grave e malinconica eseguita da un ensemble di legni e da una sega musicale.

²⁹¹ «Il soggetto era basato sul dramma della disoccupazione delle dattilografe. Pensai quindi che la macchina da scrivere poteva in un certo senso considerarsi il personaggio principale. Ma usare il rumore della macchina pura e semplice non era soddisfacente. Pensai allora di affidare alla macchina da scrivere un ruolo di strumento solista nell'ambito dell'orchestra, sfruttando gli elementi sonori ritmici più caratteristici e cioè: percussione dei tasti e dello spaziatore, suono del campanello e effetto del carrello. Composi così un vero e proprio concerto per "quattro macchine da scrivere e orchestra", inserendo in partitura questo nuovissimo strumento. Naturalmente in fase di esecuzione il posto delle dattilografe fu occupato da quattro professori dell'orchestra di Santa Cecilia. Per far meglio risultare il suono dello strumento solista, l'orchestra era composta di strumenti a timbro scuro ed esattamente di cinque sassofoni, due pianoforti, quattro ottavini e dieci strumenti a percussione.» NASCIMBENE (1952, III di copertina).

non si tratta di una giovane ammalata di un bovarismo che in buona parte è frutto di una letteratura popolare mal digerita – Silvana non riusciva a sentirsi parte del suo gruppo sociale perché sostituiva a quel sistema di valori quello offerto dalla cultura di consumo, in particolare dalla rivista «Grand Hôtel» – quanto di un personaggio che reagisce in maniera sbagliata ad impulsi dei quali il film rende pienamente conto. Luciana infatti compie un'unica azione, di stampo cognitivo, quando riesce ad accedere con l'inganno a un traguardo che le è stato precluso – infatti solo le prime quaranta della coda potranno sostenere l'esame, e lei non è tra queste – mentre per tutto il resto del film vengono seguite le traiettorie passionali che l'hanno portata a quel gesto e quelle relative alle sue conseguenze. La dimensione aspettuale – quella che mancava nel personaggio di Gabin in *Bufere* – si rivela qui essere fondamentale: è la maturazione delle passioni a interessare De Santis, perché è gravida delle premesse che sole possono condurre alla comprensione degli eventi. Nella prima parte del film, Luciana entra in scena dopo che sono già trascorsi quindici minuti di proiezione, accompagnata in bicicletta dal marito. Nel dialogo tra i due è riflessa l'exasperazione per una situazione che si protrae evidentemente da lungo tempo. Nando, appena arrivato, nota la lunga fila e propone di andarsene e quando Luciana afferma con sicurezza che vuole rimanere perché sente che quella è la volta buona, le risponde: «Diciamo ogni giorno così», e se ne va a cercare lavoro al cantiere della metropolitana. La situazione passionale dei due coniugi è quella propria della frustrazione (o insoddisfazione), descritta da Greimas (1983) all'interno della celebre analisi del lessema /collera/. La collera prevede infatti un percorso passionale che muove da una posizione iniziale di attesa frustrata, assai simile a quella in cui si trovano in questa fase del film i personaggi interpretati da Massimo Girotti e Carla Del Poggio, seppure i due personaggi si trovino in fasi diverse. Luciana attende ancora con fiducia una svolta positiva nella vita di entrambi: i due si meritano di trovare lavoro (l'uno e/o l'altra), in quanto da troppo tempo soffrono per la propria condizione di disoccupati. Ella è perciò un soggetto di stato che desidera fortemente una congiunzione con un oggetto di valore (il posto di lavoro per sé o per Nando) e che non lo vuole semplicemente, ma ritiene di dover-essere-congiunta con tale oggetto in virtù del proprio aver tanto patito²⁹²; Nando ha invece già superato questo stadio: la sua attesa è stata più volte frustrata e ha avuto sbocco in quella che viene definita "rassegnazione": vedendo la fila di donne che precedono Luciana, propone infatti di andarsene a casa e più tardi, con evidente fatalismo, afferma di uscire a cercare lavoro «tanto per far qualcosa».

Evidentemente Luciana non reagisce allo stesso modo: continuando ad aver fiducia in una sua possibile congiunzione con l'oggetto di valore, si dirige verso la coda, che già tenta di scavalcarla. Ha così il suo primo contatto con le altre dattilografe: la più anziana tra di loro la spedisce in fondo alla fila ed è così che, nell'ottica di Luciana, le altre concorrenti non divengono un gruppo nel quale identificarsi, bensì un ostacolo al raggiungimento dell'oggetto di valore, ovvero un potenziale antisoggetto. Ciò è reso ancor più evidente dal suo comportamento sulla tromba delle scale: sebbene sul piano individuale Luciana abbia preso in simpatia Cornelia, non riesce a identificarsi nelle altre compagne e, mentre alcune di loro intonano un coro seguendo Clara, che canta una versione italiana di *El cumbanchero* (Rafael Hernández Marín), Luciana rimane in diparte.

È il momento di osservare come *Roma ore 11*, sebbene sia assai lontano nell'impostazione dagli altri melodrammi Titanus dei quali si è fin qui parlato, utilizzi l'espedito dell'esibizione canora che punteggiava i film analizzati fin da *Catene*. Il

²⁹² Cfr. GREIMAS ([1983] 1985, 220).

personaggio di Clara, aspirante cantante, non appena entra in scena acquista subito in edicola una copia della rivista «Il canzoniere» e quando viene intervistata dalla RAI in ospedale ne approfitta per eseguire *Amado Mio* (Roberts – Fisher, 1946). Come più volte rilevato dalla critica (ad es. da Farassino²⁹³) De Santis inserisce sempre all'interno dei propri film una rappresentazione dei media, e in particolare di quelli di massa: oltre che la radio e la INCOM, in *Roma ore 11* appaiono perciò anche due canzoni allora assai popolari – una salsa e una canzone resa celebre da Rita Hayworth in *Gilda* (George Cukor, 1946) – nonché un organo della stampa popolare consacrato alla loro divulgazione. Sebbene nei film del regista ciò non si limiti alla pura esibizione di un'attrazione per il pubblico – come invece avviene in *Matarazzo* – ma rientri in un discorso più complesso sul ruolo dei mass media nella riconfigurazione della realtà vissuta dai soggetti popolari, è tuttavia innegabile che il ricorso alla canzonetta lo renda a livello superficiale un regista compatibile con l'estetica della casa produttrice.

Detto questo, è bene sottolineare come la canzone cantata da Clara abbia il compito di fungere da elemento aggregativo, allo stesso modo dei canti delle mondine in *Riso amaro*, e come l'astenersi di Luciana dal cantare – non che sia l'unica a farlo – si configuri come un segno della sua alterità: difatti, quando poco dopo le dattilografe decidono di accordarsi per chiedere una paga minima di 15.000 Lire, Luciana si dichiara disposta ad accettarne anche solo 10.000. È tuttavia pochi minuti dopo che la disposizione passionale di Luciana matura spingendola all'azione, a causa del succedersi di tre eventi. In primo luogo, una delle candidate – quella più anziana, che ha intimato al personaggio di rispettare la fila – si dimostra essere bravissima: tutte le candidate ascoltano con apprensione le dita che battono sui tasti come una mitragliatrice; in secondo luogo, il datore di lavoro esce sul pianerottolo per dire che non può esaminare più di quaranta candidate – ovviamente Luciana non è fra queste – e chiedendo alle altre di andarsene – cosa che non fa nessuna di loro. Infine, arriva Nando, che si ferma sulle scale un piano sotto la moglie. Dapprima questa si china per ascoltarlo speranzosa ma poi, sentendogli dire sconsolato che «è sempre la stessa storia», completa il suo percorso e si trova pienamente in una situazione di frustrazione:

Se osserviamo la definizione del verbo *frustrare*, scopriremo due cose: *frustrare* significa “privare qualcuno di un bene, di un vantaggio”, e cioè, disgiungerlo o mantenerlo in uno stato di disgiunzione da un *oggetto di valore*; ma la definizione prosegue: (privare qualcuno di un bene o di un vantaggio) - “che era *in suo diritto* ricevere”, - sul quale egli *credeva* di poter contare”. In questo caso non si tratta più di una relazione tra soggetto e oggetto di valore, ma di una relazione *quasi contrattuale con un altro soggetto*, che in questo modo viene ad essere infranta.²⁹⁴

Luciana credeva di “dover-essere-congiunta” dal destino al lavoro per troppo tempo negato a sé e il marito: è questa fatalità a impedirle di entrare in una comunione “di classe” con gli altri soggetti nella sua situazione, ma anzi a instaurare un sentimento che, se non può essere definito precisamente di “collera” – che nell'analisi di Greimas prevede tappe quali l'orgoglio ferito e il desiderio di vendetta – non è neanche di rassegnazione – quella provata di Nando, che ha già compiuto lo stesso percorso tempo prima – e che ha uno sbocco sul piano figurativo in un'estrema competizione venata di

²⁹³ «E se il neorealismo è la liberazione della comunicazione attraverso un cinema che pratichi il confronto e l'assimilazione dei vari media, De Santis è il più consapevole e compiuto regista neorealista perché non si limita a mostrare come la realtà che lo circonda sia la realtà dell'informazione, ma perché fa dei mass media i protagonisti assoluti del suo cinema». FARASSINO (1974, 53).

²⁹⁴ GREIMAS ([1983] 1985, 219).

slealtà nei confronti di quello che per lei si è andato lentamente costituendo come un antisoggetto – le altre aspiranti dattilografe che si contrappongono tra lei e il posto di lavoro che le è dovuto. È in questo preciso istante che Luciana si lancia su per le scale fingendo di dover parlare con il ragioniere che offre il posto e – con l’inganno – riesce a farsi esaminare. All’uscita, la sanzione negativa che le altre aspiranti dattilografe fanno ricadere sull’operato di Luciana si tramuta presto in una reazione a catena: ciascuna di loro prova lo stesso sentimento di frustrazione, che diviene collera non solo nei confronti della compagna che le ha tradite, ma nei confronti di ciascuna delle altre candidate, di colpo divenute altrettanti antisoggetti. È così che si scatena la furia delle dattilografe e che accade il tragico incidente.

A questo punto, Luciana inizia un secondo percorso passionale, che ha una lentissima maturazione e che ha uno sbocco soltanto nel finale del film. Luciana intraprende una traiettoria paragonabile a quella delle eroine del melodramma descritte da Brooks: la sua innocenza viene messa in dubbio, in quanto appena avviene il crollo alcune delle astanti la accusano immediatamente di aver provocato la sciagura. Da quel momento in poi, la donna attraversa varie stazioni nelle quali non accade nulla sul piano pragmatico, ma che la vedono dibattersi tra due spinte contraddittorie: il timore di ricevere una sanzione e il recondito desiderio di essere giudicata. Dapprima, Luciana raggiunge Nando e proclama la propria colpevolezza, poi manda il marito ad informarsi sulla situazione delle ferite e lui – per non farla star male – le nasconde la precaria situazione di Cornelia. Infine, a sera, Luciana viene convocata nell’inchiesta del commissario, che ha la struttura di un processo. Vengono interrogati i possibili colpevoli: i condômini, il proprietario dello stabile, il suo costruttore, il datore di lavoro, ognuno dei quali scarica le responsabilità sul successivo, fino a che non si sentono le voci degli strilloni che danno la notizia della morte di Cornelia. È allora il turno di Luciana, che non riesce però a parlare: in sua vece, in qualità di testimoni dell’accusa, parlano alcune delle altre candidate al posto di lavoro, tra le quali si trova la donna più anziana che per prima aveva accusato Luciana; tuttavia proprio loro, che pure raccontano dell’inganno della donna, rifiutano di ritenerla unica responsabile. Ma Luciana, presentando già una sanzione negativa, si dirige verso il baratro che si apre sul pavimento e – non vista – si accinge a buttarsi. La scorge il marito, che era stato costretto a rimanere al pianterreno: il campo-controcampo tra i due si svolge in due semisoggettive in *plongée* e contro-*plongée*, mediate dal foro che si apre sul pavimento e che istituisce in entrambe le inquadrature un effetto di *récadrage*: si tratta di una tipologia di ripresa che era già apparsa in diversi punti del film e che ne costituisce la cifra stilistica. In quel momento Nando si precipita su per le scale e riesce ad arrivare in tempo per soccorrere Luciana, impedendole di suicidarsi. Rivolgendosi allora agli astanti, svolge il ruolo di un avvocato difensore – o, a livello profondo di destinante: sanziona infatti negativamente l’impianto dell’inchiesta, vòlta a individuare un capro espiatorio che lavi la coscienza di tutti²⁹⁵. Le sue parole hanno un effetto immediato:

²⁹⁵ D’altra parte, tenendo sempre come punto di riferimento l’analisi del lessema /collera/ operata da Greimas, si può dire che l’opinione pubblica – figurativizzata dalla folla che commenta la sciagura, dai giornalisti, dal commissario del quale essa è destinante – completa il percorso che Nando e Luciana interrompevano in diverse fasi. Una volta che avviene il crollo della scala, si rompe una relazione fiduciaria da parte del pubblico dei cittadini di Roma, che vedendo frustrata una propria attesa – le scale devono essere progettate e mantenute in condizioni tali da non poter crollare provocando morti e feriti – deve individuare un antisoggetto nei confronti del quale attivare un programma narrativo della vendetta (cfr. GREIMAS: [1983] 1985, 229). Non avendo l’opinione pubblica – in quanto soggetto astratto – il poter fare necessario a compiere essa stessa la vendetta nei confronti del responsabile, questo stesso poter-fare viene delegato a un destinante giudice – figurativizzato dal commissario – che ha il compito di incriminare il colpevole (cfr. GREIMAS [1983] 1985, 235-236). È perciò evidente come nel film, che pure

tutti abbassano lo sguardo, compreso il commissario che congeda i presenti. Più tardi, parlando con un giornalista, individuerà nella disoccupazione il vero colpevole della tragedia.

Il percorso di Luciana si conclude perciò come quello delle eroine di Pixérécourt, come quello dei personaggi femminili della maggior parte dei film di Matarazzo o del ciclo di melodrammi Titanus ad essi ispirato: quando tutto sembra perduto, un testimone – vero e proprio *deus ex machina* – riconosce pubblicamente l'innocenza della protagonista femminile, fino a quel momento messa in dubbio. È un altro indice dell'estrema compatibilità tra l'impostazione di De Santis e il melodramma Titanus: lo scopo del regista è quello di formulare un atto d'accusa nei confronti della società, di superare dialetticamente il contrasto tra la dimensione individuale – Luciana e il suo egoismo – e quella collettiva – l'insieme delle dattilografe, che dovrebbero unirsi in quanto classe per combattere la disoccupazione; in questo senso il film rappresenta un passo avanti rispetto a *Riso amaro*, nel quale la riconciliazione delle mondine con Silvana avveniva soltanto davanti al suo cadavere. Dall'utilizzo che De Santis fa della dimensione passionale emergono perciò due aspetti. In primo luogo, essa serve da anticamera a una dimensione cognitiva – o più specificamente ideologica: quel riflesso delle passioni dei personaggi che dovrebbe provocare una reazione comparabile nello spettatore implicato dal film – se ne era parlato a proposito della lacrima rappresentata e della lacrima provocata in *Catene* – in questo caso diviene un ponte per una sua diversa conoscenza della realtà e per un suo successivo passaggio all'azione, secondo quelle che saranno le modalità del successivo cinema politico italiano. In secondo luogo, esse istituiscono un rapporto singolare con le sequenze attrazionali, per le quali è opportuno fare un discorso a parte.

La dimensione attrazionale

Nel segmento precedentemente analizzato, ovvero nella vicenda passionale di Luciana, compare una sola vera e propria sequenza attrazionale: il *récadrage* operato dalla voragine apertasi nel pavimento che permette un campo-controcampo altrimenti impossibile tra lei e il marito Nando. Queste due inquadrature, dall'angolazione ardita e altamente spettacolari, sono collocate al culmine della vicenda della quale è protagonista Luciana, e sono perciò strettamente funzionali alla narrazione in quanto rendono sul piano visivo contemporaneamente la *cupio dissolvi* del personaggio femminile e il momento in cui il marito comprende che è necessario intervenire per salvare la moglie²⁹⁶. Sembrerebbe pertanto che il film adotti quella politica di totale integrazione tra sequenze attrazionali e sviluppo narrativo che si è vista essere uno degli obiettivi della Titanus fin da *Tormento*, piuttosto che una struttura di continua interruzione della dimensione narrativa che contraddistingueva *Catene*. Tuttavia, l'analisi è fin qui stata condotta sulle sole parti che hanno per protagonista Luciana, e che sono state ritagliate a fatica all'interno di un film che, riprendendo evidentemente la lezione di *Domenica d'agosto* (Luciano Emmer, 1950), mescola le diverse linee

presenta eterogenee configurazioni passionali espresse in altrettanti sintagmi quanti sono i personaggi del film – metta in scena nelle sue componenti principali varie rappresentazioni discorsive dei sentimenti della perdita di fiducia e della conseguente collera, che tuttavia divengono un punto di partenza per un differente tipo di risposta, una reazione cognitiva – e ideologica – che dovrebbe unire le vittime della tragedia e l'opinione pubblica che sembrava averle dimenticate.

²⁹⁶ Un salvataggio eseguito *just in the nick of time*, degno di un film di Griffith – la componente melodrammatica del cinema di De Santis incorpora infatti la stessa tradizione spettacolare del cinema americano.

narrative e i diversi personaggi in un flusso inestricabile²⁹⁷. Quello che emerge osservando le traiettorie di ciascuno di questi personaggi è come il film non sottometta le attrazioni alla narrazione o viceversa, ma invece abbia due diverse agende, una narrativa e una puramente visiva, che scorrono tutto sommato parallele ma trovano spesso punti di intersezione. Ciò significa che non è esatto ciò che sostiene Aristarco, ovvero che *Roma ore 11* differisce sensibilmente da *Caccia tragica*, *Riso amaro* e *Non c'è pace tra gli ulivi*, «tre opere senza dubbio singolari e ricche di intuizioni sulle quali però gravano non poche esasperazioni formalistiche, una eccessiva compiacenza spettacolare e sessuale» (1952, 146): a prescindere dal fatto che siano o meno motivate dalla dimensione narrativa, all'interno di *Roma ore 11* si trovano spesso delle fin troppo elaborate costruzioni formali, come nel caso del corteggiamento tra Cornelia e il marinaio, che si conclude attraverso i *récadrage* prodotti da un abbaino che si trova sopra il portone dell'edificio nel quale si tengono i colloqui di lavoro, e che permette una comunicazione tra l'interno e l'esterno del palazzo; oppure si possono individuare dei momenti caratterizzati da una notevole “compiacenza spettacolare”, come nella sequenza del crollo, che verrà analizzata in seguito; infine, all'interno del film non manca nemmeno una “compiacenza erotica” quantitativamente ma non qualitativamente inferiore a *Riso amaro*, sebbene sia al tempo stesso meno morbosa e meno venata di sadismo di quanto avviene in *Tre storie proibite*: per esempio, quando la giovane Clara (Irene Galter) scopre che tutte le donne ferite saranno costrette a pagare per la degenza, subito esclama «non rimarrò un secondo di più in questo ospedale!» e così dicendo esce da sotto il lenzuolo rimanendo per un secondo in un risicato *baby doll* bianco che ne mette in evidenza le belle gambe e le spalle sottili.

Sebbene, come si diceva, all'interno delle varie microstorie di cui è composto il film non manchino affatto delle sequenze attrazionali, queste ultime sono tuttavia concentrate soprattutto nei momenti in cui le dattilografe agiscono come un corpo unico, come un unico soggetto. Le tre sequenze attrazionali di maggior rilievo e spettacolarità sono infatti quelle legate alla rappresentazione di passioni di massa: l'ascesa delle scale, il crollo e l'agonia di Cornelia. Nel primo caso, si tratta di rendere visivamente i diversi rapporti di potere che intercorrono tra le aspiranti dattilografe e il potenziale datore di lavoro: una volta arrivato il ragioniere, le donne riescono a entrare nel palazzo con la forza e si precipitano di fronte al suo ufficio, correndo per riuscire a precederlo e ad ottenere i posti migliori. La sequenza è resa mediante un'alternanza di primi piani del ragioniere, che fuma una sigaretta nell'ascensore in penombra, soggettive del personaggio effettuate da dentro l'ascensore in ascesa che mostrano il fiume di donne affannarsi per correre su per le scale – con un effetto opposto alla celebre inquadratura di apertura di *L'ultima risata* (*Der letzte Mann*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1925) – e infine oggettive in *plongée* o in *contro-plongée* – accompagnate da un movimento ascendente del dolly – delle donne in salita: il montaggio è estremamente

²⁹⁷ Il paragone diviene ancora più significativo considerando la dispari fortuna critica dei due film: sebbene per una volta Aristarco sia stato relativamente generoso nei confronti di *Roma ore 11* (cfr. ARISTARCO 1952a), è noto come Emmer dovesse ogni volta giustificarsi per l'assenza di contenuti ideologici di rilievo all'interno dei propri film. È perciò interessante notare come questi si sentirà costretto a scrivere sulle pagine di «Cinema nuovo» un'apologia del proprio film *Terza liceo* (1954), prendendo come punto di riferimento proprio il film di De Santis: «Ebbene, a me sembra che come le sartine di Piazza di Spagna sono parenti spiritualmente della figlia dell'autista di *Domenica d'agosto* e delle ragazze e dei ragazzi di *Terza liceo*, così tutta questa gioventù dei miei film è parente stretta delle dattilografe di *Roma ore 11* di De Santis. Io non sono portato a cercare un fatto straordinario, come lo è stato in un certo senso il crollo della scala di via Savoia, per mettere in luce l'umanità di certi personaggi: mi interessano, al contrario, nella loro vita quotidiana, con tutto quello che di triste e di lieto, di banale o di terribile può accadervi.» (EMMER 1953, 174)

rapido, tanto che si succedono quattordici inquadrature in meno di trenta secondi. Al termine dell'ascesa, il ragioniere si sofferma sul pianerottolo e viene raggiunto dalle prime candidate, che rimangono a guardarlo prive di fiato, così che l'uomo, dopo aver guardato in faccia le prime, dopo aver ripercorso con lo sguardo la tromba delle scale – in un'altra inquadratura in contro-*plongée* – e dopo aver fissato di nuovo i volti delle prime arrivate, si lascia andare a un sogghigno. Si tratta di un atteggiamento carico di sadismo maschile – ricorda infatti certi atteggiamenti di Walter (Vittorio Gassman) in *Riso amaro* o di Bonfiglio (Folco Lulli) in *Non c'è pace tra gli ulivi* – in quanto il ragioniere evidentemente gode di avere tutte quelle donne – letteralmente – ai suoi piedi: un gesto che le protagoniste non fanno – probabilmente perché inconsciamente *non vogliono* – interpretare correttamente: così la reazione del ragioniere causa loro un forte imbarazzo, che può essere placato solo dialogando le une con le altre per esorcizzare l'episodio.

La seconda di queste sequenze, quella del crollo, è incentrata sulla rappresentazione del dolore collettivo delle vittime. Quando Luciana lascia lo stabile, come si è visto in precedenza, si scatena il putiferio e ciascuna delle aspiranti dattilografe fa in modo di scavalcare le concorrenti. Ciò avviene in una serie di inquadrature in campo medio, in ciascuna delle quali è riconoscibile uno di quei personaggi del film che sono stati presentati nelle sequenze iniziali, il quale viene spintonato o viceversa si fa strada tra la folla; a queste inquadrature vengono poi alternati dettagli di una crepa che si allarga da sotto le scale, di una ringhiera che poco a poco cede, dei piedi delle donne che premono per salire. Il montaggio diviene sempre più frenetico, fino a che non si assiste al crollo vero e proprio – nel quale delle contro-*plongée* di corpi che cadono e di scale che si rompono sono alternate a dei campi medi e a dei primi piani delle protagoniste, che vengono colpite dai detriti o da sezioni della ringhiera. A queste inquadrature seguono delle riprese, effettuate all'esterno, di Luciana che si allontana in preda all'orrore, di passanti che si fermano a guardare e di altri – come lo stradino Romoletto o l'operaio Augusto – che accorrono per prestare soccorso, alternate a dei totali delle donne che si precipitano urlando fuori dalla porta dello stabile. Quando Romoletto riesce a raggiungere l'ingresso, dal quale si protendono le braccia delle ferite, la macchina da presa con uno stacco ritorna nell'atrio e inizia un lungo movimento di dolly, che si dipana per tutto il set del palazzo sventrato. La macchina da presa parte dalla schiena di una donna in campo medio, ricoperta dai detriti, poi procede verso destra fino a inquadrare i piedi scalzi di Clara e si alza seguendo la linea delle sue gambe mentre lei, riversa sulle scale ma ancora cosciente, tenta di alzarsi; il movimento prosegue poi verso destra, fino al primo piano di una donna ferita, aggrappata alle gambe di una compagna il cui volto viene svelato da un movimento ascendente del dolly: si tratta della dattilografa più anziana, che guarda muta verso l'alto come nell'iconografia delle martiri cristiane. Il dolly prosegue poi con un movimento ascendente lungo la linea dello sguardo della donna, fino a inquadrare in campo medio Simona, che ansima e si accascia, una ringhiera sospesa sopra di lei e quattro donne sdraiate sul pianerottolo superiore. Poi, sempre salendo ma spostandosi verso destra con un movimento panoramico, la macchina da presa riprende Caterina e Adriana, a figura intera e in piedi sopra tre gradini miracolosamente rimasti intatti, finché non si sposta nuovamente a sinistra seguendo lo sguardo di Caterina e andando a inquadrare un gruppo di sei donne, strette l'una all'altra e parzialmente nascoste dalla ringhiera pericolante. Il movimento ascendente continua, fino ad arrivare all'ufficio del ragioniere, ormai privo di una parete e di gran parte del pavimento. Dopo uno stacco l'uomo guarda terrorizzato verso il basso, in una semisoggettiva dall'angolazione identica a quella di Luciana nel finale: dietro le sue spalle sono visibili, attraverso il

buco sul pavimento, le donne ferite disposte su tre differenti livelli e delle sezioni di ringhiera che attraversano diagonalmente l'inquadratura. È evidente il contrasto tra questa *plongée* e quella che precedentemente era stata attribuita allo stesso personaggio: se prima l'uomo aveva in un certo qual modo goduto della situazione delle donne che si erano radunate sotto di lui, adesso questi si trova di fronte all'orrore che da quella stessa situazione è stato originato; allo stesso modo è evidente come un'inquadratura identica che apparirà successivamente – la semisoggettiva di Luciana che medita di buttarsi – venga caricata di una simbologia totalmente differente, in quanto la donna vedrà in quello stesso baratro l'abisso di una colpa che la chiama a sé. Nonostante gli stretti legami con la situazione narrativa e con le simbologie implicate dal film, è però anche evidente come nella lunga inquadratura in piano sequenza appena descritta il virtuosismo tecnico legato all'uso del dolly godesse di una piena autonomia spettacolare rispetto alla vicenda rappresentata; un'impressione rafforzata dalla presenza di precisi riferimenti all'iconografia religiosa – oltre alle due donne che guardano verso l'alto come martiri cristiane va infatti ricordata anche la posa di Clara, che benché sia cosciente ricorda alcune posizioni assunte dal corpo di Cristo nelle deposizioni.

La terza e ultima sequenza attrazionale, tra quelle legate al soggetto collettivo costituito dalle dattilografe, è quella dell'ospedale: una sequenza minore che ricorda però da vicino quella dell'aborto di *Riso amaro*. Al culmine della rivolta delle pazienti, che hanno scoperto di dover pagare per le cure che ricevono, viene introdotta nella camerata la lettiga che trasporta Cornelia, la quale è accompagnata da un medico, una suora e dalla sorella piangente. È evidente che l'operazione non ha avuto esito positivo e subito la sala piomba nel silenzio. Per tre volte vengono alternati un primo piano di Cornelia e un totale, che mostra le ospiti della camerata e i parenti nell'atto di osservare muti la moribonda; allo scopo di mostrare entrambi i lati viene effettuato per due volte uno scavalcamiento di campo, così che la sequenza presenta prima un primo piano del profilo sinistro di Cornelia e un totale del lato sinistro della camerata, poi un primo piano del profilo destro e un totale dei letti del lato destro, e infine di nuovo un primo piano del profilo sinistro e un totale del lato sinistro, fino a che la barella non viene portata in un angolo e coperta da un paravento di fronte al quale la sorella di Cornelia si mette a piangere.

Questo percorso attraverso le passioni collettive, sottolineato da sequenze spettacolari o elaborate sul piano visivo, sottolinea l'emergere come soggetto del gruppo delle dattilografe, un soggetto che si costituisce per vincere l'imbarazzo – come nella prima scena esaminata – che diventa un corpo unico nel dolore – la cui fisionomia è tracciata dai movimenti del dolly nella scena del crollo – e che è capace di passare rapidamente dalla collera alla pietà. Il fatto che tutto ciò venga raggiunto mediante il ricorso ad una dimensione eccessiva, dal punto di vista del linguaggio impiegato, dimostra ancora una volta come De Santis utilizzi un espediente tipico del melodramma – ovvero la sfera dell'eccesso stilistico – allo scopo di effettuare un salto dalla dimensione passionale a quella ideologica.

La dimensione spaziale

Ciò che invece istituisce un contrasto piuttosto netto tra *Roma ore 11* e le forme del melodramma italiano è la rappresentazione degli spazi diegetici. Lo spazio urbano del film è infatti assai diverso da quello descritto da Pellizzari (1999, 53) – che è fin qui servito come termine di paragone principale per l'analisi degli spazi urbani del melodramma di Matarazzo e dei successivi melodrammi Titanus – fondato su di una rappresentazione sintetica della metropoli e su di una realtà «talmente contratta da

provocare una sensazione di irrealtà, come se un'unica strada disponesse di tutti i negozi immaginabili»: la Roma del film è invece costituita di spazi diversificati, immediatamente riconoscibili non tanto topograficamente ma per la loro autenticità e per il loro legame con il corpo sociale che li abita. Si vedano in proposito il caseggiato popolare situato nel centro della città e abitato da Adriana e dal padre vetturino; oppure i diversi quartieri periferici dove risiedono la famiglia dell'impiegato e la coppia formata da Luciana e Nando: il primo costituito da palazzi moderni e da un'atmosfera piccolo-borghese, il secondo misero e fatiscente, abitato da una comunità il cui codice d'onore prevede che si avvisino i vicini di non tornare a casa quando la polizia li sta cercando. Infine, si vedano le borgate ai margini della metropoli, dove abita la prostituta Caterina: catapecchie nelle quali i giornali, che normalmente non arrivano, vengono utilizzati soltanto per incartare il pesce.

Con un contrasto soltanto apparente – ma rivelatore dell'estetica neorealista anche in un'opera come questa, che si pone ai margini di quell'esperienza per ragioni sia cronologiche che produttive – la palazzina di via Savoia e la piazza antistante sono stati completamente ricostruiti in studio, con un evidente dispendio di mezzi: si tratta di due spazi che si contrappongono e che forniscono, come scrive Farassino, le coordinate visive dell'intero film:

Così questa inchiesta in presa diretta viene trasformata in un film di architettura, di costruzione scenografica: a disegnare il *décor* del film viene chiamato dalla Francia Léon Barsacq che aveva lavorato con Renoir e René Clair e che era stato appena premiato al festival di Venezia per *La beauté du diable* [*La bellezza del diavolo*, René Clair, 1950]. E il film si struttura come contrapposizione di due modelli di *décor*. Il primo è la tromba delle scale in cui avverrà il crollo, luogo centrale del dramma come l'aia di *Caccia tragica* e la risaia-pista da ballo di *Riso amaro*, macchina scenografica verticale, percorsa continuamente dall'ascensore, attraversata dalle plongées e daa soggettiva di un tentato suicidio. [...] A questo set verticale si contrappone tutto ciò che nel film gli è esterno (le immagini di Roma) e che è dominato dalla *frontalità* (le vedute iniziali della città, simili a una serie di cartoline, le inquadrature della corsia dell'ospedale) e dall'*orizzontalità*: ed è il quartiere di fronte al cancello della palazzina, palcoscenico del naturalismo sociale e popolare abitato da portinai, stradini, ragazzi. (Farassino: 1974, 34)

La palazzina e la piazza costituiscono un centro attorno al quale gravitano gli altri spazi del film, secondo una struttura a cerchi concentrici che non è stata finora rilevata in nessuno dei melodrammi esaminati; tuttavia, nella strutturazione degli spazi relativi alla vicenda di Luciana, si può ancora rinvenire quella struttura a stazioni – propria di una sacra rappresentazione – che è caratteristica del percorso delle eroine del melodramma e che tuttavia si conclude circolarmente con un ritorno allo spazio iniziale. Luciana compare infatti per la prima volta in via Savoia e poi, dopo il crollo, raggiunge il marito al cantiere della Fornace – dove lui cerca invano lavoro – si reca insieme a lui all'ospedale per chiedere notizie dei feriti, tenta di tornare a casa ma viene infine prelevata dalla polizia e riportata sul luogo del crollo: una successione di spazi che corrisponde alle varie fasi della sua vicenda passionale, contrassegnata dal desiderio e dal timore di un'espiazione che cresce ad ogni tappa del suo percorso diegetico.

V.3. Oltre Roma ore 11

Tutti gli elementi fin qui analizzati hanno evidenziato innanzitutto come in questa fase De Santis fosse, tra i registi neorealisti, quello maggiormente compatibile con l'estetica della casa, in quanto in *Roma ore 11* utilizzava con estrema consapevolezza la sintassi del melodramma e strutturava la sintassi del proprio film ponendo in primo piano la dimensione passionale, al fine però di colpire gli spettatori obbligandoli a un percorso

di carattere cognitivo e ideologico. Tuttavia la vicenda produttiva del film evidenzia al tempo stesso la disponibilità della Titanus a investire in un film d'autore che presentasse delle caratteristiche affini ai propri film di maggior richiamo presso il pubblico popolare: una politica che sarà maggiormente esplorata nel capitolo successivo e che in quello stesso 1952 è all'opera anche in un film di Lattuada, *Il cappotto*, un adattamento da Gogol' firmato da un altro autore riconosciuto dalla critica – anch'egli peraltro fuoriuscito dalla Lux Film – ma noto soprattutto per le sue incursioni nel melodramma (*Anna*, 1951). Nel caso de *Il cappotto* non è però il mélo la struttura portante che garantisce il legame con i film della casa, come avviene in *Roma ore 11*, quanto un cast che riesce a coniugare l'atmosfera letteraria con il cinema popolare, grazie alla presenza di Renato Rascel e Yvonne Sanson.

Nonostante gli attori di richiamo, il collegamento a una recente vicenda che aveva colpito l'opinione pubblica e dei valori di produzione relativamente sontuosi, *Roma ore 11* fu comunque un insuccesso commerciale, che nella letteratura critica assume spesso i colori del complotto politico: mentre Farassino ignora completamente la questione, De Santis in un intervento successivo afferma che la censura democristiana, non avendo potuto tagliare il film perché inattaccabile, avesse tramato nell'ombra per impedirne l'invio ai festival²⁹⁸. Inoltre, come riferisce Masi, «Sui giornali di destra il film era stato violentemente attaccato. Un vecchio studioso di cinema, di tendenze monarchiche, Alberto Consiglio, dalle pagine del quotidiano «Il tempo», accusò duramente il governo di aver partecipato al finanziamento di un film che – a suo dire – serviva alla propaganda sovietica in Italia.» (Masi: 1982, 66)²⁹⁹. Tuttavia, come è già stato sottolineato nel capitolo precedente, sembra che la Titanus

²⁹⁸ Come riferisce De Santis: «*Roma ore 11* fu smontato dal cinema Corso dove veniva proiettato con la scusa che non aveva realizzato il tot di incasso previsto. E questo non era vero perché il pubblico, a sala esaurita, assisteva alla proiezione persino in piedi e applaudiva a ogni finale. Ma evidentemente era sopraggiunta una telefonata ministeriale che aveva dato disposizione in questo senso, ossia la censura, non potendo intervenire direttamente, lo fece per vie traverse. Il film non fu selezionato per Cannes nonostante fosse il mio unico film che aveva trovato concordi nell'elogio tutti i critici, persino alcuni di destra. *Roma ore 11* non solo non andò a Cannes ma subì persino un tentativo di non essere inviato neppure al festival di Locarno che seguiva a stretto giro di ruota.» (FALDINI – FOFI 1979, 223). Vitti (1996) si spinge fino ad attribuire il successivo declino del regista, che a partire dal successivo *Un marito per Anna Zaccheo* (1953) è destinato a lavorare a produzioni sempre meno prestigiose, a una campagna organizzata da Mario Scelba e dal Sottosegretario allo spettacolo Giuseppe Ermini contro registi che avrebbero ricevuto finanziamenti dal PCI: «Dopo l'uscita di *Roma ore 11*, De Santis fu vittima di una nuova azione legislativa messa in pratica dal governo conservatore del Presidente del consiglio Mario Scelba (gennaio 1954-giugno 1955). Il film di De Santis divenne il fulcro di un dibattito e di un'inchiesta governativa volta ad accertare se il film di De Santis avesse ricevuto finanziamenti dall'Unione Sovietica o se i suoi introiti avessero fornito supporto o finanziamenti a una qualsiasi attività collegata con il Partito Comunista Italiano (PCI). Nel gennaio 1954, il governo varò forti misure contro il finanziamento, la distribuzione o la concessione di prestiti a qualsiasi film, regista e produttore legato o anche solo influenzato dal PCI. Il nome di De Santis appariva in cima alla lista nera distribuita dal governo ai produttori.» (Vitti 1996, 69 nota 8). È bene notare, tuttavia, che De Santis continuò comunque a lavorare ad un ritmo più che dignitoso (sei film nei successivi dodici anni), che si tratta di produzioni più che dignitose (Domenico Forges Davanzati per *Un marito per Anna Zaccheo*, 1953; la Excelsa Film per *Giorni d'amore*, 1954; di nuovo la Titanus per *Uomini e lupi*, 1957) realizzate da case che non sembrano aver temuto alcuna pressione governativa, e infine che in nessun luogo è stata possibile trovare una conferma alla tesi espressa da Vitti.

²⁹⁹ De Santis racconta così la stessa vicenda: «Alberto Consiglio dedicò al film un articolo di fondo sul «Messaggero» dove chiedeva al governo perché avesse contribuito con il sistema degli aiuti governativi all'opera di un comunista che, sicuramente, era stato finanziato anche da Mosca, chissà sotto quali mentite spoglie. L'ironia del caso volle che al posto dei capitali sovietici ci fossero invece quelli americani. Devo dire però che Lombardo si impegnò nel lancio e nella difesa di *Roma ore 11*» (BARLOZZETTI 1986, 32)

non considerasse De Santis e i suoi collaboratori responsabili dell'insuccesso del film. Si è visto come vari suoi elementi siano poi stati trapiantati nel ciclo di melodrammi di basso profilo – cui hanno collaborato anche lo stesso regista e il suo aiuto, Franchina – che si è succeduto in seno alla casa tra il 1952 e il 1956: la coppia Galter-Farnese è stata ricostituita in altre due occasioni, Carla Del Poggio e Paolo Stoppa hanno interpretato *Bufere* l'anno successivo e la mescolanza di più generi, caratteristica fondamentale dei film del regista, è stata sfruttata intensivamente in quasi tutti i melodrammi extra-Matarazzo della Titanus; inoltre nel 1957 De Santis avrebbe realizzato per Lombardo *Uomini e lupi*, una sorta di melodramma-western ambientato tra i cacciatori di lupi abruzzesi e interpretato da Yves Montand e Silvana Mangano, che fu però rimontato dal produttore.

Altri innesti da *Roma ore 11* vengono inoltre effettuati all'interno di un esordio finanziato sempre dalla Titanus – insieme alla Film Costellazione – nel quale vengono nuovamente fusi melodramma e un impianto memore del cinema neorealista. *Il sole negli occhi* (1953), il primo film da regista di Antonio Pietrangeli, è anche il suo primo ritratto femminile: la protagonista Celestina (Irene Galter) è una giovane che viene portata a Roma dai fratelli, che non possono più provvedere al suo mantenimento, in modo che trovi lavoro come serva all'interno di una famiglia borghese. Inizia per la giovane una lunga peregrinazione tra una casa e l'altra, a causa di volta in volta della propria inesperienza o della sfortuna. A lenire la sua solitudine intervengono dapprima la comunità delle altre serve del vicinato – che dopo essersi dimostrate a lei ostili la accolgono all'interno del proprio gruppo – poi l'amore per il libertino idraulico Fernando (Gabriele Ferzetti). Quando questi, che l'ha messa incinta, si rivela essere sposato, Celestina tenta il suicidio; tuttavia la giovane si salverà e porterà a termine la gravidanza. Sebbene questo film, visto oggi, appaia come una prova generale dei temi del capolavoro di Pietrangeli *Io la conoscevo bene* (1965) – il film tratta infatti di una giovane che viene sfruttata da una serie di figure maschili e ricorre al suicidio quando comprende la verità – è evidente come l'impianto risenta fortemente del modello di De Santis: ciò è visibile soprattutto nel gruppo delle serve che, come le mondine di *Riso amaro* o le dattilografe di *Roma ore 11*, costituiscono un coro che commenta le vicende della protagonista e istituisce una dialettica tra individualismo – Celestina si isola dalle compagne per via del suo amore per Fernando – e collettività. A questo coro è interamente affidato lo scioglimento della vicenda: come in una rappresentazione teatrale le serve, incontratesi fuori dall'ospedale dove è ricoverata Celestina, si raccontano vicendevolmente le sue peripezie, infarcendole dei propri commenti. Inoltre la coreuta, quella che racconta alle amiche della decisione di Celestina di tenere il bambino, è Anna Maria Trepaoi, la giovane senza nome di Viterbo che alla fine di *Roma ore 11* diventava proprio una serva prendendo il posto lasciato libero da Delia Scala³⁰⁰. *Il sole negli occhi* non rappresenta però l'ultimo contatto della produzione melodrammatica Titanus con il neorealismo: l'ultimo dato su cui occorre riflettere riguarda un film che, pur ripartendo dall'esperienza neorealista ormai tramontata, manifesta già l'intenzione di spingersi altrove³⁰¹.

³⁰⁰ Inoltre il primo datore di lavoro di Celestina è interpretato da Paolo Stoppa, anche qui nella parte di un padre di famiglia di ceto impiegatizio.

³⁰¹ Lo sottolinea anche Marilla Franco, che cercando di delineare il rapporto tra *Il sole negli occhi* e l'esperienza neorealista afferma, seppur con una prosa magniloquente: «D'una conquista rigogliosa dell'arte si è voluto cercare lo schema, andato perduto nello stesso compiacimento creativo delle singole opere, come il talismano della favola. Il talismano non è stato ritrovato, ma la ricerca continua in un altro senso...» (FRANCO: 1953, 51)

V.4. L'operazione *Siamo donne*

Vi è infatti un'ultima produzione che in quello stesso 1953 si colloca pienamente nella fase terminale dell'esperienza neorealista e coinvolge la Titanus. *Siamo donne* è un oggetto particolarmente interessante tra quelli elaborati nelle ultime fasi del movimento, non tanto dal punto di vista estetico – il risultato è, in massima parte, alquanto modesto – quanto per la stessa concezione del progetto, che vede impegnato in prima persona Zavattini. L'impianto del film è infatti doppiamente legato alla vicenda artistica dello sceneggiatore e al panorama produttivo dei primi anni '50: da una parte, il recentissimo successo di *Altri tempi* di Alessandro Blasetti (1952)³⁰² incoraggiava la produzione di altri film che avessero la stessa struttura³⁰³; dall'altra, l'evidente esaurirsi della stagione del neorealismo spingeva in quel periodo Zavattini a impegnarsi in prima persona in iniziative che riflettessero maggiormente la sua idea di cinema e che lo impegnassero in prima persona nella concezione di un intero progetto, nella sua produzione e nella regia: è il caso ad esempio della rivista cinematografica *Lo spettatore*, da lui diretta insieme a Riccardo Ghione e Marco Ferreri ma defunta dopo il primo numero, il film *L'amore in città* (Carlo Lizzani, Michelangelo Antonioni, Dino Risi, Federico Fellini, Francesco Maselli, Alberto Lattuada), per il quale Zavattini co-dirige insieme a Maselli l'episodio *Storia di Caterina*.

La gestazione di *Siamo donne* parte da un'idea del solo Zavattini e dura circa due anni: un processo che vede coinvolti altri soggetti produttivi ai quali successivamente, ma non è possibile stabilire con certezza in quale momento, si aggiunge anche la Titanus. Zavattini racconta nel dettaglio ogni passaggio relativo allo sviluppo del film nelle sue lettere all'amico Nino Frank, redattore dei «Cahiers du cinéma», che in un primo momento intendeva coinvolgere nella stesura della sceneggiatura³⁰⁴; tuttavia, come si vedrà, non nomina mai la casa di Lombardo. Inizialmente lo sceneggiatore aveva scritto un soggetto incentrato sull'autobiografia dell'amica Isa Miranda che aveva proposto al produttore Guarini, che con l'attrice e lo scrittore aveva da poco realizzato *Le mura di Malapaga* (Réné Clement, 1949): questi si era dimostrato da subito entusiasta, e d'accordo con lo stesso Zavattini aveva pensato di estendere l'operazione a una serie di attrici italiane, che confessandosi di fronte alla macchina da presa avrebbero dovuto raccontare un particolare intimo della propria vita privata. L'idea iniziale, perciò, descritta in una lettera dello sceneggiatore a Nino Frank datata 25 novembre 1951, risulta essere «una specie di *parata del neorealismo italiano*, sia per l'idea centrale, che non potrebbe essere più neorealistica di così, sia per i registi, scelti fra quelli tipicamente neorealisti, sia per le attrici che hanno tutte al loro attivo qualche nota interpretazione neorealista.» (Parigi 2002, 33). Per Zavattini, come scriverà un mese dopo in una lettera al giornalista Arturo Lanocita, si tratta di realizzare un film che sia

Il primo esempio di autobiografia nel cinema e che continui il discorso neorealistico portando a delle conseguenze abbastanza estreme. Io farò da levatrice a queste attrici interrogandole con uno stenografo vicino a me e vedrai che qualche cosa di interessante e di utile deve per forza

³⁰² Un'antologia di sei episodi tratti da altrettante novelle di autori italiani del secondo Ottocento o primo Novecento, selezionate dal regista insieme a Suso Cecchi d'Amico e adattate da un esercito di sceneggiatori, tra cui la d'Amico, Brancati e Turi Vasile.

³⁰³ Come osserva Vito Pandolfi: «Dopo *Altri tempi*, abbiamo avuto così altri tre film a episodi: *Siamo donne*, *Amore in città*, *Villa borghese*. E si preannunciano un nuovo film a episodi di Blasetti (*Tempi nostri*) e un film a episodi su quattro novelle di Pirandello, per non citare che i più suscettibili d'interesse.» (PANDOLFI: 1954. 48).

³⁰⁴ L'intero carteggio è riprodotto in PARIGI (2002a).

saltare fuori. [È un film che] nasce dal desiderio di essere coerente con il vero scopo del neo-realismo che secondo me ha interrotto il suo discorso. Molti sono stati neorealisti senza saperlo, pochissimi hanno avuto coscienza di quali dovevano essere gli sviluppi del neo-realismo. (Zavattini 1988, 171-172).

Zavattini e Guarini cercano poi una casa di produzione alla quale associarsi nella realizzazione del film, e la individuano nel gennaio del 1952 nella piccola e giovane Film Costellazione di Fabbri e Vasile. Inoltre anche l'ANICA partecipa al finanziamento della pellicola, i cui introiti dovrebbero servire a fondare una casa di riposo per i lavoratori dell'industria cinematografica. La lavorazione procede lentamente: un po' per le difficoltà insite nella scelta delle attrici, un po' per alcune complicazioni insorte nel corso delle riprese: la Bergman, già sotto contratto, è visibilmente incinta; la Miranda si rompe il femore cadendo da una scalinata. La forma attuale – quattro episodi incentrati su Alida Valli, Ingrid Bergman, Isa Miranda e Anna Magnani, dirette rispettivamente da Gianni Franciolini, Roberto Rossellini, Luigi Zampa e Luchino Visconti – viene raggiunta solamente nell'estate del 1952, dopo che le riprese dell'episodio *Alida Valli* sono già state completate. Nello stesso periodo viene anche presa una decisione definitiva in merito al titolo: alla proposta di Zavattini (“Vero”) viene preferito il più accattivante *Siamo donne*. Ognuno degli episodi è basato su di un episodio autenticamente accaduto a ciascuna delle attrici, che lo racconta agli spettatori – mediante la *voice over* o addirittura rivolgendosi alla macchina da presa, come fa Ingrid Bergman – rivelando così dei particolari sul proprio intimo carattere. Naturalmente, nonostante la pretesa di rivelare la donna nella quale ciascuna diva si trasforma una volta spenti i riflettori, il contenuto degli aneddoti è assolutamente fasullo. Zavattini afferma, rispondendo a un lettore nella rubrica “Diario” da lui tenuta sulle pagine di «Cinema», di essere stato lui «il principale autore del copione, escluso l'episodio Magnani per il quale Visconti, esponendomi la storia del cane, da grembo, mi domandò solo un parere» (Zavattini: 1954, 246); in seguito, introducendo la pubblicazione dei soggetti scartati per il film, lo sceneggiatore sottolinea come siano «anch'essi, come quelli che sono stati prescelti alla fine tutt'altro che veri, nel senso giudiziario della parola, ma ispirati anch'essi da fatti o sentimenti venuti alla luce attraverso i miei colloqui con le illustri attrici»³⁰⁵.

Nel marzo del 1953 Zavattini, ragguagliando Frank sullo sviluppo del film, racconta che la produzione gli ha chiesto di scrivere una prefazione ai quattro episodi: lui, che non ha ancora deciso cosa fare, «[suda] freddo all'idea che si debba fare qualcosa di troppo spiegativo, di moralistico» (Parigi 2002a, 47). Deve con ogni probabilità essere questo il momento in cui interviene la Titanus, che Zavattini non nomina mai: lo sceneggiatore nella lettera successiva afferma:

Sto ancora lavorando a *Siamo donne*. Sono riuscito solo in questi giorni, dopo due mesi di liti o quasi, a ottenere che facciano un quinto episodio, e lo scrivo per una ragazza che non ha mai fatto del cinema ma partecipa a un concorso, e questo concorso vediamo, insomma è la storia di un'esordiente, veramente esordiente, il che aiuterà a dare un certo senso a tutto il film. Ma che fatica. (Parigi 2002a, 48).

Quello di cui parla Zavattini è il concorso «Quattro attrici una speranza», indetto dalla Titanus nel 1953, tenutosi nei suoi studi alla Farnesina e abbinato al film *Siamo donne*: la vincitrice otteneva infatti l'occasione di recitare nel prologo del film che si sarebbe così composto, oltre che di quattro episodi nei quali altrettante dive dello schermo depongono la maschera per mostrarsi in quanto donne, anche di

³⁰⁵ *Ibidem*.

un'introduzione che raccontava, con stile documentaristico, delle aspirazioni di una giovane donna che partecipava a una selezione per diventare una stella del cinema. Questo il senso, evidentemente Zavattiniano, dell'operazione: non bisogna dimenticare che lo scrittore di Luzzara nel 1951 aveva scritto il soggetto di *Bellissima* (Luchino Visconti) così che, visto in quest'ottica, l'impianto di *Siamo donne* si offre come una meditazione sulla contraddizione – tutta interna al movimento neorealista – tra l'enfasi posta sull'uso di attori non professionisti e l'effettivo ricorso a divi (o dive) di sicuro richiamo. Riesce tuttavia difficile appurare con certezza una serie di dati: in primo luogo, quale siano le modalità dell'ingresso della Titanus. Fino a tutto il 1952 Zavattini parla solamente di Guarini e della Film Costellazione, e non è perciò chiaro il come e il perché la casa di Lombardo sia entrata come coproduttrice. Si può ipotizzare che essa fosse stata preliminarmente interpellata come possibile distributore del film – anche se la Titanus non ha mai distribuito nessun altro dei film prodotti da Vasile fino a che questi, fallita la Film Costellazione, non ha iniziato a lavorare direttamente per la casa di Lombardo – e sia poi subentrata come co-finanziatrice; oppure che la società sia stata direttamente contattata come coproduttrice da Fabbri e Vasile. Non si hanno nemmeno informazioni certe per quanto riguarda l'ideazione del concorso, le sue date esatte o le modalità di partecipazione: sembra alquanto probabile che l'idea sia stata dello stesso Zavattini, e che all'epoca dell'ultima sua lettera a Frank (27 maggio 1953) il concorso non si fosse ancora svolto. Per quanto riguarda le modalità di partecipazione si può fare riferimento a una delle vincitrici, la mantovana Emma Danieli – futura annunciatrice e attrice televisiva – che intervistata da un giornalista racconterà di avere spedito «per scherzo» la cartolina del concorso³⁰⁶; non si sa però come fu distribuita quest'ultima. Inoltre una serie di particolari rende difficile capire come si sia realmente svolta la competizione: il prologo del film, girato dal produttore Alfredo Guarini, nonostante abbia un taglio pseudo-documentaristico consiste invece nella ricostruzione del concorso già concluso, svolta con modalità puramente convenzionali e un sonoro per la maggior parte postsincronizzato, perciò difficilmente lo si può ritenere un resoconto attendibile della competizione. Vi è poi anche una discrepanza sul risultato finale, che emerge dal confronto tra la sceneggiatura del segmento³⁰⁷ – non firmata ma con ogni probabilità attribuibile a Zavattini e Chiarini – e l'episodio effettivamente girato. In quest'ultimo le vincitrici risultano essere due, ad *ex aequo*, Emma Danieli e Anna Amendola – la quale, dopo una brevissima carriera nel cinema, diverrà autrice televisiva nella RAITRE di Angelo Guglielmi; nella sceneggiatura, invece, era previsto che le vincitrici fossero tre, ovvero la Danieli, la Amendola e Irene Cefaro – miss Roma 1952 e futura attrice per Lizzani (*Cronache di poveri amanti*, 1954). Non solo nel cortometraggio non c'è traccia di una vittoria tripartita, ma la Cefaro non vi compare nemmeno e le battute previste per il suo personaggio vengono pronunciate da un'altra esordiente, Cristina Doria. Si possono fare solamente delle supposizioni su questa scelta: si può immaginare cioè che la Cefaro, inizialmente vincitrice ad *ex aequo*, sia stata in seguito squalificata per una qualche ragione; oppure è possibile che nel prologo del film vi siano volontarie manipolazioni rispetto all'esito della gara. In ogni caso, vista la documentazione attualmente in nostro possesso, non è possibile stabilire nulla con certezza.

³⁰⁶ Informazione tratta dalla pagina: www.buscoldo.it/personaggi

³⁰⁷ La sceneggiatura non è firmata, ma è stata con ogni probabilità scritta dallo stesso Zavattini e da Luigi Chiarini, che nei titoli figura come collaboratore alla sceneggiatura. Essa è stata rinvenuta da Stefania Parigi nell'Archivio Cesare Zavattini di Roma-Reggio Emilia e pubblicata su «Bianco e nero» (Cfr. PARIGI 2002b)

Per quanto riguarda i contenuti dei singoli episodi, come si è già detto si tratta di brevi cortometraggi dal carattere altamente convenzionale. Tre di essi rimandano al melodramma (il prologo, *Alida Valli* e *Isa Miranda*); gli altri due – i più riusciti – alla commedia (*Ingrid Bergman* e *Anna Magnani*). Non si entrerà qui nel merito per ragioni di spazio, ma ci si limiterà invece a notare, in primo luogo, come almeno nei tre episodi a carattere melodrammatico si possa ravvisare una certa compatibilità con i film della Titanus: in particolare, il prologo e l'episodio *Isa Miranda* sono a diverso titolo dei *maternal melodrama*, in quanto sono incentrati rispettivamente sul rapporto con la madre di Anna Amendola che viene cacciata di casa in quanto vuole fare del cinema – salvo riappacificarsi con la genitrice nel finale – e sull'istinto frustrato di maternità di Isa Miranda che, trovatasi per un giorno ad occuparsi di un bambino ferito da una mina inesplosa, può riflettere su quanta parte della sua vita privata sia stata sacrificata alla carriera. In secondo luogo è interessante notare come lo *star system* del film sia sostanzialmente alieno a quello della casa di Lombardo: con l'eccezione di Anna Magnani, nessuna delle attrici aveva né avrebbe mai lavorato per la Titanus, che può così vantare nel proprio listino un film che include quattro dive sotto contratto con altre compagnie.

Conclusioni

Nessuno dei film che fanno pienamente parte del canone del movimento è stato prodotto da una grande casa: non *Roma città aperta* o *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), né *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948) e neppure *Sciuscìà* (1946) o *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica, mentre fanno eccezione i film di De Santis e quelli, di Lattuada o Germi, che sono maggiormente compromessi con la realtà industriale del cinema italiano e che sono stati in massima parte realizzati dalla Lux Film. La Titanus ha incrociato soltanto tangenzialmente le traiettorie del movimento, nella sua fase aurorale (con la partecipazione a *Giorni di gloria*) e nel suo crepuscolo (*Roma ore 11* e *Siamo donne*): è interessante a questo proposito notare come la casa, che ha sempre trattato il neorealismo in maniera strumentale, come un bacino di temi e figure alle quali attingere per rinnovare il repertorio del melodramma prebellico e individuare una via per gestire i repertori popolari della sceneggiata ai quali fanno riferimento le prime opere realizzate da Matarazzo per la Titanus, al tempo stesso abbia legato il proprio nome a due operazioni uniche nel suo genere come il documentario di Serandrei e *Siamo donne*: un film, quest'ultimo, che viene inizialmente concepito da Zavattini proprio come un tentativo di riprendere in maniera più ortodossa il discorso interrotto del neorealismo. Allo stesso modo, va notato come la Titanus si sia avvicinata a tutte e tre queste operazioni con una certa circospezione: non è chiaro se sia soltanto distributrice o anche coprodottrice di *Giorni di gloria*, mentre il suo apporto a *Roma ore 11* e a *Siamo donne* si configura come il cofinanziamento di produzioni già avviate (rispettivamente da Paul Graetz per la Transcontinental Film e da Alfredo Guarini per la Film Costellazione). Tuttavia, se è possibile che la partecipazione al documentario sia stata dettata da un puro opportunismo politico, è evidente come negli ultimi due casi si configuri una logica che è destinata a trovare future ripercussioni nelle strategie della casa di produzione: con *Roma ore 11* la Titanus stringe un legame con un autore che manifesta notevoli consonanze con la sua produzione melodrammatica; con *Siamo donne* la casa di Lombardo produce un film che, seppure faccia riferimento alla commedia e al melodramma, suoi generi prediletti, è diretto da altrettanti autori di richiamo che in futuro dirigeranno film per lei: Franciolini realizzerà per la Titanus il suo ultimo film, *Ferdinando I re di Napoli* (1959); Zampa dirigerà nello stesso anno *Il*

magistrato – un film che, a neorealismo ormai finito, recupera peraltro moduli come quello dell'inchiesta e quello della confessione – mentre Visconti, come è noto, dirigerà *Rocco e i suoi fratelli* (1960) e *Il gattopardo* (1963).

Non si tratta soltanto della volontà di accedere a produzioni il cui prestigio è certificato dalla presenza di un autore di rilievo, ma di individuare un territorio nel quale autorialità e genere possano, come in certe produzioni di Hollywood, convivere. Si prefigura allora, proprio a partire dai film neorealisti della Titanus, un nuovo possibile ciclo di melodrammi d'autore, un'idea alla quale la casa tiene talmente tanto, come si vedrà nel capitolo successivo, da affidarle il film del proprio cinquantenario.

Cap. VI: Il melodramma d'autore: *Maddalena* e *La spiaggia*

Nel capitolo precedente si è visto come le coproduzioni neorealiste della Titanus, in particolare *Roma ore 11* e *Siamo donne*, gettassero le basi per una nuova serie di melodrammi d'autore ad alto budget, che superassero cioè le restrizioni anche estetiche cui erano sottoposti i due cicli finora esaminati, ovvero la serie Titanus-Labor Film del trio Matarazzo-Nazzari-Sanson e quel ciclo a basso budget che tentava di ibridare il modello di *Catene* con gli stilemi del cinema noir americano degli anni '40. Una vera e propria serie di melodrammi di prestigio inizia soltanto in occasione del cinquantenario della casa la quale, pur avendo assunto il nuovo nome soltanto nel 1928, considera la propria storia come un'unica esperienza iniziata con la fondazione, nel 1904, della Lombardo Film; comprensibilmente, si tratta di un gruppo di opere che si succedono le une alle altre con una cadenza sensibilmente inferiore rispetto a quanto avviene negli altri cicli e nella cui realizzazione le coproduzioni hanno un peso sempre maggiore. Di questi film fanno infatti parte diverse compartecipazioni di minoranza, risalenti soprattutto al periodo successivo alla crisi del 1956, che segna una sensibile battuta d'arresto per il melodramma: film in massima parte americani o francesi, sia per quanto riguarda il cast che per quanto concerne gli altri compartimenti artistici, che perciò non saranno trattati nel presente studio.

Nei primi mesi dell'anno del cinquantenario, il 1954, escono quindi due film di alto livello produttivo, che partono da spunti già sperimentati nei precedenti film della casa per approdare a risultati differenti: *La spiaggia* (Alberto Lattuada) e *Maddalena* (Augusto Genina). Entrambi i film possono contare su di un cast internazionale – vengono scritturati rispettivamente la diva francese Martine Carol per il film di Lattuada e i francesi Charles Vanel e Jacques Sernas, nonché la svedese Marta Toren, per quello di Genina – ma soprattutto su valori di produzione molto elevati: le riprese vengono effettuate per la maggior parte in esterni e *on location*, comprendono un buon numero di comparse e di scene di massa e soprattutto utilizzano il colore. Bisogna ricordare che nel cinema italiano l'utilizzo di tale tecnologia è estremamente recente: il primo lungometraggio a farne uso, *Totò a colori* (Steno) era infatti uscito solamente nel 1952³⁰⁸. Come il film interpretato da Totò, anche *La spiaggia* utilizza lo standard Ferrania: una scelta ardua, tenendo in considerazione il buon numero di set in esterni che si rendono necessari alle riprese, e che obbliga la troupe a veri e propri *tour de force* necessari a mantenere costante la temperatura del colore nelle varie fasi della giornata. Per *Maddalena* viene invece scelta addirittura la tecnologia Technicolor, uno standard dai risultati eccellenti ma che pone diversi problemi di natura sia economica che organizzativa. In primo luogo, fino al 1958 non esisteva uno stabilimento italiano della casa, così che le pellicole impressionate andavano spedite in un laboratorio londinese con ovvi costi e problemi logistici annessi; in secondo luogo, la compagnia americana imponeva alle case utilizzatrici della sua tecnologia una serie di restrizioni che facevano inevitabilmente lievitare i costi e che generavano conflitti a livello sindacale con le maestranze italiane³⁰⁹: infatti una condizione *sine qua non* per poter stipulare un contratto con la Technicolor era l'assunzione di consulenti per l'uso del colore, che avevano l'incarico di garantire un risultato conforme agli standard della compagnia

³⁰⁸ Tuttavia il colore in Italia era già stato usato nell'ambito del cinema d'animazione, come nel caso de *La rosa di Bagdad* di Anton Gino Domeneghini (1949), realizzato con la tecnologia Technicolor.

³⁰⁹ Per la reazione dei dipendenti dei laboratori di sviluppo e stampa all'apertura dello stabilimento italiano della Technicolor si veda ANGELI (1979).

americana; al contrario, come ricorda Ferraù «Quando una società sceglie un qualsiasi sistema monopack (Ferraniacolor, Eastmancolor, Agfacolor, Gevacolor ecc.), essa gode della più ampia libertà, non contraendo alcun impegno per la casa fabbricante di pellicola a colori»³¹⁰. Un terzo e ultimo svantaggio legato al Technicolor era appunto la sua natura di sistema Tri-pack, ovvero basato sull'impressione simultanea di tre pellicole di differente sensibilità che, una volta opportunamente trattate, venivano convertite nei tre colori primari: girare un film in Technicolor significava perciò dotarsi di apparecchiature apposite, un inconveniente che poteva essere evitato avvalendosi di altri sistemi quali il successivo Eastmancolor – che però, nelle sue fasi iniziali, aveva costi di sviluppo molto elevati che lo rendevano meno competitivo del Technicolor – o il Ferraniacolor. Tutti questi elementi spiegano perché il rapporto delle case italiane con il prestigioso standard statunitense rimangono assai limitate nel periodo considerato; inoltre, evidenziano quanto la scelta di un formato simile, determinata sicuramente anche da considerazioni inerenti la più alta esportabilità del prodotto finito, sia indicativa anche della volontà della Titanus di non badare a spese per realizzare un film che, celebrando un importante anniversario delle ditte, ne amplificasse il prestigio: una strategia che, come è noto, si rivelerà in seguito fatale per le sorti del ramo produttivo della casa di Lombardo³¹¹.

La spiaggia e *Maddalena* sono accomunati anche da un ultimo aspetto, che permette di legare più saldamente i due film a quelli precedentemente esaminati. I loro registi, Lattuada e Genina, hanno entrambi avuto un rapporto ambiguo con il neorealismo: Lattuada, che si è accostato all'estetica neorealista in maniera solamente marginale³¹², è uno di quei registi che, come Zampa o Germi, viene di volta in volta incluso o espunto dal novero degli autori legati al movimento; Genina è invece autore di *Cielo sulla palude* (1949), un'opera che, pur apprezzata anche dalla critica di sinistra, è apparsa ad alcuni come una declinazione cattolica del neorealismo. Per questo sia *Maddalena* che *La spiaggia* si offrono anche a una lettura metaforica che permetta di leggere tra le righe un commento dei due autori sulla sconfitta del movimento – della

³¹⁰ FINESTAURI (1954), cit. in PITASSIO (2005, 37), che ricostruisce le problematiche relative alla scelta dei diversi tipi di colore nell'ambito della produzione italiana di horror a basso costo, e al quale si rimanda per approfondimenti sull'introduzione della pellicola Technicolor in Italia.

³¹¹ Vi è un'ultima considerazione da fare a proposito della presenza del colore in questi film. Curiosamente, entrambi hanno ampiamente circolato, negli anni successivi alla loro uscita, solamente in edizioni in bianco e nero. *La spiaggia*, almeno fino al restauro operato dalla Cineteca del Comune di Bologna nel 2001, veniva regolarmente trasmesso dalla RAI in una copia monocroma, forse stampata proprio ad uso delle trasmissioni televisive in un'epoca precedente alle prime trasmissioni a colori del primo canale (1977). Allo stesso modo, risulta molto difficile reperire un'edizione a colori di *Maddalena*: non soltanto le copie trasmesse in televisione sono in bianco e nero, ma nemmeno le copie positive italiane conservate nella Cineteca di Bologna o nella Cineteca Nazionale sono a colori, mentre quelle in lingua francese sono invece in Technicolor. Ciò ha portato in un primo tempo a pensare ad una consapevole scelta estetica – alla volontà cioè della Titanus di presentare in Francia il film come un melodramma sensazionalista (perciò a colori), e viceversa in Italia come un'opera d'autore legata all'eredità neorealista, che non fa uso di una tecnologia del colore che, come affermano FARASSINO – DE BERTI (2001), fino alla metà degli anni '60 era ancora guardata con sospetto dalla comunità critica. Tuttavia, la presenza della dicitura «In Technicolor» sull'affisso del film – un affisso dai colori assai più vivaci della stessa fotografia della pellicola – e l'uscita di articoli che entrano nel merito delle scelte coloristiche di Genina sulla stampa italiana dell'epoca, hanno evidenziato come si trattasse di un mero problema di conservazione.

³¹² «Lattuada guarda al presente, ma non intende rinunciare ad alcuni punti fermi sua poetica già definiti nei primi anni quaranta e legati all'idea di cinema come linguaggio di tutti i linguaggi, dotato di una tradizione, di un lessico e di una sintassi che non si potevano azzerare. Fin dal suo primo film del dopoguerra il suo sguardo rende manifeste le influenze del grande cinema del passato. Lattuada cerca da subito di trovare il punto di mediazione tra le sue esigenze e le ipotesi neorealiste.» (BRUNETTA [1982] 2001, 459).

sua componente etica se non di quella estetica – in quel 1954 che, come si è detto nel capitolo precedente, può essere preso come convenzionale *terminus ad quem* del fenomeno. Nei paragrafi successivi si condurrà l'analisi rispettivamente di *Maddalena* e di *La spiaggia*, per meglio evidenziare in che modo essi fissino i caratteri del melodramma di prestigio della Titanus.

VI.1. La prostituta santa

Il film di Genina è tratto da un'oscura *pièce* della scrittrice cosmopolita (ma sudafricana d'adozione) Madeleine Masson (1912-2007), qui accreditata come Madeleine Masson de Belavalle. Si tratta di un elemento curioso, perché guardando *Maddalena* non si può che restare colpiti dal modo in cui il film tenti una sintesi dei diversi elementi che hanno portato al successo il melodramma italiano imparentato con il neorealismo, portandolo ad eccessi sconosciuti persino a opere come *I figli di nessuno*. Uscita in uno degli ultimi anni di fortuna del genere, questa coproduzione tra la Titanus e la francese Société Générale de Cinématographie può insomma essere considerata la summa del melodramma italiano, che lascia intatte tutte le contraddizioni e tutti quegli "abissi", quel lato oscuro composto da un misto di misoginia, irrazionalismo e sadismo, che Matarazzo sapeva temperare con una discreta perizia.

Sinossi Giovanni Lamberti (Charles Vanel), un ricco libertino, chiede aiuto alla tenutaria di una squallida casa di tolleranza per portare a termine uno scherzo che sta architettando. L'uomo, che vive in un'imprecisata località del sud Italia, è infastidito dall'autorità di Don Vincenzo (Gino Cervi), il parroco locale, e ha deciso perciò di giocargli un brutto tiro: intende infatti trovare una prostituta che sia disposta a interpretare, all'insaputa dei paesani, il ruolo della vergine Maria nella processione che annualmente si tiene nel piccolo borgo – un privilegio di norma concesso soltanto alla più pura tra le abitanti del luogo. Tuttavia, come previsto dalla divertita maitresse, nessuna delle prostitute è disposta a compiere un simile sacrilegio, sebbene Giovanni offra loro cifre esorbitanti. Nel bordello vi è però un'altra prostituta, Maddalena (Marta Toren), più indisciplinata, scontrosa e viziosa delle altre, la quale dopo aver appreso dalle compagne della visita di Giovanni decide di accettare la proposta.

Nel frattempo, nel remoto paesino, Don Vincenzo informa i cittadini del fatto che, a causa della loro incapacità di accordarsi sulla scelta della giovane che dovrebbe interpretare la Madonna, lui è stato costretto a chiamare una forestiera. Ognuno dei paesani ritiene infatti che a vestire i panni della Vergine dovrebbe essere una propria parente e in particolare un bovaro del luogo (Folco Lulli) è indispettito per il fatto che non sia stata scelta la propria figlia sebbene, essendo lei fidanzata, non potesse essere candidata. Quando sopraggiunge Maddalena – che è stata raccomandata a Don Vincenzo mediante la lettera, fasulla, della madre superiora di un vicino convento – la folla si raduna per osservarla: gli uomini ne ammirano la bellezza, ma le donne continuano a rifiutarla come un'intrusa e vanno nuovamente a protestare da Don Vincenzo. Questi però non vuole sentire ragioni e, dal momento che nessuno dei paesani vuole offrire ospitalità alla forestiera, affida la nuova arrivata alla propria sorella e perpetua Luisa (Isa Querio). Gli amici di Lamberti, completamente ignari dello scherzo da lui architettato, sono favorevolmente impressionati e giocando a biliardo si lasciano andare ad apprezzamenti sulla giovane. Ma il bello e ingenuo Giovanni Belloni detto Sospiro (Jacques Sernas), che ha visto per primo Maddalena e se ne è innamorato all'istante, li rimprovera per il loro atteggiamento irrispettoso.

Il mattino dopo, durante la funzione, Maddalena inizia a fissare con odio una statua della Madonna, dimenticando di inginocchiarsi al momento opportuno: un gesto che viene immediatamente notato dalle contadine e dal bovaro che, inviperiti, vanno nuovamente a chiedere a Don Vincenzo di cacciare l'intrusa; anche un giovane assiste alla scena e va a riferire quanto a visto agli amici, che ciondolano ai tavolini del bar. Lamberti, sentendo il suo racconto, si dimostra preoccupato: percepisce che una volta scoperta la verità l'ostilità dei paesani potrebbe avere tragiche conseguenze per Maddalena.

Poco dopo la messa, si tiene la prova costumi: Maddalena, seduta nella casa di una famiglia del luogo, attende che venga approntato il proprio abito, quando viene avvicinata dalla figlia della coppia, una bambina sui dieci anni, che chiede di baciare la nuova arrivata: quando la piccola le si avvicina, però, Maddalena si alza in piedi guardandola con orrore e spaventando così la piccola; inoltre, quando sente che si chiama Maria, non può trattenersi dal fare commenti sprezzanti sul suo nome, che sembra essere diffuso in ogni famiglia del luogo. La madre della bambina le spiega allora che tutto il paese è devotissimo alla Madonna, e ciò è dovuto ad una leggenda locale secondo la quale una fanciulla che era scomparsa era stata ritrovata grazie a un miracolo compiuto dalla Vergine, che era apparsa ai paesani. Concluso il racconto, la madre manda di nuovo la piccola Maria a baciare Maddalena: ma questa fugge via all'improvviso, attraversando le strade di pietra che conducono fuori dal paese e fermandosi nei boschi che circondano la cittadina. Lì viene raggiunta da Lamberti, che ha di nuovo spiato i suoi movimenti e per la prima volta riesce a parlarle da quando lei è arrivata nel luogo: dapprima le propone di abbandonare l'impresa e di fuggire con lui, che si è innamorato di lei e sarebbe anche disposto a sposarla; poi, in seguito al suo rifiuto, la avverte del fatto che il suo compito è più rischioso di quanto lui stesso avesse sospettato, a causa del fanatismo religioso degli abitanti. Mentre i due parlano, tra le fronde sono visibili i contadini che, tornando dai campi, marciano come un esercito intonando canti in onore della Madonna.

Sul sagrato inizia la prova generale. I figuranti si radunano diretti da Don Vincenzo, che deve risolvere vari problemi: un paesano non vuole più interpretare Giuda, perché l'anno precedente fu bastonato, mentre altri figuranti un po' anziani non si ricordano più quale apostolo stiano impersonando. Inoltre, appena iniziata la prova generale, accade un piccolo incidente: Maddalena, presa dall'emozione, ha un malore e cade a terra. Le contadine, maliziose, sospettano che si tratti di una messa in scena della giovane al fine di attrarre l'attenzione su di sé, ma Don Vincenzo le mette a tacere e manda Maddalena in sagrestia a bere un bicchiere di vino. Una volta entrata, la donna si mette a sedere in preda allo sconforto; poi, sentita una voce, entra nella chiesa. Lì trova Rosa, una contadina, che sta pregando inginocchiata sotto la statua della Madonna: il suo ultimo figlio è malato e sta per morire, e la donna sta implorando la Vergine affinché lo salvi. Sentendo entrare Maddalena, Rosa si gira verso di lei e crede di aver assistito a un'apparizione mariana. Maddalena non sa come reagire alle suppliche della donna, fa un breve cenno di assenso e fugge via. Rosa corre allora fuori a raccontare l'accaduto alle compaesane, che accorrono in chiesa e cominciano a gridare al miracolo. Tutto il paese è eccitatissimo, e a nulla valgono le proteste di Don Vincenzo che cerca di far ragionare Rosa: tutti sono convinti che la Madonna sia realmente apparsa e attribuiscono l'evento alla presenza di Maddalena, sulla quale hanno cambiato opinione: se la Vergine ha deciso di apparire, vuol dire che benedice la scelta della propria interprete.

Quando Maddalena esce per il paese dopo essersi cambiata, va a casa di Rosa, commossa dal suo precedente incontro con lei. Al capezzale del ragazzo malato, la

contadina le spiega che adesso è certa che ci sarà un miracolo, perché ha avuto un'apparizione della Madonna che le ha promesso la guarigione del figlio. Maddalena, sentendosi responsabile, tenta di convincerla che forse ha preso un abbaglio, ma la donna non vuole sentire ragioni. Maddalena decide allora di andare a chiamare il medico, che però si trova a due ore di cammino. Intanto, un'altra contadina la porta nella propria casa, le mostra la figlia paralitica e le chiede di intercedere presso la Vergine per operare un miracolo, mentre anche altri paesani, che hanno seguito la scena, iniziano a tempestare Maddalena con le richieste più varie. Dapprima la donna tenta di convincere i supplicanti che non può fare nulla per loro, poi, sopraffatta, si dà alla fuga. Sul suo cammino incontra Sospiro, che le fa una proposta di matrimonio: lei è commossa ma rifiuta, senza potergli dare una vera e propria spiegazione.

Sentendo che l'atmosfera si fa tesa, la donna corre nella propria camera e inizia a fare le valigie: lì viene raggiunta da Lamberti che, dopo essersi nuovamente dichiarato e averle proposto una seconda volta di fuggire con lui, tenta di violentarla. Ma sopraggiunge Don Vincenzo, che mette in fuga l'assalitore; non prima, però, che questi abbia fatto illazioni sulla reale identità della donna. Maddalena, disperata, decide allora di confessare tutto al parroco e di rivelargli le ragioni della sua scelta e della sua avversione per la Madonna. Maddalena era diventata una prostituta a causa di un uomo che in passato l'aveva sedotta e abbandonata. Adattatasi a vivere in una casa di tolleranza, la donna non aveva però mai perso la fede nella Vergine, al punto che, quando le era nata una figlia – di padre ignoto – le aveva messo nome Maria. La bambina era stata mandata a vivere in un convento di suore, dove poteva crescere e avere un'educazione cristiana senza venire a conoscenza della vita che conduceva la madre; proprio durante una delle sue visite si era però consumato il dramma che l'aveva cambiata. Durante una festa in onore della Madonna veniva chiesto alle bambine di scrivere i propri desideri su una letterina che doveva essere bruciata di fronte alla statua della Vergine: giunto il turno della piccola Maria – che aveva espresso il desiderio di vivere insieme all'amata madre – un alito di vento aveva incendiato il suo velo uccidendola. Questa la motivazione dell'odio di Maddalena per la Madonna, e del suo desiderio di vendicarsi di lei; un'intenzione che, ora, riconosce essere insensata. Commosso per il racconto della donna, Don Vincenzo le concede l'assoluzione, ma le raccomanda di partire al più presto per evitare il pericolo che i paesani scoprono la verità.

Tuttavia, nel passare vicino alla casa di Rosa, Maddalena non resiste alla tentazione di entrarvi e di inginocchiarsi a pregare per suo figlio. Prega con tanta intensità e devozione che avviene il miracolo: il giovane si sveglia e chiede da bere. Le donne che stavano vegliando il malato assistono alla sua guarigione, corrono festose per le strade a svegliare i concittadini e si spingono addirittura fino a suonare le campane della chiesa, sorprendendo così l'ignaro Don Vincenzo che si vede portare in trionfo Maddalena, ancora con le valigie in mano. I paesani gli dicono di essersi accorti del fatto che costei stava tentando di partire, ma ovviamente non vogliono che la donna dei miracoli se ne vada il giorno della processione. Maddalena non ha così altra scelta che partecipare: è la volontà di Dio, le spiega il parroco, e se così non fosse la Madonna avrebbe già fornito loro una provvidenziale via d'uscita.

La mattina dopo, la processione è pronta a partire. Si attende soltanto la fine della messa e del rito secondo il quale tutti i paesani, a turno, devono baciare un crocifisso adagiato al suolo. Al bar, gli amici di Lamberti gli chiedono come mai questi non partecipi alla processione: loro lo faranno, perché persuasi della santità della donna. Al che Lamberti, vistosamente ubriaco, si infuria e ordina loro di seguirlo: arrivato sul sagrato spoglia Maddalena del suo velo azzurro e svela a tutti la verità.

Disperata, la donna fugge dallo sguardo inorridito degli astanti, che iniziano a inseguirla. La donna percorre le strade del paese e si inoltra sulle colline circostanti, sempre seguita dalle donne che, circondandola, la insultano da ogni parte come in una raffigurazione della passione cristiana, mentre Sospiro assiste muto e incapace di difenderla. Alle porte del paese le si para davanti il bovaro che, infuriato, chiede gli venga portato un bastone per colpire la donna. Maddalena fugge nuovamente, seguita da un nugolo di pietre scagliate dagli astanti, e va ad abbracciare un altare votivo alla Madonna che sorge sulla strada. Proprio quando sopraggiunge Don Vincenzo, che intima alla folla di smetterla, una pietra scagliata dal bovaro colpisce la nuca della donna, uccidendola. Don Vincenzo e Sospiro depongono il corpo, che esala l'ultimo respiro. Il parroco arringa la folla e ordina ai paesani di portare in chiesa il cadavere di quella donna che era già stata perdonata da Dio: possa egli perdonare anche loro. I contadini, vestiti con abiti scuri come la brulla terra che li circonda, portano allora in chiesa il corpo della martire.

L'affisso e la locandina di *Maddalena* sono contrassegnati dalla dicitura «Il film del Cinquantenario "Titanus"», mentre le fotobuste lo designano semplicemente come «Il Film del Cinquantenario». Ciò è indicativo del carattere fortemente identitario dell'operazione, di quanto Goffredo Lombardo desiderasse celebrare l'occorrenza con un'opera che fosse caratterizzata da valori di produzione sontuosi e da un cast prestigioso ma al tempo stesso si ricollegasse ai film che avevano garantito il successo popolare della casa, in particolare a quella terza versione de *I figli di nessuno* che deteneva ancora il record di incassi tra le produzioni dei Lombardo. D'altra parte una scorsa agli elementi semantici che contraddistinguono la pellicola mostra come il legame con il film simbolo della Titanus sia piuttosto forte. Partendo per esempio dai personaggi, non si può fare a meno di notare come essi siano un'estremizzazione di quelli già incontrati nei precedenti capitoli. Nell'analisi di *Catene* si era infatti partiti da una frase di Caldiron, che sottolineava come *Maddalena* di Genina mettesse «in scena l'impossibilità maschile di vedere la donna se non schizofrenicamente sdoppiata in madonna o puttana» (1999, 36) per poi vedere come l'intero universo delle eroine italiane del melodramma fosse riconducibile a un'opposizione tra i termini "Madonna" e "Puttana", visti rispettivamente come termine complesso e termine neutro delle due opposte categorie "vergine" e "madre". In *Catene*, a partire dal momento in cui si generava un equivoco sulla condotta della protagonista Rosa, si istituiva un contrasto tra i diversi modi in cui essa veniva percepita dagli altri personaggi che vivevano nella sua stessa comunità: dapprima Rosa veniva creduta "puttana", ovvero donna adultera capace di rinnegare il proprio ruolo di madre e abbandonare i figli per seguire Emilio; nel finale veniva invece riabilitata dal marito in quanto "Madonna", personaggio cioè capace di sopportare un estremo dolore e di compiere un estremo sacrificio. Si tratta dello stesso percorso cui è sottoposta anche l'eroina de *I figli di nessuno*, che quasi si sdoppia in due personaggi: nella prima parte del film è Luisa, amante non coniugata di un conte, mentre nella seconda si trasforma in Suor Addolorata, madre-monaca che assiste alla passione del figlio, il piccolo Bruno.

Maddalena non fa che riprendere quella stessa figura, estremizzandola ma soprattutto esplicitandone letteralmente le caratteristiche. Il personaggio interpretato dalla sfortunata Marta Toren all'inizio del film è infatti una netta trasposizione sul piano figurativo del termine "puttana" – il che accade per la prima volta all'interno dei melodrammi della Titanus. Ciò è curioso, considerando l'exploit che aveva contraddistinto la figura semantica della meretrice sugli schermi italiani negli anni immediatamente successivi alla Liberazione: un po' per le esigenze cronachistiche del

cinema nato dal neorealismo, ma soprattutto a causa della fine della censura fascista e della spettacolarità e dell'attrattiva che l'argomento offriva al pubblico maschile, si può osservare come, a partire dall'episodio romano di *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946) e passando per i vari *Tombolo paradiso nero* (Giorgio Ferroni, 1947), *Senza pietà* (Alberto Lattuada, 1948), *Persiane chiuse* (Luigi Comencini, 1950), *La tratta delle bianche* (Luigi Comencini, 1952) o *Il mondo le condanna* (Gianni Franciolini, 1952), il tema della prostituzione fosse gradualmente diventato una delle ossessioni dei primi quindici anni del cinema italiano postbellico³¹³. Tuttavia, come è evidente dalla sinossi, la protagonista del film di Genina intraprende, come il personaggio evangelico dal quale prende il nome, un percorso di redenzione, arrivando a identificarsi proprio con la Madonna alla quale inizialmente si contrappone: è quando Maddalena accetterà il dolore della perdita della figlia, che potrà diventare essa stessa una *mater dolorosa*, trasferendo così, anche in questo caso letteralmente, il termine "Madonna" sul piano figurativo laddove, nei casi precedentemente esaminati, persisteva comunque una distanza metaforica.

Un altro elemento di rilievo legato al personaggio di Maddalena consiste nel fatto che, sebbene ciò venga rivelato solamente nella seconda parte del film, anche lei sia stata una madre. Si è sottolineato precedentemente come, con l'esclusione dei film diretti da Matarazzo, il *maternal melodrama* conoscesse una progressiva flessione all'interno delle produzioni Titanus: nel ciclo dei melodrammi para-matarazziani non compare sostanzialmente alcuna madre, con l'eccezione di *Bufere* – nel quale, però, Maria è un personaggio minore – e di *Difendo il mio amore*, che però si pone cronologicamente alla fine del ciclo; anche nelle coproduzioni neorealiste, che sono state esaminate nel capitolo precedente, è stato possibile osservare come il tema della maternità fosse stato ampiamente ridimensionato rispetto a quanto avveniva primi melodrammi della casa. Nella ripresa di questo sottogenere all'interno di *Maddalena* si evidenzia perciò ulteriormente la volontà della Titanus di riallacciarsi agli ingredienti base dei propri primi grandi successi.

Così come Maddalena riprende le eroine dell'originale trilogia di Matarazzo, anche i *villain* di quei film sono qui ripresi e riassunti nelle figure di Lamberti e del bovaro, due figure opposte ma tra loro compatibili. Il personaggio interpretato da Vanel è un ricco tessitore di inganni, come la contessa de *I figli di nessuno*, ma è al contempo un uomo disonesto e spregiudicato come l'Emilio di *Catene* – anch'egli è infatti disposto a mettere nei guai la donna che ama ma che lo respinge, e tenta perfino di farle violenza; il personaggio interpretato da Lulli riprende invece la brutalità fisica dell'Anselmo de *I figli di nessuno* e del Rocco di *Menzogna*, i quali provenivano a loro volta – come è stato precedentemente notato – dal personaggio di Bonfiglio interpretato dallo stesso attore in *Non c'è pace tra gli ulivi*. Si tratta di uno sdoppiamento mediante il quale la dimensione cognitiva e quella pragmatica del *villain*, che normalmente apparivano mescolate all'interno di un unico personaggio, possono essere contemporaneamente presenti aprendo a una maggiore gamma di sfumature. Anche la figura dell'eroe viene qui scissa in due opposti personaggi, che tuttavia riprendono molte delle caratteristiche dei protagonisti maschili incontrati negli altri cicli melodrammatici della Titanus. Sia Don Vincenzo che Sospiro sono infatti due uomini che non riescono a essere realmente di aiuto all'eroina: Sospiro le rivolge la parola una volta sola, per chiederla in moglie, e sostanzialmente sparisce sino al momento in cui prende tra le braccia il cadavere della donna; anche Don Vincenzo, nonostante dispensi consigli alla donna per tutto il film e la assolva quando lei gli confessa il proprio

³¹³ Cfr. anche DI CHIARA (2007).

inganno, non riesce tuttavia ad esserle d'aiuto sul piano pragmatico, in quanto arriva troppo tardi per impedirne la lapidazione. Similmente ai personaggi interpretati da Amedeo Nazzari nei film diretti da Matarazzo – che però, sul finale, riuscivano quasi sempre a salvare l'eroina dalla morte o dalla disperazione – questi due personaggi si situano sostanzialmente ai margini del testo, non riuscendo a intervenire stabilmente sul percorso di Maddalena che sembra, invece, essere già stato tracciato da una forza divina.

È invece la massa dei contadini che abitano il piccolo borgo a rappresentare una novità all'interno di *Maddalena*: nei film finora analizzati vi erano sì delle rappresentazioni di soggetti collettivi – come le comari di *Catene*, oppure i cavatori de *I figli di nessuno* – ma soltanto nel caso di *Roma ore 11* tali formazioni di individui agivano come un tutto omogeneo dotato di una propria progettualità e di una dimensione autenticamente cognitiva e passionale. I contadini di *Maddalena* rappresentano infatti una versione in negativo del coro di dattilografe del film di De Santis, o quantomeno una sua declinazione conservatrice: assumono infatti la dignità testuale di un attante collettivo ma al tempo stesso non fanno altro che amplificare i valori, tutti negativi, delle collettività già viste nei primi melodrammi della casa. Il paragone con *Roma ore 11* non è peregrino, in quanto questa modalità di rappresentazione della folla è interpretabile come una presa di posizione nei confronti dell'estetica neorealista: con l'eccezione di Sernas, di Lulli e della Querio, gli attori che interpretano i paesani sono infatti autentici abitanti delle due località del beneventino – Guardia Sanframondi e Cerreto Sannita – nelle quali sono state effettuate le riprese, allo stesso modo in cui gran parte del cast di *Non c'è pace tra gli ulivi* e la totalità di quello di *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948) erano composte da non professionisti. Evidentemente, laddove in questi ultimi due casi tale scelta era funzionale alle tesi enunciate dai due film, che mettevano in scena due forme di rivolta popolare affini all'etica marxista professata dai due registi, nel film di Genina il popolo diviene una forza primitiva, preda della violenza e della superstizione, i cui modi impacciati nelle sequenze di dialogo e le cui esplosioni di gioia o di rabbia in quelle di massa sono funzionali, sul piano dei contenuti, a esprimere la sfiducia propria del regista nei confronti di una visione progressista del mondo rurale. D'altra parte, la rappresentazione delle masse operata da Genina in questo film è talmente pessimista da mettere in imbarazzo al tempo stesso la critica di sinistra e quella cattolica, che pure avevano apprezzato allo stesso modo il fosco universo di *Cielo sulla palude*³¹⁴. Ciò è

³¹⁴ CASTELLO (1954, 181) sottolinea come, a differenza di *Cielo sulla palude* nel quale «il realismo, se pure non genuino, attingeva risultati attendibili nell'ambientazione ed in un'affocata atmosfera di tragedia», *Maddalena* fallisca proprio nella «sostanziale anonimità del coro paesano [...] che non fa altro che scimmiettare manieristicamente altri cori realisticamente colti dalla vita d'ogni giorno». D'altra parte, quello che infastidisce Castello è proprio il fatto che, sotto le mentite spoglie del film d'autore di ambientazione realista, *Maddalena* non sia altro che un «melodramma efferatamente trucibaldo, caratterizzato da un compiacimento di pessimo gusto per i contrasti più scoperti e più acri» (*ibidem*). Allo stesso modo, l'anonimo recensore di «Cinema nuovo» (VIII/32, 186-187) formula la più infamante accusa che nella critica dell'epoca si potesse muovere ad un film, ovvero quella di essere paragonabile al fotoromanzo, quando scrive che il «genere "religioso-fumettistico" ha trovato in questo film il proprio modello incontestabile». Sul fronte cattolico BUZZONETTI (1954, 10), pur apprezzando *Maddalena*, esprime delle perplessità proprio quando si tratta di commentare il comportamento della folla nelle scene finali, nelle quali «l'antinomia tra fede e superstizione non si articola più in un duello drammatico (accettabile, quando fossero stati, il che non è mai avvenuto, discriminati con preciso rigore i confini dell'uno e dell'altra), ma genera uno sconcertante squilibrio narrativo e spettacolare, dove – quasi seppellendo le autentiche ragioni della fede – si ipertrofizza ed esalta un istintivo e primordiale sentimento paganeggiante, invano orpellato dalla etichetta cristiana. Questo, allora, il contenuto religioso ed educativo delle molte tradizioni popolari, che si alimentano nella fede dei più alti misteri cristiani?».

evidente soprattutto in alcune sequenze, nelle quali alcuni dei personaggi commentano la pericolosità della folla e il suo fanatismo: quando Lamberti vuol convincere Maddalena a fuggire con lui, in quanto partecipare davvero alla processione sarebbe troppo rischioso, le mostra i contadini che tornano dai campi intonando inni sacri: tutti vestiti allo stesso modo, con colori che permettono a malapena di distinguerli dalla brulla vegetazione circostante, sembrano al tempo stesso un esercito o una mandria di animali, i quali paiono sbucare dal ventre stesso della terra. Inoltre, quando Maddalena viene riportata a casa di Don Vincenzo dopo la guarigione miracolosa del figlio di Rosa, il dialogo che si svolge tra la donna e il parroco sembra quella tra due persone sotto assedio, che si devono rassegnare dopo aver preso in esame ogni possibilità e avere scoperto che non vi è via d'uscita.

La dimensione cognitiva e passionale

Se dall'esame dei personaggi e delle iconografie che iscrivono all'interno del film ci si sposta sul terreno delle loro reciproche relazioni, si può vedere come la distanza tra l'eroina e la massa dei popolani sia però molto più ristretta di quanto apparisse a una prima occhiata. Come avviene nella maggior parte dei melodrammi, la sintassi di *Maddalena* si articola principalmente intorno al rapporto che intercorre tra l'eroina e il *villain*, un legame che si instaura più sulla dimensione cognitiva che su quella pragmatica; tuttavia, rispetto a quanto visto nei precedenti film *Titanus*, va rilevata un'importante differenza. Di norma nel melodramma si assiste alle peregrinazioni di una protagonista femminile che, ritenuta colpevole di un misfatto a causa dell'inganno ordito dal suo antagonista, oppure di un equivoco da egli stesso alimentato, deve dimostrare la propria innocenza in modo da poter ricevere nel finale una sanzione positiva da parte della comunità nella quale vive, e dalla quale era stata inizialmente cacciata. Nel caso di *Maddalena* è però la stessa eroina a ordire un complotto ai danni degli abitanti del paese che l'aveva accolta, in accordo con il *villain*: una situazione che ribalta la normale sintassi del *mélo* e che muta quando, attorno alla metà della pellicola, Maddalena si confessa al parroco e si ravvede. Questa sintassi rovesciata è perciò funzionale al tema della redenzione e legata alle stesse condizioni di esistenza di un melodramma cattolico: se infatti nella sintassi standard l'eroina muove da un'iniziale dimensione di innocenza, lo sviluppo del testo non può che raccontare la vittoria del bene nei confronti del male, senza però che siano presenti le dinamiche del pentimento e del perdono semmai riservate, tradizionalmente, al persecutore, come accade nell'episodio della conversione dell'Innominato ne *I promessi sposi* – un testo che nelle dinamiche narrative legate al personaggio di Lucia riprende evidentemente la tradizione della letteratura gotica e del *mélodrame* – oppure, per restare più vicini all'oggetto del presente volume, nel pentimento finale dell'aguzzino di *Cielo sulla palude*. Anche nel caso in cui si assista a un'espiazione volontaria dell'eroina – come nell'episodio dell'ingresso in convento di Luisa ne *I figli di nessuno* – si tratta comunque della riparazione a un peccato che in qualche modo è stato presentato come veniale, o che viene percepito come tale da parte del pubblico, come un amore prematrimoniale con lo sposo promesso. Il dato che rende interessante *Maddalena* all'interno della fiorente cinematografia di ispirazione cattolica dei primi anni '50³¹⁵ consiste perciò nel modo in

Allo stesso modo, il giudizio del C. C. C. che segue la recensione esprime a sua volta riserve riguardo «all'eccessivo rilievo dato alla superstizione di una folla di discutibile religiosità cristiana» (*ibidem*).

³¹⁵ FALCONI (1955, 26) osserva come, dopo la breve stagione della casa di produzione Orbis, il cinema religioso fosse «quasi completamente abbandonato all'iniziativa dei produttori privati, variamente ospitali verso la consulenza ecclesiastica, ma sempre più sensibili alle influenze politiche e consapevoli del

cui il cattolico Genina e gli sceneggiatori Alianello, Prosperi e De Stefani piegano la struttura classica del mélo per incorporare tematiche fino a quel momento escluse, ma pertinenti ai fondamenti stessi della religione cattolica, sfruttando inoltre appieno – anziché rifiutarlo, come il Rossellini di *Francesco, giullare di Dio* (1950) – un sensazionalismo che è parte integrante delle sue manifestazioni popolari. Questo passaggio si gioca esclusivamente sul piano della dimensione passionale: sul piano cognitivo, infatti, la vicenda è piuttosto lineare e non riserva sorprese, in quanto si tratta semplicemente di un soggetto (Maddalena) che agisce nella sfera del segreto e che, una volta smascherato, subisce una tremenda sanzione negativa da parte della comunità che ha ingannato; sul piano passionale, invece, è interessante osservare come i tre poli tra cui si snoda la vicenda, eroina, *villain* e popolo, ricoprono lo stesso percorso con esito differente.

Il comportamento della protagonista diviene comprensibile solamente nel momento in cui essa rivela a Don Vincenzo il proprio passato, così che è possibile ricostruire, a partire dal suo racconto, l'iter passionale del personaggio. Quest'ultimo si lega alle stesse dinamiche che erano state prese in considerazione all'interno dell'analisi di *Roma ore 11* e che erano state evidenziate dall'analisi del lessema /collera/ operata da Greimas (1983). La situazione iniziale di Maddalena, prostituta con una figlia in collegio e un'icona della Vergine nel cassetto del comodino, si configura come un'attesa, un'aspettativa nei confronti di un oggetto di valore: una vita onesta, collocata in un imprecisato futuro, da condursi insieme all'amata figlioletta. Quest'attesa si fonda sul rapporto fiduciario con un altro soggetto (la Madonna), il quale dovrebbe a sua volta operare la congiunzione dell'eroina e dell'oggetto di valore sulla base di una sanzione positiva collegata alla condotta del personaggio stesso e alla sua dedizione religiosa: Maddalena sta infatti rigando dritto, nonostante la vita cui è costretta, e ha inoltre chiamato Maria la propria figlia, in onore della Madonna. Tuttavia, questo rapporto di fiducia si rompe nel momento in cui la figlioletta muore tragicamente: la protagonista attraversa allora una fase di disillusione – nella prima sequenza del film viene mostrata sdraiata scomposta sul letto della sua camera, con addosso una vestaglia e delle calze di seta, mentre tenta di riprendersi dalla sbornia della sera precedente – cui fa seguito, quando arriva la proposta di Lamberti, la decisione di intraprendere il programma narrativo della vendetta, ovvero la scelta di compiere un atto sacrilego impersonando la Vergine in processione. Tuttavia, quando Maddalena sta per raggiungere il proprio obiettivo, una serie di eventi la spinge a desistere: in primo luogo, subentra la paura delle conseguenze, suggerita dall'ostilità manifestata nei suoi confronti dai paesani; in secondo luogo gioca un ruolo determinante la comprensione di come la religiosità dei contadini preservi quel rapporto fideistico e assoluto con la Madonna che lei stessa aveva spezzato: sebbene sia evidente che Rosa ha scambiato Maddalena per la Madonna, tutti si rifiutano di dubitare del miracolo dell'apparizione mariana; infine, viene offerta a Maddalena la possibilità di vivere una vita diversa: dopo la presunta apparizione, tutti gli abitanti del posto la trattano come una santa e un giovane la chiede

reddito di cassetta d'una produzione in cui giuochi decentemente una certa carica di sentimento religioso. L'effetto è stato quello che la nuova atmosfera neo-guelfa instaurata in Italia non poteva non ottenere: un incremento cioè decisamente quantitativo e qualitativo della produzione a soggetto religioso. Dopo il vuoto quasi assoluto del 1947-1948 (in cui apparvero soltanto *Guerra alla guerra* del CCC e *Il miracolo* di Rossellini), il '49 offre infatti *Cielo sulla palude* di Genina, *Margherita di Cortona* di Bonnard, *Fabiola* di Blasetti, *Stromboli* di Rossellini; il '50 *Francesco, giullare di Dio* dello stesso Rossellini, *Prima comunione* di Blasetti, *È più facile per un cammello di Zampa*; il '51 *Cristo proibito* di Malaparte e, negli anni seguenti, *Europa '51* di Rossellini, *Don Camillo* di Duvivier, *I sette peccati capitali* di sette registi, sino a *Gli uomini non guardano il cielo* di Umberto Scarpelli e al recentissimo *Maddalena* di Genina, il film dell'Anno mariano.»

addirittura in sposa. È a questo punto che Maddalena abbandona i propositi di vendetta per implorare il perdono che le viene accordato da Don Vincenzo mediante la confessione. Viene perciò reistituito il primigenio legame fiduciario con il divino, basato però su nuove basi: non è più fiducia ma fede, un legame fondato su di una speranza che non può essere frustrata perché non si basa sulla lettura del dato fenomenico.

Il meccanismo passionale che governa le azioni di Lamberti è invece fin troppo semplice: egli conosce Maddalena in occasione della sua proposta di contratto – le assegna cioè il compito di impersonare la Madonna per giocare un brutto tiro ai fedeli – ma poco dopo propone un secondo contratto alla donna, che prevede che lei fugga dal paese per intraprendere una seconda vita insieme a lui. La doppia rottura delle illusioni dell'uomo – Maddalena oppone un secco rifiuto alle sue profferte amorose e comincia realmente a integrarsi nel paese e a comportarsi come una santa – lo spinge alla collera e alla vendetta, che culmina nello svelamento del segreto della donna di fronte ai fedeli³¹⁶.

Più interessante è invece la dinamica che presiede al percorso passionale compiuto dal popolo degli abitanti del piccolo borgo, una traiettoria segnata da un moto ondivago che parte anch'essa dalla dimensione della collera, per poi abbandonarla e infine farvi ritorno nel finale del film. In prima istanza, i paesani nutrono un risentimento nei confronti della nuova venuta originato dal fatto che viene a usurpare un posto di norma assegnato alle fanciulle del luogo – è la posizione espressa dalle comari che si parlano vicendevolmente – ma anche, in particolare, dalla frustrazione di chi fino all'ultimo nutriva la speranza di far avere quell'onore alla propria figlia – il bovaro che peraltro, nonostante la figlia fosse già promessa sposa e perciò esclusa dalla competizione, ritiene che la comunità abbia un debito nei suoi confronti. È interessante notare il modo in cui Genina utilizza il montaggio e il sonoro per dare voce all'insoddisfazione delle contadine: per dimostrare che si tratta dei sentimenti della collettività e non di singoli individui, il regista spezzetta un unico discorso in una serie di inquadrature nelle quali anonimi personaggi – si tratta di attrici non professioniste, vestite in modo simile ma evidentemente distinte l'una dall'altra – continuano gli uni le frasi pronunciate precedentemente dagli altri in un diverso spazio. Le argomentazioni della popolana che inizia a parlare davanti alla casa del parroco vengono perciò riprese da una seconda contadina, che arringa un gruppo di donne sedute, poi da una terza che tiene un comizio mentre lava i panni al fiume e infine dal bovaro, che discute con i propri familiari.

In seguito, quando Rosa crede di aver avuto una visione sacra, l'orgoglio deluso dei popolani viene sostituito dalla speranza che a sua volta deriva da un nuovo patto fiduciario, che credono essere stato stipulato con loro dalla stessa Madonna: possono contare sulla speranza che Maddalena interceda presso la divinità per compiere i miracoli che loro stessi chiedono. Tuttavia anche questo rapporto fiduciario viene infranto quando i contadini scoprono di essere stati vittima dell'inganno ordito da Lamberti: nonostante Maddalena abbia effettivamente compiuto il miracolo della guarigione del figlio di Rosa, per i paesani si verifica una totale disattesa delle proprie illusioni, cui si somma la frustrazione precedentemente accumulata. È solo dopo aver portato a termine la propria vendetta – per mano del più bestiale tra i popolani, il bovaro – che la furia dei contadini si placa e questi sono disposti ad ascoltare la sanzione pronunciata da Don Vincenzo sull'operato di Maddalena, che assolve la donna e condanna l'incapacità del popolo di perdonare, spingendo così quest'ultimo a un

³¹⁶ Anche Lamberti ha però un repentino pentimento nel finale, incastonato tra le inquadrature del linciaggio di Maddalena e pesantemente sottolineato da un carrello in avanti fino al primo piano.

pentimento che si situa però già ai margini della pellicola, in un'inquadratura finale che rende troppo sbrigativo lo scioglimento della vicenda.

Anche in *Roma ore 11* la dimensione passionale era incentrata sulle dinamiche legate alla collera, sulla frustrazione di Luciana che la spingeva a ordire un inganno per ottenere il posto di lavoro e sulla conseguente rabbia delle altre dattilografe nei suoi confronti; tuttavia, in quel caso tale processo era funzionale all'emergere di un soggetto collettivo, alla possibilità che una componente della società comprendesse la realtà del problema della disoccupazione e intraprendesse un'azione volta a fermarne gli effetti, mentre in *Maddalena* la folla dei popolani è invece collocata al di fuori della storia, al di là di qualsiasi possibile intervento sulla realtà. In altre parole, se un film neorealista come *Roma ore 11* attribuisce all'emergere di un soggetto positivo delle finalità e delle competenze che potrebbero essere strumentali a una qualsiasi forma di avanzamento, la massa di Genina è comunque irrazionale e minacciosa, volubile e incapace di imparare realmente dai propri errori; perciò, se il film di De Santis è incentrato sulla possibilità dei personaggi – e degli spettatori – di intervenire sul reale, in *Maddalena* si assiste invece al ripetersi circolare di una dinamica che è fuori della storia in quanto costantemente presente e uguale a se stessa: nel finale la protagonista subisce una passione evidentemente simile a quella cristiana, e come Cristo redime i peccati dei popolani con il proprio sacrificio, secondo un'interpretazione della storia di matrice medievale. Infatti, la concezione della storia che presiede alla struttura del film è la stessa espressa dalle sacre rappresentazioni, e in questo va vista la polemica con la concezione storica progressiva che informa le esperienze del versante marxista del neorealismo. Nelle passioni medievali si esplica infatti quella che Auerbach definisce "concezione figurale":

L'interpretazione "figurale" stabilisce una connessione fra due avvenimenti o due personaggi, nella quale connessione uno dei due significa non solamente se stesso, ma anche l'altro, e il secondo invece include il primo o lo integra. I due poli della figura stanno ambedue entro il tempo come fatti o persone vere, stanno ambedue nel fiume scorrente che è la vita storica, e soltanto l'intelligenza, lo "intellectus spiritualis" della loro connessione costituisce un atto spirituale. [...] Questo genere d'interpretazione porta, com'è facile comprendere, un elemento del tutto nuovo ed estraneo nel modo antico di contemplare la storia. Se, ad esempio, un fatto, come il sacrificio d'Isacco, viene interpretato quale prefigurazione di quello di Cristo, cosicché nel primo è per così dire annunciato e promesso il secondo, e il secondo "integra" il primo – "*figuram implere*" è l'espressione usata – viene stabilita una connessione fra due avvenimenti che non sono legati né cronologicamente né causalmente, una connessione che la ragione non può stabilire in senso orizzontale, ammettendo per questa parola un'estensione temporale. Si tratta unicamente di stabilirla collegando verticalmente i due fatti con la provvidenza divina, che soltanto in tal modo può creare un piano della storia e soltanto può dar la chiave della sua comprensione. Viene sciolto il legame temporale-orizzontale e causale dei fatti, l'*hic et nunc* non è più elemento d'un corso terreno, è invece nello stesso tempo cosa sempre stata e che si compie nell'avvenire; ed è propriamente davanti all'occhio divino cosa eterna d'ogni tempo, già compiuta in avvenimenti terreni frammentari. (Auerbach [1946] 1970, 83-84).

È evidente come tale interpretazione figurale della storia, originaria dell'alto medioevo, conservi tracce anche in buona parte della cultura popolare successiva e si rifletta all'interno degli stessi melodrammi che sono stati esaminati precedentemente. Si prenda *Tormento*, nel quale Anna e la madre superiora, che rischiano di essere private – o lo sono già state – della figlioletta, vengono paragonate alla Madonna; ma soprattutto si pensi alle tre versioni de *I figli di nessuno*, nel cui finale Suor Addolorata raccoglie i fiori dell'altare della Vergine, giustificandosi con la consapevolezza che nella propria vicenda terrena si ripete il dramma di Maria, e testimoniando così come una visione verticale (ovvero metaforica) e non orizzontale (ovvero logico-causale) della storia

sopravviva anche nella letteratura e nel teatro popolare del primo novecento e, per suo tramite, anche nel cinema del dopoguerra italiano³¹⁷. Tuttavia *Maddalena*, che come si è detto più volte porta all'esasperazione gli ingredienti già presenti nella trilogia di Matarazzo, differisce da quest'ultima per due ragioni, ovvero perché porta tale concezione al parossismo e perché nel farlo segue una precisa strategia. In primo luogo, all'interno della parabola terrena della protagonista si intersecano tre vicende appartenenti ai Vangeli: quella dell'omonima Maria di Magdala, ovviamente, in quanto Maddalena è una prostituta redenta che però, in questo caso, viene realmente lapidata; quella della Madonna, che Maddalena deve impersonare e con la quale alla fine si identifica – invece di contrapporsi – in nome della comune perdita di un figlio; infine quella di Cristo, del quale la protagonista, nel finale, replica la passione. A una concezione dialettica della storia – propria di certe esperienze del neorealismo – Genina ne contrappone perciò una figurale: se vi sarà un cambiamento nel superstizioso popolino del borgo senza nome non sarà a causa del processo storico, bensì per effetto dell'eterno *exemplum Christi* rappresentato in questo caso da Maddalena.

Il film di Genina estremizza quindi quegli ingredienti semantici e sintattici che caratterizzavano il melodramma in generale, e il modello de *I figli di nessuno* in particolare, per adeguarli ad una diretta rappresentazione di dinamiche care alla fede cattolica, costituendo così una possibile alternativa tanto al cinema neorealista – che utilizza quegli stessi meccanismi con finalità opposte – quanto all'insieme del melodramma postbellico, che della religione si limita in genere a mutuare solamente l'iconografia e alcune tematiche, anche nel caso di altri film fondati su di un miracolo come *Noi peccatori*, e in ogni caso con un grado di consapevolezza inferiore³¹⁸.

Per raggiungere tale scopo, Genina fa ampiamente leva sulla dimensione dell'eccesso, dispiegata all'interno di un vasto numero di sequenze attrazionali. Queste ultime mantengono sempre un rapporto piuttosto saldo con la narrazione – non vi è per esempio, come nel caso di *Catene* o *Tormento*, una serie di esibizioni canore che interrompono lo svolgersi della trama – e sono in genere legate allo sviluppo della dimensione passionale del racconto. Esse possono essere raggruppate in due categorie principali: quelle legate alla rappresentazione del vizio e quelle incentrate sulle reazioni della folla di popolani. Appartengono al primo gruppo le sequenze ambientate nella casa di tolleranza, nelle quali l'elemento attrattivo è costituito dallo stesso soggetto rappresentato: le prostitute, tutte bellissime, si aggirano avvolte in abiti trasparenti oppure in vestaglie generosamente aperte, che permettono di osservarne la biancheria intima e le gambe. La stessa Maddalena, seppur più vestita, non è meno decadente: quando compare per la prima volta la sua posa scomposta e le sue gambe velate da cascanti calze di seta offrono allo spettatore una morbosa rappresentazione del degrado.

³¹⁷ Si potrebbe dire che i continui *remake* rafforzino questa concezione: l'eterna vicenda di Maria si ripete negli accadimenti terreni di Luisa/Suor Addolorata, i quali a loro volta si ripetono ciclicamente nelle diverse riedizioni dell'opera.

³¹⁸ Va quindi superata la dicotomia che si avverte nelle interpretazioni del film tra gli anni '50 e i '70, e che viene così riassunta da COSULICH (2004, 198-199): «Presentato con grande campagna pubblicitaria dalla Titanus, che lo elegge a film del proprio cinquantenario, *Maddalena* mette in imbarazzo i critici d'ispirazione cattolica, che ne rimuoveranno il ricordo, tant'è vero che non verrà mai incluso tra i film in sintonia con la fede. D'altra parte provoca commenti ironici presso la critica d'ispirazione marxista, mentre la critica non militante preferirà inglobarlo in un discorso generale sui film che Genina realizzò a partire da *Cielo sulla palude* (1949), film segnati a loro avviso da una sensualità un po' torbida. Dunque, non era *Maddalena* il film adatto a superare il neorealismo attraverso la ricerca della trascendenza. Oltretutto in futuro, nel quadro di una montante rivalutazione dell'opera geniniana, *Maddalena* troverà una collocazione più che dignitosa tra i melodrammi che segnarono la produzione degli anni '50». Il film infatti nasce come melodramma di grandi ambizioni spettacolari e si basa su di un impianto che prevede una diretta contrapposizione con l'estetica neorealista.

Confinato nelle prime sequenze del film, il bordello riappare anche in uno dei flashback che costituiscono il lungo racconto-confessione di Maddalena, nel quale al pubblico viene offerta un'ulteriore attrazione destinata a solleticare l'erotismo maschile: una scena di lotta tra Maddalena e una sua compagna semisvestita.

Tuttavia la dimensione propriamente spettacolare del film è principalmente incentrata sulle scene di massa. Il climax è rappresentato dalla passione e dalla morte della protagonista, nella quale il *découpage* riprende gli stilemi della già ricchissima cinematografia imperniata sulla vita di Cristo: le riprese dell'ascesa di Maddalena lungo la strada che conduce fuori dal paese sono effettuate attraverso delle carrellate orizzontali in *plongée*, nelle quali i popolani in abito scuro riempiono l'inquadratura come un fiume di teste e contrastano con la sottoveste immacolata della protagonista, simile alla tunica di Cristo nei film religiosi. Il montaggio si fa sensibilmente più rapido che nel resto della pellicola, in modo da mutare spesso il punto di vista – alternativamente dalla destra o dalla sinistra di Maddalena in campo medio – e riprendere le comari che a turno offendono o rimproverano la donna. Isolato rispetto alla folla avanza anche il bovaro, che viene ripreso da un carrello a precedere mentre scaraventa a terra la moglie e la figlia, che si sono aggrappate a lui nel vano tentativo di trattenerlo, ed esce dall'inquadratura per andare ad affrontare la protagonista in una serie di campi-controcampi. Infine quando Maddalena, spaventata dall'uomo che intende bastonarla, si divincola e fugge nuovamente, si giunge al momento della lapidazione: dapprima la protagonista in campo lungo fugge nella direzione opposta alla macchina da presa poi, dopo un totale della folla ripresa orizzontalmente che scaglia pietre fuoricampo verso destra, l'eroina a figura intera corre verso la macchina da presa e svolta a destra, seguita da un movimento panoramico, per andare ad abbracciare un altare eretto alla Madonna. Seguono una breve alternanza di campi medi della donna e di totali della folla, un dettaglio della mano del bovaro che raccoglie un sasso, un'inquadratura a figura intera di Folco Lulli che scaglia la pietra e un campo medio di Maddalena che la riceve. Ciò che vale la pena di rilevare, in questo *découpage*, sono in primo luogo la preminenza di inquadrature nelle quali la folla riempie completamente lo spazio, rendendo difficile riconoscere singoli personaggi e dando l'idea di un gruppo di individui che si muove come un fiume in piena, in secondo luogo l'aderenza a uno standard iconografico che serve ad operare l'accostamento metaforico tra Maddalena e la figura di Cristo, e infine la tendenza al *tableau vivant* – rilevabile nelle inquadrature della morte di Maddalena e nel muto rimorso della folla – che secondo Brooks contraddistingueva le scene di climax emotivo dei melodrammi di Pixérécourt.

La dimensione spaziale e il colore

Come nella maggior parte dei melodrammi Titanus post-*Catene*, quindi, anche la dimensione attrazionale di questo film è saldamente ancorata alla narrazione e serve fondamentalmente a sottolinearne i passaggi principali. Ma è soprattutto la sua dimensione spaziale a ricalcare quella de *I figli di nessuno*: l'atmosfera del piccolo borgo, collocato in seno a brulle colline, richiama da vicino quella della cava del film di Matarazzo, così come le riprese d'insieme dei contadini nei campi richiamano quelle dei cavatori al lavoro. Allo stesso modo funziona anche la contrapposizione tra i diversi spazi: se la cava de *I figli di nessuno*, luogo di dolore ma di onesto lavoro, contrastava nettamente con la corruzione del palazzo della contessa dove venivano orditi degli inganni ai danni dei protagonisti, in *Maddalena* al paese, luogo di una fede irrazionale ma sincera, viene contrapposta la corruzione del bordello – nel quale tuttavia anche le prostitute conservano, pur nel degrado, una profonda devozione alla Madonna. Anche

sul piano della resa degli spazi, perciò, *Maddalena* rimane legato a quel film che, in un certo qual modo, Goffredo Lombardo vorrebbe rifare per la quarta volta. Lo stesso discorso può essere fatto anche per la fotografia del film, diretta da Claude Renoir, sebbene *I figli di nessuno* fosse in bianco e nero e *Maddalena* sia in Technicolor: infatti quest'ultimo film predilige tinte molto tenui e prossime al grigio, una scelta che è stata da alcuni giustificata con le difficoltà incontrate dall'anziano regista nel suo primo approccio al colore³¹⁹. Scrive ad esempio su «Cinema» il pittore Domenico Purificato:

La sua prima esperienza in fatto di colore, affrontata proprio in occasione del suo film *Maddalena* sembrava avesse alquanto scambussolato e disorientato il nostro regista. [...] Forse da questa preoccupazione derivava l'altra (quasi una misura precauzionale, una specie di rimedio preventivo) di impostare massima parte del suo film su una gamma sottomessa, sulla trama elementare dei grigi, che toccano la punta massima di intensità nel bianco e nel nero. Chiuso in questo margine di sicurezza (non escludiamo d'altro canto che, non soltanto motivi di tranquillità, ma anche un preciso e voluto indirizzo dettato da un particolare gusto potrebbero aver indicato questa via), il film si muove per oltre tre quarti del suo svolgimento con una cautela coloristica, su un binario che potremmo dire di impegno ottocentesco. (Purificato 1954, 342).

Oltre che a una cautela nell'uso del colore, la scelta di tonalità spente risponde tuttavia a una specifica scelta estetica: quei «tre quarti del suo svolgimento» di cui parla Purificato coincidono con le normali sequenze ambientate nel paese, laddove tonalità come il rosso e il celeste fanno capolino esclusivamente nei costumi della processione, nel flashback della morte della piccola Maria e negli interni della casa di tolleranza. L'iconografia del borgo sembra allora essere stata impostata con la volontà, appunto, di riprendere la pittura ottocentesca, in particolare quei macchiaioli che fungono da primaria fonte di ispirazione anche per l'altra grande produzione in Technicolor del 1954, *Senso* (Luchino Visconti); ma forse anche con l'intenzione di non allontanarsi troppo dal modello dei film di Matarazzo.

Questa moderazione nell'uso del colore e questa aderenza iconografica alle passate produzioni Titanus vengono invece totalmente abbandonate nell'altro importante melodramma del cinquantenario Titanus, *La spiaggia*.

VI.2. *La prostituta profana*

La spiaggia, coproduzione tra la casa di Lombardo e la francese Gamma film³²⁰, è il secondo film realizzato da Lattuada per la Titanus da quando questi, dopo un diverbio avuto con Gualino in seguito a un mancato premio supplementare relativo agli incassi di *Anna* (1951), mollò la Lux Film per non farvi mai più ritorno³²¹. Anche in questo caso,

³¹⁹ Cfr. NAVARRO (1953).

³²⁰ Casa coprodittrice, l'anno successivo, di un altro film con Martine Carol: *Lola Montès* di Max Ophüls.

³²¹ Così Lattuada racconta l'episodio: «Con Gualino ho avuto una volta un rapporto strano, che mi pare abbastanza esemplare. Dopo il successo di *Il bandito*, *Senza pietà* e *Il mulino del Po*, per pagare i miei debiti non avevo più una lira in tasca, e ho fatto un film commerciale, *Anna*, che ho fatto però con grande onestà, con grande passione, e che difatti ha provocato una commozione... universale! *Anna* ha incassato un miliardo in Italia, allora, e un miliardo a New York, allora. Così mi sono recato dall'avvocato Gualino e ho detto: "Io ho avuto nove milioni per il film. Però ho comprato un appartamento, ho pagato in anticipo, ho le rate da pagare. Vorrei un milione di regalo." Lui: "Ma perché lei vuole un milione di regalo?" "Perché *Anna* ha superato talmente l'investimento del capitale che io vorrei un milione di regalo da lei." "Che cosa mi chiede, Lattuada!" esclamò, "Ah, che cosa difficile! Ma lo sa che io ho dei concetti che non posso tradire? Lei ha dato la sua opera, è stato pagato. Il rapporto è finito! Lei adesso fa un altro film, e io le do il doppio. Le do diciotto milioni" "No, io voglio un milione oggi, avvocato." [...] "Eh, ma sa, sono concetti importanti, sa? Non posso, non si può, non si può venir meno!" E io sono andato a fare *Il cappotto* per Lombardo e non ho più girato per la Lux neanche un metro di pellicola.» (FALDINI – FOFI 1979, 183).

come per *Maddalena*, la casa di Lombardo chiede a un autore di successo di realizzare un film che replichi la formula de *I figli di nessuno*, ma con valori di produzione più sontuosi. Racconta infatti Rodolfo Sonego, sceneggiatore del film insieme allo stesso regista e a Luigi Malerba:

Avevo appena fatto assieme ad altri *Roma ore 11* di De Santis, che aveva avuto un buon successo, anche di critica. De Santis mi presentò Lattuada, Lattuada fu chiamato da Lombardo, presidente della Titanus, che aveva avuto grossi successi popolari con film appunto molto popolari tipo *I figli di nessuno*. Proprio sulla scia di questi successi Lombardo ci chiamò, pensando di fare un'operazione di questo genere: di farci fare un prodotto che avesse la popolarità di *I figli di nessuno* e che però avesse anche una dignità di confezione, se non artistica. [...] Alla prima visione privatissima – io Lattuada e Lombardo – Lombardo, trovandosi di fronte a un film del tutto inaspettato, così lontano da *I figli di nessuno*, rimase così sconcertato che ci disse: “Credo che questo film non rifarà i soldi della pellicola.” E aggiunse: “Va bene, siccome è il cinquantenario della Titanus, abbiamo perso dei milioni, ma se il film va oltre il rimborso della pellicola, quello che resta sarà vostro. (Faldini – Fofi 1979, 322).

I commenti di Lombardo, per quanto riportati da un testimone non sempre attendibile³²², sono indicativi del suo modo di lavorare: egli, come si è già detto in precedenza, gioca al “gioco del produttore”, tende cioè a realizzare cicli che tentino di riproporre con minime modifiche la formula di un precedente film che aveva avuto un buon risultato. Come si è visto, dall'originale trilogia di Matarazzo vengono tratti ben tre cicli, e la particolarità di quello analizzato nel presente capitolo, costituito dalle realizzazioni più lussuose, consiste nel fatto che Lombardo è disposto ad accettare che le pellicole risultanti, come nel caso de *La spiaggia*, possano essere assai difformi dall'originale.

Un altro elemento di notevole importanza, sul quale si dovrà ritornare, consiste nella tendenza di Lombardo ad appropriarsi dei fuoriusciti di quella che allora era la casa di maggior prestigio dello scenario italiano, la Lux di Gualino: già De Santis, si ricorderà, aveva voltato le spalle al produttore torinese a causa di una profonda delusione – la mancata realizzazione di *Noi che facciamo crescere il grano* – e Goffredo Lombardo, dopo aver coprodotto *Roma ore 11*, aveva tentato di cooptare il regista indirizzandolo alla realizzazione di quei melodrammi popolari avulsi da una dimensione ideologica che lui si rifiutava di fare. Anche Lattuada, un altro fuoriuscito dalla Lux, è un regista che ha dimostrato di essere particolarmente adatto allo stile Titanus – ha realizzato *Anna*, che può essere considerato un ibrido tra *Riso amaro* e *I figli di nessuno*, e ancora prima dei film che, come si è visto, fungono spesso da modello per le incursioni nel noir dei melodrammi della casa – tuttavia, diversamente che nel caso di De Santis, Lombardo lascia sempre libero il regista di portare a termine opere assolutamente personali come *Il cappotto*, *Scuola elementare* e appunto *La spiaggia*: tre film che conseguono un buon successo anche grazie a un'intelligente utilizzo del cast, che riesce a rendere attraenti opere complesse le quali mescolano in maniera efficacemente elementi provenienti da ambiti e generi differenti³²³. Infine, sempre a proposito del profondo interesse manifestato da Lombardo nei confronti di ciò che proviene dalla casa di Gualino, bisogna ricordare che il direttore di produzione della

³²² È a Sonego che fa riferimento l'ultima parola nel titolo di SANGUINETI (2001): *La puttana, il sindaco, il miliardario e il contapalle*.

³²³ Per esempio *Il cappotto*, malinconico adattamento da Gogol', trae vantaggio dall'interpretazione di Rascel e dalla presenza di Yvonne Sanson – allora all'apice della carriera – così come l'amarrezza di *Scuola elementare* viene mitigata dalla presenza, nel ruolo di protagonisti assoluti, del duo comico formato da Riccardo Billi e Mario Riva.

Titanus, dal 1953 è Silvio Clementelli, il quale come ricorda Farassino (2004, 411) si è formato anche lui alla Lux Film.

La generale opinione secondo la quale la casa di Lombardo lavorerebbe su due binari, uno che porta al cinema d'autore e l'altro che punta al film di cassetta, andrebbe perciò ridimensionata, come dimostra il fatto che anche i film più prestigiosi della Titanus – gli stessi *Rocco e i suoi fratelli* e *Il gattopardo*, a ben vedere, come osserva giustamente Pintus (1986) – gettano le proprie fondamenta su elementi appartenenti a generi ben riconoscibili. È più corretto pensare allora a un Lombardo che riparte ossessivamente dallo stesso materiale, puntando però contemporaneamente a diverse fasce di prodotti e di pubblico: una produzione differenziata che nei cicli di fascia alta – come quello che si sta esaminando in questo capitolo – è maggiormente disponibile al rischio e alla sperimentazione, come dimostra appunto il caso de *La spiaggia*.

Sinossi: La stazione di Milano, di notte. Due monache accompagnano una bambina dalla madre, che la deve portare in vacanza. La donna, di nome Annamaria (Marine Carol) arriva in treno: dal suo contegno e dall'atteggiamento delle suore nei suoi confronti, si intuisce che fa la vita e che può vedere solo raramente la figlia Caterina, che fa studiare in collegio. Madre e figlia potranno passare insieme solo 15 giorni e poi dovranno nuovamente salutarsi, anche se Caterina soffre per la prolungata separazione dalla madre. Annamaria e Caterina passano la notte in treno, in compagnia di due fumatori cronici (Nico Pepe e Marco Ferreri) anch'essi in viaggio verso la costa ligure, e di un prete. Al mattino, poco prima che il treno arrivi a destinazione, entra nello stesso scompartimento anche Silvio (Raf Vallone), un uomo distinto e cordiale che sconsiglia ai viaggiatori di recarsi, come stabilito, a Terrazze, dal momento che è preferibile un'altra località più vicina: Pontorno, dove un giovane sindaco negli ultimi due anni ha fatto miracoli e dove l'aria è tanto pulita che vi si è stabilito persino il miliardario Chiastrino, il magnate della seta artificiale.

Tutti decidono così di scendere a Pontorno, compreso Silvio, che si scopre essere il sindaco del paese a caccia di ospiti per gli hotel del posto. Annamaria e Caterina cercano invano una camera libera: l'unica possibilità è risiedere nell'albergo di lusso della località balneare, cosa che Annamaria accetta di fare sebbene sia preoccupata che i soldi non bastino per tutto il periodo. Mentre la donna e la figlia disfano le valigie e scendono in spiaggia, dove si addormentano sfinite dalla notte insonne in treno, vengono presentati gli altri ospiti dell'albergo. Lì, silenzioso e inavvicinabile, risiede il miliardario Chiastrino (Principe Basilio d'Angiò), sempre vestito con un completo bianco, che spia con il binocolo gli altri ospiti dal proprio balcone o dalla propria tenda in spiaggia. Di fianco alla camera di Annamaria si trova invece quella della Contessa azzurra (Zina Rachewsky), la titolare della "posta del cuore" di un famoso rotocalco e che in realtà fa solo la prestanome per conto del proprio amante Riccardo (Enio Girolami), che risponde materialmente alle lettere delle lettrici. Gli altri ospiti includono Carlo Albertocchi (Mario Carotenuto), un cafone arricchito che trascorre le vacanze insieme alla moglie (Clelia Matania) e il figlio nel tentativo di avvicinare l'evasivo Chiastrino e di proporgli un affare; la bella Gughi (Valeria Moriconi), una cocainomane "esistenzialista" continuamente alla ricerca di denaro in prestito per alimentare i propri vizi; e infine svariate belle signore che, lasciate sole dai mariti rimasti in città, si consolano intrecciando relazioni con altri giovani ospiti dell'albergo.

Annamaria, che le altre bagnanti credono essere una ricca vedova, viene subito presa in simpatia, mentre anche Caterina fraternizza facilmente con gli altri bambini. Questi ultimi al pomeriggio giocano in una caletta il cui ingresso è sorvegliato da uno

strano ragazzino, il quale per fare entrare i piccoli compagni di gioco si fa pagare con dei vuoti di bottiglia che rivende a un vecchio mendicante: un'attitudine agli affari che il bambino ha imparato dall'inavvicinabile Chiastrino, che l'ha preso sotto la propria ala e gli fa da mentore. Un pomeriggio Caterina rimane a giocare sola nella caletta, dove incontra Silvio che sta riparando il motore di una barca. Quando sopraggiunge Annamaria, che sta cercando la bambina, Silvio le svela di essere il sindaco e le racconta la propria ambizione di contrastare il miliardario, che in quel paese possiede tutto e tutti.

La vacanza sembra andare per il meglio, quando un giorno arriva una convocazione in questura: Annamaria è schedata come prostituta e il maresciallo del paese vorrebbe cacciarla via; tuttavia, dopo aver visto che la donna ha solamente intenzione di villeggiare con la figlia e non vuole creare problemi, accetta di chiudere un occhio. Il giorno dopo, durante un temporale, Annamaria si rifugia in un bar dove incontra Silvio, al quale confessa le proprie preoccupazioni economiche e la propria intenzione di cercare lavoro a Pontorno per iniziare una nuova vita: l'uomo promette di fare il possibile per aiutarla.

Arriva la sera: tutti si preparano per la passeggiata serale sul lungomare, si accendono le insegne al neon dei ristoranti e si diffonde ovunque una musica di samba. Questa volta anche Annamaria medita di uscire, forse perché mentre osservando dal balcone la folla dei villeggianti il suo sguardo si incrocia con quello di Silvio; tuttavia, la donna decide poi di rinunciare. Nel frattempo Chiastrino convoca una cameriera alla quale ordina esplicitamente di frugare nei cassetti di Annamaria, in modo da procurargli informazioni su di lei. Poco dopo, sceso anche lui per la passeggiata, il miliardario viene avvicinato da Albertocchi, che ha finalmente trovato il coraggio di avvicinarlo: ma ancora prima di riuscire a formulare un discorso, il piccolo industriale riceve un secco rifiuto. Albertocchi decide allora di tornare in albergo, lasciando continuare la passeggiata alla moglie e al figlio. Dal balcone della sua camera, che confina con quella di Annamaria, questi scorge la donna e inizia a farle delle profferte amorose, ricevendo un rifiuto ancora più secco di quello del miliardario.

Con il week-end arriva il treno dei mariti, che vengono dalle città per raggiungere le mogli. Anche Albertocchi e famiglia sono andati alla stazione a prendere il socio di lui, Luigi, che dovrebbe aiutarli ad agganciare Chiastrino. Arrivati in albergo, Albertocchi e il suo socio incontrano Annamaria: Luigi si dimostra sorpreso – è stato suo cliente – ma fa finta di non conoscerla. Scommette con Albertocchi di riuscire a portarla a letto entro il weekend, una scommessa che il piccolo industriale, ancora scottato dal rifiuto di lei, accetta prontamente. Nella stessa occasione Annamaria incontra anche Silvio: questi ha segretamente saputo dal maresciallo quale sia la reale identità della donna, ma è ugualmente intenzionato a concederle una seconda possibilità. Le spiega che attende una risposta da un amico albergatore per farle avere un posto come cameriera e che si farà lui stesso garante dell'onestà di lei. Annamaria è raggianti, ma quando poco dopo si reca a cena si trova in una situazione assai imbarazzante: Luigi ha fatto preparare un tavolo per due, e non appena lei fa il suo ingresso le propone di cenare insieme. Annamaria rifiuta, pregando l'uomo di non fare o dire nulla che la possa smascherare. Luigi sembra essere comprensivo, ma quando Albertocchi si fa avanti chiedendogli i soldi della scommessa, per non pagare gli racconta tutto.

Domenica mattina si tiene una competizione per il miglior castello di sabbia. Il giudice è Chiastrino così che Albertocchi e Luigi, per attrarre la sua attenzione, ne costruiscono uno elaboratissimo. Ma il miliardario, che ha avuto dalla cameriera il foglietto sul quale Annamaria fa quotidianamente i conti e ha compreso la sua

situazione, decide invece di premiare il rudimentale castello costruito dalla piccola Caterina. La moglie di Albertocchi è furiosa e per vendetta svela alle altre villeggianti la vera identità di Annamaria: queste rimangono scandalizzate e richiamano istantaneamente i propri figli, che stanno giocando con Caterina, lasciandola così sola.

Annamaria si trova costretta a fare le valigie, mentre nella hall le ospiti dell'albergo fanno pressioni sul direttore perché la cacci immediatamente e quando vedono arrivare il sindaco chiedono che faccia valere la sua autorità. Silvio invece le tratta in maniera sprezzante e incontra Annamaria e Caterina cerca di impedire loro di partire: il suo amico ha accettato di assumere la donna e perciò il sindaco intende accompagnarla al suo nuovo posto di lavoro. Per raggiungere il secondo albergo i tre sono però costretti a percorrere il lungomare, lungo il quale tutti i passanti rivolgono sguardi sprezzanti alla donna. Arrivati a destinazione Silvio e Annamaria incontrano subito il direttore, che però chiede di parlare in privato con il sindaco. Rimasta da sola con Caterina, Annamaria decide di origliare e scopre che il direttore rifiuta di assumerla a causa dello scandalo appena scoppiato. Fugge allora via con la bambina e appena uscita incontra Chiastrino, che le offre il braccio. Lei rimane interdetta e si volta verso l'albergo, dal quale vede uscire Silvio con un viso sconsolato. Chiastrino insiste: gli altri non la rimproverano di essere quello che è, ma di non avere avuto successo, perciò accettare la protezione dell'uomo è l'ultima chance che le resta. Lei acconsente e appena inizia a passeggiare con il miliardario i passanti, allibiti, iniziano a salutarla con rispetto. «Non salutano né me né lei», sentenza Chiastrino, «salutano il miliardo. Impari a giudicarli per quello che sono». Poco dopo, Annamaria vede passare Silvio e ha un sussulto. Chiastrino afferma di capirla: Silvio è un bravo giovane che vorrebbe farle cambiare vita, ma non capisce che dovrebbe prima cambiare tutto il resto. Per il momento è soltanto il miliardario che può fare qualcosa per lei senza chiederle nulla: le darà dei consigli e se poi lei deciderà di vivere una vita onesta la lascerà libera di farlo. Quando Chiastrino e Annamaria arrivano in albergo, tutti si affannano per preparare la vecchia stanza della donna. Mentre sale le scale con Caterina, Annamaria ha un moto di orgoglio: «d'ora in poi mi saluteranno tutti!», esclama.

Se si inizia a esaminare il film partendo dai personaggi, si può vedere in primo luogo come le tre figure centrali siano ancora una volta quelle del melodramma classico, come avveniva anche per *Maddalena*. Anche *La spiaggia* infatti dispiega i tre elementi centrali del *maternal melodrama*: un'eroina innocente che si sacrifica per amore della figlia, un giovane eroe prestante e comprensivo, infine un *villain* baffuto, cinico e, in fin dei conti, malvagio. In questo senso, la richiesta di Lombardo sarebbe stata in qualche modo evasa – i personaggi principali non sarebbero poi così lontani dalla Luisa, da Guido e dall'Anselmo de *I figli di nessuno* – se non fosse che i comprimari e il trattamento degli ambienti rimandano piuttosto alla commedia, e soprattutto che la sintassi del melodramma appare qui stravolta nelle sue implicazioni.

Annamaria, cui presta il volto la diva francese Martine Carol, è la terza figura di prostituta che appare in un film di Lattuada dopo i personaggi interpretati da Carla Del Poggio ne *Il bandito* (1946) e *Senza pietà* (1948). Anche per lei, come per la protagonista di quest'ultimo film, la fuga verso una nuova vita si rivela essere un sogno irrealizzabile, sebbene questa volta la conclusione del film assuma una sfumatura cinica e amara, ma non tragica. In ogni caso è assente la dimensione del pentimento e della redenzione che caratterizzava *Maddalena*: ne *La spiaggia* è anzi evidente l'intenzione di Lattuada e degli sceneggiatori di fare di Annamaria un personaggio con il quale simpatizzare immediatamente, la cui etica – già all'inizio del film la donna decide di

impegnarsi per cambiare vita e vivere vicino alla figlia – viene invece contrapposta all’ipocrisia delle signore di ceto borghese che abitano la stessa località di villeggiatura. È così che il personaggio si trova in una condizione più vicina alle eroine di Matarazzo piuttosto che alla protagonista del film di Genina: il fatto che sia una prostituta non impedisce che Annamaria sia in fondo un’eroina innocente, la purezza delle cui intenzioni viene ingiustamente messa in dubbio. In primo luogo dai rappresentanti dell’ordine costituito, ovvero dal maresciallo che dapprima la convoca in quanto schedata e che poi la accusa quando si sparge una voce secondo la quale una notte una donna avrebbe fatto il bagno nuda in mare destando scandalo; in secondo luogo dalle ospiti della spiaggia, che dopo aver scoperto l’identità di Annamaria chiedono che questa venga cacciata; infine dai direttori dell’albergo, che la rifiutano per timore dello scandalo.

È soltanto Silvio, il sindaco, a credere alla sua innocenza. Si tratta del personaggio nel quale si assommano le maggiori implicazioni del film e quello sul quale si è maggiormente concentrata la censura dell’epoca. Il giovane eroe che vuole fare miracoli e raddrizzare i torti nel paese che amministra è infatti un sindaco comunista – un’idea che viene attribuita da Lattuada e Malerba allo sceneggiatore Sonego – il quale per di più ha il volto di Raf Vallone. Attore simbolo del neorealismo, specie delle sue varianti popolari dirette da De Santis o Germi, Vallone con il suo volto aperto e i modi schietti ne incarna perfettamente la dimensione populista e il versante più vicino al PCI: non va dimenticato infatti che, prima di essere un divo del cinema, fu anche calciatore – vinse la Coppa Italia giocando nel Torino nella stagione 1935-1936 – partigiano e caporedattore della sezione spettacoli de «L’Unità». È proprio il quotidiano fondato da Gramsci ad apparire in una delle sequenze che furono fatte tagliare mesi dopo l’uscita del film nelle sale: nonostante infatti *La spiaggia* avesse già ottenuto il visto di censura nel febbraio del 1954 (tre settimane prima della sua uscita ufficiale) fu infatti sottoposto – in seguito a una segnalazione fatta dal Ministro dell’interno Scelba al Sottosegretario Ermini – a una revisione di secondo grado, nella quale vennero richiesti il taglio sia di alcune inquadrature che ritraevano delle villeggianti in bikini, sia la rimozione di una sequenza ambientata nello scompartimento ferroviario, nella quale il prete che viaggiava con Annamaria e Caterina chiedeva a Silvio di prestargli il giornale, ma quando si accorgeva che si trattava de «L’Unità» glielo restituiva precipitosamente³²⁴. L’eroe Silvio si contrappone ovviamente al *villain* Chiastrino, il padrone della cittadina di Pontorno: nell’isotopia politica del film, un eroe comunista non può che ergersi contro un avversario che rappresenta il capitale, il quale costituisce il personaggio più interessante del film nonché quello sul quale si concentra la maggior parte delle testimonianze inerenti la lavorazione della pellicola. In primo luogo, sembra che nella concezione del personaggio fossero state riversate le personali idiosincrasie tanto del regista quanto degli sceneggiatori: Lattuada aveva infatti chiesto a Sonego di modellare il miliardario sulla figura del detestato Gualino e infatti Chiastrino, che presenta fin nel nome un’assonanza con il *patron* della Lux Film, è un magnate della seta sintetica; tuttavia, Sonego modellò il personaggio sulla base dell’unico produttore che conosceva abbastanza bene – e che detestava altrettanto ferocemente – ovvero Angelo Rizzoli³²⁵. Inoltre, il personaggio è interpretato da un attore non professionista, un principe decaduto di nome Basilio d’Angiò, che fu incontrato per caso da Lattuada e che accettò di apparire nel film solo coperto dallo pseudonimo “Carlo Bianco”. Gli elementi più interessanti del personaggio riguardano però il modo in cui viene effettuata la

³²⁴ La vicenda censoria del film, compresa quella delle interrogazioni parlamentari delle quali fu protagonista, è ricostruita in SANGUINETI (2001a, 285-293).

³²⁵ Cfr. SANGUINETI (2001b, 258)

caratterizzazione del *villain*: Chiastrino è conforme a tale iconografia in quanto baffuto e ben vestito, due tratti facilmente reperibili negli antagonisti del melodramma fin dall'epoca di Pixérécourt; tuttavia, nel personaggio è assente qualsiasi traccia di bestialità o anche solo di libido – non solo egli afferma di voler aiutare Annamaria «senza chiederle niente», ma rifiuta anche le *avances* dell'«esistenzialista» Gughi, che tenta di sedurlo per ottenere un prestito. Inoltre, Chiastrino porta avanti una propria etica: una morale cinica e distorta, volta alla conservazione dello status quo e contraria all'afflato progressista delle idee di Silvio, ma non priva di un certo fascino e che ha il merito – un po' come la *weltanschauung* del misantropo di Molière – di smascherare l'ipocrisia di chi gli sta intorno. Un'etica che Chiastrino è in grado di trasmettere ai suoi discepoli, nel bene e nel male: il bambino cui fa da mentore impara tanto a imbrogliare negli affari quanto a emarginare i bambini che si permettono di giudicare male Caterina e sua madre sulla base delle sole apparenze. Il miliardario incarna perciò solamente la componente mefistofelica del *villain* e in questo si contrappone al cattivo sdoppiato – tra le figure di Lamberti e del bovaro – di *Maddalena*, un film che utilizza appunto gli stessi identici elementi portandoli però in una direzione completamente differente.

Così come completamente diversa è la collettività rappresentata dai villeggianti, che invece di essere un tutto unico come i paesani del film di Genina si comportano come una sommatoria di individui differenti, un po' come accadeva alle dattilografe di *Roma ore 11* cui, come si è ricordato, aveva lavorato anche Rodolfo Sonogo. L'assortimento di caratteri degli ospiti dell'albergo indica la chiara volontà di mescolare il melodramma alla commedia: una mescolanza inedita nelle produzioni Titanus, che come si è visto preferivano la fusione con il noir. Tra questi personaggi minori la figura più sviluppata è quella di Carlo Albertocchi, l'industriale che ha fatto fortuna durante la guerra e sul quale circolano leggende che mettono in luce al tempo stesso la sua immoralità e la sua comica meschinità: si dice infatti che abbia fatto fortuna accoltellando un uomo per un camion di marmellata. Albertocchi costituisce così un prototipo del meschino arrivista che negli anni del boom sarà tra i protagonisti della commedia all'italiana, cui fa da degno *pendant* l'ipocrita moglie, che passa le giornate a vantarsi della propria ricchezza ma al tempo stesso ruba una delle banconote che una folata di vento porta via alla sfortunata Annamaria. Sempre alla commedia rimanda anche la tendenza al bozzetto, ovvero a ritrarre una moltitudine di personaggi che dovrebbero avere un rapporto metaforico con figure presenti nella società contemporanea – o quantomeno nell'immaginario collettivo contemporaneo – come ad esempio la giovane esistenzialista. Si tratta di una figura che era stata citata nel precedente capitolo, quando si era fatto riferimento a uno degli episodi di *Tre storie proibite* di Genina, e che qui viene riproposta allo stesso modo: Gughi è una giovane donna frivola, inaffidabile, che passa le giornate assumendo droghe, accumulando debiti e che per coltivare i propri vizi è disposta a gettarsi in un rapporto saffico – suggerito dall'atteggiamento della donna che le dà un passaggio quando lei intende fuggire dai propri creditori. Si tratta di un personaggio che, come anche le mogli in vacanza che si danno da fare con i bagnini mentre i mariti sono assenti, ha la funzione di combinare un sarcastico commento sociale – i vizi delle signore dell'alta società sono sempre rapportati alle virtù della prostituta Annamaria – con una dimensione attrazionale legata all'esibizione dell'erotismo: anche le sue docce in bikini, come i riferimenti al partito del sindaco, sono caduti sotto le forbici della censura. Altri personaggi, infine, hanno esclusivamente la funzione di far progredire il meccanismo narrativo – Luigi, socio di Albertocchi e cliente di Annamaria, serve solo affinché il segreto della donna venga svelato – o hanno una funzione prevalentemente attrazionale, in quanto servono a

punteggiare la trama di gag autosufficienti – come i due fumatori interpretati da Pepe e Ferreri.

Anche la sintassi del film mescola elementi della commedia alla struttura del melodramma. La commedia è visibile principalmente nell'articolazione dei personaggi minori, che vengono accostati in maniera paratattica, allo stesso modo di quanto accadeva con i singoli episodi del film che inevitabilmente funge da modello anche per la struttura de *La spiaggia*, ovvero *Domenica d'agosto*. Ciò che differenzia principalmente il film di Lattuada da quello di Emmer è però il fatto che scompare quella dimensione interclassista che dominava il film del 1950, nel quale le due spiagge contigue, quella libera e la stazione balneare di lusso, permettevano di includere personaggi che appartenessero all'intero spettro delle classi sociali. *La spiaggia* è invece incentrato esclusivamente sulla nuova borghesia italiana – Annamaria è infatti costretta a soggiornare in un albergo di lusso – che per la prima volta inizia a concedersi le ferie estive nelle località della riviera ligure.

Gli elementi melodrammatici della sintassi partono dalla struttura di base del genere per giungere però a un risultato completamente inedito. Annamaria è un'eroina che, sul piano pragmatico, intende trovare un modo per mantenersi congiunta alla figlioletta ed evitare che questa venga separata un'altra volta da lei, mentre sul piano cognitivo è una donna che, come la Maddalena del film di Genina, invece di dover lottare per ristabilire la verità a causa di un equivoco deve invece fare del proprio meglio per mantenere il segreto riguardo alla propria identità; quando il suo segreto diventa di dominio pubblico, l'eroina deve allora affrontare una serie di peripezie – seppur comprese negli ultimi minuti del film – con lo scopo di essere riabilitata al cospetto della comunità nella quale si trova. Ciò che rende insolita la struttura del film è però il ruolo del miliardario Chiastrino: in primo luogo, l'ordinaria sintassi del melodramma prevedrebbe che fosse costui, in quanto ricco *villain*, il responsabile dei guai di Annamaria, mentre l'uomo si limita invece a osservarla con circospezione fino alla fine del film; inoltre, quando il miliardario ricerca informazioni sulla donna, sarebbe legittimo aspettarsi che fosse intenzionato a smascherarla, mentre invece questi non fa nulla per danneggiare l'eroina. Quando infine i tentativi dell'eroe di effettuare una riconciliazione tra la donna e la comunità falliscono, è Chiastrino a divenire garante della riabilitazione di Annamaria, alla sola condizione che lei non completi il passaggio a una vita più innocente e rimanga invece quello che è.

In sostanza, il *villain* usurpa le funzioni tradizionalmente affidate all'eroe, e ciò avviene in quanto quest'ultimo non ha le competenze adatte né per essere d'aiuto ad Annamaria né per sconfiggere il miliardario: le avrà forse un giorno, ma molto lontano. Così come si poteva cogliere una rilettura conservatrice dell'estetica neorealista nell'uso che Genina, in *Maddalena*, faceva degli attori non professionisti, è quasi impossibile sfuggire a una lettura metaforica anche de *La spiaggia*, anche a causa dell'anno della sua uscita, quel 1954 che con la presentazione al Lido di *Senso* (Luchino Visconti: il passaggio dal «neorealismo al realismo» auspicato da «Cinema nuovo») e *La strada* (Federico Fellini: una deriva spiritualista dietro la quale il cinema del movimento non è più riconoscibile) sembra sancire la fine di quell'esperienza. Silvio, interpretato da Vallone, rappresenterebbe così non soltanto il PCI ma anche il cinema sostenuto dagli intellettuali del partito, quel neorealismo del quale l'attore è forse il volto più rappresentativo; ma si tratta di un cinema che – come Silvio non può aiutare Annamaria – non può fare nulla per quel pubblico popolare che ha scelto come destinatario privilegiato, il quale a sua volta lo rifiuta per cedere invece alle lusinghe di quel cinema commerciale – rappresentato da Chiastrino, che ricordiamo essere modellato sulle figure di ben due produttori cinematografici – nel quale ripone le proprie speranze e sul quale

proietta i propri desideri. Parafrasando il miliardario, per sconfiggere quel cinema il neorealismo avrebbe dovuto prima cambiare tutto il resto – le strutture produttive, la legislazione sul cinema, i rapporti con le cinematografie estere e in particolare con quella hollywoodiana – ma è ancora troppo inesperto per farlo. *La spiaggia* si offre allora come una meditazione sul fallimento – etico se non estetico – dell'esperienza neorealista, formulata da un autore che si è sempre posto ai margini di quest'ultima e che nel corso di quella stagione ha realizzato alcuni film importanti la cui appartenenza al corpus del cinema neorealista, tuttavia, è ancora oggi oggetto di discussione³²⁶.

La dimensione passionale

Sebbene Annamaria sia la protagonista indiscussa del film, gran parte del metraggio è riservata ai personaggi di contorno e alla costruzione del mondo diegetico – comprese le sue connotazioni sociali e relazionali – nel quale è ambientato *La spiaggia*. La vicenda dell'eroina, infatti, rimane ancorata tanto saldamente alla sintassi standard del melodramma da non necessitare ulteriori sviluppi fino al finale:

Di solito noi registi siamo pressati dalla storia, siamo incalzati dalla necessità di porre le premesse del *delitto*, e non ci rimane lo spazio per l'aria, il contorno, l'ambiente. La storia di Annamaria è invece così semplice e lineare (l'ho scelta apposta così) che mi ha permesso di soffermarmi da un lato sull'ambiente naturale, e dall'altro sui personaggi; oltre ai principali, ne porto avanti circa una decina, dipinti con una tecnica divisionista, a rapide pennellate, che colgono ora un atteggiamento ora un discorso, in modo che alla fine i singoli caratteri risultino delineati e precisi. [...] I personaggi dovrebbero progredire facendo il bagno. È questa la tendenza più ambiziosa del nostro cinema: creare dei personaggi a tutto tondo, senza che accada loro nulla di tragico. [...] E ancora: bisognerebbe narrare la storia di una persona e fare in modo che i personaggi si attacchino a lei, spontaneamente, come degli uncini. E non che gli uncini, cioè i personaggi, siano attaccati per forza, cioè appiccicati dal regista.³²⁷

Ciò ha due conseguenze: in primo luogo, come avveniva in *Roma ore 11*, la storia della protagonista risulta alquanto compressa, in quanto deve continuamente cedere spazio allo sviluppo delle vicende dei personaggi secondari; in secondo luogo, lo sviluppo della componente passionale di quest'ultima è molto rapido e ammette raramente sottolineature: in altre parole, raramente la dimensione passionale e quella attrazionale viaggiano di pari passo, e quando ciò accade è solamente in corrispondenza degli snodi principali della vicenda della protagonista, che sono collocati all'inizio e alla fine del film. Infine – e conseguentemente – la dimensione dell'eccesso normalmente collegata al melodramma è fortemente ridimensionata, in quanto nella porzione principale del testo bisogna fare posto alle intersezioni con la commedia: anche sul piano dell'uso del sonoro le sottolineature orchestrali extradiegetiche cedono normalmente il passo al più neutro e allegro ritmo della samba, che si diffonde idealmente dai ristoranti e dai locali notturni della riviera.

L'attenzione alla dimensione passionale della protagonista si concentra quindi nella porzione iniziale e in quella finale del film: la speranza della donna di poter

³²⁶ Si veda il celebre rifiuto di Micciché, ribadito a ogni nuova edizione del celebre testo da lui curato, *Il neorealismo cinematografico italiano*: «[C'è] davvero da dubitare che reggano ad un'analisi anche solo minimamente approfondita [...] la cittadinanza neorealistica di un melodramma itinerante come *Il cammino della speranza* di Germi per non dire di *La città si difende*, di *La presidentessa* e di *Il brigante di tacca del lupo* che oscillano fra il dramma, la commedia e il western; oppure ancora le supposte "enclave" neorealistiche della filmografia di Lattuada, come *Il bandito* o *Senza pietà*, che sono del sapiente "grand guignol" con misurate oscillazioni verso il fumetto» (MICCICHÉ [1975] 1999, 26).

³²⁷ MARTINI (1954) cit. in SANGUINETI (2001a, 29)

cambiare vita, che si accende all'arrivo nella località balneare, è espressa all'interno di una sequenza di euforia collettiva nella quale lei e gli altri viaggiatori del suo scompartimento, giunti sulla riviera ligure dopo una notte passata in treno, gettano fuori dal finestrino oggetti che simboleggiano un passato del quale si vogliono liberare – il giornale del giorno prima, carte da gioco, pacchetti di sigarette, una bottiglia di gin: una sequenza sottolineata da una musica lirica e trionfale al tempo stesso e da un taglio dell'inquadratura ardito – la ripresa è effettuata da una macchina da presa posta fuori dal finestrino – che ritrae al tempo stesso i viaggiatori, gli oggetti lanciati dal treno, il cielo e il mare; un'inquadratura, questa, che viene più volte alternata a un primo piano di Annamaria e Caterina, abbracciate, che ridono gioiose. Da quel momento in poi l'eroina è costantemente assillata dalla preoccupazione che il suo segreto venga scoperto, una disposizione d'animo che viene resa esclusivamente attraverso la recitazione della Carol. È solo quando la protagonista viene scoperta che la dimensione passionale torna ad avere il sopravvento e a trovare un riflesso sul piano linguistico del film: ciò avviene in particolare nella sequenza in cui, accompagnata da Silvio e da Caterina, Annamaria è costretta a percorrere il lungomare, allo scopo di giungere all'albergo nel quale potrebbero assumerla, e a sopportare la vergogna che prova a esporsi di fronte a membri di quella stessa comunità della quale la donna ha infranto le regole, a causa del mestiere che fa. Si tratta di un elemento, quello della vergogna dell'eroina, tipico del melodramma e che è già stato esaminato a proposito di *Catene*, facendo riferimento in particolare all'analisi di Marsciani ([1989] 1991). Lì la protagonista Rosa, in tribunale, affermava mentendo di avere tradito il marito, allo scopo di salvarlo dal carcere: il suo ritorno dal banco dei testimoni veniva ripreso mediante un carrello laterale a precedere il personaggio, così che fosse visibile lo sguardo di disapprovazione degli astanti, che inveivano a voce alta contro di lei. La dimensione della vergogna implica infatti un confronto con una comunità, della quale il soggetto fa parte e di cui sa di avere infranto le leggi; per questo riguarda principalmente il rapporto del soggetto con lo sguardo – e con la sanzione da esso veicolata – dei membri di quella stessa comunità. Tuttavia in questo caso la protagonista è accompagnata da un eroe, Silvio, che si propone di mitigare il suo senso di vergogna in quanto, nel sistema di valori da lui propugnato, Annamaria non ha nulla di cui vergognarsi³²⁸. La sequenza, allora, pur riprendendo la stessa angolazione di ripresa utilizzata nel film di Matarazzo, assume invece una connotazione più vicina a certi passaggi tipici del cinema western, nei quali un eroe deve difendere un altro personaggio che sta scortando lungo il corso principale di una cittadina. Concorrono a questa sensazione in primo luogo il commento musicale jazz di Piccioni, nel quale le percussioni sono in primo piano come fossero i tamburi di una qualche tribù di pellerossa contribuendo così ad aumentare la tensione, e in secondo luogo lo sguardo dei due personaggi: mentre la donna si accorge che i passanti la stanno fissando e abbassa lo sguardo, l'uomo cerca di fissare tutti negli occhi ostentando orgoglio, durante una lunga camminata ripresa con un carrello laterale a precedere. Allo stesso modo, quando Annamaria scopre che i tentativi del sindaco sono stati infruttuosi e uscendo sul viale incontra Chiastrino, i primi piani dell'uomo e di Silvio, che sopraggiunge proprio in quel momento, sembrano rimandare alla struttura del duello del western.

Si può perciò vedere come il film, che utilizza la struttura del melodramma sebbene sviluppandola poco, mescolandola a quella della commedia e per di più piegandola a un'etica estranea al genere, si comporti allo stesso modo con uno dei suoi elementi centrali, la dimensione passionale, che si muove per *topoi* appena accennati e,

³²⁸ «Fingono di non vedermi ma hanno tutti gli occhi puntati su di me... mi vergogno!» dice Annamaria, ma Silvio le risponde: «È la più bella occasione della sua vita per non aver vergogna».

quando ha una maggiore risonanza sul piano figurativo, viene ibridata con dei *clichés* provenienti da altri universi di riferimento. La dimensione attrazionale, quindi, spesso sganciata dall'espressione delle passioni dei personaggi o dal tentativo di provocarne di simili negli spettatori, si concentra su due aspetti alquanto differenti, che esulano da un rapporto diretto con le strutture del melodramma o della commedia.

La dimensione attrazionale

Il film è punteggiato da sequenze autonome rispetto alla linea centrale del racconto e che offrono allo spettatore attrazioni scopiche legate principalmente alla dimensione naturalistica e all'erotismo. Il primo versante è legato alla scelta del colore ed è reminiscente del primo esperimento effettuato un anno prima dalla Titanus con la pellicola a colori Ferrania. Sebbene infatti il 1954 sia per la casa l'anno dei primi melodrammi a colori (oltre a *Maddalena* e *La spiaggia*, anche *Torna!* di Matarazzo), la compagnia nel 1953 ha realizzato con quello standard altri tre film, appartenenti a generi considerati maggiormente affini alla nuova tecnologia: due film-rivista (*Attanasio cavallo vanesio* e *Tarantella napoletana*, entrambi di Camillo Mastrocinque) preceduti da un curioso esempio di fusione tra il documentario subacqueo e il cinema avventuroso: *Africa sotto i mari* di Giovanni Roccardi. Il film, passato alla storia anche per essere la prima opera in cui la diva Sophia Loren recita da protagonista e con il nome d'arte che l'avrebbe portata al successo³²⁹, narra le avventure del capitano di una piccola imbarcazione (Steve Barcley) che deve accompagnare un ittiologo in una missione scientifica ma è costretto allo stesso tempo a imbarcare anche la viziosa figlia del ricco finanziatore della spedizione. Gli interstizi tra uno snodo e l'altro dell'esile trama vengono riempiti da riprese costiere o subacquee effettuate nel tratto di Mediterraneo che separa la Sicilia dalla Libia, ampiamente commentate da una *voice over* che istruisce gli spettatori sul comportamento delle specie marine incontrate da Barcley o dalla Loren durante le loro immersioni e valorizzate dall'impiego della pellicola a colori.

Similmente, buona parte del film di Lattuada è dedicata a riprese delle bellezze del litorale, la cui scoperta da parte dei personaggi è sottolineata da improvvise e liriche impennate del commento musicale: ciò avviene ad esempio quando Caterina entra nella caletta dove giocano gli altri bambini e soprattutto nelle inquadrature, narrativamente inerti, che si situano tra il momento in cui la bambina rimane sola sulla spiaggia e quello in cui incontra Silvio al cantiere delle barche. In questo caso la cinepresa indugia su dettagli della fauna marittima raccolta dai bambini (una stella marina, una conchiglia) poi anticipa con un movimento di carrello gli spostamenti di Caterina tra le scogliere, per soffermarsi ancora sul cadavere di un grosso e rosso crostaceo con il quale la bambina si mette a giocare. Alla stessa tipologia appartengono anche le numerose inquadrature della spiaggia che servono per scandire in capitoli la vicenda e la settimana di villeggiatura della protagonista, e che ritraggono lo stabilimento balneare svuotarsi per un improvviso acquazzone o distese di bagnanti riversi a prendere il sole. Queste riprese si riallacciano anche a un secondo gruppo di sequenze, basate sull'attrazione esercitata dall'erotismo. Si tratta di una delle componenti con le quali viene

³²⁹ L'attrice era già apparsa in piccoli ruoli con il nome d'arte Sofia Lazzaro. Nella pubblicazione celebrativa della Titanus, *Settant'anni di cinema*, si racconta che fu lo stesso Lombardo a cambiare il nome dell'attrice in "Loren" – sulla scorta di Marta Toren, già scritturata per *Maddalena* – in quanto nome pronunciabile facilmente anche in Francia, dove il film sarebbe stato venduto. Cfr. MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA (1978).

maggiormente identificata l'opera di Lattuada nel suo insieme, al pari di quanto accade a De Santis: in proposito Brunetta nota infatti che

negli anni cinquanta le ragioni di mercato e le leggi di produzione non risparmiano Lattuada, anzi, in un certo senso, favoriscono l'emergenza progressiva di quella componente erotica che finora egli aveva sublimato o represso, e che, fin da *Anna* (1952), comincia a marciare di pari passo con la componente moralistica, fino a distaccarla in maniera più netta. [...] La componente erotica viene incoraggiata e così il regista gira *La lupa*, un episodio dell'*Amore in città (Gli italiani si voltano)* e *La spiaggia*. È come una suonata di un tema su tre registri diversi, un alternarsi del desiderio e della frustrazione, del piacere dell'occhio e dell'intervento moralistico che lo reprime. (Brunetta [1982] 2001, 462-463).

L'eroticismo nel film non si esplicita solamente nei numerosi intermezzi di stampo boccacesco che punteggiano le vicende di Annamaria – come le brevi scene che hanno per protagonista la villeggiante svedese, la quale afferma di amare spiritualmente il marito e di considerare il suo amante una «bella bestia», oppure come la scena della fuga degli amanti nel giorno dell'arrivo del treno dei mariti – ma ha anche un corrispettivo immediatamente visivo in molte inquadrature d'ambiente che si intersecano con l'azione principale. Ne sono un esempio le numerose sequenze di docce in bikini – quella che ha per protagonista Valeria Moriconi fu giudicata troppo esplicita e tagliata in sede di censura – così come i dettagli dei corpi delle villeggianti abbandonate sul bagnasciuga.

Risulta più difficile individuare quelle sequenze che, invece di offrire un'attrazione legata al soggetto filmato, costruiscono una dinamica attrazionale basata sullo stile o sull'utilizzo di particolari procedimenti di ripresa. Questo perché Lattuada, pur mantenendosi in genere su di un linguaggio medio, offre frequenti fratture sul piano visivo, tra cui lunghe carrellate a precedere i personaggi impegnati in una conversazione – che offrono al contempo vedute della spiaggia e delle bagnanti – e soprattutto frequenti inquadrature in soggettiva, alcune delle quali assai marcate. D'altra parte *La spiaggia* è un film nel quale tutti i personaggi si guardano vicendevolmente in continuazione: in primo luogo perché quasi tutti i protagonisti sono alla ricerca di un contatto erotico, così che i giovani amanti rimirano lungamente le proprie prede prima di tentare un approccio; ma anche e soprattutto perché nei primi due terzi del film Chiastrino osserva dalla propria terrazza le vicende di tutti gli ospiti dell'albergo. Vi sono perciò diverse inquadrature in soggettiva che utilizzano un mascherino, allo scopo di riprodurre la visuale offerta dal binocolo del miliardario, ma vi è anche un'abbondanza di semplici soggettive di Chiastrino in leggera *plongée*, che mostrano l'atteggiamento di deferenza della servitù nei suoi confronti.

Vi sono tuttavia dei momenti nei quali i piani d'ambiente, che normalmente introducono i nuovi capitoli della vicenda, vengono sostituiti da insiemi dalla sintassi più elaborata. È il caso della sequenza di montaggio che mostra i preparativi dei villeggianti per la cena e per l'uscita serale, che rivista oggi sembra essere organizzata come fosse parte di una sinfonia metropolitana: dapprima si vede il totale di due camerieri che preparano i tavoli su di un pontile, poi uno di essi, in campo medio, mette un disco su di un grammofo. Appena si diffonde la musica (una samba) inizia una serie di inquadrature, che si succedono in base al ritmo scandito dalle musiche, le quali presentano dapprima una serie di insegne al neon di negozi e locali della riviera – nell'ultima di esse, con un'esposizione multipla, vengono tutti riassunti in un'unica immagine – poi una serie di anonimi villeggianti che si preparano per uscire: si inizia con due primi piani speculari di un uomo e una donna, ambedue intenti a lavarsi i denti, cui fanno seguito una ragazza in campo medio che si mette lo smalto sulle unghie dei piedi, un uomo sempre in campo medio che si insapona il viso per farsi la barba e il

dettaglio di uno specchietto, nel quale è visibile il mento di un altro uomo che si rade col rasoio elettrico. Si passa poi alla moglie di Albertocchi, in primo piano, che si toglie dal viso una grottesca maschera di bellezza, cui fa seguito il primo piano di una giovane donna, poco attraente, che si spalma una crema biancastra. Compare poi, collegato da un'associazione che verte probabilmente sul colore bianco, un primo piano dell'attrice Maria Pia Trepaoi che beve un bicchiere di latte, seguito da un altro primo piano, speculare, di un giovane uomo che compie lo stesso gesto, poi si torna alla Trepaoi che posa il bicchiere e inizia a pettinarsi e poi di nuovo al giovane, che si pettina a sua volta. E così via fino a che la vestizione non è terminata: un uomo si infila i pantaloni e una donna la gonna, due ragazze si truccano, un'altra si profuma e un uomo si mette la paglietta, fino a che il montaggio non termina sullo stakanovista Riccardo, che ad uscire non ci pensa neanche e continua a battere a macchina le risposte alla posta del cuore.

È evidente come, a eccezione della sequenza della metaforica gogna cui viene sottoposta l'eroina, nessuna delle sequenze attrazionali qui descritte sia conforme a quelle analizzate precedentemente, o comunque sia da ritenersi particolarmente pertinente al melodramma: le vedute paesaggistiche, infatti, non fanno da scenario agli amori dei protagonisti come nei film di Matarazzo, mentre l'erotismo non è associato alla degradazione dell'eroina e le sequenze nelle quali si verificano degli strappi – o degli eccessi – rispetto alla media dello stile classico non servono ad amplificare la dimensione passionale del film, ma costituiscono piuttosto un riflesso della formazione cinefila di Lattuada che forse, quando negli anni '30 collezionava pellicole insieme a Luigi Comencini e altri redattori della rivista «Corrente» – pellicole che nel dopoguerra sarebbero andate a costituire il fondo della Cineteca Italiana di Milano – ha avuto modo di conoscere il cinema d'avanguardia tedesco.

Conclusioni: verso un “superspettacolo d'autore”

Come si è visto durante le analisi di questa sezione, il melodramma risulta essere il genere di punta della Titanus al volgere del decennio e nella prima metà degli anni '50, con il quale la casa intende istituire una continuità rispetto al cinema della Lombardo Film, ovvero con i film interpretati da Leda Gys ma anche con le fonti di ispirazione dalle quali partivano quelle stesse opere, come il teatro melodrammatico di Ruggero Rindi e soprattutto la sceneggiata napoletana, i cui testi, come è emerso dalle analisi, vengono adattati per realizzare *Catene* e *Tormento*. Sebbene il mercato cinematografico della seconda metà degli anni '40 sia dominato dall'importazione di film americani, cui contribuisce la stessa Titanus che è anche una noleggiatrice, il rapporto della casa con il melodramma statunitense rimane molto limitato; si può al limite dire che la casa di Lombardo ne sia influenzata per la decisione di far realizzare a Matarazzo i propri film ispirati alla tradizione napoletana, a un autore cioè che nel periodo prebellico si era contraddistinto per uno stile molto americano ma che tuttavia non manca di integrare i suoi film con spazi, personaggi e situazioni tratte dal bacino formale del nascente neorealismo. Inoltre, all'interno del ciclo di film realizzati dal regista e dalla sua coppia di attori principali Nazzari-Sanson (con i quali realizzerà sette film in nove anni) il linguaggio si fa progressivamente sempre più conforme allo stile medio del cinema hollywoodiano, così che le canzoni, che segnavano un profondo legame con le forme della sceneggiata, tendono ad acquisire un'importanza sempre minore fino a scomparire. Accanto a questo ciclo ne viene affiancato un altro, sempre a basso costo, che cerca di costruire un'alternativa rispetto al primo, diretta però alla stessa fascia di pubblico. Per introdurre delle variazioni nello schema del ciclo di Matarazzo, in film come *Menzogna*, *Noi peccatori*, *Bufere* o *Legione straniera* vengono potenziate le componenti

assimilabili al cinema noir americano: non si deve tuttavia pensare a un'imitazione diretta del modello statunitense, quanto a un prelievo di secondo grado, dal momento che sia questo ciclo che il suo film prototipo (la terza versione de *I figli di nessuno*) sembrano infatti riprendere gli stilemi americani attraverso la mediazione di alcuni film Lux – in particolare di *Non c'è pace tra gli ulivi* – e delle opere realizzate da due suoi fuoriusciti, Ponti e De Laurentiis. In particolare è De Santis il regista più apprezzato e che si tenta di corteggiare, sebbene con l'intenzione di allontanarlo da un cinema impegnato ideologicamente allo scopo di inserirlo all'interno dei cicli già impostati dalla casa: si vedano le sue collaborazioni a *Menzogna* e *Legione straniera*. Il rapporto con De Santis era già stato avviato nel corso di occasionali puntate della Titanus nel neorealismo: la casa infatti nel primo decennio del dopoguerra non si limita a riprenderne l'estetica nei propri cicli melodrammatici, ma incontra incidentalmente il cinema del movimento in tre occasioni che ne rappresentano degli episodi marginali ma estremamente significativi, come il documentario *Giorni di gloria*, che la Titanus si limita a distribuire venendo accreditata però anche come coprodittrice, *Roma ore 11*, diretto da De Santis e che viene coprodotto insieme all'americano – ma in questo momento lavora in Francia – Paul Graetz, e uno dei primi film italiani a episodi, un'operazione zavattiniana imperniata sul fenomeno del divismo e intitolata *Siamo donne*. Questi ultimi due casi dimostrano la disponibilità della Titanus a entrare in produzioni economicamente più impegnative, purché queste ultime mantengano un'attrattiva per il pubblico popolare e in particolare si ricolleghino al suo genere di maggior successo: si profila così la possibilità di realizzare un ciclo di melodrammi ad alto budget e maggiormente spettacolari, all'interno di coproduzioni nelle quali la casa non si limita ad entrare in un secondo momento ma che organizza fin dall'inizio. Gli esempi più significativi consistono nei due film usciti in occasione del cinquantenario della casa, *Maddalena* e *La spiaggia*, due opere dai valori di produzione sontuosi, realizzate da autori riconosciuti e ai quali si concedono numerose libertà: in particolare, il film di Lattuada è realizzato in piena autonomia – il direttore di produzione è sua sorella Bianca, mentre altri parenti del regista sono interpretano piccoli ruoli – al punto che, pur partendo da elementi comuni al ciclo principale del melodramma Titanus, si permette di muoversi in una direzione completamente diversa, puntando per la maggior parte del suo metraggio su di una fusione con elementi propri della commedia; allo stesso modo, *Maddalena* piega un materiale di partenza simile per indagare la possibilità di sviluppare una sintassi melodrammatica che tenga conto di temi cristiani come la colpa, il perdono e la redenzione. In entrambi i casi, tuttavia, va nuovamente rilevato come, sebbene la Titanus sia costruita a livello strutturale sul modello americano – possiede studi e laboratori di proprietà – il suo modello sul piano estetico continui ad essere, piuttosto che il cinema statunitense, la più prestigiosa casa di produzione italiana: quella Lux di Gualino che invece si distingue proprio per l'antiamericanità dell'impostazione produttiva, in quanto non possiede mezzi di produzione, che regolarmente noleggia, e non fa contratti a lungo termine, scegliendo invece di mettere di volta in volta i film in cantiere sulla base dei preventivi preparati dai propri produttori che lavorano come *free lance*³³⁰. Il profondo interesse di Lombardo per la Lux, come si è visto, si esprime anche nell'abitudine di attrarre alla Titanus personale che si sia formato o abbia avuto rapporti continuativi con la casa di Gualino. Peraltro si può osservare come, delle tre strategie che secondo Eugeni (2004) vengono messe a punto dal cinema italiano per contrastare la concorrenza americana³³¹, la

³³⁰ Per la peculiare organizzazione produttiva della Lux Film si veda FARASSINO (2000).

³³¹ «Un primo atteggiamento strategico vede il recupero di una parte del cinema italiano del passato più o meno prossimo: per esempio il film-opera o il film d'avventura, con i loro vecchi divi (un nome per tutti:

Titanus sembri coltivare principalmente le prime due, ovvero quelle riguardanti la riconoscibilità dell'ambiente nazionale e l'incrocio intermediale con altre forme espressive; il confronto diretto con il cinema americano, invece, non avviene quasi mai, o semmai si esprime nella forma velata di un'aperta concorrenza con quegli altri produttori nazionali che a quel bacino attingono in maniera assai più diretta.

Il ciclo dei grandi melodrammi d'autore ha un moto ondivago e non lineare, come è invece quello delle altre due serie. In primo luogo perché il genere melodramma decresce progressivamente di importanza man mano che ci si avvicina al 1955, così che nella seconda metà del decennio saranno soltanto due i melodrammi a basso budget ad essere realizzati, mentre altri come la commedia subiranno una crescita esponenziale; in secondo luogo perché gran parte di questo cinema sarà condizionata dalla possibilità di mettere in piedi grosse coproduzioni, specie con le major americane: appartengono allora al ciclo anche diverse coproduzioni minoritarie come *The Naked Maja* (*La Maja desnuda*, Henry Koster, Mario Russo, 1958)³³², *La sposa bella* (Nunnally Johnson, Mario Russo, 1960), ma anche coproduzioni maggioritarie con la Francia come *Estate violenta* (Valerio Zurlini, 1959). Quest'ultimo è un film particolarmente importante per evidenziare come le diverse correnti nelle quali viene normalmente divisa la produzione di Lombardo – cinema commerciale, cinema di prestigio e cinema degli esordienti – tengano in realtà ad aggregarsi a nel caso di film che, nati come piccoli esperimenti, una volta che si dimostrano essere compatibili con cicli già esistenti della Titanus mutino fisionomia ancora in corso di realizzazione. *Estate violenta* è infatti il film di un quasi esordiente: Valerio Zurlini nel 1954 aveva infatti già realizzato *Le ragazze di San Frediano* per la Lux Film, ma da allora non era più riuscito a tornare alla regia. L'occasione per girare una seconda pellicola si presenta quando Lombardo, cui Zurlini ha raccontato il soggetto di questo film e de *La ragazza con la valigia*, gli permette di tornare a girare³³³. *Estate violenta* racconta l'educazione sentimentale di un ricco giovane (Jean-Louis Trintignant) – figlio di un gerarca fascista – che nell'estate del 1943 intraprende una relazione con una vedova più grande di lui (Eleonora Rossi

Amedeo Nazzari). Viene inoltre privilegiato il recupero di quei film che esplicitamente mettono in scena un ambiente nazionale, sia questo rurale o cittadino, capace comunque di attivare meccanismi di riconoscimento e di identificazione. In secondo luogo si cerca l'incorporazione intermediale di forme espressive parallele al cinema: la rivista e l'avanspettacolo, la radio, le riviste satiriche, l'opera lirica, il fotoromanzo, la letteratura e la paraletteratura, la canzonetta, il fumetto. Si tratta in questo caso di riprendere trame e personaggi già assestati nella memoria dello spettatore e di rafforzare al tempo stesso il ruolo centrale del cinema nel sistema dei media dell'epoca. Una terza modalità di rafforzamento del nostro cinema consiste nel cercare un confronto diretto con il cinema americano, attraverso un'ampia gamma di atteggiamenti: dal ricalco di strutture narrative e di tipi di personaggi (soprattutto del noir) al rifacimento (serio, ironico o parodistico) della commedia, del kolossal, e più tardi di horror, fantascienza, western).» EUGENI (2004, 77).

³³² In origine *La maja desnuda* era un progetto di Lattuada da realizzarsi dopo *Scuola elementare*, ed era stato progettato come un film biografico ad alto budget, per poi trasformarsi in un melodramma. Così Lattuada racconta la genesi del film: «La Titanus cercava un grosso film spettacolare. Allora proposi un personaggio straordinario come Goya, vitale, ricco, affascinante come pochi altri. Feci ricerche per due o tre mesi e, quindi, andai in Spagna per visitare i luoghi, studiare dettagliatamente la pittura, consultare esperti. [...] Ma la Titanus e la coproduzione spagnola pensavano a una cartolina illustrata e quindi abbandonai il progetto. La Titanus proseguì, lasciando gli spagnoli e accordandosi con gli americani.» (BARLOZZETTI 1986, 36). Così prosegue il racconto Silvio Clementelli, direttore della produzione Titanus: «La Columbia ci mandò Henry Koster che aveva fatto *La tunica* ma anche i film di Deanna Durbin, insomma niente di più di un buon professionista a cui fummo costretti ad affidare un'operazione – la vita di Goya – nata con Lattuada. E il risultato fu deludente, anche se il film andò bene, se non altro, perché il livello della confezione, che tecnicamente ci riguardava, era buono. Anche il titolo del film fu rivisto: se si fa un film su Goya è necessario un grande attore, invece ci dettero Ava Gardner e fui costretto a inventare *La maja desnuda*.» (BARLOZZETTI 1986, 40).

³³³ Secondo quanto raccontato dal regista in FALDINI – FOFI (1981, 70)

Drago). Dopo gli eventi del 25 luglio la coppia decide di fuggire insieme, affinché lui non venga arruolato; quando però il treno su cui viaggiano viene bombardato, il giovane decide di mandare a casa la propria compagna e di presentarsi al comando militare. Dal momento che racconta dei turbolenti giorni che intercorrono tra la caduta del fascismo e l'8 settembre 1943, il film viene spesso accostato a quel gruppo di pellicole che, facendo seguito al successo de *Il generale Della Rovere* di Rossellini (1959), hanno portato nuovamente alla ribalta i temi della resistenza e del fascismo all'interno del cinema contemporaneo, una serie alla quale ha contribuito la stessa Titanus con *Le quattro giornate di Napoli* (Nanni Loy, 1962). Tuttavia si tratta di un'opera completamente indipendente, che non può essere stata influenzata dal film di Rossellini (esce nelle sale appena due mesi dopo) ma che ha piuttosto punti di contatto con un cinema che fonde storia e autobiografismo, come quello dell'amico Vancini (*La lunga notte del '43*, 1960; *Le stagioni del nostro amore*, 1965), che di *Estate violenta* è aiuto regista. È probabile che, quando Zurlini gli propose il soggetto di questo film e di *La ragazza con la valigia*, Lombardo avesse optato per realizzare prima *Estate violenta* proprio perché attratto dalle maggiori potenzialità melodrammatiche della trama e dal suo fondere una storia d'amore contrastata con scene di massa altamente spettacolari – come ad esempio la distruzione della sede del partito fascista, che avviene nella parte centrale della pellicola. Tuttavia è solo dopo aver visto le prime riprese che Lombardo rifinanzia il film, facendone a tutti gli effetti uno dei suoi melodrammi di fascia alta:

Se il film aveva qualche pecca era dovuto al bassissimo budget che avevo a disposizione, non avevo neanche le divise per i soldati. Dovemmo fermarci per preparare la sequenza del bombardamento, non c'erano i soldi, ma quando Lombardo vide il materiale girato gli piacque e fu allora che decise di girare qualcosa un po' da grande film. Difatti gli undici giorni di riprese per il bombardamento furono affrontate con ben altri mezzi da quelli che avevamo avuto fino a quel momento. Lo girammo alla stazione Prenestina, con esplosioni vere e proprie – a salve, naturalmente –, un aereo vero che si abbassava per mitragliare, e tutto il parafernalia di trucchi degli artificieri... (Faldini – Fofi 1981, 94):

È proprio la grandiosa sequenza del bombardamento finale a manifestare una spettacolarità che fa del film un melodramma di guerra più vicino a *Via col vento* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939) o – retrospettivamente – a *Il dottor Zivago* (*Doctor Zhivago*, David Lean, 1965) che ai successivi drammi intimisti realizzati dal regista per la Titanus. Se è vero che «è solo con il successivo decennio che la società farà il salto di qualità, da un lato verso i giovani (Ermanno Olmi, Elio Petri, Damiano Damiani, Vittorio De Seta) e dall'altra verso il “superspettacolo d'autore”, con *Rocco e i suoi fratelli* (1960) e *Il gattopardo* (1963), entrambi di Luchino Visconti» (Farassino 2004, 412) *Estate violenta* prelude a entrambi i versanti, coronando al contempo quel ciclo del melodramma d'autore che ha segnato il settore di prestigio della casa negli anni '50.

PARTE TERZA: LA COMMEDIA

Cap. 1: La commedia. Quadro teorico

La precedente ricostruzione della fisionomia del melodramma era stata facilitata da due fattori: in primo luogo, il genere cinematografico derivava a sua volta da una forma spettacolare – il melodramma teatrale della Francia postrivoluzionaria e dell’Inghilterra vittoriana – estremamente circoscritta nello spazio e nel tempo, che per di più non aveva goduto di alcuna fortuna critica fino alla fine degli anni ’60 del XX secolo; in secondo luogo, sebbene quantitativamente numerosi, gli interventi sul melodramma erano circoscrivibili a un’unica linea teorica di enorme fortuna che nel decennio della sua apparizione era stata travasata senza troppi strappi anche sul territorio italiano, a dispetto delle possibili incomprensioni dovute all’omonimia tra il teatro melodrammatico, diffuso prevalentemente nella Francia e l’Inghilterra del XIX secolo, e il contemporaneo teatro lirico italiano.

Affrontare la commedia si rivela essere indubbiamente più difficoltoso. Innanzitutto, si tratta di un genere spettacolare antico quanto la stessa cultura occidentale, diffuso ovunque e che ha avuto incarnazioni assai differenti sia per tipologia di pubblico che per condizioni di realizzazione: basti pensare alla commedia della Grecia antica, alle rappresentazioni comiche dei saltimbanchi medievali, così come al teatro elisabettiano, alla riforma goldoniana o alle *pièce* di Wilde o George Bernard Shaw; in secondo luogo, nella sua forma cinematografica il genere presenta una bibliografia che, seppure quantitativamente appaia meno numerosa del melodramma, è assai meno compatta per impostazione teorica³³⁴. Bisognerà perciò orientarsi su alcune direttrici che permettano di delineare i confini entro i quali circoscrivere il discorso in modo che la commedia, che a volte viene definita un “macrogenere” e in ogni caso è un genere trans-storico, trans-mediale e trans-nazionale, abbia dei contorni più netti e sia perciò possibile rilevare come si configura nello specifico l’apporto costituito dalle produzioni Titanus. Tali direttrici saranno: la strutturazione interna della commedia cinematografica; il rapporto con generi confinanti; l’individuazione di una sintassi di base del genere e infine l’articolazione in cicli e sottogeneri che è stata individuata rispettivamente nel contesto anglosassone e in quello italiano.

1.1. Il comico e la commedia

Come sottolinea Neale (1999, 65), la prima fase degli studi sulla commedia era collocabile all’interno di un «paradigma valutativo compatibile con istanze liberali e umaniste, quindi interno a un quadro di priorità che tendevano a concentrarsi su problematiche quali l’integrità estetica, l’espressione di sé da parte dell’autore e l’eventuale presenza di una rilevanza socio-culturale implicita o esplicita», mentre è soltanto nella seconda metà degli anni ’70 che una serie di studi appartenenti ad aree disciplinari differenti e legati a metodologie quali gli studi culturali, lo strutturalismo, il post-strutturalismo e la psicanalisi, hanno iniziato a toccare un ventaglio più ampio di

³³⁴ Per un’analisi della bibliografia anglosassone sulla commedia si veda NEALE (1999, 65-71). Il motivo per cui la commedia ha avuto, fino agli ultimi due decenni, una scarsa attenzione da parte della critica americana di matrice accademica è forse da ricercarsi nelle condizioni che avevano portato allo studio dei generi cinematografici in ambito anglosassone negli anni ’70 e al ruolo allora giocato dalla critica ideologica, secondo la quale la commedia rispecchiava in maniera conservatrice l’ideologia dominante. In proposito si veda KLINGER (1984).

questioni. Uno dei filoni principali di questa fase della riflessione critica investe il rapporto, interno al genere, tra

quelle che possono essere chiamate le sue unità comiche – gag, battute, momenti divertenti e simili – e il contesto narrativo o viceversa anti-narrativo nel quale fanno la loro apparizione. Si tratta di una distinzione importante, sia perché si ricollega a problematiche presenti nella storiografia del cinema, sia perché solleva degli interrogativi inerenti la definizione “commedia” e per estensione i criteri che governano il suo funzionamento in quanto genere. (Neale 1999, 66).

Si tratta effettivamente di un aspetto cruciale, che in primo luogo riecheggia una problematica emersa già nei capitoli precedenti, ovvero quella del rapporto tra le attrazioni autosufficienti – tra le quali possono rientrare anche le gag – e lo sviluppo narrativo; in secondo luogo, il rapporto tra le “gag” e il “plot” appare come un elemento fondamentale per operare delle distinzioni all’interno del genere, oppure per delimitare i confini tra questo e altri generi limitrofi. Come scrive Horton:

le commedie sono delle sequenze a incastro di gag e battute, che possono porre in primo piano la narrazione – nel qual caso il genere si mescola in differenti gradazioni con altre dimensioni differenti dal comico, come quella del realismo, dell’avventura, o del fantastico – o al contrario possono utilizzare la narrazione soltanto come una scusa per tenere insieme dei numeri comici, come avviene nei film dei fratelli Marx. (Horton 1991, 7)

Nel considerare la distinzione operata da Horton, che distinguendo diversi tipi di commedia sulla base del rapporto tra gag e narrazione sembra riferirsi rispettivamente alla commedia cinematografica e al film comico, si tenga presente il fatto che nelle designazioni utilizzate dalla critica di lingua inglese non esiste una netta distinzione tra questi due generi. Per entrambi viene spesso utilizzato lo stesso termine, “*comedy*”, solitamente preceduto da un aggettivo che specifica di quale tipo di commedia si stia parlando: come la *slapstick comedy* dell’era del muto o la *screwball comedy* degli anni ’30; oppure ancora – definizione più recente coniata da Seidman (1981) – come la “*comedian comedy*”, ovvero il film imperniato su di un attore comico che ha già raggiunto il successo in altri medium come il teatro, il varietà o la radio. La distinzione tra il cinema comico e la commedia, quindi, è meno netta di quanto possa apparire a prima vista, e sebbene possa essere motivata da tradizioni spettacolari distinte – poniamo, semplificando, quella dell’artista girovago che si esibisce all’aperto per il pubblico delle fiere e viceversa le *pièce* recitate da una compagnia all’interno di un edificio adibito agli spettacoli teatrali e tratta da un testo scritto – bisogna al contempo tener presente come, in un’epoca maggiormente vicina a quella contemporanea, tali linee si potessero confondere in formule quali il vaudeville o, in Italia, l’avanspettacolo³³⁵.

Vale la pena inoltre notare come la distinzione tra i due generi sia normalmente associata, almeno in Italia, prevalentemente a dei criteri valutativi. Sebbene infatti la critica nostrana esprimesse, fin da prima della seconda guerra mondiale, una profonda ammirazione per il comico muto americano – basti pensare agli scritti di Carlo Ludovico Ragghianti su Chaplin – nel corso del dopoguerra e anche nel primo periodo di recupero del cinema di genere, cui si assiste negli anni ’70, si può osservare la tendenza a istituire una gerarchia di prodotti nella quale il gradino più basso è occupato dal cinema degli attori provenienti dall’avanspettacolo, come Totò, Erminio Macario o

³³⁵ Senza contare quanto ancora queste due prospettive si potessero confondere già all’epoca della nascita delle prime compagnie professionali, nei due secoli che furono contraddistinti, specialmente nell’Europa meridionale, dall’emergere della Commedia dell’Arte. Cfr. MOLINARI (1996), cap. XIII.

Renato Rascel. Tali film vengono in genere denominati “farse” e per i quali valgono in genere le considerazioni riportate di seguito, formulate da Spinazzola a proposito di un film Titanus interpretato da Nino Taranto, *È arrivato l'accordatore* (Duilio Coletti, 1951):

La dimensione narrativa passava in ultimo piano; la trama malamente abborracciata costituiva solo il pretesto tramite il quale infarcire la pellicola di *sketch*, battute, scenette derivate dal teatro di rivista. Su tutto e su tutti emergeva la figura del comico mattatore: ma costui, pur provvisto di buone qualità d'attore, non possedeva una personalità tale da dominare lo spettacolo, sublimandone la qualifica platealmente farsesca. (Spinazzola [1974] 1985, 84).

Per la critica italiana il film comico nazionale è per definizione scadente, proprio in virtù del prevalere della gag sulla dimensione narrativa. Qualora l'interprete principale sia particolarmente dotato, come nel caso di Totò³³⁶, si può dire che è decisamente migliore della maggior parte delle pellicole da lui interpretate; qualora poi un film in particolare abbia di per sé dei pregi, come la trilogia realizzata per la Lux Film da Macario e Borghesio³³⁷, si dice allora (sempre Spinazzola, [1974] 1985, 84) che «ambiva alla dignità della commedia».

La commedia è quindi il secondo gradino di questa scala modellata tanto sui criteri valutativi quanto sullo sviluppo diacronico del genere. Essa torna alla ribalta tra la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50, in una forma notevolmente diversa dalla commedia brillante – o dei “telefoni bianchi” – del cinema prebellico, di cui Camerini, Alessandrini e Malasomma erano i principali autori. La commedia degli anni '50, tuttavia, sebbene “più dignitosa” del cinema comico, rimane un oggetto dal quale prendere le distanze, perfino dopo il celebre convegno di Pesaro sul neorealismo del 1974. Infatti, come osserva Grande a proposito di quella storica occasione,

riproporre diversamente la questione del cinema neorealista ed elaborare i parametri di una sua nuova “collocazione strategica” nel cinema italiano significava anche fare del periodo neorealista il perno sul quale far ruotare la produzione degli anni trenta e quella degli anni cinquanta; in maniera tale da mostrare altri tagli e altre sfaccettature che richiedevano ben altri apparati interpretativi e ben altri strumenti teorici e di analisi, sia nei confronti della storia del cinema mondiale e sia nei confronti del rapporto tra cinema e cultura in Italia. (Grande 1986, 12).

Tuttavia, ancora nel 1979, la commedia italiana degli anni '50 appare solamente come un «campo [...] costituzionalmente eccedente, confuso, decentrato e costellato da una serie di infrazioni o stravolgimenti del discorso realista», parte di un progetto più ampio costituito da «una serie di testi, da alcuni “generi” e da un insieme di regole della messa in scena caratterizzati da una quantità minima di informazione, tendenti a naturalizzare le conoscenze e a rendere opaca la *verità* segnalata dal neorealismo.» (Casetti, Ghezzi, Magrelli 1979, 178). Un genere indefinibile, che si colloca in «una zona mediana che preferisce il tono *patetico* (Franca Valeri ne *Il segno di Venere*, 1955) in luogo delle “svolte tragiche” (Matarazzo), così come l'ironia (Fabrizi o Sordi) non sconfina nel non-senso del comico (Totò)» (Casetti, Ghezzi, Magrelli 1979, 184-185) e che anche dal punto di vista della propria strutturazione interna costituisce

un punto di incrocio e di dissoluzione di numerosi filoni (neorealismo popolare, neorealismo rosa, la farsa, i film cantati, il filone napoletano); corpo parassitario che ha una funzione episodica, quasi una parentesi, nell'avventura del cinema italiano negli anni della ristrutturazione della mitologia dello spettacolo. (Casetti, Ghezzi, Magrelli 1979, 180).

³³⁶ Riabilitato presso la critica italiana all'incirca a partire da FOFI (1972).

³³⁷ *Come persi la guerra* (1947), *L'eroe della strada* (1948) e *Come scopersi l'America* (1950).

Un cinema infine che, ancora una volta, per il fatto stesso di rifondare un genere rimosso prelevando elementi dall'iconografia e dalla pratica filmica del neorealismo senza però perseguirne l'etica, ne costituisce un "tradimento"³³⁸ e genera una perversa chimera che potrebbe tranquillamente rispondere al nome di "neofalsismo"³³⁹.

Nella scala gerarchico valutativa espressa dalla critica italiana, per concludere, la commedia non occupa tanto un terreno di mezzo tra il comico e il melodramma. Il principio guida è infatti quello di un realismo avvertito al tempo stesso come aderenza al vissuto dello spettatore e, soprattutto, come etica dello svelamento delle storture del reale: perciò, dal comico – che non riesce a rispecchiare la realtà perché privilegia la battuta fine a se stessa rispetto alla costruzione di un discorso retto dal plot – si passa alla commedia degli anni '50 – che però, ripetiamo, usufruisce delle innovazioni del neorealismo per rifondare dei codici anziché scardinarli – e infine alla "commedia all'italiana", che «si è storicamente qualificata attraverso la satira»³⁴⁰ e che perciò, per la sua capacità di rappresentare il reale attraverso le distorsioni del grottesco, costituisce il gradino più alto al quale può ambire il cinema di genere in Italia. Si tratta di un panorama che, seppure viziato da premesse di carattere ideologico e poco attente, anche quando si ripromettono di esserlo, alla realtà industriale del cinema italiano dell'epoca, non può naturalmente essere trascurato nella presente trattazione, proprio per la sua duratura importanza all'interno della tradizione critica italiana. Tanto più che la Titanus contribuisce a diverso titolo a tutti e tre questi ambiti – seppure in forma minoritaria per quanto riguarda la commedia all'italiana, come si vedrà – e urge pertanto condurre una verifica di tali categorie operando al contempo un confronto con le strategie della casa dei Lombardo.

Esaminando testi più recenti e dotati di strumenti teorici maggiormente affilati, si assiste tuttavia a una diversa concezione del rapporto tra il comico e la commedia. È il caso di una recente opera di Sainati (2000), incentrata sul comico come elemento di crisi, di paradossale coincidenza dei due opposti sui quali è costruito il cinema, la componente puramente visiva e quella narrativa. Uno dei momenti chiave del lavoro di Sainati riguarda l'interdefinizione reciproca del comico e della commedia, due oggetti dei quali secondo lo studioso è particolarmente arduo delimitare i confini, tanto più che essi hanno anche un'etimologia comune – deriverebbero infatti entrambi dai *komoi*, sfrenate feste dionisiache dell'antica Grecia. Secondo l'autore, un terreno di verifica ideale per delimitare reciprocamente i due generi consiste proprio nel cinema italiano degli anni '50:

Se c'è un terreno, infatti, nel quale queste due ampie zone della produzione filmica si saldano, dispiegandosi al tempo stesso in diverse varietà, è proprio quello del cinema degli anni Cinquanta, un cinema che potremmo dire complessivamente coniugato secondo un'accezione comica. (Sainati 2000, 98).

³³⁸ Va peraltro rilevato che il saggio in questione fa derivare la propria concezione del neorealismo da un articolo di Lizzani, *Pericoli del conformismo*, apparso su «Cinema» n. 12 nel lontano 1949. Peraltro, bisogna anche osservare come nel volume curato da Tinazzi al saggio di Casetti, Ghezzi e Magrelli faccia seguito APRÀ (1979): un breve intervento che, sebbene incentrato su di una prospettiva autoriale, esprime delle posizioni sul sistema dei generi italiani estremamente moderne e lungimiranti – seppur viziate da qualche perdonabile ingenuità. È il caso di sottolineare che la posizione di avanguardia costituita dall'autore in questo settore della critica italiana era già emersa a proposito del melodramma.

³³⁹ Termine coniato a proposito di *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1953) e *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1957) da QUAGLIETTI (1986).

³⁴⁰ MASONI – VECCHI (1985, 76).

Dopo aver esaminato alcuni aspetti della commedia italiana del decennio, e in particolare il cinema del cosiddetto “neorealismo rosa”, Sainati arriva a un’interdefinizione dei due generi che si appoggia sulla fondamentale differenza tra il “film comico”, inteso come genere cinematografico, e il “comico”, ovvero l’oggetto privilegiato del suo studio:

Ciò che noi nel cinema chiamiamo “comico” (e non film comico) non è un repertorio più o meno assestato di risorse o di luoghi obbligati – come accade nel cinema dei cosiddetti generi, dal western al musical – ma un principio formale che struttura un testo aprendolo all’alterità sotto la forma, come si è visto, dell’incongruenza, della coerenza nell’incoerenza, del *possibile* paradossalmente coesistente con il *reale* – e non semplicemente e banalmente alternativo ad esso –; un principio formale che, peraltro, è attualizzato dallo spettatore. (Sainati 2000, 103).

Appare evidente come Sainati tratti il comico come un “modalità” anziché come un genere, allo stesso modo di quanto faceva Williams (1998) con il melodramma. È il diverso rapporto che con tale modalità intrattengono i due generi a permettere finalmente una loro definizione reciproca: secondo Sainati il “principio” del comico

si può manifestare lungo un continuum che va dal cosiddetto film comico, il quale idealmente tende a incontrare e realizzare la forma allo stato puro, a certe zone della commedia. Un continuum, cioè, che va dalla messa in scena dell’incongruenza in se stessa, finalizzata a dar spazio essenzialmente all’*esplosione* dell’attore (incongruenza fra azioni e reazioni – eventualmente figurativizzate anche in due personaggi complementari –, incongruenza fra gli oggetti e le proprietà che sono loro attribuite, incongruenza linguistica, ecc.), all’uso più mediato dell’incongruenza, volto a modulare il *percorso* di un personaggio attraverso le doppie aperture del racconto. (*Ibidem*).

Si accantonerà per ora la questione del comico come modalità, sebbene si tratti di un’argomentazione più convincente rispetto all’analogo tentativo di Williams di trasformare il melodramma in un’entità che trascende il territorio dei generi. Senza addentrarsi in una discussione che dovrebbe tenere conto di una tradizione illustre e assai complessa³⁴¹, nei capitoli che seguono si preferirà perciò considerare “il comico” piuttosto come un effetto passionale derivante dall’articolazione interna del testo – un effetto per il quale è evidentemente importante anche l’apporto attivo dello spettatore – ma soprattutto concentrarsi sul film comico e sulla commedia cinematografica come generi storicamente determinati. Quello che preme ora sottolineare del brano appena citato è come questi ultimi si qualificano rispettivamente come un’*esplosione* e un *percorso*, una distinzione che rimanda a quella, ormai familiare, tra l’atemporalità e l’immediata fruibilità dell’attrazione – in questo caso la gag – e il flusso direzionale costituito dalla narrazione. È lo stesso Gunning (1995) ad affrontare direttamente questo aspetto: commentando un saggio di Crafton (1995), che contrappone i due elementi di base della comicità delle origini – la torta in faccia e l’inseguimento – identificandoli rispettivamente con le opposte tendenze al numero autoconclusivo e privo di una dimensione temporale e viceversa alla costruzione più complessa che prelude a uno sviluppo narrativo, Gunning riporta i termini della questione all’opposizione tra attrazione e narrazione, avendo però cura di sfumare la contrapposizione troppo netta elaborata dallo stesso Crafton. Vi è infatti una dimensione narrativa insita nelle stesse gag: non solo perché alcuni film delle origini che sono costruiti sulla semplice presentazione di una di esse – come nel caso della tradizione che muove da *L’arroseur*

³⁴¹ E che costringerebbe ad esempio a discutere il fondamentale apporto di BERGSON (1900), FREUD (1905), PIRANDELLO (1908) e BACHTIN (1965).

arrosé dei Lumière e che viene battezzata da Gunning delle “*mischief gags*”³⁴² – presentano un’articolazione interna che implica un certo grado di micro-narratività, in quanto attraversano delle fasi standard che includono la preparazione dello scherzo, la sua esecuzione e l’eventuale punizione del monello protagonista³⁴³; ma anche perché, pur interrompendo l’azione principale, nel cinema comico in lungometraggio degli anni ’20 le gag contribuiscono allo sviluppo narrativo, come avviene ad esempio nei film di Buster Keaton o Charles Chaplin. D’altra parte, anche al di fuori del cinema comico, le attrazioni vivono continuamente questa contraddizione: si può fare l’esempio limite di *Roma ore 11*, nel quale la sequenza del crollo della scala costituisce contemporaneamente il picco della spettacolarità della pellicola e l’evento cardine intorno al quale è costruita l’intera narrazione.

Per concludere, nell’esaminare le commedie della Titanus si dovrà contemporaneamente tenere conto di diversi fattori: da una parte della frequenza, della natura e del ruolo delle sequenze attrazionali, come è stato d’altronde già fatto a proposito del melodramma; dall’altra del rapporto che intercorre tra questa distinzione imperniata su delle caratteristiche strutturali e la già citata scansione tra farsa, commedia del neorealismo rosa e commedia all’italiana, che è propria della tradizione della critica italiana e che è incentrata su criteri differenti, quali il rapporto con l’estetica – ma soprattutto con l’etica – del cinema neorealista e i presupposti diversi gradi di referenzialità dei singoli film. Tuttavia, un’analisi dei rapporti tra gli aspetti narrativi e quelli visivi della commedia non è di certo sufficiente per indagarne le strutture di fondo e per permettere di rendere conto del suo sviluppo diacronico. Occorre individuare un modello di base della semantica e della sintassi del genere, a partire dal quale evidenziare le caratteristiche precipue dei prodotti Titanus.

1.2. Le strutture della commedia

Stanley Cavell, autore di un celebre testo sulla commedia cinematografica hollywoodiana³⁴⁴, trovandosi anni dopo a realizzare un volume simile sul melodramma (Cavell 1996, 11), sottolinea le profonde affinità tra i due generi e il modo in cui essi, partendo da materiali simili, giungono a risultati opposti³⁴⁵. In effetti, sia la commedia che il melodramma sembrerebbero prelevare i propri elementi semantici da un universo affine all’esperienza dello spettatore – a differenza di altri generi fondati su di un’iconografia che è loro patrimonio esclusivo, quali il western o la fantascienza – per

³⁴² In italiano il termine potrebbe essere reso approssimativamente come “gag delle marachelle”

³⁴³ Al tempo stesso, ovviamente nella gag è ugualmente insita l’idea di interruzione del flusso narrativo che è propria delle attrazioni cinematografiche: «Il funzionamento delle marachelle (e le gag incentrate su di esse lo dimostrano chiaramente) è legato all’interruzione piuttosto che allo sviluppo. Interruzioni improvvise di un’azione o di uno stato di cose caratterizzano un largo numero di film comici delle origini, anche al di là del sottogenere dei film di marachelle. Due modelli assai popolari nel film comico delle origini diventano particolarmente chiari quando li osserviamo all’interno di questo contesto: l’amoreggiamento interrotto e l’esplosione. Questi modelli facevano occasionalmente la loro apparizione all’interno delle gag incentrate sulle marachelle, mentre in altri casi divenivano delle vedute comiche indipendenti senza essere inserite nella struttura di una gag; tuttavia in entrambi i casi il loro umorismo era imperniato su di un’inaspettata interruzione. I cataloghi dell’epoca sono pieni di titoli quali *Love’s Ardour Suddenly Cooled* (t. lett.: *Ardore amoroso raffreddato all’improvviso*), *Interrupted Lovers* (t. lett.: *Gli amanti interrotti*) o *Interrupted Kiss* (t. lett.: *Il bacio interrotto*), mentre la causa di tali sospensioni dell’erotismo è spesso la marachella di un monello.» (GUNNING 1995, 96).

³⁴⁴ CAVELL (1981).

³⁴⁵ In realtà l’affinità tra i due generi viene limitata dall’autore tra il melodramma e la commedia del rimatrimonio, il sottogenere della commedia del quale si era occupato nel testo del 1981. È anche la tesi di GIACOVELLI (1991), un testo peraltro discutibile nel suo impianto.

poi ricombinarli in sintagmi che conducono spesso a esiti assai differenti – per esempio, mentre il lieto fine è una condizione imprescindibile per la maggioranza delle commedie, lo stesso non può essere affermato con sicurezza a proposito del mélo. Tuttavia, l'assenza di un'iconografia esclusiva non significa che questi due generi non posseggano una semantica specifica: si è visto nei capitoli precedenti come la figura della madre acquisisse, nel melodramma italiano e nel *maternal melodrama* statunitense, un'importanza e un ruolo tali da avere uno status completamente differente rispetto alla rappresentazione della maternità in altri ambiti discorsivi.

Allo scopo di verificare le eventuali affinità o differenze tra il genere melodrammatico e la commedia si rivela necessario tentare di individuare anche per quest'ultima, come è già stato fatto per il melodramma, un modello che permetta di ricostruire le caratteristiche proprie della commedia cinematografica nelle sue diverse fasi. Buona parte della letteratura critica americana ha indicato come punto di partenza privilegiato la teoria della commedia elaborata dallo studioso canadese Northrop Frye a partire da *The Argument of Comedy* (1949) e sviluppato ulteriormente in due capitoli del suo testo più famoso, *Anatomia della critica* (1957). Frye parte dalla distinzione classica tra la commedia antica, rappresentata principalmente dalle opere di Aristofane (vissuto tra il V e il IV secolo a.C.) e la commedia nuova, un modello che è stato forgiato da Menandro (vissuto tra il IV e il III secolo a.C.) e che attraverso le opere di Plauto e Terenzio è stato trasmesso fino alla commedia rinascimentale; in entrambi i casi «il tema del comico è l'integrazione della società che, normalmente, assume la forma dell'incorporazione di un personaggio centrale nella società stessa» (Frye [1957] 1969, 59) il che nella maggior parte dei casi assume la forma della storia di «un individuo alienato che va incontro alla propria soddisfazione sessuale» (Frye 1969, 1). Appare subito evidente come per Frye entrambi i modelli vadano considerati delle forme trans-storiche, dei modelli ideali che hanno trasceso il contesto nel quale sono apparsi per la prima volta per diventare piuttosto due categorie immortali, «che potrebbero ricomparire – e lo faranno inevitabilmente – quando una più ampia rete di fattori storici e culturali lo renderanno possibile» (*ibidem*)³⁴⁶:

La commedia teatrale, dalla quale la commedia narrativa soprattutto deriva, è sempre stata piuttosto rigida nei suoi principi strutturali e tipi di personaggi. Bernard Shaw ha fatto osservare che un commediografo potrebbe farsi una fama di originalissimo autore rubando il metodo a Molière e i personaggi a Dickens: e così, se dicessimo che Menandro e Aristofane sono creditori di Molière e Dickens, l'affermazione non sarebbe meno vera, almeno in linea generale. La prima commedia europea esistente, *Gli Acharnesi* di Aristofane, contiene il tipo del *miles gloriosus* o soldato millantatore che è stato ancora ripreso con successo in *The Great Dictator* di Chaplin. Il Joxer Daly di *Juno and the Peacock* di O'Casey ha lo stesso carattere e funzione drammatica dei parassiti di duemilacinquecento anni fa, e il pubblico del vaudeville, dei racconti a fumetti e dei programmi televisivi ride ancora ascoltando battute che sono state già dichiarate sorpassate nell'esordio delle *Rane*. (Frye [1957] 1969, 216).

La commedia antica svolge un ruolo decisamente secondario all'interno della formulazione originaria della trattazione di Frye, che si limita a rilevare come

in Aristofane troviamo generalmente un personaggio centrale che costituisce la sua propria società a dispetto di una forte opposizione respingendo una dopo l'altra tutte le persone che tentano di ostacolarlo e di sfruttarlo, e alla fine ottiene un trionfo eroico e talvolta gli onori

³⁴⁶ Per fare un esempio tratto dalle arti visive, si potrebbe dire che la commedia antica e la commedia nuova, così come sono descritte da Frye, sembrano comportarsi come i concetti di arte classica e di arte barocca nelle teorie di WÖLFFLIN (1915).

riservati a un dio risorto. [...] L'eroe comico otterrà il trionfo, intelligenti o stupide, oneste o disoneste che siano le sue azioni. (Frye [1957] 1969, 60).

Tuttavia, in un saggio posteriore (1969), Frye da una parte osserva come, in un momento di crisi della drammaturgia della commedia, il modello della commedia antica sia ripreso da alcune esperienze teatrali del XX secolo, come il teatro dell'assurdo di Beckett e Ionesco; dall'altra, lo studioso rafforza il legame tra il teatro aristofanESCO, la comicità da vaudeville e il cinema comico, affermando ad esempio che quando, all'interno di questa tradizione spettacolare, invece di una contesa dialogica tra due personaggi ne viene presentata una basata sugli eventi, «possiamo avere la libera struttura sequenziale di alcuni dei primi film di Chaplin, nei quali c'è una serie di collisioni tra l'eroe e un certo numero di antipatici antagonisti, molto simile nella sua struttura, per esempio, all'ultima parte de *Gli Acarnesi* di Aristofane.» (Frye 1969, 4).

La commedia nuova è invece il fulcro della trattazione di Frye, cui preme soprattutto dimostrare come essa costituisca la base di buona parte della drammaturgia shakespeariana³⁴⁷. Rispetto alla commedia antica, essa è strutturata molto più rigidamente e prevede un certo numero di personaggi e di passaggi fondamentali:

la commedia nuova presenta di regola un intrigo erotico tra due giovani, ostacolato da una qualche opposizione, generalmente paterna, e che si risolve con un colpo di scena che è la forma comica della "agnizione" aristotelica e presenta complicazioni maggiori della corrispondente forma tragica. All'inizio della commedia, le forze che si oppongono all'eroe sono controllate dalla società della commedia ma, dopo la rivelazione di alcuni fatti per cui l'eroe diventa ricco o l'eroina ritrova il suo vero rango sociale, una nuova società si cristallizza intorno all'eroe e alla sua sposa. L'azione della commedia, dunque, tende all'incorporazione dell'eroe in quella società a cui egli è per natura idoneo. (Frye [1957] 1969, 60)

Una struttura di base che è comune anche alla commedia shakespeariana e alla commedia "domestica" dei secoli successivi, la quale è incentrata sull'«accettazione di un individuo simile al lettore in un tipo di società desiderata da entrambi, una società annunciata dal fruscio di abiti nuziali e di biglietti di banca» (Frye [1957] 1969, 61). Tale struttura possiede anche un'articolazione interna che è legata al rapporto fondamentale tra individuo e società:

Il *mythos* completo della commedia, di cui solo una piccola parte viene di solito presentata, ha regolarmente quella che in musica viene chiamata una forma ternaria: la società dell'eroe si ribella alla società del *senex* e trionfa, ma la società dell'eroe è un Saturnale, un rovesciamento dei moduli sociali che presuppone un'età dell'oro, anteriore all'inizio dell'azione nella commedia. Abbiamo quindi un ordine stabile e armonioso infranto dalla follia, dall'ossessione, dalla dimenticanza, da "orgoglio e pregiudizio", o da eventi non compresi dai personaggi stessi, e alla fine una restaurazione dell'ordine primitivo. [...] Ma naturalmente la prima fase viene completamente omessa: il pubblico dà per scontata la preesistenza di uno stato di cose ideale migliore di quello che viene mostrato sulla scena e simile a quello verso cui tende l'azione. (Frye [1957] 1969, 227).

Vi è quindi, un profondo legame tra il percorso compiuto dall'eroe e la società con la quale questi si deve confrontare. Per lo più si tratta dello scontro tra un giovane eroe e di un antagonista più anziano (spesso suo padre), il quale fa leva su leggi ingiuste (spesso da lui promulgate) per impedire l'unione tra l'eroe e una fanciulla, che spesso l'anziano rivale tenta di concupire. La vittoria dell'eroe e la sua congiunzione con

³⁴⁷ «La struttura della trama della commedia nuova greca, come ci è stata trasmessa da Plauto e Terenzio [...] è diventata la base della maggior parte delle commedie fino ai giorni nostri, specialmente per quelle di più elevata convenzione drammatica.» (FRYE [1957] 1969, 216).

l'amata segna la nascita di una nuova società attorno alla coppia ma spesso, come sottolinea il brano appena citato, non si tratta di una palingenesi ma della restaurazione di uno stato di natura che era stato turbato dalla perversa cultura propria della figura del *senex*³⁴⁸.

Si tratta di una teoria che, attraverso l'esame delle varie forme assunte dalla commedia nuova, si propone di fornire un modello sintattico stabile applicabile a buona parte della letteratura – non solo drammatica, ma genericamente *fiction* – dell'intera cultura occidentale, e che presenta perciò, come è comprensibile, una serie di rischi. Da una parte il suo schema generale è così vago che sembra potersi adattare a qualsiasi testo; dall'altra è al contempo così dettagliato da generare perplessità anche nei confronti del suo oggetto privilegiato, la commedia shakespeariana³⁴⁹. Ciò ha fatto sì che quasi tutti coloro che hanno adottato la teoria di Frye abbiano applicato dei correttivi, dal momento che la commedia hollywoodiana ha attraversato varie fasi secondo uno sviluppo che sfuggirebbe completamente a un'analisi appiattita sul modello proposto dallo studioso canadese: per esempio Cavell (1981) sostiene che la commedia hollywoodiana degli anni '30 e in particolare la categoria da lui individuata, la commedia del ri-matrimonio, è fondata su di un modello successivo che l'autore rinviene nel teatro di Ibsen (Cavell [1981] 1999, XXXVII-XL)³⁵⁰. Allo stesso modo Rick Altman, delineando le caratteristiche del *fairy tale musical* – quel sottogenere del musical derivante dall'operetta i cui esempi più celebri sono costituiti dai film diretti da Ernst Lubitsch e interpretati da Maurice Chevalier e Jeannette McDonald, oppure dai musical che hanno per protagonisti Fred Astaire e Ginger Rogers – ricorre a una tradizione teatrale successiva a quella individuata da Frye e caratterizzata da istanze completamente diverse, specie per quanto riguarda i rapporti tra i protagonisti e la società cui appartengono:

L'intreccio comico maggiormente familiare al mondo occidentale, chiamato "commedia nuova" da Northrop Frye e identificato con i principali autori da Menandro a Molière, è imperniata su di una coppia di giovani amanti frustrati nei loro desideri da una figura più anziana, di solito il padre della ragazza, la cui fedeltà a valori culturali come la nascita, la classe, il denaro, ecc. viene ridicolizzata e infine sconfitta dalla causa, giusta e all'apparenza conforme all'ordine naturale, dei giovani amanti (spesso energicamente difesi da un servo imbroglione). Il sistema della commedia nuova perciò crea un'alleanza tra giovani, servi e spettatori in difesa dell'amore (e della "natura") contro l'opprimente personaggio più anziano e il mondo conservatore (la "cultura") che questi rappresenta. Il *fairy tale musical*, seguendo una tradizione francese del XVIII secolo pienamente incarnata dalle commedie di Marivaux, sposta l'elemento di resistenza all'unione degli amanti, modificando radicalmente il familiare sistema della commedia nuova.

³⁴⁸ La sintassi dei generi cinematografici appare raramente in forma pura: la regola è piuttosto quella della mescolanza di generi differenti. Bisogna perciò notare come una sintassi del genere, simile cioè a quella che Frye indica essere la struttura di base della commedia nuova, sia già apparsa in alcuni dei film analizzati nel capitolo precedente. Si può fare un esempio tratto ancora da *Roma ore II*, ovvero la vicenda che ha per protagonista Irene Galter. La giovane, ricordiamo, dopo essere rimasta lievemente ferita nel crollo della scala veniva soccorsa dall'operaio Alberto Farnese, il quale iniziava (ricambiato) a corteggiarla; tuttavia sorgeva una complicazione quando il padre di lei, l'impiegato Paolo Stoppa, che probabilmente aveva in mente di far sposare alla figlia un altro membro del proprio ceto sociale, tentava continuamente di congedare il giovane. Farnese riusciva però, con la propria tenacia, a trovare sempre nuovi modi di riavvicinare la Galter e quando nel finale Stoppa scopriva che il giovane operaio guadagnava ben più di un impiegato – notizia che veniva accolta come un'agnizione della commedia plautina – iniziava a trattarlo come un futuro genero.

³⁴⁹ BERRY (1972) rilegge infatti alcune commedie di Shakespeare evidenziando alcune aporie soprattutto per quanto riguarda la premessa iniziale, ovvero il rifiuto da parte dell'eroe di una legge iniqua promulgata dal proprio padre o comunque dalla figura del *senex*.

³⁵⁰ Altri, come NEALE – KRUTNIK (1990), preferiscono seguire lo schema di Evanthius, un grammatico del XIV secolo, che si rivela però essere ancora più generico di quello di Frye.

Invece di rappresentare gli amanti come una singola unità che combatte un nemico ridicolo [...], il *fairy tale musical* tipicamente pone un ostacolo all'interno di ciascuno di essi, prevalentemente attraverso una forma di orgoglio o di vanità. [...] Il ruolo del rivale perciò non è più svolto da un individuo poco attraente ma ricco scelto dal padre della commedia nuova, ma dallo stesso ego dei due protagonisti. (Altman 1987, 143-144).

Il risultato è quindi che in questo modello di commedia, e all'interno di buona parte delle commedie del cinema sonoro hollywoodiano, il conflitto non è più tra i due innamorati e un esponente della vecchia generazione bensì tra l'uomo e la donna che formano la coppia. All'interno di questo conflitto i due personaggi principali sono portatori di visioni del mondo opposte, che sembrano inconciliabili e che pertanto paiono impedire la loro unione e felicità. Nel *fairy tale musical* le posizioni dei due protagonisti sono però destinate a trovare una sintesi, un punto di incontro che rimane vago sul piano razionale ma che viene sottolineato sul piano musicale e stilistico dal film, in quanto il musical è per eccellenza il genere della conciliazione degli opposti³⁵¹; nella commedia dell'epoca, ovvero nella *screwball comedy* che ha preso piede subito dopo l'introduzione del codice Hays e nella quale – rispetto a quanto avviene nei più espliciti film del trio Lubitsch-Chevalier-McDonald, come *Un'ora d'amore (One Hour with You, 1932)* – gli aspetti più scottanti della battaglia tra i sessi sono sublimati nelle dinamiche del corteggiamento, è proprio la riconciliazione finale a essere messa in dubbio: basti pensare al finale di *Susanna (Bringing Up Baby, Howard Hawks, 1938)*, nel quale l'ultimo primo piano di Cary Grant proietta un'ombra di ambiguità sulle sue opinioni riguardo al proprio futuro insieme a Katherine Hepburn.

La teoria di una narrazione a focalizzazione doppia – che Altman elabora a proposito del musical ma che è costitutiva della stessa commedia romantica americana e che prevede appunto che il racconto sia incentrato tra le schermaglie di due protagonisti di sesso opposto – viene ripresa anche da successivi interventi, come quello di Glitre (2006): la studiosa incentra infatti il volume su oltre trent'anni di storia del cinema classico americano, a partire dall'uscita di *Accadde una notte (It Happened One Night, Frank Capra, 1934)* e fino al 1965, con lo scopo di individuare i cambiamenti intervenuti nella rappresentazione della coppia all'interno del cinema americano degli anni '30 – gli anni della *marriage*, della *remarriage* e della *screwball comedy*, tre sottogeneri che l'autrice identifica in particolare con i film interpretati da Myrna Loy e William Powell – del decennio successivo – epoca della *career woman comedy*, incentrati sul ritorno all'alveo familiare e l'accettazione del matrimonio da parte di una donna mascolinizzata e identificati da Glitre con i film interpretati dalla coppia Katharine Hepburn-Spencer Tracy – e infine degli anni '50 e della prima metà dei '60, che sono segnati dall'ascesa e dal declino della *sex comedies*, le commedie maggiormente esplicite degli ultimi anni del codice spesso interpretate dalla coppia Doris Day-Rock Hudson.

Riesce purtroppo difficile individuare un'articolazione così precisa all'interno delle commedie del cinema italiano del periodo considerato in questo volume, che non sempre adottano il cinema americano come proprio referente privilegiato; al contrario, secondo Eugeni buona parte della commedia italiana degli anni '50 – quella che lo studioso battezza “di microambiente” e che si potrebbe approssimativamente far coincidere con i film del “neorealismo rosa”, è invece incentrata sulla immediata «percezione di un ambiente nazionale individuabile come tale, ben distanziato rispetto alla commedia americana [...] e permette altresì un recupero intermediale di forme precedenti tipicamente nazionali, da Goldoni all'opera buffa napoletana al melodramma

³⁵¹ Cfr. i capp. II, III e IV di ALTMAN (1987).

belliniano» (Eugeni 2004, 82). Anche spingendosi più indietro, alle commedie degli anni '30 e dei primi anni '40 che più esplicitamente si rifacevano al modello della commedia brillante americana, è difficile assistere a un vero e proprio duello tra un personaggio maschile e uno femminile che evidenzino le loro opposte *weltanschauung*: ne *Il signor Max* (Mario Camerini, 1937), per esempio, il problema di Vittorio De Sica sembra quello di decidere se inserirsi nell'umile società alla quale l'ha destinato il padre giornalista, o piuttosto se integrarsi definitivamente nel mondo fatato dell'alta società, nel quale si è introdotto con l'inganno – a ognuno dei due mondi corrispondono due interessi amorosi, quindi una donna con la quale iniziare una nuova società. Allo stesso modo, in *Teresa Venerdì* (Vittorio De Sica, 1940) il protagonista deve scegliere se continuare la propria vecchia vita, contrassegnata dal rapporto con la cantante Anna Magnani e con l'insulsa fidanzata, o intraprenderne una nuova insieme alla giovanissima e pura Adriana Benetti³⁵². La sintassi dei due film sembra perciò rimandare alla commedia nuova, al tema dell'ingresso dell'individuo in una nuova società e dal conflitto tra i valori di una giovane coppia e quelli dell'universo circostante – una giovane coppia all'interno della quale è principalmente il protagonista maschile a veicolare la focalizzazione del racconto; allo stesso modo, anche la commedia degli anni '50 sembra adottare preferibilmente tale schema: dovendo trovare esempi di film imperniati sul meccanismo descritto da Altman vengono in mente pochi titoli, collocati prevalentemente sul finire del decennio, come *Nata di Marzo* (Antonio Pietrangeli, 1958), una vera e propria commedia del rimatrimonio che si basa sulla diversa opinione sull'amore e la fedeltà di Jacqueline Sassard e Gabriele Ferzetti, e che si conclude con una resa del personaggio maschile alla superiorità morale di quello femminile; oppure *Venezia, la luna e tu* (Dino Risi), dello stesso anno, nel quale Marisa Allasio lascia e riprende continuamente l'infedele Alberto Sordi, alternandolo con l'insipido ma affidabile Nino Manfredi. Tuttavia, come si vedrà nelle analisi, anche le commedie del neorealismo rosa, che adottano prevalentemente la struttura della commedia nuova, contengono dei personaggi femminili di una forza sorprendente, che mettono in ombra il partner maschile per affrontare direttamente il personaggio che assume le funzioni del *senex*.

Sarà forse per la scarsa applicabilità del modello individuato da Altman, o di altri come quello di Cavell, che gli interventi della letteratura critica italiana che intendono riflettere sulla struttura della commedia si rifanno direttamente al modello di Frye: così fa ad esempio Maurizio Grande (1986)³⁵³. Il merito dello studioso è quello di rendere più duttile lo schema della commedia nuova, conservandone solamente la sintassi. La commedia diventa perciò un racconto che riguarda i rapporti tra un individuo e la società, rapporti che rientrano in una casistica ben precisa all'interno di uno schema tassonomico quadripartito: vi sono pertanto quattro *mythoi*³⁵⁴, quello dell'ingresso nella società, quello dell'adattamento forzato, quello della truffa e del travestimento e infine quello dell'innocenza perduta.

Lungi però dal decidere di adottare fino in fondo uno schema così ristretto, in questa sede si opererà tuttavia per identificare il genere con una sintassi ampia e duttile, suscettibile di successive modifiche legate allo sviluppo diacronico che esso attraverso all'interno delle singole cinematografie nazionali, le quali nonostante tutto non

³⁵² Costituisce un'eccezione *Gli uomini che mascalzoni* (Mario Camerini, 1932), maggiormente incentrato sulle schermaglie amorose dei protagonisti.

³⁵³ E così fa anche SAINATI (2000), che a sua volta basa su quest'ultimo testo parte del proprio modello di commedia.

³⁵⁴ L'utilizzo del termine *mythos*, che sta a indicare una tipologia di racconto, viene infatti mutuato da FRYE (1957).

funzionano mai a compartimenti stagni. In questo senso la commedia rivela davvero quell'affinità con il melodramma che era stata individuata da Cavell: mentre il *mélo* racconta nella maggior parte dei casi della cacciata di un individuo dalla società cui appartiene – spesso a causa di un equivoco – e della sua successiva reintegrazione che in genere avviene senza che quella stessa società affronti un cambiamento – è invece il *villain* che la inquinava temporaneamente ad essere punito e allontanato – la commedia è viceversa incentrata sulle problematiche legate all'ingresso di un individuo, un ingresso che, qualora avvenga con successo, può apportare delle modifiche sensibili all'interno della società stessa, oppure riportarla a una primigenia età dell'oro.

Nelle analisi che seguiranno si osserverà perciò come i film comici e le commedie Titanus utilizzino questo modello di sintassi – o, all'occasione, quello alternativo delineato da Altman – e quali siano gli elementi semantici di volta in volta inseriti, in modo da osservare come esse si collochino nel più grande sistema dei generi del cinema italiano del decennio.

Cap. II: La “commedia nuova” Titanus

Il percorso della Titanus all'interno del cinema comico e della commedia è inizialmente piuttosto accidentato ed evidenzia le difficoltà incontrate dalla compagnia nel costruire una produzione facilmente identificabile, come era invece avvenuto in tempi relativamente brevi nell'ambito del melodramma. A dire il vero, il primo prodotto significativo realizzato dalla ex Lombardo Film – a cinque anni dall'esordio assoluto con *Venere* di Nicola Fausto Neroni (1932) – è proprio un film comico, o più specificamente quella che nel mondo anglosassone viene definita una *comedian comedy*, un'opera costruita attorno a un attore che ha già raggiunto il successo in un altro medium come il vaudeville o, nel caso italiano, l'avanspettacolo. *Fermo con le mani!* (Gero Zambuto, 1937) è infatti il primo film interpretato da Totò, il quale nel corso del decennio aveva conseguito un notevole successo nei teatri della capitale e in giro per la penisola. La sua prima interpretazione cinematografica risente tuttavia di un approccio fortemente derivativo nei confronti del modello americano, specialmente per quanto riguarda la caratterizzazione del personaggio principale, che in più punti appare ricalcata su dei *clichés* chapliniani³⁵⁵. È forse per questa ragione che il film ha un esito commerciale modesto, al pari del successivo *Animali Pazzi* (1939, Carlo Ludovico Bragaglia): come sottolinea Spinazzola ([1974] 1985, 85), l'attore sarebbe riuscito a ottenere un successo cinematografico paragonabile a quello teatrale solamente alla fine del decennio successivo.

Allo stesso modo, né le rare commedie di ispirazione ungherese prodotte durante il conflitto – come *Villa da vendere*, Ferruccio Cerio, 1941, tratto da una commedia di Géza von Cziffra, o *Finalmente sì*, Lászlò Kish girato nel 1943, ma uscito solo nel 1945 – né la commedia neorealista *Uno tra la folla* (Ennio Cerlesi, Piero Tellini, 1946), né infine il disastroso tentativo di sfruttare altri attori provenienti dal varietà, sulla scia del successo dei film realizzati in quel periodo da Erminio Macario per la Lux Film³⁵⁶, furono in grado di fungere da punto di partenza per dei duraturi cicli di successo. L'identità della casa è invece legata a un lungo ciclo di commedie, che dapprima si sviluppa in contemporanea con i successi del melodramma e poi, quando quest'ultimo genere incontra un rapido declino in corrispondenza con la crisi dell'intero settore, iniziata nel 1954, lo sostituisce divenendo il principale motore dell'intera impresa dei Lombardo. Tale ciclo comprende *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1953) e i relativi seguiti, nonché la serie originata da *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1957). Questi due film, e i prodotti da essi derivati, possono infatti essere accomunati sulla base di una serie di considerazioni: in primo luogo, a dispetto di un'ambientazione differente – il film di Comencini è collocato in un contesto provinciale, idillico e bucolico, ovvero Sagliena, un immaginario borgo ciociaro; quello di Risi, invece, si svolge nel cuore della capitale, in piazza Navona e nelle zone limitrofe – nei due film si assiste a un

³⁵⁵ Nel film, il cui soggetto è stato scritto da Achille Campanile, a Totò viene addirittura accostata una bambina russa, perseguitata da un torvo suonatore di violino, che il protagonista sottrae al malvagio e prende sotto la propria ala protettiva. La funzione del personaggio è talmente accessoria che la piccola appare a malapena in quattro brevi sequenze, quanto basta per evocare lo spettro de *Il monello* (*The Kid*, Charles Chaplin, 1921). Per gli elementi del film che invece evidenziano l'originalità della recitazione di Totò e del suo approccio alla comicità si veda il capitolo intitolato *Il corpo del linguaggio: Totò e gli anni Trenta* in SAINATI (2000, 123-147).

³⁵⁶ In quest'ambito la Titanus realizza *Il tallone di Achille* (Mario Amendola, 1952), con il milanese Tino Scotti, ed *È arrivato l'accordatore* (Duilio Coletti, 1952), con il napoletano Nino Taranto.

affine trattamento degli spazi, al punto che Eugeni (2004) ha potuto rubricare entrambi in un'unica categoria, da lui battezzata «commedia di microambiente». In secondo luogo, questi film segnano per la Titanus l'inizio della pratica della serializzazione delle opere di successo³⁵⁷, che fino a questo momento non era ancora stata tentata dalla compagnia ma era già stata inaugurata dal concorrente Rizzoli³⁵⁸. Infine, entrambe le serie sono accomunate dal fatto di costituire l'ossatura del cosiddetto cinema del "neorealismo rosa", una categoria critica con la quale viene spesso identificato l'intero edificio della commedia italiana degli anni '50. Il rapporto che il cinema di genere della Titanus intrattiene con il neorealismo, che era già stato esaminato a proposito della produzione melodrammatica, si ripropone perciò su altre basi nell'ambito della commedia, filtrato dall'ottica leggermente distorta del dibattito critico dell'epoca. Prima di proseguire, quindi, si rende necessario esaminare tale nozione per verificare la sua tenuta rispetto a quanto emergerà dall'analisi dei film stessi.

II.1. Castellani neorealista rosa

In un saggio dedicato alla contaminazione tra l'estetica neorealista e il cinema industriale del secondo dopoguerra, Farassino esordisce sottolineando il fatto che

l'espressione "neorealismo rosa" ha avuto nel linguaggio critico quasi altrettanta fortuna di quella di "telefoni bianchi". Con essa, come è noto, si è indicata, fin dagli anni '50, la deriva sentimentale, leggera e aggraziata, blandamente dialettale e/o provinciale, cui sembrò abbandonarsi in quel periodo il neorealismo originario, che per la verità era stato fin da subito tutt'altro che restio a stemperarsi nella commedia o nel melodramma, ma che un certo purismo e moralismo critico avevano voluto restringere alle sole opere di forte impronta etico-sociale, considerando la gradevolezza narrativa o l'abbandono ai sentimenti come un censurabile compromesso tra l'industria e il pubblico. È vero però che la fortunata metafora cromatica individua un fenomeno specifico e nuovo, almeno per estensione, e cioè il ritorno a un cinema riordinato e alieno da sperimentalismi ed estremismi, tendenza che non riguarda soltanto i film che si muovono nel solco del neorealismo – che anzi per molti aspetti si può considerare una esperienza conclusa – ma che in essi risulta ovviamente più evidente. (Farassino 2003, 203)

Lo studioso prosegue affermando che tale espressione viene utilizzata per la prima volta da Tullio Kezich, in un intervento polemico intitolato appunto *Neorealismo rosa* e apparso nel 1955 sulla rivista «Letteratura», sebbene lo stesso Farassino sottolinei come «di certe formule bisognerebbe registrare la circolazione orale oltre a quella scritta» (*Ibidem*). Al contrario, Spinazzola riferisce che il termine fu coniato in precedenza, a proposito del successo di *Due soldi di speranza* (Renato Castellani, 1952), un film che aprì un'ampia discussione critica imperniata sui soli aspetti tematici del film, del quale si criticava il fatto che «Castellani rifiutava la dimensione ideologica e sociale, collocava fatti e figure in un ambito di sentimenti strettamente privati, guidava infine il racconto a un esito apparentemente animato da una fervida volontà di protesta, in realtà umiliato sui toni di una mistificata consolazione» ([1974] 1985, 101). Il critico non indica in quale luogo fu per la prima volta associata questa etichetta al film di Castellani; tuttavia, sfogliando le annate della rivista «Cinema», ci si può rendere conto di due cose: in primo luogo, l'origine potrebbe risalire a dei commenti positivi espressi durante la presentazione al Festival di Cannes del film – che in quell'occasione vinse la Palma d'oro ad *ex-aequo* con *Othello* di Orson Welles – riportati poi da Luigi Chiarini il quale, pur apprezzando il film, lamenta «un'eccessiva e non del tutto disinteressata

³⁵⁷ In proposito si veda COSTA (2004).

³⁵⁸ Si fa qui riferimento alla serie *Don Camillo* (Julien Duvivier, 1952), *Le retour de Don Camillo* (*Il ritorno di Don Camillo*, Julien Duvivier, 1953), *Don Camillo e l'onorevole Peppone* (1955)

ammirazione per quella “pennellata rosa” che il film avrebbe introdotto nel cupo quadro del neorealismo italiano» (Chiarini 1952, 260). In secondo luogo, circoscrivendo la ricognizione al periodo contiguo all’uscita del film, si può osservare come né Chiarini né Aristarco (1952b) – né peraltro altri collaboratori della rivista – disdegnassero il film, né tantomeno lo considerassero un “tradimento” del neorealismo. Semplicemente, per entrambi i critici, *Due soldi di speranza* non ha nulla a che fare con il cinema del movimento, nonostante l’ambientazione popolare, le riprese in esterni, l’uso di attori non professionisti, la struttura a blocchi narrativi giustapposti e un uso del dialetto che, lontano dal masochismo produttivo del rigorosissimo *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948), si accontenta di un’inflexione partenopea che arricchisce la lingua parlata dai personaggi e amplifica l’impressione di realtà. È ancora Chiarini a esprimere perentoriamente tale posizione, quando dice che «*Due soldi di speranza* non è un film neorealista, ma una delle più costruite, e direi una delle meglio costruite, commedie cinematografiche italiane, secondo la tradizione della commedia dell’arte. [...] Un divertimento arguto e intelligente» (Chiarini 1952, 260). Dunque, al momento della sua uscita e secondo l’area più influente della critica – nonché quella più vicina al neorealismo – il film di Castellani costituisce un’opera notevole³⁵⁹ ma completamente estranea al cinema del movimento: una posizione ripresa più di recente da Menon che, riprendendo in considerazione le opere del Castellani “neorealista” dopo più di vent’anni di fuoco critico, ne conclude che

Due soldi di speranza, commedia né migliore né peggiore di tante altre prima e dopo, gode senz’altro di fama immeritata: la sua pretesa importanza è probabilmente da attribuire alla necessità della critica più pigra di utilizzare facili punti di riferimento per operazioni mai problematiche di suddivisione e di etichettamento. [...] Per il resto il film non ha niente di nuovo; si inserisce tranquillamente sia nella carriera del suo autore che nel gigantesco filone del cinema di “intreccio” e di bozzetto che è sempre stato una vocazione del cinema italiano, fascista o democratico che fosse. (Menon 1975, 325).

Secondo Menon il film, quindi, lasciando da parte la scomoda presenza dell’eredità neorealista, si inserirebbe senza problemi all’interno di un’estetica assai consolidata: quella che trasparirebbe – per limitarsi agli anni ’40 – dall’opera di sceneggiatori come Piero Tellini, Aldo Fabrizi e dei Fellini e Zavattini prebellici; di registi come Mario Bonnard o Gennaro Righelli; di attori come Nino Besozzi, Virgilio Riento ma soprattutto – al di là della parentesi rosselliniana – Aldo Fabrizi e Anna Magnani; infine da titoli come *L’ultima carrozzella* (Mario Mattoli, 1943), *Avanti c’è posto* e *Campo de’ fiori* (Mario Bonnard, 1942 e 1943), *Quattro passi tra le nuvole* (Alessandro Blasetti, 1943), *Abbasso la miseria!* e *Abbasso la ricchezza!* (Gennaro Righelli, 1945 e 1946) e forse anche da alcune opere dello Zampa neorealista, come *Vivere in pace* o *L’onorevole Angelina* (entrambi del 1947).

Eppure la tesi dello studioso è, a dire poco, riduttiva: lasciando per ora da parte la struttura e i contenuti del film, ma concentrandosi invece sulla sua genesi, non si può tralasciare di notare come esso sia stato realizzato a partire da tecniche narrative che rimandano piuttosto ad alcuni tra gli esperimenti più estremi del movimento, come appunto *La terra trema*. In primo luogo, lo si è già detto, il film si avvale totalmente di interpreti non professionisti, anche se gli esordienti Vincenzo Musolino e Maria Fiore,

³⁵⁹ Anche se dotata di notevoli limiti: al termine della sua lunga recensione – positiva – su «Cinema», nella quale il film viene paragonato a diversi autori realisti italiani di area meridionale, Aristarco conclude dicendo che la ragione del maggiore successo di *Due soldi di speranza* rispetto ad altri film di maggiore impegno sociale va ricercata in ultimo nella sua «facile “filosofia” [...] la quale appunto non impegna lo spettatore» (ARISTARCO 1952b, 213).

avrebbero intrapreso subito dopo la carriera di attori; in secondo luogo, il film è girato esclusivamente *on location*, sebbene l'estrema raffinatezza delle inquadrature rimandi evidentemente all'estetismo di un Visconti piuttosto che alla brutalità di un Rossellini – oppure, ancora meglio, alla raffinatezza già dimostrata dallo stesso Castellani nelle sue opere precedenti; in terzo luogo i personaggi del film, come quelli del capolavoro di Visconti, non parlano in italiano ma in un dialetto campano che è stato rielaborato, con lo scopo di essere reso comprensibile all'intero pubblico della Penisola, grazie alla collaborazione ai dialoghi di Titina De Filippo. Infine, elemento ancora più importante, la sceneggiatura del film nasce anche in questo caso da un'operazione d'avanguardia, da una delicata fusione tra i meccanismi dell'inchiesta, quelli dell'improvvisazione e quelli della scrittura classica. Una testimonianza d'eccezione, quella dell'aiuto regista Francesco Rosi, dimostra come nel caso de *La terra trema* i dialoghi fossero il frutto di un doppio lavoro, che in un primo momento vedeva impegnato Visconti a sollecitare la collaborazione degli interpreti non professionisti, ai quali venivano fatte improvvisare delle battute³⁶⁰ che fossero adatte a tradurre nella loro lingua le situazioni del film, a loro volta ispirate, come è noto, al romanzo *I malavoglia* di Verga (1881). In un secondo momento, le battute raccolte dal regista con questo sistema venivano poi trascritte e fatte memorizzare e recitare agli attori³⁶¹, fatto inusuale per la prassi registica dell'epoca, in presa diretta³⁶². L'operazione effettuata da Castellani è per certi versi simile: in primo luogo, secondo la testimonianza del regista, il soggetto sarebbe stato ispirato dagli appunti che questi avrebbe preso sentendo parlare un autentico abitante di un paesino del vesuviano, anch'esso di nome Antonio come il protagonista di *Due soldi di speranza*, che Castellani avrebbe conosciuto in quanto quest'ultimo aveva sostenuto un provino per il ruolo di protagonista di *...È primavera* (1950). Tempo dopo, il regista avrebbe ripreso in mano quegli stessi appunti e, in dieci giorni ne avrebbe tratto il soggetto del film. Tuttavia, la prima stesura risultava ancora troppo "picaresca", e Castellani, per renderla più realistica, l'avrebbe nuovamente sottoposta ad Antonio, con il quale aveva mantenuto i contatti:

Nel corso della sceneggiatura, il tono è diventato più serio, riflettendo l'animo del mio principale collaboratore e protagonista del film, Antonio. Servendomi di una stenografa, ho infatti registrato, dapprima tutto quanto Antonio – che avevo richiamato a Roma – mi ha raccontato di sé e del suo paese, nel suo linguaggio fresco e istintivo, eppur "letterario", cioè denso di metafore, degno di un poeta popolare. [...] Così, senza alcun programma preconcepito ma per successiva decantazione, registrando le parole di Antonio e utilizzando quello che del materiale da lui fornito mi sembrava più adatto, è venuta fuori la sceneggiatura del film, hanno preso fisionomia i personaggi, è nato il dialogo. (Martini 1952, 231-232).

Quindi la genesi dello *script* di *Due soldi di speranza* rimanderebbe appieno all'idea di indagine propugnata in quello stesso periodo da Zavattini. L'uso della stenografia rimanda infatti alle confessioni che – come si è visto precedentemente – in quello stesso periodo lo sceneggiatore emiliano intendeva strappare a celebri attrici, allo scopo di comporre i soggetti di quelli che sarebbero diventati gli episodi di *Siamo donne*: un elemento che basterebbe da solo a distinguere marcatamente il film di Castellani dalle commedie del decennio precedente. La genesi della sceneggiatura di

³⁶⁰ «I dialoghi li scriveva con l'aiuto degli stessi "attori" che gli comunicavano la maniera più vera di come avrebbero espresso nella vita quei sentimenti che egli andava loro proponendo per lo sviluppo della sua storia» (ROSI 1977, 10)

³⁶¹ «Zeffirelli era incaricato degli attori, della loro preparazione, del loro abbigliamento e del loro aspetto, della ripetizione dei dialoghi, dei movimenti di secondo piano» (ROSI 1977, 12).

³⁶² «Il film veniva girato in presa diretta e la recitazione era considerata non una transizione per una fase successiva, la sincronizzazione, ma il momento definitivo, imm modificabile» (ROSI 1977, 10).

Due soldi di speranza contribuisce così a rafforzare i legami che la pellicola intrattiene con *La terra trema*, e spiega anche la foga con cui Aristarco – il quale, lo si ricorda ancora, scrive una recensione positiva – sottolinea quanto sia sbagliato istituire un paragone tra i due film o addirittura preferire il primo al secondo³⁶³.

Tuttavia, le testimonianze di Castellani sulla genesi della sceneggiatura andrebbero prese con le pinze, se non altro perché in quel racconto non c'è traccia di una figura fondamentale, ovvero l'altro soggettista del film, Ettore Maria Margadonna. Ciò non deve stupire, in quanto la presenza dello scrittore e sceneggiatore rovinerebbe l'immagine un po' retorica di questa specie di operazione maieutica, attraverso la quale il regista trarrebbe un'opera che pulsa di vita vera facendolo semplicemente sorgere dall'autentica voce di un membro di quel popolo meridionale che viene rappresentato nel film. Margadonna è infatti un professionista della scrittura, ovvero del giornalismo, della narrativa e della sceneggiatura, che non soltanto ha collaborato al primo film di Castellani "neorealista" (*Sotto il sole di Roma*, 1948), ma è attivo a partire dagli anni d'oro del cinema fascista e ha anche esordito con il copione di film quali *Il feroce Saladino* (Mario Bonnard, 1937) o la seconda produzione Titanus interpretata da Totò, *Animali pazzi* (1939). La sua sola presenza serve perciò da monito affinché non si dimentichi che, come diceva Chiarini, *Due soldi di speranza* è «una delle più costruite, e direi una delle meglio costruite, commedie cinematografiche italiane».

È quindi il momento di trarre un bilancio provvisorio riguardo al film e alla nozione di *neorealismo rosa*: nell'accezione con cui la utilizza Farassino, cioè liberata dell'intento polemico di coloro che la coniarono negli anni '50, essa serve a ricordarci di come – allo stesso modo di quanto era stato osservato a proposito del melodramma – esistano varie zone di intersezione tra il cinema neorealista e quel cinema industriale che conosce allora un'iniziale ripresa. Tale intersezione assume sì le forme, come sostiene Farassino, di un «ritorno a un cinema ri-ordinato e alieno da sperimentismi ed estremismi», ma ciò non significa – come sostiene invece Menon, che giustamente ricorda le numerose affinità tra il neorealismo e certe esperienze del cinema fascista degli anni '30 e '40 – che non siano rimaste tracce della frattura operata dal movimento. Un esame più attento di alcuni aspetti del film di Castellani permetterà così di evidenziare quali siano le fondamenta dell'edificio della commedia italiana postbellica, sulle quali la Titanus edificherà una cospicua porzione della propria identità.

II.2. Le strutture della commedia neorealista

Cosa intendeva Chiarini, quando definiva *Due soldi di speranza* una commedia tra le «meglio costruite»? Se si osserva il soggetto del film, tenendo presente quanto emerso nel capitolo riguardante gli aspetti teorici della commedia, si potrebbe dire quasi che

³⁶³ «Dal rapporto stabilito tra Castellani e un Rea e un Prisco deriva la differenza stessa che esiste tra il Castellani e un Visconti (o un De Sica). E del resto preferire il primo al secondo sarebbe come anteporre – e lo fece Edoardo Scarfoglio, e sbagliò – il Capuana al Verga. Dire che è più bello *Due soldi di speranza* di *La terra trema* o *Bellissima* o *Umberto D.* – come qualcuno ha detto, ma senza portare pezzi d'appoggio – equivale al sostenere che un romanzo del Capuana è migliore di *I malavoglia* (ammesso la possibilità, a priori, di tali confronti). Il Verga – e su un altro piano Visconti e DeSica-Zavattini – rifuggono dai toni d'effetto. Agli effetti non rinuncia invece Castellani.» (ARISTARCO 1952b, 211). All'asprezza con cui Aristarco rimarca tali confronti non deve essere estranea la delusione per l'accoglienza riservata al prediletto Umberto D. dal Festival di Cannes: «Senza dubbio, a relegare *Umberto D.* in una "séance" pomeridiana, e farlo tenere in disparte dalla giuria, hanno contribuito pressioni più o meno ufficiali e gli echi di certa stampa: quelle stesse pressioni e quegli stessi echi che avevano posto in partenza, a "leader" della nostra selezione, *Due soldi di speranza.*» (LO DUCA – ARISTARCO 1952, 255).

Due soldi di speranza ricalchi nella sua forma più pura il modello della commedia nuova delineato da Frye. Vi sono infatti due giovani che vorrebbero unirsi, Antonio e Carmela, il cui matrimonio è tuttavia impedito da una serie di fattori: in primo luogo dalla famiglia del disoccupato Antonio che, essendo l'unico maschio con a carico tre sorelle e la madre, è come se avesse già «quattro mogli»; in secondo luogo dalla famiglia di Carmela il cui padre, un arcigno fabbricante di fuochi artificiali, non acconsente al matrimonio con un giovane «senza arte né parte», al quale tuttavia lui stesso, volendo, potrebbe dare lavoro. Ovviamente la madre di Antonio e il padre di Carmela sono latori di una “legge” che si contrappone alla felicità dei due, rappresentata dalle secolari norme del vivere civile dell'Italia meridionale: per esempio la madre di Antonio lo obbliga a fare una scenata – con tanto di finto coltello – a un uomo che avrebbe sedotto la di lui sorella, in modo da obbligarlo a prenderla in moglie, mentre il futuro suocero è un padre padrone che dispone a propria volontà della figlia, e per punirla la incatena al letto. Peraltro anche le leggi della vicina Napoli non sono meno oppressive: quando Antonio vi si reca per la prima volta in cerca di lavoro viene “respinto” alla frontiera – la città non concede l'ingresso ai disoccupati – mentre quando trova finalmente un impiego presso una signora piccolo-borghese viene da lei metaforicamente “vampirizzato”³⁶⁴. Alla fine, dopo una serie di tentativi infruttuosi di ottenere il denaro necessario alle nozze e il consenso del futuro suocero, Antonio decide teatralmente di fidanzarsi con Carmela di fronte a tutto il paese, di sposarla senza soldi e senza dote – la spoglia di fronte alla casa paterna – e contro il parere della famiglia di lei: commossi dal suo discorso, i compaesani cambiano immediatamente atteggiamento nei confronti della coppia e iniziano a far loro credito, dando così vita a una nuova società fondata sulla speranza e sulla solidarietà: in questo consisterebbe la “mistificatoria consolazione” che, secondo Spinazzola, viene offerta al pubblico.

Tuttavia, nonostante la classicità del soggetto, non va dimenticato quanto la struttura del film rifugga i meccanismi di causa-effetto tipici della drammaturgia comica: per quattro volte Antonio tenta di trovare uno stratagemma per trovarsi in una situazione che permetta allo stesso tempo di conferire una sicurezza economica alla propria famiglia d'origine e di convincere il padre di Carmela a concedergli la mano di lei; tuttavia, ogni volta, il giovane si ritrova al punto di partenza³⁶⁵. Si tratta di una struttura a blocchi autosufficienti che, piuttosto che alla commedia cinematografica italiana dei decenni precedenti, sembra rimandare da un lato al coevo cinema comico – ognuna di queste macrosequenze e delle sequenze minori si conclude con una gag – ma al tempo stesso ricorda la struttura di film come *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), nel quale tutti i tentativi del protagonista di ritrovare il mezzo rubato si risolvono in altrettanti blocchi narrativi isolati che raccontano l'accendersi di una speranza e lo scacco finale.

Al di là del contrasto tra la struttura della commedia nuova e la scansione a blocchi successivi che caratterizza il cinema neorealista, c'è in particolare un elemento che si dimostra essere dirompente rispetto a entrambi i modelli, ovvero il peso che assume nella vicenda la protagonista femminile. Nel descrivere le forme della commedia nuova, Frye sottolineava da subito come l'eroe e soprattutto l'eroina, sebbene fossero determinanti dal punto di vista delle premesse e della conclusione del dramma, si rivelassero tuttavia essere dei personaggi incolori. In altre parole, fin dalla

³⁶⁴ Viene cioè costretto ad orari massacranti da parte della padrona del cinema in cui lavora, a vendere il proprio sangue al figlio malato di lei, e arriva quasi a dover concedere delle prestazioni sessuali alla donna. Per la profonda misoginia che caratterizza il trattamento di questo e di altri personaggi femminili di Castellani si rimanda nuovamente all'analisi di MENON (1975).

³⁶⁵ Per un'analisi più dettagliata della struttura del film, si rimanda a VILLA (1995).

commedia plautina il giovane protagonista maschile e la protagonista femminile non solo non sono particolarmente interessanti, ma in genere non compiono nemmeno delle azioni che siano in grado di influenzare lo sviluppo della vicenda, che viene invece portato avanti dal più anziano antagonista e da un qualche adiuvante – spesso un servo – dell’eroe.

In *Due soldi di speranza*, invece, le svolte decisive della trama sono determinate da Carmela, un personaggio femminile istintivo e volitivo che nel bene e nel male condiziona le scelte dell’eroe. All’inizio del film è lei a scegliersi Antonio come fidanzato – quando gli ride in faccia mentre lui cerca lavoro – e non viceversa; allo stesso modo, è spesso Carmela la causa delle disavventure del giovane, come quando gli fa perdere il lavoro di aiuto sagrestano perché spiffera in giro che lui nel frattempo fa anche l’attacchino per la sezione di Napoli del Partito Comunista, oppure quando litiga con la padrona del cinema in cui lui lavora, facendolo cacciare. Va notato il fatto che si tratta di un personaggio per certi versi accostabile alle figure femminili della *screwball comedy* – come ad esempio la Susanna dell’omonimo film (in originale *Bringing Up Baby*, 1938) di Howard Hawks, che con le proprie intemperanze sconvolge la vita del paleontologo Cary Grant; tuttavia, a differenza di quanto avviene nella commedia romantica americana degli anni ’30, si tratta di un personaggio che in fondo non sovrasta mai completamente quello maschile, e che non ha alcuna influenza nella scelta finale e risolutiva di Antonio che, non riuscendo ad ottenere il consenso alle nozze dei genitori di lei, se la piglia davanti a tutti dopo averla spogliata in pubblico e averla portata in giro agghindandola come fosse un manichino.

Eppure l’intraprendenza di Carmela – la sua «esuberanza», come dice Chiarini – pur saldamente confinata all’interno delle convenienze dei ruoli sessuali dell’Italia meridionale dell’epoca, è sufficiente a fare di lei un personaggio memorabile, che introduce nella commedia un nuovo ruolo femminile, differente dalla maschera della popolana irascibile inventata nel decennio precedente da Anna Magnani. Se ne accorgono immediatamente sia Aristarco³⁶⁶ che Chiarini³⁶⁷, che tributano al personaggio le righe più entusiastiche delle loro recensioni; ma se ne accorge in seguito anche Spinazzola quando sottolinea come, a partire proprio da *Due soldi di speranza*, si crei un modello femminile proprio della commedia italiana degli anni ’50 che è destinato a soppiantare quello del coevo melodramma, che da questo momento in poi inizia il proprio declino:

³⁶⁶ «C’è invece una vera protagonista: Carmela. È lei che, attraverso i vari “capitoli”, si imprime nella nostra memoria con un significato unitario. [...] È una creatura (e creatura va qui intesa nell’accezione napoletana, di “corpo umano senza difesa, appena vestito da Dio”), ma con “o core in petto”, con il sangue a centoventi gradi e forse più. Il suo amore per Antonio è istintivo. [...] E sfuriato è ogni suo atteggiamento interno ed esterno, la sua meridionale gelosia e i suoi scatti, quell’urlare invece di parlare [...]. È così irrompente, così incandescente questa Carmela, che a un certo punto lo stesso Castellani sembra incapace a dominarla, a contenerla nei suoi logici e quasi illogici sviluppi, tanto che egli sembra costretto a interrompere la sequenza quando la ragazza è in campo, e a far intervenire lo “speaker”. Ma nulla rimane a mezz’aria in Carmela che è, con la Maddalena di Visconti, il personaggio più vivo e autentico del nostro cinema» (ARISTARCO 1952b, 211).

³⁶⁷ «[*Due soldi di speranza*] è un divertimento arguto e intelligente, che raggiunge però la poesia nella figura di Carmela, centro effettivo e unico dell’opera. E in Carmela esalta la prepotenza della giovinezza, l’istinto naturale alla vita, la forza vergine e pudica dell’amore, espresse in un ritmo che pervade tutto il film con la sua onda prorompente, che, nonostante tutto, è volontà, è gioia di vivere. Il mondo di fuori è puro accidente, condizione perché il carattere di Carmela possa balzare fuori a tutto tondo. Carmela solo è viva, è vita: gli altri personaggi recitano la loro parte per lei: sono gli ostacoli ben predisposti perché il puledro possa apparire con tutta la sua giovanile irruenza, la sua grazie e la sua scattante energia.» (CHIARINI 1952, 260).

La vittoria di Comencini Risi Blasetti su Matarazzo e i suoi seguaci fu frutto di un'operazione abile e ben condotta. Essi infatti strapparono al neorealismo popolare il principale oggetto di discorso: che riguardava, come vedemmo, la condizione della donna in Italia, dal punto di vista del rapporto fra i sessi e dell'etica familiare. Nei film comico-sentimentali il vero protagonista è sempre di sesso femminile; la donna, lungi dal costituire una sorta di motore immobile dell'azione, conduce il gioco attivamente, in prima persona. I registi non intendono più rappresentare una situazione stagnante, gravata da pregiudizi, miti e tabù cupamente irremovibili, nella quale la femminilità era destinata a figurare come un parafulmine di tutte le possibili sciagure, sia che accettasse passivamente la sua condizione subalterna sia che tentasse di evaderne, per vie sempre maldestre o sbagliate. Le donne del neorealismo rosa posseggono un'autocoscienza, una baldanzosa ma solida capacità di decidere del proprio destino ignote alle lagrimose eroine di Matarazzo, votate al sacrificio, all'attesa, alla rassegnazione silenziosa. (Spinazzola [1974] 1985, 118-119.)

Enucleati – al di là degli intenti polemici e denigratori della critica italiana della seconda metà degli anni '50 – gli elementi qualificanti del capostipite del neorealismo rosa, ovvero la tendenza a fondere elementi del cinema neorealista con le forme della commedia classica e la genesi di un nuovo modello di personaggio femminile, si tratta di vedere come la Titanus, a partire da *Pane, amore e fantasia*, abbia sviluppato per conto proprio il genere producendo alcuni degli esemplari più significativi della commedia italiana degli anni '50.

II.3. Pane, amore e fantasia

L'unico modo di utilizzare in maniera ancora proficua la nozione di neorealismo rosa sembra quindi essere, sulla scorta delle indicazioni di Farassino, quello di verificare i rapporti tra le forme del neorealismo e quelle dell'ordinario cinema commerciale, all'interno di un processo di progressiva “normalizzazione” delle prime e di una loro definitiva ricomposizione con le seconde; tuttavia il termine “normalizzazione”, utilizzato in questo contesto, richieda un'ulteriore precisazione.

Per quanto il dibattito sulla natura del fenomeno neorealista sia ancora aperto, si può sostenere con una certa approssimazione che il neorealismo si sia comportato come un'avanguardia: un'avanguardia non organizzata, oppure organizzata solo in parte, all'interno della quale la teorizzazione e la pratica artistica procedevano su binari differenti – due dei principali cineasti, Rossellini e De Sica, erano infatti estranei al gruppo sorto intorno alla rivista «Cinema» e sviluppatosi all'interno del Centro Sperimentale di Cinematografia – ma non per questo del tutto estranea a elementi propri delle avanguardie storiche. In primo luogo, il nascente neorealismo degli anni '30 è caratterizzato da un rapporto antagonistico con i modelli vigenti nel cinema italiano dell'epoca, che ha come conseguenza la creazione di una nuova tradizione interna al cinema italiano, nella quale, come è noto, predecessori come *Sperduti nel buio* (Nino Martoglio, 1914) o *Assunta Spina* (Gustavo Serena, 1915) divengono le basi per un nuovo canone alla cui creazione ha contribuito in primis la teorizzazione di Barbaro. In secondo luogo il cinema neorealista, nelle sue esperienze più radicali, è contraddistinto da un rifiuto della ripetizione di moduli linguistici o formali, che si stempera nell'adesione a un progetto estetico fondato su di un'immediatezza che non proviene tuttavia dal rapporto con la soggettività degli autori, bensì da una rinnovata fiducia nelle potenzialità di riproduzione meccanica del mezzo. Infine il neorealismo intrattiene uno stretto rapporto con le avanguardie politiche rappresentate in generale dal fronte antifascista e in particolare dal Partito Comunista Italiano. Comportandosi così come un'avanguardia, subito dopo aver effettuato il suo ingresso nell'ambito della produzione

artistica il neorealismo avrebbe allora attraversato quella che Alberto Asor Rosa chiama la «massificazione dell'avanguardia», un

processo di normalizzazione i cui esiti possono essere – anche in questo caso a livello di massa – la costituzione di una nuova *naturalità* e una rinnovata vocazione illustrativa dell'arte (ove, per esempio, alla psicologia sia sostituita la psicanalisi e alla fisica euclidea quella einsteiniana). Questo processo di normalizzazione comincia assai precocemente, ed è connesso in un certo senso con la formazione stessa dell'avanguardia, che ovviamente porta *in sé*, proprio all'interno dei nuovi caratteri, anche il suo contrario. [...] In concreto, però, la normalità con cui l'avanguardia si trovò a fare i conti fu quella rappresentata di volta in volta dalle diverse scansioni di una società industriale in sviluppo, all'interno della quale le masse contavano sempre di più. (Asor Rosa 1977, 228).

Questo processo di «normalizzazione» delle forme del neorealismo all'interno del cinema commerciale, nonché di massificazione dei suoi esponenti apparentemente più estranei alle leggi del mercato – bisogna ricordare che furono proprio i film postbellici di Rossellini e De Sica a inaugurare il duraturo successo delle esportazioni oltreoceano dell'industria italiana del cinema – è quindi estremamente precoce, è inglobato fin da subito nelle logiche commerciali delle più grandi realtà industriali del periodo – come si è visto, la Lux Film e, secondariamente, la Titanus ricoprono un ruolo fondamentale all'interno di questo processo – e giunge alla sua perfetta conclusione proprio con la realizzazione dei film dei quali si sta parlando all'interno del presente capitolo. Tuttavia questo processo non viene compreso da una critica cinematografica che, rispetto al fenomeno, arriva troppo presto – le teorizzazioni di Barbaro precedono di dieci anni la pratica filmica – o troppo tardi – come nel caso della critica militante della seconda metà degli anni '50 – rispetto ai processi in atto.

Difatti, come si è già avuto modo di notare, nella sua accezione storica il termine “neorealismo rosa” è frutto di questo ritardo, ha un significato spregiativo ed è legato a due aspetti principali: all'abbandono dell'etica del neorealismo da parte di un cinema che ne riprende le forme esteriori e – si tratta di un elemento che discende strettamente del primo – una referenzialità minore che sostituirebbe a un'indagine approfondita della realtà sociale una sua rappresentazione frammentaria e di maniera, un “bozzetto”³⁶⁸. È per questo che, ancora negli anni '70, Comencini affetta un certo timore nell'usare quest'ultimo termine a proposito della genesi di *Pane, amore e fantasia*, un film che come pochi altri sarà accusato di aver operato un “tradimento” del cinema neorealista:

Non ho fatto *Pane, amore e fantasia* per polemica con il neorealismo del quale ammiravo le opere e, debbo anche aggiungere, *Pane, amore e fantasia*, a cose fatte, non è risultato il film che io avevo progettato quando ne scrissi il soggetto con Margadonna. Il film è nato da un mio incontro casuale con Margadonna e dalla lettura di un suo libro di “bozzetti” (la parola forse è imprudente ma siccome è vera la uso) di vita abruzzese, e dal desiderio di entrambi di utilizzarli per una commedia ben costruita secondo le regole della commedia classica. Ricordo che rileggemmo Beaumarchais. [...] La storia doveva essere quella dell'incontro di un maresciallo dei carabinieri del Nord con la realtà di un paese povero del meridione. [...] Margadonna ed io, volendo raccontare l'esperienza grottesca con risvolti anche tragici di un maresciallo settentrionale nel meridione avevamo pensato a Gino Cervi. Il progetto fece il giro di tutti i produttori del momento e tutti lo rifiutarono con il pretesto che era troppo azzardato mettere in berlina l'arma dei carabinieri. [...] Il via al film lo diede proprio De Sica, proposto da Giosi, con

³⁶⁸ Per la verità KEZICH (1955, 206) non usa ancora questo termine, ma attribuisce una parte di responsabilità della nascita del neorealismo rosa a certo Zavattini (quello di *Prima comunione*, Alessandro Blasetti, 1950) e alla sua «tendenza a sbriciolare le conquiste del neorealismo, a concluderle in un a cronaca minuta, in un'aneddotica priva di interesse». Sulla “questione del bozzettismo” si veda l'approfondita analisi condotta nel capitolo *Lo spazio teorico-critico del dibattito sul bozzettismo* da GRANDE (1986, 107-144).

la sua accettazione di interpretare il ruolo del maresciallo. [...] Allora Lombardo si interessò. Io insistetti per avere la Lollobrigida, in modo da formare di nuovo la coppia dell'episodio della "maggiorata fisica" di *Altri tempi*. [...] Naturalmente, il tono dato dalla presenza di De Sica e della Lollobrigida ha ricoperto, cancellato, il retroterra, non direi di impegno sociale che sarebbe di troppo, ma di amarezza che avrei voluto conservargli. (Faldini – Fofi 1979, 343-344).

Oltre all'amarezza di Comencini per le polemiche critiche che hanno contrassegnato la ricezione del film e ne hanno fatto un simbolo del neorealismo "tradito", in questa testimonianza ci sono diversi punti di partenza interessanti. In primo luogo, una delle opere che maggiormente hanno contribuito a edificare l'identità della Titanus³⁶⁹ non nasce come progetto originato dalla casa, ma è invece una produzione concepita da altri (dal produttore esecutivo Marcello Girosi) nel quale essa è subentrata solo in un secondo momento, come era avvenuto in precedenza per altri film come *Roma ore 11*. In secondo luogo il film, spesso considerato una degenerazione del modello di *Due soldi di speranza*³⁷⁰, non nasce come un tentativo d'imitazione, bensì come una successiva tappa del percorso con il quale Margadonna, in accordo con il co-sceneggiatore Comencini, intende sviluppare un tipo di commedia che coniughi il dato biografico-realistico – il film inizialmente si sarebbe dovuto girare nel suo Abruzzo, ma ragioni di opportunità logistica hanno poi costretto la produzione a trasferire l'ambientazione in Ciociaria – le strutture classiche della commedia e infine la volontà di far scoprire al pubblico «i contrasti e le contraddizioni della società italiana» (*ibidem*) seguendo l'esempio illustre di Beaumarchais. È giunto ora il momento di verificare, attraverso l'analisi, quali siano gli elementi di continuità e quali quelli di rottura rispetto al film di Castellani.

Sinossi: Una corriera percorre i tornanti di una strada che passa in mezzo a delle colline, accompagnata da una musica di matrice popolare. Al suo arrivo nel borgo di Sagliena, il mezzo trova ad attenderlo un manipolo di carabinieri: la corriera infatti trasporta il maresciallo Carotenuto (Vittorio De Sica), che viene a sostituire il brigadiere locale. Dei militari presenti ne vengono presentati con attenzione soltanto due: Baiocchi (Memmo Carotenuto), che non ha avuto un'istruzione ma è un uomo di mondo, e Stelluti (Riccardo Riso), un giovane delle campagne vicine a Trento, timido, formale e contraddistinto da un accento settentrionale che lo identifica subito come alieno rispetto agli abitanti del luogo. Questi è segretamente innamorato di una bella e giovane contadina, Pizzicarella la Bersagliera (Gina Lollobrigida), così chiamata perché sempre attiva; tuttavia, il giovane militare non trova il coraggio di parlarle, dal momento che il regolamento dell'Arma prevede che, nel caso un militare dimostri interesse per un'abitante del luogo dove è stato stanziato, questi venga trasferito per un periodo di venti mesi. Anche il maresciallo – grande ammiratore della bellezza femminile – ha notato la bellezza della Bersagliera, che tuttavia è molto più giovane di lui; decide perciò di puntare sulla bella levatrice Annarella (Marisa Merlini), una donna già matura ma affascinante.

La Bersagliera, che negli anni ha imparato a resistere alle continue molestie dei maschi del luogo – alle quali reagisce con indifferenza e, quando occorre, con qualche sganassone – è a sua volta innamorata di Stelluti, e non capisce il motivo della sua

³⁶⁹ Attualmente, la *home page* del sito della casa di produzione (<http://titanus.it>) è sovrastato da un'illustrazione che presenta un collage di ritratti di star del cinema italiano affiancati, a destra, da un ritratto di Burt Lancaster e Claudia Cardinale che ballano il walzer de *Il gattopardo*, e a sinistra, da un primo piano colorizzato di Vittorio De Sica e Gina Lollobrigida abbracciati in una delle sequenze più famose del film di Comencini.

³⁷⁰ Per esempio da SPINAZZOLA (1974).

indifferenza. Decide allora di farlo ingelosire dedicando le proprie attenzioni al maresciallo. Quest'ultimo, però, si monta la testa, e decide così di tenere i piedi in due staffe: da una parte ostenta premure nei confronti della giovane – un atteggiamento che gli vale qualche rimbrotto da parte del parroco del paese, Don Emidio (Virgilio Riento) – e dall'altra cerca di carpire informazioni su Annarella alla propria domestica, la pettegola Caramella (Tina Pica). Quest'ultima, però gli fa una rivelazione che lo sconvolge: afferma infatti che Annarella si reca una volta al mese nella vicina Roma e torna dopo un paio di giorni con il volto “rischiarato” così che Carotenuto, inorridito, inizia a temere che la donna abbia già un amante.

Qualche tempo dopo buona parte dei paesani si reca in pellegrinaggio al santuario di Sant'Antonio, per arrivare al quale è necessario un intero giorno di viaggio. Partono anche la madre e i fratelli della Bersagliera, che rimarrà così sola, mentre arriva in città un venditore ambulante. In paese Carotenuto è disperato per la partenza mensile di Annarella: non si fa la barba e passa il suo tempo a leggere fotoromanzi. Ma quando vede la Bersagliera dirigersi verso casa sua, sembra rinascere a nuova vita: inizia a corteggiarla dal balcone e corre a farsi la barba. Tuttavia la ragazza non cerca lui ma la sua domestica: una volta approcciata Caramella con una scusa, la giovane le chiede se sia vero che in occasione della festa di Sant'Antonio la madre di Stelluti andrà a trovare il figlio. La domestica conferma la notizia, ma la avverte anche che si dice in giro che Paoletta, la nipote del parroco, si è fatta fare un nuovo abito apposta e che pare sposerà il carabiniere. La bersagliera se ne va, furibonda e disperata al tempo stesso.

Più tardi la ragazza, mentre sta lavando i panni al fiume, incontra Carotenuto che inizia a corteggiarla. Lei scherza e si dimostra evasiva, ma si distrae e la corrente le porta via l'abito della madre. Per raggiungerlo cade in acqua e viene soccorsa dal maresciallo, che dopo averla sollevata tenta di abbracciarla, venendo però mandato a quel paese.

Nel pomeriggio, la Bersagliera scorge Paoletta intenta ad acquistare un abito alla bancarella del venditore. Con una scusa – afferma di voler comperare lo stesso vestito – fa a botte con lei e scatena un trambusto tale che il maresciallo è costretto ad arrestarla. In commissariato Carotenuto ascolta la versione di Paoletta e della Bersagliera, e vedendo l'aggressività di quest'ultima decide di trattenerla in cella per la notte. Poco dopo incontra il venditore ambulante, anch'egli originario di Sorrento, che afferma che secondo lui il maresciallo potrebbe accedere alle grazie della Bersagliera con un piccolo regalo, come un vestito da cinquemila lire. Carotenuto si dimostra contrariato, ma in realtà fa tesoro del consiglio dell'uomo. Nel frattempo la Bersagliera, sola in cella, canta a squarciagola una canzone sull'amore e sul tradimento, allo scopo di farsi sentire da Stelluti che si trova nella camerata soprastante; tuttavia questi non recepisce da solo il messaggio, che gli deve essere spiegato dal collega Baiocchi.

Durante la notte, Carotenuto suona malinconico la chitarra sul balcone, e viene chiamato dalla Bersagliera, che si sporge dalla finestra della sua cella. Il militare si precipita giù dalle scale, convinto che si tratti di una profferta erotica: ma con sua estrema delusione, l'uomo scopre che la giovane l'ha fatto chiamare per pregarlo di mandare qualcuno ad occuparsi del mulo, unica ricchezza della sua famiglia. Carotenuto ci va personalmente, e una volta finito di occuparsi dell'animale non resiste alla tentazione di salire a vedere le povere stanze abitate dalla giovane e dalla sua famiglia. Vedendo l'unico abito sdrucito della ragazza, appeso in cucina ad asciugare, preso dalla compassione ci infila dentro una banconota da cinquemila lire e se ne va.

La mattina dopo la Bersagliera viene scarcerata, con la raccomandazione di stare lontana da Paoletta. Contemporaneamente torna anche la sua famiglia dal pellegrinaggio: la madre, senza accorgersene, fa cadere dal vestito appeso la banconota di Carotenuto e quando la trova per terra pensa che si tratti di un miracolo di Sant'Antonio. La Bersagliera, sopraggiunta, rimane perplessa, ma in men che non si dica la madre ha già incorniciato il denaro e improvvisato un altare con la statua del santo, di fronte alla quale si sono raccolte le comari che fanno la fila per pagare un obolo e baciare a loro volta la bizzarra reliquia. Giunge anche il venditore, che si complimenta con la Bersagliera per essere riuscita ad ottenere cinquemila lire dal maresciallo e si offre di venderle un vestito: scoperta la verità, la giovane si adira, strappa la banconota e va a spiegare alla madre la verità sulla provenienza del denaro. Quest'ultima, sentendo che i soldi venivano da Carotenuto, non si perde d'animo e coglie al volo l'occasione di far sposare la figlia con quello che le pare essere un buon partito. All'insaputa della Bersagliera, manda così due dei propri figli più piccoli a portare delle fragole al maresciallo e loro, consegnandole a Carotenuto, gli fanno intendere che la sorella lo attende nel bosco.

Raggiante, Carotenuto si prepara per uscire, quando Caramella gli dice che il parroco ha chiesto di lui. Don Emidio rimprovera il maresciallo per aver incarcerato la Bersagliera, che è una brava ragazza sulla quale circolano voci prive di fondamento; poi gli chiede il suo aiuto per favorire il fidanzamento tra la giovane e Stelluti, che segretamente si amano, e di mantenere il silenzio sulla vicenda in modo da non essere costretto trasferire il militare prima che sua madre abbia conosciuto la Bersagliera. A malincuore Carotenuto, che in fondo è un brav'uomo, accetta e convoca Stelluti, al quale ordina di andare "in missione" nel bosco a parlare con la prima giovane che trovi. Rimasto solo, il malinconico maresciallo viene raggiunto da un contadino che invoca il suo aiuto, in quanto la moglie ha le doglie e la nutrice è stata sequestrata da un altro fattore.

Da questo momento in poi, si alternano le vicende dei due giovani e del più anziano carabiniere. Nel bosco, Stelluti incontra la Bersagliera e trova il coraggio di darle una lettera nella quale le si dichiara: la ragazza è raggiante e i due si giurano eterno amore, ma vengono interrotti dalla madre di lei che, nascostasi tra le fronde insieme a due comari in attesa del maresciallo, esce a fare una scenata a Stelluti con l'intento di combinare comunque un matrimonio con un carabiniere; la Bersagliera è disperata perché teme che il giovane pensi che lei volesse trarlo in inganno, ma lui non dà peso alla cosa. Nel frattempo, Carotenuto scopre che un fattore tiene prigioniera Annarella perché non vuole si allontani dalla moglie, anch'essa vicina al parto. Il maresciallo si offre allora di trasportare alternativamente la levatrice da una casa all'altra per seguire i due travagli, e durante i vari viaggi a bordo della sua bicicletta a motore fa una corte spietata alla donna. Conclusisi felicemente i due parti, sulla via del ritorno il maresciallo le dichiara il suo amore e, una volta scoperto che non è vero che Annarella ha un'amante a Roma, per la gioia finisce fuori strada. I due capitombolano in un prato e quanto l'uomo si accorge che la levatrice è incolume la bacia appassionatamente: ma lei, ripresasi dall'emozione, fugge via. Quella stessa sera al maresciallo arriva una missiva di Annarella, che gli dice che le è impossibile amarlo e gli chiede di non frequentarla mai più.

Qualche giorno dopo, durante la festa di Sant'Antonio, Carotenuto incontra Stelluti a braccetto con la madre e la Bersagliera: il giovane sa che dovrà stare lontano venti mesi, come impone il regolamento, ma la sua fidanzata è determinata ad aspettarlo. L'incontro immalinconisce ancor più il maresciallo, che da giorni non ha più notizie di Annarella; ma ecco che, durante la processione, la donna apre

temporaneamente gli scuri per pregare il santo. Carotenuto non può più trattenersi: bussa alla porta della donna e pretende di chiarire le cose. I due hanno un battibecco, nel quale lui accusa lei di avvalersi di stratagemmi femminili che, in epoca di parità tra i sessi, sono privilegi che le donne non si possono permettere. Lei allora gli svela di essere una ragazza madre e di avere un figlio a Roma: per questo non può frequentare il maresciallo, perché lui per sposarla dovrebbe lasciare l'arma. Questi dapprima rimane sorpreso dalla rivelazione, poi l'abbraccia e le dice di essere pronto a dimettersi per lei. Fuori iniziano i fuochi, e la coppia si affaccia sul balcone. Sotto di loro, arrivano anche Stelluti e la Bersagliera: le due coppie, sorridendo, si fanno un cenno di saluto.

Il film sembra adottare i meccanismi della commedia nuova ancor più di quanto non facesse già *Due soldi di speranza*. Non è infatti difficile, rileggendo la trattazione di Frye, collocare i personaggi nelle categorie comiche che lo studioso trae dalle trattazioni di epoca rinascimentale; tuttavia, come si vedrà, vi sono anche importanti differenze, che permettono di individuare uno sviluppo rispetto a quanto era già stato rilevato nel prototipo.

La prima di queste differenze concerne il fatto che, mentre «nella commedia di costume l'interesse etico principale è concentrato di solito sui personaggi negativi» (Frye [1957] 1969, 221), altrettanto non può dirsi di *Pane, amore e fantasia*. Il film è infatti ambientato in un idilliaco mondo campestre nel quale, a dispetto dei numerosi riferimenti alla fame e alla miseria, non esiste una vera e propria malvagità, ma vi sono soltanto dei comportamenti eccessivi che hanno l'effetto di causare delle complicazioni sul piano cognitivo e quindi di far proseguire l'intreccio; tuttavia, è al tempo stesso la rappresentazione di questi comportamenti eccessivi che contribuisce a riaffermare il legame con la commedia nuova. Il personaggio principale è infatti il maresciallo Carotenuto, un *senex* – buona parte della comicità del film verte sul suo essere ormai un uomo più che maturo, a dispetto della sua vanità – che detiene l'autorità in quanto rappresentante dell'ordine costituito; un potere del quale a volte è quasi tentato di abusare, come quando si illude di poter avere un incontro amoroso con la Bersagliera all'interno della cella nella quale lui stesso l'ha fatta rinchiodare. Il maresciallo è però un personaggio “negativo” solamente nella misura in cui il suo carattere rappresenta un “eccesso” rispetto a una norma morale, in conformità con la teoria di quello che Frye, riprendendo un termine del drammaturgo elisabettiano Ben Jonson, chiama *humour*

o personaggio dominato da quella che Pope chiama una passione sovrana. La funzione drammatica dell’*“humour”* è esprimere uno stato di quella che può essere definita schiavitù rituale. Egli è ossessionato dal suo *humour* e la sua funzione nel dramma è quella di ripetere la sua ossessione. Un uomo ammalato non costituisce un *humour*, ma un ipocondriaco sì, perché, in quanto ipocondriaco, non può fare nulla che non sia coerente con il ruolo che si è imposto. (Frye [1957] 1969, 222-223).

Si faccia il confronto con la figura del *senex* di *Due soldi di speranza*, incarnata da Pasquale Artù l'artificiere: in quel caso si trattava di un personaggio totalmente negativo, che si faceva garante della sopravvivenza delle leggi tradizionali dell'Italia meridionale riguardanti il rapporto tra padri e figli e che per questo, nel finale, veniva aspramente condannato dalla comunità degli abitanti di Cusano. In questo caso invece il maresciallo Carotenuto, un vero e proprio maniaco molièriano, piuttosto che un personaggio pienamente negativo costituisce tutt'al più un antieroe.

Lo *humour* di Carotenuto è il suo dongiovannismo, l'elemento sul quale si concentra la maggior parte delle gag del film. In una delle prime il militare, che sta

prendendo il caffè a casa del brigadiere che deve sostituire, non resiste alla tentazione di adoperare le proprie arti seduttive perfino con la moglie del collega, alla quale tenta insistentemente di fare il baciavano; ma la donna – che preferirebbe una semplice stretta di mano e ha espresso per due volte, seppur sorridendo, il suo rifiuto per il galante gesto – pur di evitare il contatto con le labbra del maresciallo sottrae la mano, con un gesto talmente brusco da far perdere l'equilibrio al povero Carotenuto. La comicità del personaggio si esprime anche – e soprattutto – nell'ambito linguistico (si tratta di un elemento sul quale occorrerà tornare): quando ha a che fare con personaggi femminili, oppure quando racconta con aria malinconica della propria giovinezza, il maresciallo adopera un linguaggio carico di epiteti, di sostantivi affettati, caratterizzato da una sintassi arzigogolata e da un repertorio di stereotipi tardo-dannunziani³⁷¹ che inevitabilmente scatenano un effetto comico quando confrontati alla lingua degli altri personaggi, improntata su di un italiano molto vicino all'esperienza quotidiana dello spettatore, quando non caricato di inflessioni dialettali sul modello del napoletano semplificato di *Due soldi di speranza*.

Il trattamento riservato ai due “eroi” è invece molto diverso, e contravviene alle regole della commedia classica per estremizzare quanto avveniva in *Due soldi di speranza*. Nel film di Castellani il personaggio di Antonio, nonostante fosse il motore dell'azione, non era molto interessante di per sé, e tranne che nel finale veniva di regola messo in ombra da Carmela; in *Pane amore e fantasia* l'eroe maschile, il giovane Stelluti, è ancor meno interessante: ricopre un ruolo necessario per la progressione narrativa del film, tuttavia non interviene direttamente su quest'ultima, ma si limita ad essere contemporaneamente l'oggetto del desiderio della Bersagliera e della nipote del parroco. Gli unici attributi del giovane, che contribuiscono a farne un personaggio comico e macchiettistico allo stesso tempo, sono l'onestà e la timidezza che sembrano derivare dal suo essere un contadino dell'Italia del nordest, quindi un personaggio completamente alieno, soprattutto dal punto di vista linguistico, rispetto al mondo rurale del centro-sud nel quale è ambientata l'azione³⁷².

Al contrario Maria De Ritis detta “Pizzicarella la Bersagliera” – che come si è detto, in quanto giovane eroina, dovrebbe avere una caratterizzazione minima – è l'altra figura fondamentale del film, al pari del *senex* Carotenuto. Sul piano iconografico, il personaggio costituisce la fusione tra il personaggio di Carmela e quello della “maggiorata fisica” del già citato *Altri tempi* di Blasetti: l'“esuberanza” di carattere del personaggio interpretato dall'esordiente Maria Fiore viene amplificato dall'esuberanza fisica di Gina Lollobrigida, che ha un corrispettivo all'interno del melodramma nelle forme un po' pesanti di Yvonne Sanson e che al contempo istituisce un modello femminile assai duraturo all'interno della commedia italiana degli anni '50. In questo senso, un po' come la figura di Vittorio De Sica-Carotenuto, tale personaggio costituirebbe una tappa in quel processo di passaggio dalle forme del neorealismo a un cinema ri-ordinato di cui parlava Farassino, nella misura in cui da un'esordiente come Maria Fiore – a proposito della quale i critici dell'epoca lodavano la spontaneità propria tanto dell'interprete quanto del personaggio interpretato – si passa a una giovane già professionista (la Lollobrigida aveva esordito al cinema nel 1946) per la quale *Pane amore e fantasia* diviene un trampolino verso il divismo. Ma è sul piano narrativo che la Bersagliera costituisce una netta evoluzione rispetto al personaggio di Carmela:

³⁷¹ D'altra parte, in più di una sequenza, il maresciallo dimostra di essere un accanito lettore dei fotoromanzi della rivista «Bolero Film».

³⁷² Sembra che lo scontro di un carabiniere settentrionale con la realtà del mezzogiorno, che secondo la testimonianza di Comencini sarebbe stata il soggetto originario del film, abbia lasciato tracce soltanto nella caratterizzazione del giovane trentino.

quest'ultima, in *Due soldi di speranza*, metteva in moto la narrazione invaghendosi di Antonio e “costringendolo” a fidanzarsi con lei, ma al tempo stesso nessuna delle azioni della ragazza si rivelava essere risolutiva e anzi il suo atteggiamento di giovane donna meridionale gelosa e iracunda non faceva che ostacolare i piani che il suo innamorato aveva ordito per organizzare le nozze. Anche nel finale, d'altra parte, nella sequenza in cui Antonio esprimeva la propria ribellione rispetto alla “cultura” prevaricatrice dei futuri suoceri e dell'intera comunità di Cusano, Carmela non aveva in fondo nessun ruolo, ma anzi subiva passivamente le azioni del suo innamorato. L'atteggiamento della Bersagliera è completamente diverso, nonostante una serie di situazioni, replicate in maniera quasi identica³⁷³, evidenzia l'affinità tra i due personaggi: non solo il personaggio interpretato da Gina Lollobrigida manifesta più volte l'intenzione di prendere l'iniziativa con Stelluti, il quale a sua volta tergiversa per la paura di essere trasferito, ma dedica contemporaneamente delle attenzioni al maresciallo con il duplice intento di avvicinarsi all'oggetto dei suoi desideri e di ingelosirlo – uno stratagemma che, tuttavia, ha l'effetto di generare quelle incomprensioni che costituiranno le principali complicazioni dell'intreccio. Si tratta ora di vedere quale sia il rapporto tra questo primo importante personaggio della commedia *Titanus* e i modelli femminili che erano emersi nell'ambito del melodramma: bisogna cioè capire se la commedia rifiuti completamente l'articolazione semantica della femminilità che contraddistingue l'altro fondamentale genere della *Titanus* per sostituirlo con qualcos'altro, se invece lo accetti passivamente o se infine lo adotti parzialmente sottoponendolo a delle sollecitazioni centrifughe.

All'interno del film la Bersagliera si trova in una situazione particolare in quanto, come viene detto sia dal predecessore di Carotenuto, sia dal parroco Don Emidio, lei è la più bella e la più povera del paese e inoltre non ha un fratello che faccia tacere le malelingue. Perciò, all'interno del quadrato dei ruoli femminili, divenuto ormai familiare nel corso delle precedenti analisi e basato sull'opposizione dei termini che corrispondono ai due valori di base della cultura italiana dell'epoca, “verginità” e “maternità”, la Bersagliera si trova ad essere riconosciuta da una parte della comunità nella quale vive – dalla quasi totalità della sua componente maschile, per essere esatti – come una “non-vergine” e “non-madre”, perciò come una “prostituta”. Ciò è evidente in diverse sequenze, come quella in cui, all'interno della merceria dove lei cerca dei nastri per agghindarsi, il negoziante e un avventore tentano di allungare le mani su di lei offrendole dei regali; ma soprattutto ciò traspare dalla sequenza chiave in cui il venditore ambulante riesce a convincere Carotenuto che la ragazza potrebbe essere sua con il pagamento di una piccola somma, ovvero le cinquemila lire necessarie a comprarsi un vestito. La Bersagliera, tuttavia, come fanno alcuni altri personaggi tra cui il parroco, è illibata e non è quindi altro che una “fanciulla” (cioè una donna “vergine” e “non-madre”): la situazione della giovane è perciò comparabile con quella tipica dell'eroina melodrammatica, la cui innocenza e la cui purezza vengono immotivatamente messe in dubbio. Tuttavia, è interessante notare come il personaggio non subisca quelle conseguenze che nel genere melodrammatico sarebbero inevitabili: la Bersagliera non viene espulsa dalla sua comunità, non è costretta ad attraversare una *via crucis* per riaffermare la propria innocenza e non ha bisogno di un *deus ex machina* che le ridia il suo onore, nemmeno del parroco, che ben conosce la verità. Le dicerie sul suo conto non provocano alcuna conseguenza drammatica e lei, peraltro, è capacissima

³⁷³ Ci si riferisce qui al fatto che il film di Comencini riprende esplicitamente alcune sequenze di quello di Castellani, il che con ogni probabilità è dovuto al fatto che Margadonna è coautore di entrambi i trattamenti. In particolare ciò è evidente nella sequenza in cui la Bersagliera, messa in carcere da Carotenuto, canta a squarciagola la propria rabbia, come faceva Carmela incatenata al letto dal padre.

di difendersi dalle insidie maschili a suon di sberle, dimostrando una reattività sconosciuta non soltanto alle eroine del cinema di Matarazzo e dintorni, ma anche al modello di Carmela. È importante notare infine come la mancata adesione alla sintassi del melodramma sia propria anche dell'eroe: Stelluti ha modo mille volte di sentir dire che la Bersagliera non è una donna onesta, ma semplicemente non ci crede. È questo che fa dell'eroe un *homo novus* – forse perché estraneo alla comunità di Sagliena – che porta così valori nuovi e quindi una rivoluzione all'interno della società nella quale vive, secondo lo schema della commedia nuova. Si può pertanto vedere come nel melodramma e nella commedia uno stesso elemento di base, la meccanica dell'equivoco, possa portare a conseguenze completamente divergenti a seconda della sintassi nel quale è inserito.

L'aspetto più interessante di questa dinamica consiste nel fatto che la Bersagliera non solo non soffre più di tanto per il fatto che la sua innocenza possa essere messa in dubbio, ma arriva a rafforzare tale equivoco permettendosi – moderatamente – di civettare con Carotenuto, allo scopo di spingere all'azione il povero Stelluti. A ben guardare ciò non ha durevoli conseguenze sulla narrazione – il processo che permetterà alla ragazza di unirsi con il giovane carabiniere sarà messo in moto solamente quando Don Emidio convocherà il maresciallo – ma si tratta ugualmente di un elemento importantissimo, in quanto permette l'emersione di un'eroina che può permettersi un margine di azione più vasto delle protagoniste del melodramma senza però cambiare di status all'interno di quel quadrato della sessualità il quale, pertanto, sembra qui essere messo alla prova ma alla fine riaffermato.

Un discorso simile può essere fatto per l'altro personaggio femminile del film, la nutrice Annarella: costei sembra costituire un'intromissione del mondo matarazziano all'interno dell'universo della commedia italiana. In primo luogo, anche Annarella utilizza un linguaggio melodrammatico simile a quello di Carotenuto, ma ciò avviene senza alcun intento comico e non fa anzi che avvicinare ulteriormente i due personaggi, che anagraficamente sono più vicini tra loro di quanto non lo siano alla coppia dei giovani eroi. In secondo luogo, rivelando al proprio spasimante di avere un figlio segreto la donna dice a Carotenuto, con un voluto effetto metanarrativo, che la sua è la «solita storia della povera ragazza sedotta e abbandonata». Tuttavia, anche in questo caso la posizione che la levatrice occupa sul quadrato della femminilità non le genera particolari problemi: è vero che la donna nasconde il suo essere “non vergine” e “madre”, una posizione concepibile solo se santificata dal matrimonio, e che anche in questo caso la sua reale situazione viene equivocata dalle malelingue, veicolate dalla pettegola Caramella, che insinua nel maresciallo il dubbio che Annarella abbia un'amante; eppure, né l'una né l'altra cosa preludono a un degrado delle sue condizioni, né alla disapprovazione della comunità, e quando il carabiniere scopre la sua situazione, invece di fuggire si offre di abbandonare il suo lavoro pur di poterla sposare.

Anche i personaggi minori permettono di verificare ulteriormente l'aderenza del film al modello della commedia classica: Don Erminio è assimilabile a quella figura di vecchio (Frye non le dà un nome) «che inizia l'azione del dramma ritirandosene e pone fine al dramma quando ritorna in scena» (Frye [1957] 1969, 231), specialmente nel momento in cui decide di convocare Carotenuto per sciogliere gli equivoci inerenti la coppia di giovani eroi e organizzare la loro unione, così come Caramella e Baiocchi corrispondono rispettivamente al servo del *senex* e a quello dell'eroe, personaggi fondamentali della commedia plautina.

Ma è osservando le relazioni tra i personaggi che si può notare ancora una volta come *Pane amore e fantasia* rappresenti un passaggio più marcato all'ambito del cinema industriale delle forme già sperimentate in *Due soldi di speranza*. Si è detto di

come il film di Castellani fosse, in ottemperanza alle regole strutturali della commedia nuova, la storia dell'amore tra due giovani che viene contrastato dalla generazione dei loro genitori e dal mondo di regole che essi rappresentano: ebbene, in *Pane amore e fantasia* tale formula viene addirittura raddoppiata nelle due parti in cui si può suddividere il film. Nella prima di esse viene generato un doppio equivoco: la Bersagliera, male informata da Caramella, crede che Stelluti voglia sposare Paoletta, la nipote del parroco, e decide allora di civettare con il maresciallo, che si fa delle strane idee. In questo caso si assiste ai tentativi – infruttuosi e per questo comici – del *senex* di congiungersi con la giovane eroina, i quali portano, senza che vi sia malizia da parte di Carotenuto, a ostacolare l'amore dei due giovani: per esempio, vedendo la Bersagliera litigare con Paoletta per Stelluti, il maresciallo arresta la prima lasciando involontariamente campo libero alla sua rivale.

Nella seconda parte del film, invece, si formano due potenziali coppie più consone dal punto di vista dell'età: Stelluti può finalmente amareggiare con la Bersagliera nei boschi, mentre Carotenuto ha occasione di dichiararsi ad Annarella, e le due vicende sono raccontate in parallelo mediante il montaggio alternato. Anche in questo caso, tuttavia, interviene un'iniqua legge superiore a complicare le cose: i due giovani cadono in un'imboscata della madre di Bersagliera, che involontariamente cerca di intrappolare il giovane per costringerlo con l'inganno a un matrimonio riparatore, non sapendo che in realtà i due innamorati hanno già deciso di sposarsi. In questa scena, che ne riprende un'altra analoga dal film di Castellani, si consuma così uno scontro tra un antico malcostume della "cultura" meridionale, opposto alla libera scelta "naturale" rappresentata dall'amore tra i due: un conflitto che viene vinto in maniera incruenta dall'affetto che lega Stelluti e la Bersagliera. Anche Carotenuto e Annarella devono affrontare una legge superiore che mette in pericolo il loro amore: si tratta del regolamento dell'Arma³⁷⁴, che impedisce al maresciallo di sposare una donna che abbia un figlio naturale; ma anche in questo caso, il militare sembra essere disposto a dimettersi – e a rinunciare al proprio dongiovannismo – pur di sposare la donna e sfida le regole mostrandosi con lei sul balcone, così che il saluto che le due coppie si scambiano sulla piazza del paese sembra perciò preludere all'arrivo di una nuova società, una società della commedia che pur partendo dalle stesse premesse fa piazza pulita della società del melodramma, come accadrà presto all'interno del panorama produttivo italiano. Una tendenza che viene tuttavia invertita dal seguito del film, il vagamente regressivo *Pane amore e gelosia* (1954), nel quale Annarella si ricongiunge con il padre di suo figlio e Carotenuto, nel finale, si ritrova al punto di partenza, pronto a cercare di accaparrarsi le grazie della nuova levatrice, che ha sintomaticamente le fattezze di Yvonne Sanson.

Tuttavia, se si esaminano le singole sequenze che compongono la sintassi narrativa, ci si può accorgere di come, al pari di *Due soldi di speranza*, anche *Pane, amore e fantasia* si trovi a dover mediare tra l'intreccio lineare proprio della drammaturgia della commedia e la struttura a singoli blocchi narrativa propria del cinema neorealista. Il film di Castellani aveva trovato una forma di mediazione fondata su di una cornice più strutturata – costituita dalle sequenze iniziali e da quella finale – e

³⁷⁴ È interessante notare come sia la stessa didascalia che apre *Pane, amore e fantasia*, caratterizzata da una retorica che contrasta fortemente con il tono complessivo dell'opera, a istituire per la prima volta – seppure con una certa prudenza – il contrasto tra le leggi militari e l'umanità dei suoi rappresentanti, che è uno dei temi principali del film: «La vicenda che stiamo per raccontarvi è immaginaria. Ma è tuttavia una vicenda umana. I personaggi la vivono in veste di Carabinieri, ma non per questo cessano di essere uomini e, come tali, sentono, amano e soffrono al pari di tutti voi. Quando però la loro umanità trascende i limiti delle norme disciplinari inderogabili, sanno ritrovare se stessi, com'è nella loro tradizione che è il patrimonio luminoso dell'Arma».

una parte centrale suddivisa in macroepisodi, che corrispondevano approssimativamente agli spostamenti del personaggio protagonista, erano autoconclusivi e riportavano ogni volta la coppia nella posizione iniziale. Nel film di Comencini, invece, la mediazione tra i due stili narrativi viene operata all'interno di ogni singola sequenza, in modo da rendere meno stridente il contrasto e da completare il passaggio verso le forme di un cinema industriale e verso un linguaggio più vicino agli standard di quello classico. Si tratta di un processo che fonde la dimensione circolare dei blocchi di sequenze autoconclusive con la direzionalità dell'intreccio tradizionale, in modo che la narrazione venga portata avanti a poco a poco per poi acquisire un ritmo più sostenuto verso la fine del film. Ciò è reso possibile dal fatto che ogni blocco racconta un aneddoto autonomo e contiene una o più microsequenze attrazionali (gag) che diano allo spettatore una soddisfazione immediata; al tempo stesso tuttavia, in ognuno di questi piccoli blocchi vi è uno e un solo elemento che funge da ponte verso la sequenza successiva. Per rendersene conto basta esaminare le sequenze centrali del film: alla sequenza in cui la Bersagliera viene incarcerata a causa della rissa con Paoletta, succede quella del colloquio tra Carotenuto e il venditore ambulante, che è raccordata alla precedente sulla sola base degli spazi dell'azione, ha un suo valore autonomo perché permette al maresciallo di raccontare con esagerato (e quindi comico) senso di mistero la propria giovinezza, e infine contribuisce moderatamente alla progressione narrativa perché in essa il venditore – che per il resto non influisce direttamente sullo sviluppo della vicenda – convince il militare della possibilità di ottenere prestazioni sessuali dalla Bersagliera in cambio della somma di cinquemila lire. Subito dopo, mentre i due personaggi si accomiatano, si leva il canto della ragazza, che introduce la microsequenza successiva sulla base di un raccordo sonoro. Anche questo secondo blocco ha le stesse caratteristiche del precedente: ha un valore autonomo, in quanto permette alla protagonista di cantare il che, come si è visto per il melodramma, era una delle attrazioni standard dei film Titanus nei primi anni '50 (inoltre la Lollobrigida si è rotta una spallina del vestito durante una colluttazione, il che permette allo spettatore di spiare parte del suo seno), contribuisce lievemente alla progressione narrativa, in quanto il canto della giovane parla di un tradimento amoroso e viene udito da Stelluti e Baiocchi, e inoltre contribuisce a scatenare un effetto comico, in quanto l'ingenuo carabiniere non capisce assolutamente di essere il bersaglio della canzone e se lo deve fare spiegare dal collega. Infine, il canto della ragazza consente di raccordare la microsequenza alla successiva: infatti, dopo una dissolvenza incrociata che marca un'ellissi, si vede Carotenuto che di notte suona a sua volta malinconico la chitarra sul balcone. Questa struttura viene però abbandonata verso il finale, dopo che il parroco ha spinto Carotenuto ad aiutarlo a congiungere la coppia di giovani e quest'ultimo ha deciso di corteggiare Annarella: l'intreccio della commedia nuova prende allora il sopravvento e nel corso degli ultimi venti minuti si giunge alla conclusione. In proposito è importante notare come la macrosequenza finale sia contraddistinta da un procedimento proprio del linguaggio del cinema classico, ovvero il montaggio alternato, che permette contemporaneamente di seguire le vicende della Bersagliera e di Stelluti nel bosco e quelle di Carotenuto e Annarella alle prese con i mariti delle due partorienti.

L'organizzazione narrativa del film ha perciò la funzione di conservare la tensione tra gli episodi autonomi e la struttura della commedia classica, contribuendo a sfumare i confini tra i primi e la seconda anziché esaltare il loro contrasto³⁷⁵ o al

³⁷⁵ Come avveniva in *Due soldi di speranza* con l'espedito del viaggio: non a caso, il film veniva paragonato da VILLA (1995) all'*Odisea*. Si coglie qui l'occasione di rilevare, inoltre, come il sopravvivere della struttura a episodi sia, secondo Farassino, l'elemento che più infastidisce la critica dell'epoca: «Mentre la critica più avanzata chiede al cinema di conquistare finalmente il respiro del

contrario annullarlo adottando un linguaggio classico, come avveniva ad esempio in certe commedie di Zampa³⁷⁶ immediatamente successive alla fine del conflitto mondiale. Questa mediazione tra i singoli episodi e una forte struttura tradizionale è destinata a una grande fortuna e accomuna diverse delle commedie italiane di questo decennio: si pensi al modo in cui le microsequenze di cui è composto *I soliti ignoti* (Mario Monicelli, 1958) si succedono autonome contenendo però uno o più elementi indispensabili al progredire del piano criminale dei protagonisti – o marcando al contrario dei temporanei punti morti e l'esigenza di cambiare strategia – mentre un film già proiettato verso il decennio successivo, come *La grande guerra* (Mario Monicelli, 1959) torna a una costruzione nella quale i singoli episodi sovrastano il disegno complessivo. Allo stesso tempo, si evidenzia una netta differenziazione rispetto alla sintassi standard del melodramma, che prevedeva sì una successione di sequenze a sé stanti, organizzate però come tappe del percorso discendente dell'eroina.

La dimensione attrazionale e quella passionale

Nelle microsequenze appena analizzate sono emersi incidentalmente due elementi che meritano un approfondimento, specie per quanto riguarda la dinamica delle attrazioni, uno dei quali è uno specifico del genere – le gag – mentre l'altro è più universale e legato all'uso delle musiche: si tratta ora di vedere quale sia il loro rapporto con la struttura del testo nella sua totalità, e quale la loro relazione con la dimensione passionale convocata dal film.

Si è visto come ciascuna delle microsequenze delle quali è composto *Pane, amore e fantasia* tenda a essere polifunzionale, di come cioè contenga tanto degli elementi che consentono di portare avanti la narrazione quanto elementi autonomi: le attrazioni non sarebbero perciò concentrate in sequenze che fungono da intervallo rispetto allo sviluppo del racconto, o viceversa in quelle di maggiore tensione, ma sarebbero invece distribuite lungo tutto il corso film e perciò presenti in numero maggiore di quanto avveniva nel melodramma. Non si può tuttavia dire che esse sovraggiungano la narrazione dal momento che, come è stato appena sottolineato, *Pane amore e fantasia* è ancorato in maniera estremamente salda alla sintassi della nuova commedia, che tende addirittura a raddoppiare. Perciò le gag tendono piuttosto a punteggiare il film, a offrire una soddisfazione momentanea a chi sta per il resto seguendo lo sviluppo dell'intreccio. Esse di per sé sono di varia natura, meno funamboliche di quanto non avvenga nel cinema comico – sia dal punto di vista fisico che verbale: non si assiste né a interpretazioni che rimandino a dinamiche *slapstick*, né a costruzioni verbali improbabili e surreali come quelle dei coevi film interpretati da Totò – ma sono improntate piuttosto all'esagerazione dei caratteri dei personaggi, secondo il modello mollièriano. Si è già fatto riferimento al dongiovannismo di Carotenuto, che costituisce la maggior parte delle occasioni comiche del film, sia quando il personaggio

grande romanzo [...], questo va esattamente nella direzione opposta, verso la novella e la struttura a episodi. È perciò comprensibile che Aristarco, vedendo nel Castellani di *Due soldi di speranza* “più un novelliere che un romanziere”, che procede per immagini bozzettistiche”, “fatte di istantanee”, faticosi ad accettare culturalmente il film, che pure gli è visibilmente piaciuto [...] Ma poi, senza ulteriori roveli, tutta la critica comincerà a indicare nella frantumazione narrativa e nel cinema a episodi i segni e insieme i fattori della degradazione neorealistica, e i loro correlati stilistici – bozzettismo, macchiettismo, idillio campestre, ecc. – assumeranno una costante accezione negativa» (FARASSINO 2003, 210).

³⁷⁶ Per esempio *L'onorevole angelina* (1947), che pur ambientato nelle borgate romane ha una struttura tipicamente hollywoodiana, basata sulla sintassi del *rise and fall and rise again* (ovvero dell'improvviso successo, della caduta e della risalita) del personaggio protagonista, analogamente a quanto avveniva per esempio in *Arriva John Doe* (*Meet John Doe*, Frank Capra, 1941).

si produce in un'eccessiva galanteria fisica – come nell'incontro con la moglie del brigadiere – sia quando utilizza un linguaggio sovraccarico al fine di sedurre³⁷⁷ Annarella; allo stesso modo occasioni comiche simili vengono generate dall'eccesso di timidezza e d'ingenuità di Stelluti³⁷⁸, o ancora dalla troppa curiosità di un anonimo paesano, che si aggira costantemente armato di cannocchiale.

Ma la microsequenza del canto della Bersagliera offre anche l'occasione di assistere a due esibizioni canore della Lollobrigida, all'interno di una situazione che presenta delle analogie con quanto precedentemente visto all'interno del melodramma Titanus. È importante notare che i due frammenti di canzone cantati dalla protagonista non valgono tanto quanto attrazioni di per sé: non vengono infatti eseguite per intero e non si tratta di esibizioni professionali accompagnate da un'orchestrazione più ampia, a differenza di alcune delle esibizioni di Murolo o di Consolini nei primi film della serie di Matarazzo. Rispetto a tali *performance*, quella presente in *Pane, amore e fantasia* conserva solo la funzione di ponte tra la dimensione attrazionale e quella passionale del film, sebbene sia maggiormente legata alla dimensione narrativa della pellicola. Si è visto in precedenza come nei primi melodrammi della Titanus le passioni dei personaggi – segnatamente la nostalgia – venissero amplificate dalle canzoni che a intervalli regolari interrompevano l'azione, mentre in quelli successivi queste ultime sparivano gradualmente affidando l'espressione delle passioni, come avviene preferibilmente nel linguaggio classico, alla recitazione degli attori e rafforzandone quindi il legame con lo sviluppo narrativo. La stessa cosa accade anche in questo prototipo della commedia Titanus, che infatti viene realizzato quando la casa di produzione, nel 1953, ha già acquisito un'identità relativamente stabile grazie ai melodrammi: la sequenza in oggetto è perciò solamente l'ultimo rimasuglio di una forma che, nella seconda metà del decennio, verrà affidata prevalentemente al sottogenere del film-canzone.

In questa sequenza, come in tutto il corso della pellicola, la passione fondamentale è quella della gelosia, un sentimento che comparirà anche nel titolo del film successivo della serie. Si tratta di un elemento particolarmente importante, perché entra in relazione con lo sviluppo sempre maggiore che i personaggi femminili avranno nelle commedie Titanus. Per esplorare questa dimensione, si farà riferimento alla lunga analisi del lessema /gelosia/, effettuata da Greimas e Fontanille (1991).

I due studiosi convergono sul fatto che la gelosia è una passione complessa, che riguarda tre attori – il geloso (S_1), l'oggetto della gelosia che è a sua volta un soggetto (O, S_3) e il rivale (S_2) – e si trova all'intersezione di due configurazioni, l'attaccamento (ovvero la necessità del geloso di mantenere una congiunzione esclusiva con l'oggetto) e la rivalità (ovvero il rapporto tra il soggetto e il rivale):

Se l'evento – la giunzione del rivale con l'oggetto – è colto prima del suo verificarsi, la relazione di *rivalità* (S_1/S_2) passa in primo piano e suscita il timore: si tratta allora di sorvegliare l'altro, di sventare i suoi approcci, di distoglierlo dall'oggetto, di accaparrarsi quest'ultimo per escludere il rivale. Se l'evento è colto a cose fatte, è evidente che, per il geloso, a meno che non tenti di vendicarsi, non resta molto da fare riguardo al rivale; in compenso passa in primo piano la relazione di *attaccamento* ($S_1/O, S_3$). Il geloso si volge allora all'oggetto e ci si chiede chi quest'ultimo ami veramente e se gli si possa dar fiducia. È solo a questo punto che la sofferenza si nutre di variazioni fiduciarie ed epistemiche. (Greimas – Fontanille 1991, 168).

³⁷⁷ «Annaré, di donne ce ne sono state, ma nessuna come voi, perché voi siete la donna del destino»; «Il motto dell'arma è “nei secoli fedele”. Così sono io: fedele all'amore.»

³⁷⁸ Come nella sequenza in cui il giovane dimostra di non capire i sottintesi di Carotenuto, che con la scusa di una missione segreta lo sta mandando nel bosco ad amoreggiare con la Bersagliera.

La gelosia ha una sua dimensione sintattica, nella quale all'inquietudine nei confronti del rivale (che può dar luogo a una sua emulazione, nel caso il soggetto geloso lo riconosca come superiore a sé, oppure semplicemente all'odio) succede una forma di diffidenza che prende le forme, da una parte, di una diffidenza nei confronti del rivale; dall'altra, di un'incrinatura nel patto fiduciario che legava il soggetto all'oggetto amato:

da un lato c'è una diffidenza presupposta dalla gelosia e che trae origine dalla rivalità: è la diffidenza nei confronti dell'avversario, la quale non è per nulla specifica della gelosia, ma le è necessaria. Dall'altro lato c'è la diffidenza suscitata dalla gelosia: diffidenza nei confronti dell'essere amato di cui si sospetta l'infedeltà, per esempio. Questa risulta allora in un modo molto preciso da una perturbazione della fiducia propria dell'attaccamento; tale diffidenza implicata non è necessaria alla gelosia, ne è soltanto una delle eventuali varianti, che può essere sospesa per esempio nel caso in cui il geloso acceda di colpo alla certezza e si accontenti, se così si può dire, di soffrire per il tradimento. [Tuttavia] il geloso sarà sempre diviso tra due ruoli fiduciari, poiché, all'interno del simulacro passionale, la sua diffidenza non si potrebbe comprendere senza l'attaccamento e, di conseguenza, essa continua a presupporlo. È la ragione per cui, quando ha fiducia da un lato e sfiducia dall'altro, lo stato in cui si trova non potrà mai essere descritto come "termine complesso": sarà un'oscillazione, un'asserzione e una negazione simultanee che, riecheggiando lo scuotimento forico dell'inquietudine, potranno solo amplificarlo. (Greimas – Fontanille 1991, 191-192; 195).

Nel caso particolare della sequenza presa in esame, la Bersagliera esprime con il suo canto la gelosia nei confronti di Stelluti, che crede essersi fidanzato con Paoletta a causa di una confidenza, errata, fattale da Caramella, la domestica di Carotenuto. La giovane dapprima sviluppa un forte odio nei confronti della rivale – l'emulazione sarebbe esclusa, dal momento che Caramella le ha rivelato che l'arma della nipote del parroco (ovvero la competenza che le permetterà di superare il soggetto Bersagliera) è costituito dai ricchi vestiti che ella si può permettere, non da un merito intrinseco – e con un pretesto la percuote di fronte a tutto il paese venendo così arrestata. Poi, sola in cella, intona due canti: il primo, eseguito con enfasi comica in un campo lungo che permette meglio di cogliere la mimica dell'attrice, è indirizzato a Stelluti ed esprime il venir meno del patto fiduciario che la legava all'uomo amato³⁷⁹, sebbene quest'ultimo non fosse consapevole di essere l'oggetto delle sue intenzioni. Il primo brano viene seguito da un secondo, più malinconico, nel quale la ragazza esprime la sofferenza conseguente alla fiducia tradita, mentre si prepara il giaciglio e si corica per dormire: in questo caso la macchina da presa, anziché rimanere distante, effettua un lento movimento in avanti fino al primo piano, annullando letteralmente la distanza che caratterizzava la performance precedente.

In questo segmento la dimensione passionale, che viene sottolineata dalla messa in scena e dalla regia, è fusa a sua volta con delle gag ma è al tempo stesso anche saldamente ancorata alla narrazione; altrove, tuttavia, la dimensione passionale è esclusivamente legata allo sviluppo narrativo e lontana da quella attrazionale, che è assente. È il caso di una mancata passione, della gelosia che invano la Bersagliera cerca di far nascere in Stelluti, troppo ingenuo per cogliere i messaggi che lei gli sta lanciando. La ragazza, in una delle sequenze iniziali, tenta invano di farsi notare dal carabiniere, cui vuole regalare un cardellino; tuttavia, non riuscendo ad attirare l'attenzione del giovane che fa di tutto per ignorarla, dona allora l'animale a Carotenuto sperando di farsi notare da Stelluti, che però non vede nel gesto nulla di strano. Questa azione avrebbe come scopo quello di aumentare l'attaccamento del giovane – e il desiderio di esclusività nel possesso di lei che ne è componente – facendo in modo che

³⁷⁹ Consta di quattro versi alternativamente ripetuti: «A chi darò il mio cuore/ancora non lo so/ma certo a un traditore/mai più non lo darò».

Stelluti si crei un simulacro di un proprio rivale, ovvero il suo superiore; ma il gesto ha esclusivamente l'effetto di far nascere strane idee nella testa del donnaiolo maresciallo.

Si tratta di un elemento assai importante, questo della gelosia provocata, che è destinato a sovrastare quello della gelosia "patita": automaticamente escluse dalla dimensione pragmatica o da una diretta azione cognitiva (la Bersagliera non può corteggiare Stelluti, ma solo farsi corteggiare), le donne della commedia trovano uno spazio di manovra agendo indirettamente sulla dimensione cognitiva e sulla dimensione passionale dell'oggetto delle loro attenzioni. Si vedrà in seguito come questa strategia, i cui confini sono saldamente ancorati alla morale della cultura del tempo – l'eroina in questa fase non può essere mai completamente disonesta – verrà adottata con una spregiudicatezza sempre maggiore in consonanza con l'evoluzione del femminile all'interno della cultura italiana dell'epoca. Per ora ci si vuole soffermare ancora su di un ultimo aspetto, che concerne il diverso ruolo della gelosia all'interno della commedia e del melodramma. A proposito di *Catene* si era rilevato il fatto che tale passione non aveva un ruolo preponderante: Guglielmo, una volta venuto a conoscenza di una possibile relazione tra la moglie Rosa e un altro uomo, passava immediatamente ai fatti uccidendo il rivale e cacciando la donna di casa; se mai, una volta emigrato, poteva al massimo struggersi per la nostalgia del nucleo familiare, ma il suo netto rifiuto per la moglie escludeva quell'oscillazione della fiducia che si è visto essere uno degli atteggiamenti chiave nei confronti dell'oggetto amato da parte di chi è geloso. Allo stesso modo, ne *I figli di nessuno*, quando Luisa scopriva del matrimonio di Guido con Elvira si era già fatta monaca e aveva fatto voto di abbandonare le passioni terrene, così che la moglie dell'uomo amato non veniva da lei mai percepita come una rivale. L'unico dei film finora analizzati nel quale la gelosia ricopre un ruolo preponderante è *Bufere*: tuttavia, anche in quel caso essa era propria unicamente della moglie del medico protagonista, Maria, un personaggio sul quale la narrazione era focalizzata soltanto di rado. Nel melodramma, almeno in quello della *Titanus*, la gelosia passa quindi in secondo piano rispetto alla nostalgia del mondo dal quale l'eroina viene cacciata, oppure all'eventuale collera che segue la scoperta di una menzogna o dell'equivoco; nella commedia è invece la dimensione intersoggettiva della gelosia, anche qui abbinata alla dimensione dell'equivoco – in *Pane, amore e fantasia* ve ne sono ben tre, riguardanti la falsa notizia della promessa di matrimonio di Stelluti, le attenzioni della Bersagliera verso il maresciallo e infine i misteriosi soggiorni romani di Annarella – a sostenere l'edificio della commedia nuova e a permettere un riequilibrio delle figure semantiche che vi sono in gioco.

La dimensione spaziale

Nei capitoli dedicati al melodramma si era insistito su come il cinema di Matarazzo stabilisse le coordinate dell'utilizzo degli spazi nel genere, da una parte attraverso il modo in cui il regista prelevava elementi del neorealismo combinandoli con un immaginario derivante tanto dall'iconografia turistica della città di Napoli, quanto da generi come il noir e dalle illustrazioni sentimentali dette "carte rosa"; dall'altra, mediante la creazione di uno spazio urbano che sintetizzava in pochi ambienti le funzioni di un'intera città. Si tratta ora di cogliere il diverso modo in cui la commedia di estrazione neorealista fonde l'attenzione per la descrizione spazi e l'abitudine di girare in esterni con l'esigenza di creare un palcoscenico sul quale far agire i personaggi principali.

Il primo rilievo da fare riguarda il fatto che in realtà, a dispetto dell'enfasi posta dalla tradizione critica sulla predilezione neorealista per gli scenari naturali, vi è una

lunga tradizione di commedie *en plein air* che risale addirittura agli esordi del cinema italiano sonoro. La stessa espressione “telefoni bianchi”, con la quale è stata per lungo tempo designata la commedia italiana degli anni '30, rimanda infatti al ricco design degli interni e al *décor* delle riprese effettuate in studio, ma è in realtà il prodotto di un luogo comune che già il celebre convegno di Pesaro del 1974 ha contribuito a sfatare. In particolare l'intervento di Gili (1975) ha dimostrato come l'uscita dai teatri di posa – che veniva rivendicata come una peculiarità del cinema neorealista e ancora prima come un frutto di quella tendenza critica che avrebbe dato vita e un fondamento teorico a una parte consistente di quella stagione del cinema italiano – fosse in realtà una conquista conseguente a un lungo processo cui avevano dato vita, tra gli altri, tanto il Blasetti epico e spettacolare di *1860* (1934), quanto la maggior parte della produzione di Camerini, le cui commedie spesso presentano almeno una sequenza in esterni in ambiente extraurbano: la più celebre di queste ultime è forse quella dell'osteria fuori Milano all'inizio de *Gli uomini che mascalzoni* (1932). Prima di arrivare, per esempio, alla campagna napoletana di *Due soldi di speranza* bisogna allora percorrere un lungo percorso, che comprende non solo il celeberrimo borgo di *Quattro passi tra le nuvole* (Alessandro Blasetti, 1943) – il quale, come è noto, presenta un'alternativa idillica e onirica al grigiore urbano – ma anche esperienze immediatamente post-belliche come quelle di Zampa: le borgate de *L'onorevole Angelina* e i campi di *Vivere in pace*. Il confronto con quest'ultimo film può chiarire come, in *Due soldi di speranza* e in *Pane, amore e fantasia* ma per estensione anche in quasi tutto il cinema italiano degli anni '50, funzioni la trasposizione degli spazi popolari da un cinema ancora inserito nell'alveo del neorealismo a un altro che porta alla normalizzazione delle istanze del primo.

Vivere in pace racconta il martirio di Tigna (Aldo Fabrizi), un burbero contadino dal cuore d'oro che viene ucciso da un manipolo di soldati nazisti dopo aver salvato due prigionieri americani e aver al tempo stesso compiuto un gesto di pietà nei confronti di un disertore tedesco. Il film, realizzato con attori professionisti, è caratterizzato come molti altre pellicole del periodo da un'alternanza tra momenti drammatici e numerose gag, che conferiscono un'atmosfera di commedia secondo il modello di quell'alternanza di generi e toni differenti che per Farassino (1977) costituiva uno degli elementi chiave del cinema neorealista. Difatti anche *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), cui il film di Zampa rimanda per la presenza di Aldo Fabrizi, era caratterizzato da momenti leggeri³⁸⁰ che interrompevano lo sviluppo drammatico della vicenda, così come gli episodi di *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946) – del quale *Vivere in pace* potrebbe essere considerato una versione degenerata, per il tono greve e carico di stereotipi razziali (utilizzati con un'indubbia buona fede) che caratterizzano il rapporto tra i protagonisti e l'afroamericano Joe – alternava episodi tragici ad altri più leggeri, come quello del convento sulla linea gotica e per certi versi anche quello ambientato a Napoli. Il rapporto del film di Zampa con l'ambiente contadino – nonché la filosofia generale dell'opera – vengono enunciati nella sequenza iniziale e in quella finale, che sono speculari: *Vivere in pace* inizia infatti con due vedute aeree del borgo del centro Italia, accompagnate da una *voice over* che presenta i luoghi e i suoi abitanti, cui fa seguito un lungo movimento di carrello verso sinistra mediante il quale vengono passate in rassegna le abitazioni della via principale. Mentre vengono inquadrati in successione gli usci delle case e i paesani, la voce fuori campo indica i cortili dove giocano i bambini e gli scalini sui quali siedono gli anziani, fino a che non entrano in campo due elementi che sono destinati a turbare la scena: il segretario politico, intento a lucidare gli stivali, e

³⁸⁰ L'esempio più celebre è probabilmente l'episodio della “padellata” somministrata da Don Pietro a un anziano che è riluttante a fingersi moribondo durante un'ispezione delle SS.

l'unico soldato lasciato lì dai tedeschi a presidiare il paese. Il resto del film illustra così una vita rurale tutt'altro che idillica: ciascuno dei membri della famiglia di Tigna, oltre che lavorare dalla mattina alla sera per mettere insieme il pranzo con la cena, deve anche sopportare le interferenze e le ruberie del segretario politico, i minacciosi editti del contingente tedesco, il conflitto interiore tra il desiderio di salvaguardare la propria vita e l'imperativo morale di salvare i prigionieri americani che si sono rifugiati nei boschi. L'inquadratura iniziale ritorna però identica anche nel finale del film, dopo che si sono conclusi gli eventi narrati, gli alleati sono giunti nel piccolo borgo e la guerra è finalmente finita: di nuovo, la carrellata verso sinistra passa in rassegna le case e il commento fuori campo illustra la vita del piccolo borgo. Ma, una volta sorpassati i gradini dove si siedono gli anziani, non c'è più nulla da raccontare, dal momento che la vita è tornata alla normalità, e sopraggiunge allora una dissolvenza in chiusura.

Si può dire che il modello spaziale di *Pane amore e fantasia* sia sviluppato a partire dal finale del film di Zampa: le vicende del maresciallo Carotenuto si dipanano infatti in un'atmosfera pacificata, nella quale i disastri provocati dai bombardamenti si fondono senza troppi problemi con quelli dei ciclici movimenti sismici cui è sottoposta l'immaginario Sagliena³⁸¹. Mentre buona parte del meridione è infiammato dalle rivendicazioni dei contadini, che reclamano la rassegnazione delle terre³⁸², gli abitanti del piccolo borgo si trovano ad essere già in possesso delle terre che lavorano da ben cinquant'anni ma, come spiega Don Emidio a Carotenuto, sono perseguitati da una miseria endemica – perciò storica, quasi fosse una punizione del destino – e si sono così rassegnati alla povertà. Una povertà priva di ragioni sociali ed economiche, romanticamente eterna e forse per questo invincibile, ma che non è necessariamente un ostacolo alla felicità. Difatti, quando Carotenuto chiede a un contadino cos'abbia messo nel pane che sta mangiando, questi risponde senza scomporsi: «fantasia, marescià». Quello di *Pane amore e fantasia* è perciò un mondo normalizzato, come il borgo di *Vivere in pace* dopo che sono partiti i tedeschi: non è di certo esente da disuguaglianze e conflittualità, tuttavia è abitato da personaggi che cercano di vivere la propria vita a dispetto delle condizioni nelle quali si trovano e che per questo riescono a creare la nuova società (seppure soltanto degli affetti) implicata dalla struttura della commedia. È questo elemento a fare infuriare buona parte della critica, non tanto nel periodo immediatamente posteriore all'uscita del film³⁸³ quanto negli anni successivi³⁸⁴ e perfino in epoche maggiormente segnate dalla riflessione sui modi di produzione e il sistema dei generi del cinema italiano: lo stesso Spinazzola, infatti, istituisce un confronto tra *Due soldi di speranza* e *Pane amore e fantasia* a tutto svantaggio di

³⁸¹ In delle prime sequenze del film Carotenuto, vedendo un edificio diroccato, chiede al brigadiere che lo accompagna se si tratti di una casa bombardata, ma si sente rispondere che le macerie sono le conseguenze di un terremoto. Poco dopo, il maresciallo vede un'altra casa distrutta, e quando chiede se sia stato il terremoto si sente rispondere: «No, bombardamento».

³⁸² Come si è detto doveva essere il soggetto di un film di De Santis rimasto però incompiuto, *Noi che facciamo crescere il grano*, che il regista aveva tentato di dirigere poco prima, nel 1951.

³⁸³ Come notano sia Grande (1986) che Gili (2005), le recensioni uscite a ridosso del film furono spesso benevole, comprese quelle di nomi autorevoli come Moravia, che scrisse del film su «L'Espresso» del 3 gennaio 1954, e Chiarini, che come per *Due soldi di speranza* sottolineò il fatto che non si trattava più di neorealismo, ma di un onesto passatempo proposto al pubblico; è da rimarcare anche il fatto che entrambi sottolineano i debiti che il film intrattiene con il neorealismo, e vedono in questo travaso non un impoverimento bensì una dimostrazione della forza innovatrice del cinema postbellico italiano.

³⁸⁴ Si vedano in generale gli scritti sul neorealismo rosa: in proposito, oltre al caso già citato di KEZICH (1955), FARASSINO (2004) ricorda anche le considerazioni analoghe di FERRARA (1957).

quest'ultimo, che viene definito un «eccellente esempio di “falso rustico”» (Spinazzola [1974] 1985, 103)³⁸⁵.

Questa rappresentazione dello spazio rurale trova un corrispettivo anche sul piano figurativo e su quello sonoro. Tutto il film è ambientato nel borgo di Sagliena, al centro del quale si trova il commissariato in cui risiede Carotenuto e attorno al quale si sviluppano in discesa i tornanti lungo i quali si trovano gli appezzamenti coltivati dagli abitanti e le loro case, compresa quella della Bersagliera. Gli incontri tra i personaggi avvengono indifferentemente nell'uno e nell'altro polo, ma secondo delle costanti che raramente vengono trascurate. In primo luogo, i protagonisti sono sempre attornati di comparse al lavoro, che svolgono una funzione decorativa: si prenda come esempio la sequenza in cui Stelluti e Baiocchi, pattugliando il paese, entrano in scena incrociando una lunga fila di comari che vanno a prendere l'acqua al pozzo, trasportandola in anfore che tengono in equilibrio sul capo; oppure, e soprattutto, la sequenza del primo corteggiamento tra Carotenuto e Annarella. Nei film di Matarazzo non era infrequente trovare delle comparse che, svolgendo lavori manuali o formando dei capannelli, riempissero gli ambienti normalmente abitati solo dai protagonisti: ovviamente in certi casi esse avevano una funzione narrativa più consistente, come i cavatori de *I figli di nessuno*, ma in altri casi si limitavano a fare una fugace apparizione, come gli operai del cantiere di *Tormento*. Nella sequenza del corteggiamento tra Carotenuto e Annarella ci si trova in una situazione simile: quando i due si incontrano sulla strada, alle spalle del militare è visibile un gruppo di paesani che sale a dorso di mulo lungo un sentiero che si immette sulla via principale, per poi sparire man mano che la coppia, che passeggia scorrendo in campo medio ed è preceduta da un movimento di carrello verso sinistra, si allontana. Tuttavia, non appena i due si fermano e dal campo medio si passa ai primi piani, si torna all'iconografia del lavoro agricolo: alle spalle del volto di Annarella è visibile una distesa di campi che si perde all'orizzonte; dietro il volto di Carotenuto si può invece ammirare la ripida salita che porta alle prime case del borgo, ingentilita dalla vegetazione della macchia mediterranea e percorsa ancora una volta da una fila di donne che portano anfore d'acqua sul capo in campo lunghissimo. La funzione di queste inquadrature ricorda le vedute amene che incorniciano le passeggiate delle coppie del melodramma: si pensi in particolare ai contadini che lavorano felici, in quello stesso 1953, davanti all'albergo dove amoreggiano Jean Gabin e Silvana Pampanini in *Bufere*, un idillio agreste dal quale sembra essere esclusa la fatica del lavoro nei campi a favore della rappresentazione di un mondo più semplice e meno conflittuale di quello inurbato. Vale la pena di notare, inoltre, come questo modello di spazio agreste sia rafforzato anche dal commento sonoro di Cicognini³⁸⁶ che, fin dalla sequenza dei titoli, propone delle melodie dal sapore popolare, dalla struttura ripetitiva e spesso arrangiate per strumenti della tradizione contadina quali zufoli e zampogne.

In secondo luogo, i paesani svolgono un'altra funzione oltre a quella decorativa: alcuni di loro, sebbene non siano identificati da un nome, ricorrono alla fine di quasi ogni sequenza e svolgono la funzione di un coro popolare che commenta e sanziona l'operato (e le passioni) dei personaggi: sono il popolano col cannocchiale e la comare che cuce, i quali alla fine della sequenza citata, una volta che Annarella e Carotenuto si sono accommiatati, commentano l'approccio seduttivo del maresciallo.

Perciò, si può osservare come, anche da una prospettiva spaziale, il film riprenda un'iconografia appartenente a una tendenza duratura del cinema italiano, la reinterpreti

³⁸⁵ Una posizione più recente e nettamente contrastante è quella di GILI (2005, 30-33), che vede invece nel film e soprattutto nel suo seguito una rappresentazione del disagio sociale dell'Italia del meridione, nascosta tra le pieghe di un racconto leggero e piacevole.

³⁸⁶ Autore anche delle musiche di *Due soldi di speranza*.

attraverso l'esperienza di alcune frange del neorealismo – quello delle commedie agrodolci di Zampa – e lo pieghi tuttavia all'atmosfera e alla struttura della commedia nuova, tenendo presente soprattutto gli slanci realisti di alcuni esemplari della riforma goldoniana, come le *Baruffe chiozzotte*³⁸⁷.

II.4. Oltre Pane amore e fantasia.

Il film di Comencini si rivela essere un immediato successo, che alla fine del ciclo di sfruttamento arriva alla ragguardevole somma di un miliardo e trecento milioni di lire: un exploit di molto superiore rispetto al precedente record de *I figli di nessuno*. Un successo del genere non può non avere ripercussioni sulla produzione della casa: se nel 1952 la Titanus produce solamente una sola commedia contro tre melodrammi³⁸⁸, a partire dal 1955 le proporzioni si invertono nettamente, con il solo *L'angelo bianco* a spartire le uscite con *Il segno di Venere* (Dino Risi), *Un eroe dei nostri tempi* (Mario Monicelli), *La bella mugnaia* (Mario Camerini) e *Pane amore e...* (Dino Risi). La prima mossa compiuta da Lombardo, una volta esploso il successo del film, consiste nel produrre immediatamente un seguito: retrospettivamente questa potrebbe sembrare una scelta obbligata, tuttavia bisogna osservare come si trattasse di una strategia finora aliena alla casa, che piuttosto tendeva a creare un ciclo con gli stessi attori e comparti artistici, anziché far sopravvivere in un altro film lo stesso universo diegetico di un'opera di successo. Questa d'altra parte era la tendenza di buona parte del cinema della seconda metà degli anni '40 e dell'inizio del nuovo decennio: per esempio, ad *Abbasso la miseria!* seguiva *Abbasso la ricchezza!*, che confermava alla regia Gennaro Righelli ed era ancora fondato sull'immagine divistica di Anna Magnani, ma che però non proseguiva le avventure della famiglia Straselli – mentre gli *Anni facili* (1953) vissuti da Nino Taranto avevano in comune con gli *Anni difficili* (1948) di Umberto Spadaro soltanto la regia di Zampa e una caustica sceneggiatura di Amidei e Brancati. La vera e propria *serializzazione* dei prodotti di successo – per parafrasare il titolo di Costa (2004) – era un fenomeno più recente, che la Titanus poteva portare avanti sull'esempio di *Le retour de Don Camillo* (Julien Duvivier, 1953): una coproduzione tra la Rizzoli Film e la francese Francinex che era nata per rinnovare il successo di *Don Camillo* (Julien Duvivier, 1952). Ma bisogna ricordare come in quest'ultimo caso l'operazione fosse incoraggiata dal fatto che le avventure di quel personaggio avevano una struttura seriale già sulla pagina scritta. Così, come racconta lo stesso Comencini,

quando la bomba esplose nelle sue mani, Lombardo fece pressione su di me perché trovassi un seguito, ma Margadonna e io ci rifiutammo energicamente. Il mio progetto era di fare *La*

³⁸⁷ Per citare un esempio illustre – fondato anch'esso sulle dinamiche della gelosia – e ricordare, con EUGENI (2004), la qualità più goldoniana che hollywoodiana del cinema italiano del tempo; tuttavia, ARISTARCO (1952b) aveva individuato nella sua recensione di *Due soldi di speranza* una serie di autori otto e novecenteschi di area meridionale che possono costituire un termine di paragone più vicino temporalmente all'oggetto di studio.

³⁸⁸ La commedia è *Ragazze da marito* di Eduardo De Filippo. Si tratta di un altro film che utilizza la struttura della commedia nuova, nel quale una madre (Titina De Filippo) costringe il marito impiegato (Eduardo) ad accettare delle tangenti in modo da procurarsi il denaro necessario a mandare le tre figlie in villeggiatura, dove potrebbero trovare altrettanti buoni partiti; ma l'imposizione materna porta a esiti drammatici – il marito viene licenziato e una delle tre figlie viene violentata da un uomo sposato – controbilanciati dal matrimonio d'amore con un operaio della figlia più piccola, che lascia intravedere la possibilità di una società diversa creata dalle nuove generazioni. Il film, tuttavia, conserva il tono crepuscolare di molte commedie italiane del primo periodo postbellico e non viene premiato dagli incassi (guadagna solo L. 176.400.000). I tre melodrammi, già trattati nei capitoli precedenti sono *Chi è senza peccato*, *Menzogna* e *Roma ore 11*.

chiromante, che poi invece girò Risi come *Il segno di Venere*. Un giorno, parlando con Lombardo, ho detto, invece di *Pane, amore e fantasia*, *Pane, amore e gelosia*. E da allora non mi ha lasciato più in pace, e ho avuto la debolezza di cedergli. Non pretendo che il secondo film sia molto meno bello del primo: ha il vantaggio di continuare esattamente dove l'altro finiva, è un'appendice. (Faldini – Fofi 1979, 344).

La serie avrebbe coperto tutto il decennio, così che a *Pane, amore e gelosia* (1954, incasso: L. 1.450.000.000, secondo solo a *Ulisse* di Mario Camerini) sarebbero succeduti *Pane, amore e...* (1955, incasso: L. 1.200.000.000) – il capitolo tecnicamente più ambizioso, in Cinemascope ed Eastmancolor – e infine, dopo un iato di tre anni, una coproduzione tra la Produzioni Films Vittorio De Sica e la spagnola Producciones Benito Perojo: *Pane, amore e Andalusia* (Javier Setò, 1958, incasso: soltanto 262.500.000), che la Titanus si limitò a distribuire. Va però osservato come, anche nel caso della commedia, alla struttura orizzontale dello sviluppo della serie che ha per protagonista il maresciallo Carotenuto, si affianchino verticalmente altri film che ne condividono i tratti. Vale a dire che in quello stesso 1955 in cui Sophia Loren sostituisce Gina Lollobrigida come protagonista femminile in *Pane, amore, e...* esce anche un altro film, diretto da Mario Camerini, che pur essendo un rifacimento di una fortunata pellicola dello stesso autore (*Il cappello a tre punte*, 1934) riprende molti degli elementi presenti nella serie di Comencini e Margadonna: ovvero la coproduzione Titanus/Ponti-De Laurentiis *La bella mugnaia*. Insomma, un po' come era accaduto per i melodrammi pseudo-matarazziani di Del Colle e Brignone, anche per quanto riguarda la commedia la Titanus di Goffredo Lombardo è pronta ad affiancare alla sua serie di punta dei prodotti simili, che magari mantengono intatta la struttura di base ma sconfinano nel territorio del film in costume, con un ritmo serratissimo che viene interrotto soltanto dal sopraggiungere della crisi nel 1956. Non sarebbe proficuo analizzare uno per uno i film, ma è tuttavia importante chiarire alcuni punti per verificare come muti lo scenario inaugurato da *Pane, amore e fantasia*.

Dal punto di vista del cast, va rilevata la tendenza della Titanus a giocare sul sicuro, riproponendo coppie consolidate, ma contribuendo tuttavia a sviluppare l'immagine divistica delle attrici impiegate. Se, come si è detto, la coppia Lollobrigida-De Sica nasceva dalla volontà di ripetere l'exploit dell'episodio *Il processo di Frine* del film *Altri tempi*, l'idea di sostituire l'attrice con Sophia Loren in *Pane, amore, e...* non nasce tanto dalla volontà di tornare a lavorare con un'attrice che la Titanus aveva contribuito a plasmare in *Africa sotto i mari*, quanto da quella di giocare sul sicuro riproponendo una coppia che nel frattempo aveva già ottenuto ottimi risultati nella produzione Documento Film *Peccato che sia una canaglia* (Alessandro Blasetti, 1954), mentre *La bella mugnaia* aggiunge alle due star anche Marcello Mastroianni, coprotagonista della Loren nel film di Blasetti. È più difficile da interpretare il limitato utilizzo che la Titanus fa, accanto a questo nuovo *star system* della commedia, della diva per eccellenza del melodramma italiano, ovvero Yvonne Sanson. La sua apparizione nel finale di *Pane, amore e gelosia* è poco più di un cameo, un omaggio che potrebbe, da una parte, essere una strizzata d'occhio al tono melodrammatico con cui si conclude la vicenda di Annarella, ma dall'altra potrebbe anche essere letta come un tentativo di fusione tra i due cicli di maggior successo della Titanus, che sembrano destinati a viaggiare su binari non tanto paralleli quanto divergenti. Va osservato d'altra parte come la Sanson sia uno dei pochi attori a lavorare quasi esclusivamente per la casa, così che l'attrice, in virtù anche del suo carattere cosmopolita, appare anche in un melodramma in coproduzione minoritaria con la Francia quale *Quand tu liras cette lettre* (*Labbra proibite*, Jean-Pierre Melville, 1953, coproduzione tra le francesi Jad Films e Société Générale de Cinématografie insieme alle italiane Daunia Films e

Titanus) ma anche in film avventurosi in costume come *Les trois mousquetaires* (*Fate largo ai moschettieri!*, André Hunebelle, 1953, compartecipazione tra le francesi P.A.C., Société Générale de Cinématografie e Pathé Cinéma cui partecipa in quota minoritaria la Titanus) e *Star of India* (*La stella dell'India*, Arthur Lubin, realizzato in via maggioritaria dalla britannica Raymond Stross Productions insieme alla Titanus). Sono forse questi ultimi due ruoli, che trasferiscono in un mondo passato il personaggio dell'ambigua seduttrice di *Menzogna* – nel film tratto da Dumas interpreta Milady, mentre in quello di Lubin è una capricciosa amante di Luigi XIV – a favorire la sua scrittura nel ruolo della moglie del governatore all'interno del secondo adattamento cameriniano dell'opera di Pedro de Alarcón.

Così come nel cast si punta a una moltiplicazione dei nomi di richiamo, nettamente contrastante con la poetica neorealista dell'attore professionista che sopravviveva nel modello *Due soldi di speranza*, anche dal punto di vista degli spazi rappresentati in *Pane, amore e...* i residui neorealisti di *Pane, amore e fantasia* e del suo seguito cedono il posto a un'altrettanto edenica, ma più invitante e turistica Sorrento. Il golfo di Napoli, che accompagnava le avventure tanto dei protagonisti di Matarazzo quanto degli emuli di Del Colle e Brignone, diviene ora lo scenario degli intrecci da commedia nuova che hanno per protagonista il maresciallo Carotenuto, mentre le corriere scalcagnate di *Pane, amore e fantasia* cedono il passo ai traghetti, i muli a romantiche barche da pescatore.

Ma l'aspetto più interessante riguarda l'evoluzione interna alla serie del personaggio femminile e delle dinamiche passionali a esso legate, che sono tese a un'enfatizzazione di quanto era già presente nel personaggio della Bersagliera. *Pane, amore e...* ha infatti un intreccio sostanzialmente identico a quello del film capostipite, tuttavia la sostituzione della Lollobrigida con la Loren corrisponde all'introduzione di un personaggio più spregiudicato, che consente di intravedere un'evoluzione nella morale sessuale dell'epoca e di verificare quanto la fortuna di questo ciclo di film sia proporzionale al potenziamento della sua dimensione erotica. Come anticipato in precedenza, l'evoluzione del personaggio femminile all'interno della serie è legato all'incremento del suo controllo sulla dimensione della gelosia: Sofia "la smargiassa" è una vedova che sopravvive facendo la pescivendola, ha per spasimante il disoccupato Nicolino (Antonio Cifariello) e vive da inquilina morosa in una casa di proprietà dell'ex maresciallo Carotenuto, ora comandante dei vigili urbani. Civettando con quest'ultimo – e riuscendo, con un delicato equilibrio, a lasciar intendere una simpatia senza promettere nulla – la donna riesce a farsi prorogare l'affitto e a far entrare Nicolino nel corpo dei vigili urbani, ma senza volerlo dà adito alle malelingue del quartiere e fa sorgere dei dubbi nel suo spasimante, che comincia a percepire Carotenuto come un rivale e Sofia come una traditrice della sua fiducia. I due innamorati finiscono così per litigare, e per ripicca la donna accetta di sposare l'ignaro Carotenuto, mentre Nicolino decide di partire per il Venezuela. È solo quando l'ex maresciallo rinsavisce e si rende conto della situazione, che questi può tirarsi indietro e aiutare i due giovani a convolare a giuste nozze.

In sostanza, mentre la Bersagliera si limitava a civettare col maresciallo per spingere Stelluti a corteggiarla, Sofia utilizza le proprie arti seduttive per ottenere dei vantaggi materiali, muovendosi con circospezione in un territorio che rischia di essere ambiguo: si tratta di un atteggiamento molto più spregiudicato, che riprende il carattere del personaggio già interpretato dalla Loren nel film di Blasetti e che permette di tratteggiare una figura femminile più complessa. Inoltre, sebbene il personaggio nel finale rischi di subire uno scacco – se non fosse per lo stesso Carotenuto, Sofia avrebbe perso l'uomo che ama e si sarebbe dovuta rassegnare a un matrimonio d'interesse – la

condotta del personaggio non è mai sanzionata negativamente nel corso del film: quel che più conta, è che il suo atteggiamento le permette di porsi sullo stesso piano – anzi, su di un piano assai superiore – rispetto al proprio pretendente e innamorato Nicolino. In questo modo la formula della commedia nuova, sulla quale è pure costruito il film, viene ibridata con alcuni aspetti della commedia romantica di cui parla Altman (1987): è infatti l'ego diviso dei due protagonisti a generare lo scontro, piuttosto che l'intromissione del più vecchio Carotenuto il quale è in fondo vittima di un gioco che non comprende fino alla fine del film; allo stesso modo, Sofia è troppo orgogliosa delle proprie capacità seduttive per capire che comportandosi in quel modo danneggia la posizione del suo spasimante, il quale agli occhi dei loro concittadini diviene una sorta di mantenuto. Infine, lo stesso Nicolino non capisce che l'atteggiamento di Sofia dovrebbe essere per lui uno stimolo a lottare per uscire dalla sua situazione di miseria e ad adoperarsi per costruire una vita insieme.

In questo modo andrebbe interpretato il carattere goldoniano della commedia italiana dell'epoca: non soltanto per l'idea di ambientare degli intrecci basati sulla gelosia in un ambiente realistico ma descritto sommariamente, come avveniva nelle *Baruffe chiozzotte* (1762), ma anche per il fatto che la protagonista femminile di questi film assume sempre più le caratteristiche di una *Locandiera* (1750) spogliata però dell'intento moralistico del grande commediografo veneziano. Ciò è evidente in particolare ne *La bella mugnaia*, ma ancor più nel contemporaneo *La bella di Roma* (1955, Luigi Comencini, prodotto dalla Lux Film): un film che debutta nelle sale soltanto due mesi prima di *Pane, amore, e...*, che costituisce esplicitamente un adattamento moderno del testo di Goldoni, che è ancora una volta sceneggiato da Margadonna e nel quale infine Cifariello interpreta un personaggio assai simile al Nicolino del film di Risi. Tenendo presente ancora una volta la differenza che Altman istituisce tra ciclo e genere, si potrebbe dire che imitando il ciclo dei film Universalcine diretti da Castellani, la Titanus ha contribuito a rifondare le coordinate del genere della commedia del decennio, al punto che personaggi, situazioni, attori e meccanismi sintattici circolano contemporaneamente attraverso i film di più compagnie.

II.5. La “commedia nuova” della Titanus dopo la crisi del 1956

La crisi degli incassi sopraggiunta a metà decennio, combinata con un aumento sensibile del costo di ogni singolo film, spinge la casa di produzione, all'epoca impegnata in coproduzioni fortemente impegnative come *Montecarlo*³⁸⁹, a ripiegare su film a basso costo e dalla struttura collaudata: dallo sfarzoso *Pane, amore e...* si passa così a *Poveri ma belli*. Come scrive Dino Risi, che oltre ad essere il regista è anche l'autore del soggetto:

eravamo allora nell'anno della crisi, perché ogni sette anni nel cinema italiano c'è una crisi, e allora i film costavano troppo cari, e la parola d'ordine era di tentare di fare dei film di basso costo: facciamo un film senza attori, cerchiamo una formula piacevole per arrivare a tutti. E così si è fatto un film che è costato, credo, sessanta milioni e ha incassato un miliardo e mezzo. Ha salvato la Titanus che attraversava un brutto momento. (Faldini – Fofi 1979, 348)³⁹⁰.

³⁸⁹ Coproduzione tra la Titanus e la United Artists, diretta da Samuel Taylor (l'italiano Giulio Macchi è accreditato come co-regista), interpretata da star come Vittorio De Sica e Marlene Dietrich e girata *on location* a Montecarlo.

³⁹⁰ Il film, come si è già detto nel secondo capitolo della prima sezione, è in realtà costato 150 milioni; la cifra di sessanta milioni, citata da Risi, è quella dichiarata da Lombardo in conferenza stampa, al fine di rendere ancora più incredibile il rapporto tra costi e valori di produzione del film. Va comunque ricordato

Si tratta di un film fortemente voluto da Clementelli, che tuttavia impone al regista di riscrivere la sceneggiatura con la collaborazione di due nuove leve provenienti dal giornalismo, reclutate con un espediente assai curioso che ricorda il concorso “4 attrici 1 speranza” indetto per il film *Siamo donne*. Così si svolsero i fatti secondo il racconto di uno dei due, Massimo Franciosa:

Ero redattore-capo de «La fiera letteraria» che stava attraversando un ottimo periodo di vendite. La Titanus lanciò un concorso per un soggetto, credo in occasione del lancio di *Scuola elementare* di Lattuada. Partecipai e addirittura vinsi. Così ho conosciuto Goffredo Lombardo che mi ha proposto di collaborare. Con Pasqualino Festa Campanile eravamo già affiatati nella redazione de «La fiera letteraria» per cui è stato facile ritrovarsi a scrivere per il cinema. L’inizio è stato sfolgorante: *Poveri ma belli*. L’idea veniva da una sceneggiatura di Dino Risi. Su quella, in tre, abbiamo lavorato con un sistema del tutto originale, dal quale forse è nata quella che poi si sarebbe affermata come la “commedia all’italiana”: ci riunivamo tutte le mattine, dalle nove all’una a casa di Risi, col programma di riempire una pagina, facendo in modo che in ogni caso il pezzo di film si concludesse con un gag, una trovata comica, una battuta che facesse ridere. (Barlozzetti 1986, 42).

Come suggeriscono le affermazioni di Franciosa, il film presenta ancora quella struttura a blocchi giustapposti – ognuno dei quali caratterizzato dalla presenza di una gag e di un elemento necessario a proseguire la narrazione – che si è visto all’opera in *Pane, amore e fantasia*. La sostituzione dell’ambiente rurale con quello urbano marca anche dal punto di vista degli spazi – oltre che da quello del colore, che viene abbandonato, e del cast, composto da caratteristi collaudati e da protagonisti quasi agli esordi – una svolta “pauperista” dopo le tentazioni turistiche del precedente film di Risi; non è però corretto vedervi, come fa Spinazzola, una netta inversione di tendenza³⁹¹: non soltanto perché già altre commedie coeve avevano sfruttato rioni popolari della capitale o le loro tipologie sociali, come *Le ragazze di piazza di Spagna* (Luciano Emmer, 1952), dal quale proviene Renato Salvatori, oppure *Villa Borghese* (Gianni Franciolini, 1953), dal quale proviene Maurizio Arena; ma anche perché soltanto sei mesi dopo il successo di *Poveri ma belli* la Titanus, ancor prima di realizzarne un seguito, tenta di ibridarne gli ingredienti con quelli di *Pane, amore e fantasia* all’interno di un’altra commedia rurale dal titolo *La nonna sabella* (Dino Risi, 1957, cui seguirà l’anno successivo *La nipote Sabella* di Giorgio Bianchi)³⁹². È da notare come in questi

che anche la cifra di 150 milioni, rispetto al trend del 1956-1957, è comunque da ritenersi un costo assai contenuto.

³⁹¹ «L’asestamento definitivo, quale ebbe luogo fra il 1954-55 e il ’55-56, comportò una significativa modificazione, rispetto al modello fornito da Comencini: il passaggio dall’ambiente contadino al cittadino, dagli sfondi paesani a quelli di periferia e di quartiere. Vari registi, alcuni assai autorevoli, collaborarono al mutamento di rotta: l’apporto decisivo venne però da Dino Risi ed ebbe clamorosa sanzione di pubblico con *Poveri ma belli*.» SPINAZZOLA [1974] 1985, 105.

³⁹² Tratto da un romanzo di Pasquale Festa Campanile, il film riunisce Renato Salvatori e Tina Pica (insieme ad altri attori legati alle commedie Titanus, come Renato Rascel, Peppino De Filippo, Paolo Stoppa e Dolores Palumbo). L’elemento notevole del film è come utilizzi anch’esso una forma raddoppiata dello schema della commedia nuova: la bisbetica protagonista (Tina Pica) non soltanto è tanto determinata a organizzare il matrimonio del nipote (Salvatori) da ostacolare il genuino amore che sta nascendo tra lui e una sua bella amica d’infanzia (Sylva Koscina), ma è al contempo determinata a proibire le nozze tra l’ormai stagionata sorella minore (Dolores Palumbo) e l’eterno fidanzato di lei (Peppino De Filippo). L’elemento di straordinario interesse, come rilevato da FREZZA (1988, 121-122) consiste nel modo in cui alcuni di questi personaggi riproducano i caratteri della famiglia di paperi disneyani le cui avventure sono state narrate nei fumetti realizzati da Carl Barks: in particolare Sabella si aggira per casa armata di doppietta come Zio Paperone (Scrooge McDuck), mentre l’indesiderato pretendente della sorella è perseguitato dalla sfortuna come Paperino (Donald Duck). D’altra parte, le

film, così come in *Poveri ma belli*, alle avventure dei personaggi faccia da sfondo non la periferia della capitale ma il suo centro storico: Piazza di Spagna, Piazza Navona e Villa Borghese divengono così il palcoscenico delle avventure di personaggi che a rigore dovrebbero provenire piuttosto dalla Garbatella – dove sono in effetti cresciuti alcuni dei loro interpreti – e contribuiscono a perpetuare quell’idea di povertà idealizzata e di racconto arcadico che era una delle caratteristiche peculiari degli esordi di questo ciclo. Ne è la controprova il terzo film della serie, *Poveri milionari*, nel quale i protagonisti tentano di trasferirsi in un appartamento di nuova costruzione in periferia: l’ambiente è freddo, asettico, disfunzionale, mancano ancora le finestre e i mobili, così che dopo aver tentato l’avventura del sogno piccolo borghese – siamo agli esordi del boom – i personaggi tornano nel più povero ma rassicurante nido parentale.

Se la sostituzione dell’elemento semantico della campagna con quello della città non sembra avere grosse ripercussioni sul film, è a livello della sintassi e del peso specifico delle singole figure che avvengono gli sviluppi più rilevanti rispetto all’ultima fase della commedia anni ’50. Il film racconta la storia di due amici, che vivono in appartamenti contigui in un fatiscente palazzo della capitale e provengono entrambi da famiglie disagiate: Salvatore (Renato Salvatori), che abita con la madre e la sorella Anna Maria (Alessandra Panaro) è tanto povero da essere costretto ad affittare nelle ore diurne il proprio letto a un tranviere (Memmo Carotenuto) che fa il turno di notte; Romolo invece vive con la sorella minore (Lorella De Luca) e il padre alcolizzato (Gildo Bocci), che farebbe il portiere dello stabile ma passa in realtà le sue giornate sdraiato sul divano. Tuttavia i due giovani si sono adattati perfettamente alla propria situazione e svolgono lavori privi di prospettive (rispettivamente bagnino sul Tevere e commesso in un negozio di dischi) che abbandonano volentieri per amareggiare con le donne del vicinato. Questo equilibrio si rompe con l’arrivo di Giovanna (Marisa Allasio), la bella figlia di un sarto (Virgilio Riento) che flirta con entrambi e si fida alternativamente con ciascuno di loro. Nessuno dei due riesce però a impalmare definitivamente la giovane, che nel finale incontra il suo primo amore Ugo (Ettore Manni) – uno che la fa ragionare a suon di schiaffoni – e si rimette con lui. Delusi, i due amici si accorgono per la prima volta di essere attratti l’uno dalla sorella dell’altro.

Come appare evidente da questa breve sinossi, la principale novità consiste nel fatto che i protagonisti assoluti sono i tre giovani eroi, mentre i rappresentanti della generazione più vecchia sono relegati sullo sfondo. Tra i vecchi e i giovani c’è un’aperta conflittualità e i punti di vista degli uni e degli altri sono irreconciliabili; tuttavia l’intreccio potrebbe proseguire tranquillamente senza i primi, che sono sostanzialmente ininfluenti e non impediscono – né peraltro favoriscono – il formarsi delle coppie all’interno del film. Anche la moderata differenza di età tra Ugo e Giovanna è assai limitata, così che davvero, in questo caso, i conflitti tra i personaggi non portano allo scontro tra due mondi. Il problema dei due protagonisti maschili è così il conflitto tutto interno che si instaura tra il desiderio di conservare uno spirito giovanile e vitale ma puerile, e viceversa la necessità di intraprendere una vita adulta contrassegnata dal lavoro e dalle responsabilità, per la quale non trovano un modello nelle rispettive famiglie; quello di Giovanna è invece il conflitto tra il desiderio di trovare un uomo da amare davvero, il bisogno di concedersi il lusso di essere indecisa tra un fidanzato e l’altro. Nel finale, ognuno dei due giovani trova lo stimolo a cambiare vita – ma senza perdere la gioviale allegria originaria – attraverso la prospettiva di un rapporto sentimentale con la sorella dell’altro; Giovanna, invece, dopo essere stata con entrambi, capisce invece di amare ancora il suo vecchio fidanzato. Il conflitto, come si

avventure dei paperi Disney venivano pubblicate con crescente successo già da un decennio (in proposito si veda COLOMBO 1995, 118-123)

vede, è interno ai singoli personaggi, così che il modello di fondo sembra spostarsi verso quello della commedia romantica, senza che però intervenga un'imitazione diretta del modello americano, mentre vengono viceversa enfatizzati i caratteri nazionali che si sono definiti a partire dall'inizio del decennio. L'aspetto più interessante consiste nell'evoluzione del personaggio femminile: se la Bersagliera in *Pane, amore e fantasia* era preda della gelosia nei confronti di Stelluti, e vittima dei sospetti dell'amato nel secondo film della serie, se in *Pane, amore e...* Sofia la "smargiassa" – come la sua omologa Carmela in *La bella mugnaia* – provocava la gelosia del suo spasimante civettando con Carotenuto in cambio dell'ottenimento di vantaggi materiali, la Giovanna di *Poveri ma belli* è meno interessata a testare il proprio potere manipolatorio sugli uomini che a sperimentare il rapporto con loro per trovarne qualcuno che ami davvero. La gelosia – e la rivalità – di Salvatore e Romolo non rientrano così in una strategia consciamente dispiegata dal personaggio femminile, ma sono tutt'al più un fastidioso effetto collaterale, legato a un problema culturale dei pretendenti maschili. Altrettanto sorprendente è l'atteggiamento del padre di lei – che significativamente è interpretato da Virgilio Riento, già confidente, nei panni di Don Emidio, della Bersagliera – il quale manifesta esclusivamente una moderata preoccupazione per l'atteggiamento della figlia, ma non la punisce né la condanna³⁹³. Va detto che i rapporti che l'innocente Giovanna intrattiene con i suoi due fidanzati non vanno al di là di qualche casto bacio sulle labbra, e che nel finale l'atteggiamento dei film nei suoi confronti rimane ambiguo: il suo unico vero amore è un uomo aggressivo che ancora prima di ingelosirsi la prende a schiaffi, ma che la ama proprio perché lei ricambia le percosse, così che – sebbene il loro rapporto sia così presentato in qualche modo come "paritario" – si lascia intendere che una donna del genere vada in qualche modo fatta ragionare ricorrendo a tradizionali strumenti maschili. Inoltre, ad amplificare l'impressione di un tono regressivo, concorre il fatto che il momento dell'ingresso in una nuova società – quella degli adulti – da parte dei due giovani sia marcato da un endogamico ritorno al ventre familiare, il che, come sottolinea De Vincenti (1988), contribuisce a legare ancora il film alla drammaturgia della commedia nuova³⁹⁴.

Ciò tuttavia non basta a cancellare l'impressione di novità data dal personaggio di Giovanna la quale, rispetto alle posizioni che marciano gli investimenti figurativi del quadrato semiotico dei modelli femminili della cultura italiana che è servito finora da linea guida, rimane una "fanciulla" nonostante non sia più necessariamente "vergine" – non viene chiarito fin dove si fosse spinta nel suo rapporto con il più navigato Ugo – ma al contempo non è mai nemmeno sfiorata dall'idea della maternità e non per questo viene trattata dagli altri personaggi come una "prostituta", laddove la Bersagliera – sospettata di essere una donna facile – era invece perseguitata dalle malelingue. Il modello femminile sul quale era fondata la cultura italiana nella prima metà degli anni '50 si va così sfaldando, senza però che si possa ancora vedere all'orizzonte un'alternativa già formalizzata³⁹⁵.

³⁹³ Tuttavia lo stesso personaggio, in una scena che anticipa le tematiche di *Divorzio all'italiana* (Pietro Germi, 1962), ubriaco incita un amico a uccidere la moglie fedifraga avvalendosi dei benefici legislativi in materia di delitto d'onore.

³⁹⁴ «La struttura familiare appare dominante nel film, e fa pensare alla funzione di omogeneizzazione culturale già svolta dalla famiglia in un'illustre precedente, le commedie di Carlo Goldoni, cui peraltro sembrano rinviare anche le analogie tra Giovanna e Mirandolina, la Locandiera» (DE VINCENTI 1988, 53)

³⁹⁵ Come scrive giustamente Mereghetti, ripercorrendo le fasi iniziali di questo processo: «Nel cinema che chiude gli anni '40 e si apre sui '50, la figura femminile che si impone agli occhi degli spettatori italiani non corrisponde più a uno schema di comportamento univoco, come grossomodo era avvenuto durante i due decenni precedenti, ma risente delle nuove e contraddittorie tensioni che attraversano in quegli stessi anni la società italiana. La donna è alla ricerca di un'emancipazione che sente a portata di mano grazie ai

II.6. Conclusioni: la commedia e il neorealismo rosa in una prospettiva storica

Dovendo abbandonare buona parte del suo repertorio semantico – i personaggi e gli scenari piccolo-borghesi che sono ormai indelebilmente legati all’immaginario del cinema fascista – la commedia postbellica si rinnova prelevando gradualmente vari elementi dal cinema neorealista, mescolandoli tuttavia con la sintassi propria della commedia nuova, che viene mantenuta. Si tratta di un processo piuttosto lento, favorito però nei suoi sviluppi da due fattori: in primo luogo dal fatto che esso sia stato messo in moto da film ancora saldamente ancorati all’estetica del neorealismo (*Due soldi di speranza*, le commedie di Zampa); in secondo luogo dal fatto che esso è stato anticipato da alcune tendenze degli anni '30 e '40, come la scoperta del *plein air* in commedie quali *Treno popolare* o *Quattro passi tra le nuvole*. Infine, tale operazione è resa più semplice dal fatto che qualcosa di simile era già avvenuto con successo, nell'immediato periodo postbellico, in altri generi come il melodramma. La Titanus, che in quello stesso periodo fatica a ottenere stabili consensi nel contiguo cinema comico, ha in questa fase un ruolo fondamentale, in quanto ottiene un enorme successo con il suo tentativo di fondere il modello del film di Castellani con un’ottica industriale basata sul rilancio del divismo femminile e su di un nuovo modello di narrazione, il quale lega la struttura episodica del cinema neorealista alle attrazioni del film comico e alla struttura forte della commedia classica. Invece di dar luogo a un ciclo caratterizzato dalla presenza dello stesso regista o di uno stesso cast, la produzione della commedia Titanus si dipana lungo due serie dalle affini caratteristiche strutturali e formali, nelle quali rientra, per la prima volta, quella logica del *sequel* che stava contemporaneamente venendo sperimentata dalla Rizzoli Film. Questo modello di commedia si dimostra in breve capace di surclassare il melodramma in termini di incassi: mentre Goffredo Lombardo si adopera per replicare il successo de *I figli di nessuno* con i lussuosi film del cinquantenario, *Pane, amore e fantasia* e *Pane, amore e gelosia* stabiliscono un nuovo record di incassi. In seguito, le produzioni si fanno sempre più sontuose dal punto di vista del cast e delle tecnologie impiegate, tra cui l’uso del colore e del formato Cinemascope in *Pane, amore e...* e *La bella mugnaia*, ma una volta sopraggiunta la crisi è *Poveri ma belli*, con il suo notevole margine di guadagno (un miliardo incassato a fronte di un investimento di soli 150 milioni di lire) a segnare un brusco ritorno alla commedia pauperista.

Queste due serie coprono quasi un intero decennio: le ragioni di tale successo potrebbero essere individuate anche nella diversa attitudine nei confronti dei personaggi femminili, dal momento che laddove il melodramma rispecchiava saldamente una concezione della femminilità ancorata alle due virtù opposte della “verginità” e della “maternità” la commedia, pur non rifiutandola completamente o tantomeno proporre un’alternativa concreta, produce delle protagoniste sempre più difficili da racchiudere al suo interno, mentre la sintassi narrativa impiegata si sposta dal modello della tradizionale commedia nuova alla commedia romantica, impostato non tanto sullo scontro tra generazioni quanto su di una dialettica paritaria interna alla coppia. Non si tratta di un processo esclusivo delle produzioni Titanus, dal momento che riguarda al contempo le opere di coevi autori come Blasetti (*La fortuna di essere donna*, 1955) o Pietrangeli (*Nata di marzo*, 1958); tuttavia è innegabile che con i suoi successi

nuovi diritti conquistati (primo fra tutti, come si è detto, quello di voto), alla raggiunta coscienza del proprio ruolo e della propria importanza nella società (negli anni della guerra la “latitanza” del maschio chiamato sotto le armi, ha favorito l’accesso femminile a tutti i livelli dell’organizzazione sociale), ma anche grazie a una nuova percezione del proprio corpo e dell’appagamento sessuale sperimentati durante la guerra partigiana.» (MEREGHETTI 2003, 371).

miliardari la casa di Lombardo abbia contribuito a tracciare quella linea che parte dalla Carmela di *Due soldi di speranza*, attraversa la Bersagliera di *Pane, amore e fantasia* e la Giovanna di *Poveri ma belli* per arrivare alle più spregiudicate figure femminili del decennio successivo: in fondo, *La parmigiana* (Antonio Pietrangeli, 1963), non è tanto lontana.

Nel valutare tale processo è fondamentale riesaminare la nozione di “neorealismo rosa”, che svolge una funzione esemplificatrice di come la critica possa contribuire alla risignificazione di un genere cinematografico o, in questo caso, di un semplice ciclo di film. Ancora all’epoca dell’uscita di *Due soldi di speranza* la valutazione di due delle più influenti voci dell’epoca, Chiarini e Aristarco, concordava nell’indicare il film di Castellani come un ottimo esempio di commedia ma anche nel tentare di escludere qualsiasi sua parentela con il neorealismo, del quale pure riprendeva degli elementi: si tratta di un’ottica che avrebbe permesso di valutare le strategie industriali e le potenzialità di sopravvivenza in altre forme di un’estetica, quella neorealista, allora in pieno declino – ed è quanto fanno Moravia o lo stesso Chiarini che, come si è ricordato, vedono in questo nuovo tipo di produzione una dimostrazione della vitalità del neorealismo. Tuttavia, la seconda metà del decennio è invece contrassegnata dalla fortunata ascesa di una categoria critica destinata a un’enorme fortuna, quella di “neorealismo rosa” – cui faranno da *pendent*, sulle pagine di «Cinema nuovo», altri neologismi quali “neo-erotismo rosa”, coniato per *Poveri ma belli* con intento altrettanto denigratorio. Il concetto di “neorealismo rosa”, come si è già evidenziato, deriva da un’analisi dei film condotta sui soli contenuti, a prescindere dalla dimensione stilistica e soprattutto dal contesto produttivo: ha insomma contribuito a confondere le idee, impedendo di cogliere le dinamiche di interscambio allora in atto tra un cinema che spesso nasceva da formule produttive inedite – l’esempio più celebre è forse la formula cooperativa utilizzata da *Achtung banditi!* (1951) di Carlo Lizzani, ma si può citare anche *Caccia tragica* di De Santis (1946), coprodotto dall’ANPI – e un’industria che in quel periodo stava iniziando a lavorare a pieno regime, spostando invece l’asse del discorso su questioni di natura estetica e in particolare istituendo delle gerarchie all’interno della dimensione referenziale del film inteso come opera d’arte. Questo atteggiamento evidenzia anche la difficoltà a cogliere le nuove dinamiche dei rapporti tra i sessi da parte della critica dell’epoca. In questo senso è già indicativa la scelta del termine, che lascia intravedere tutti quei

pregiudizi sfavorevoli, o al massimo condiscendenti, che ne accompagneranno ogni uso successivo, in una interpretazione “maschilista” che vede nel rosa il simbolo dell’indebolimento, della leziosaggine e insomma della “femminilizzazione” del neorealismo storico e della sua tempra innovativa. (Farassino 2003, 204).

In altre parole, se è vero che in questo momento si assiste allo scontro di matrice lukàcsiana tra un realismo vicino alla cronaca minuta – cui spesso viene accostato lo Zavattini degli anni ’50, come nel brano di Kezich sopra citato – e un’altra modellata sulla ripresa del grande romanzo realista del XIX secolo – del quale gli esempi virtuosi sarebbero il Pratolini post-*Metello* (1955) e il Visconti di *Senso* (1954) – è innegabile che nel novero del realismo minore finiscano inevitabilmente tutti quei lavori – tra cui *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952), il De Santis di *Giorni d’amore* (1954), o ancora *Il segno di Venere* di Dino Risi (1955) – le quali incardinano la loro dimensione sociale sulle questioni riguardanti le mutazioni del ruolo della donna in un decennio chiave come sono stati gli anni ’50. D’altra parte, si è già evidenziato nei precedenti capitoli come in quegli stessi anni la critica di sinistra si dimostrasse altrettanto insensibile nei

confronti di altri generi cari al pubblico femminile quale il melodramma, o all'opposto intervenisse per deprecare l'erotismo presente nelle opere di De Santis o Lattuada.

Perciò, quella che nell'ottica contemporanea appare come l'evoluzione di un genere – intendendo con questo termine il passaggio a una nuova fase ed escludendo qualsiasi tentazione teleologica – è viceversa apparsa per decenni come l'involuzione (in senso assiologico) di un paradigma estetico, la quale ha determinato una sorta di “medio evo” che si frapponrebbe tra i fasti della prima fase del cinema postbellico e la più nobile commedia satirica – o “commedia all'italiana” – degli anni del boom.

Come era avvenuto per i film di Matarazzo, anche il ciclo appena presentato costituisce per la casa di Lombardo uno standard rispetto al quale creare delle variazioni più economiche, che permettano di riutilizzare gli stessi attori o soggetti all'interno di un cinema realizzato in maniera più frettolosa e mirante, piuttosto che a un pubblico medio, a conquistare soggetti specifici come gli spettatori del meridione o categorie più ristrette come i militari di leva. Nel capitolo successivo si tratterà perciò di vedere come la Titanus riutilizzerà gli elementi emersi in questa analisi, ibridandoli con un genere che normalmente non superava la distribuzione regionale, ovvero il film-canzone.

Cap. III: La Titanus e il nuovo scenario dell'industria culturale italiana: il film-canzone

Nel corso dell'analisi delle performance musicali presenti nei primi melodrammi Titanus erano emerse due questioni di rilievo: in primo luogo era stato evidenziato il rapporto che i film del ciclo di Matarazzo intrattenevano con la sceneggiata napoletana, le cui forme avrebbero condizionato buona parte dello sviluppo del melodramma postbellico italiano; in secondo luogo si era affacciato un interrogativo riguardante i motivi dell'assenza, nel contesto del cinema italiano, di un vero e proprio genere musical paragonabile a quello hollywoodiano. Si rende ora necessario prendere in considerazione entrambi questi aspetti, attraverso l'esame di un corpus di film assai rappresentativo di alcune tendenze produttive degli anni '50 e che svolge un ruolo secondario ma non per questo meno rilevante all'interno del catalogo della Titanus: il "film-canzone" o "film canoro", un gruppo di opere che, per la prossimità delle strategie sintattiche e anche per via di alcuni elementi pragmatici – scelta di cast affini, riferimenti precisi all'universo diegetico di altri film della stessa casa di produzione – si è scelto di trattare insieme alla commedia. Una decisione dovuta anche allo status incerto del film-canzone, dal momento che non vi sono elementi sufficienti per stabilire con sicurezza che si tratti effettivamente di un genere indipendente da altri come la commedia o il melodramma.

Come si è precedentemente osservato a proposito dell'analisi di *Catene*, la caratteristica peculiare della sceneggiata napoletana è quella di essere una "canzone sceneggiata", ovvero una forma drammatica il cui soggetto è costituito dall'adattamento delle vicende raccontate da una preesistente canzone di successo, la quale viene abitualmente eseguita nel momento culminante dell'intreccio ed è preceduta da altri brani, anch'essi preesistenti ma d'impatto minore. È quanto avviene per l'appunto nel film di Matarazzo, nel quale uno dei momenti fondamentali della vicenda viene contrassegnato dalla performance intradiegetica di *Lacreme napoletane*, eseguita da Roberto Murolo, la quale è a sua volta preceduta da altre canzoni – tra cui *Comme facette mammeta* e *Torna!* – che vengono affidate di volta in volta a un cantante presente in scena o al solo commento sonoro. Il successivo sviluppo del melodramma Titanus è tuttavia contrassegnato da una netta diminuzione di queste parentesi canore, nonché da un abbandono della forma della sceneggiata in favore di un linguaggio più vicino a quello classico: già negli altri due capitoli che compongono l'ideale trilogia matarazziana le performance tendono bruscamente a diradarsi, mentre nessun melodramma della casa posteriore al 1954 contiene esibizioni canore. Queste ultime, tuttavia, così come la struttura di base della sceneggiata, tendono a ritornare in voga già qualche anno più tardi, sebbene all'interno di un contesto assai differente.

III.1. L'utilizzo delle canzoni nel cinema italiano dei primi anni del sonoro

Bisogna tuttavia tenere presente che né il rapporto con la sceneggiata, né l'introduzione di canzoni all'interno del tessuto di un film italiano costituiscono una novità del panorama degli anni '50. Per quanto possa a prima vista apparire sorprendente, il periodo d'oro del cinema tratto dalle sceneggiate risale al periodo muto³⁹⁶: come è già

³⁹⁶ Coerentemente con il dato che vede la prima e più importante fase della sceneggiata teatrale fiorire negli anni '10 e deperire lentamente man mano che ci si avvicina alla fine degli anni '50.

stato sottolineato nei capitoli riservati al melodramma, il teatro popolare napoletano aveva fornito un buon numero di soggetti a case di produzione locali come la Dora Films, della regista e attrice Elvira Notari, oppure come la stessa Lombardo Film, senza che, ovviamente, potessero venire incluse le performance canore che erano all'origine di quegli stessi drammi. Paradossalmente, come si è già accennato, una circolare del Ministero della cultura popolare avrebbe spazzato via questo tipo di produzione proprio all'alba dell'invenzione del sonoro, imponendo nel 1928 l'abbandono sia dei caratteri dialettali che delle degradate ambientazioni urbane che avevano fatto la fortuna del cinema napoletano.

Tuttavia, l'avvento del sonoro in Italia ha portato ugualmente a un rinnovato legame tra il cinema e la canzone, che prende però forme differenti dal semplice adattamento di forme spettacolari preesistenti imperniate sull'integrazione tra il canto e un intreccio drammatico: il titolo del primo film sonoro italiano, *La canzone dell'amore* (Gennaro Righelli, 1930), è in questo senso eloquente, dal momento che la vicenda melodrammatica raccontata nel film è accompagnata proprio da una canzone – *Solo per te Lucia*, di Cesare Andrea Bixio – che avrebbe avuto una notevole fortuna nei decenni successivi all'uscita del film. Viene così inaugurata la pratica di includere nella colonna sonora dei film italiani, assieme all'ordinario commento orchestrale, una canzone la quale, spesso composta per l'occasione, ha poi una vita autonoma all'interno del mercato radiofonico, discografico e in altri settori dell'editoria musicale. Il fenomeno trascende i singoli generi cinematografici: se da una parte si possono citare altri melodrammi costruiti intorno ad una canzone, come *Vivere* (Guido Brignone, 1937, per il quale vengono scritti da Cesare Andrea Bixio l'omonimo brano e *Torna, piccina mia*) o il già citato *Mamma* (Guido Brignone, 1941, costruito sull'omonima canzone di Bixio-Cherubini, pubblicata l'anno precedente), dall'altra meccanismi analoghi vengono adoperati anche nella commedia: Cesare Andrea Bixio nel 1932 scrive *Parlami d'amore Mariù* per il film *Gli uomini che mascalzoni!* di Mario Camerini, mentre l'anno successivo un esordiente Nino Rota si trova a comporre, oltre al commento musicale del film *Treno popolare* (Raffaello Matarazzo), anche l'omonimo brano³⁹⁷.

I casi di *Vivere* e *Mamma* presentano però anche un'altra particolarità: non solo entrambi i film contengono una performance delle omonime canzoni, ma queste ultime vengono anche eseguite da star del bel canto – rispettivamente i tenori Tito Schipa e Beniamino Gigli, allora all'apice della popolarità – che ricoprono il ruolo di attori protagonisti. In questi film, così come in *Vertigine* (ancora per la coppia Guido Brignone – Beniamino Gigli, 1940), è evidente la volontà di effettuare un cortocircuito tra l'immagine pubblica del divo musicale e i personaggi interpretati, che invariabilmente sono anch'essi dei tenori – un espediente che, ovviamente, permette di giustificare la presenza di esibizioni canore diegetiche all'interno del film. Sembra svilupparsi in questo modo un genere, di volta in volta battezzato film-canoro o film-canzone, parallelo alla contemporanea cine-opera, che privilegia invece la messa in

³⁹⁷ Il panorama canoro del cinema italiano prebellico e la pervasività delle canzoni nel cinema italiano vengono approssimativamente tratteggiati da Della Casa in questi termini: «In Italia il “recitar cantando” che appassiona ancor oggi gli esperti di teatro si concretizza soprattutto nei film operistici che Carmine Gallone e altri maestri del melodramma propongono dagli anni Trenta sino a metà degli anni Cinquanta. Ma l'attrazione della canzonetta percorre di fatto una strada parallela, fatta di titoli (*Mille lire al mese*, che tra l'altro è il primo film italiano in cui si parla di televisione) e di situazioni (Mattoli che condisce i suoi film, comici o drammatici che siano, con qualche esibizione di canto: la considerava proprio una attrazione, così come le gags che commissionava ai tanti sceneggiatori [...] che lavoravano con lui. (DELLA CASA 1998, 39).

scena di alcuni classici del teatro lirico oppure le biografie dei suoi protagonisti³⁹⁸. Dopo una pausa coincidente con la fine del conflitto, e che vede inizialmente sopravvivere e trionfare (grazie a registi come Gallone o Costa) la sola cine-opera, il genere riprende vita a partire dal 1950. Bassetti (2004), che ha dedicato un saggio all'argomento, lega il fenomeno al contemporaneo successo del Festival della canzone napoletana (1952-1970, sviluppatosi come evento mediatico indipendente dalla secolare Festa della canzone di Piedigrotta, che rimpiazzerà negli anni '60) e soprattutto del neonato Festival di Sanremo (1951-), trasmesso inizialmente per via radiofonica in tutta la penisola e approdato poi alla televisione a partire dal 1955. Il crescente successo della musica leggera di tradizione melodica e l'industria discografica ad essa legata conoscono in quel periodo una fase di espansione, che conduce all'approdo cinematografico di star come Claudio Villa – che appare in *Solo per te Lucia* di Franco Rossi (1952: si noti il fatto che il film è ispirato al brano musicale che accompagnava il film *La canzone dell'amore*) e *Guaglione* (Giorgio Simonelli, 1956), mentre è protagonista di *Sette canzoni per sette sorelle* (Marino Girolami, 1957) – o Nilla Pizzi – anche lei presente in *Solo per te Lucia* e protagonista di *Ci troviamo in galleria*, esordio alla regia di Mauro Bolognini (1953). La Titanus partecipa intensamente al genere, sebbene in un periodo limitato solamente al secondo quinquennio degli anni '50. Si rivela perciò opportuno delineare le caratteristiche del film canzone proprio a partire dalle opere prodotte dalla casa, in modo da evidenziare affinità e differenze rispetto tanto alla fase prebellica del genere quanto alle coeve produzioni delle compagnie concorrenti, da definirne le caratteristiche strutturali in rapporto al modello del musical americano e da scandagliarne i rapporti intermediali con l'insieme dell'industria culturale italiana dell'epoca.

III.2. Il film-canzone Titanus

Il primo dato che va rilevato consiste nel fatto che, con l'esclusione del caso di *Ridi pagliaccio!*, i rapporti della Titanus con il cinema musicale iniziano nel 1953 con la produzione di alcuni esemplari di film-rivista, come *Attanasio cavallo vanesio* (Camillo Mastrocinque, 1953) e *Alvaro piuttosto corsaro* (Camillo Mastrocinque, 1954) – i quali costituiscono una diretta trasposizione cinematografica delle omonime riviste di Garinei e Giovannini – oppure come *Tarantella napoletana* (Camillo Mastrocinque, 1953) – tratto invece da uno dei due spettacoli dedicati alla città partenopea da Armando Curcio (l'altro è *Carosello napoletano*, 1954, diretto da Ettore Giannini per la Lux Film) – cui andrebbero a rigore aggiunti *Café chantant*, che costituisce un collage di numeri tratti dai teatri e dai night club della capitale, e *Le vacanze del sor Clemente*, che pur non presentando numeri di rivista adotta la stessa struttura palinsestuale del precedente (entrambi i film sono di Camillo Mastrocinque, 1954). Tuttavia, come sottolinea lo stessi Bassetti, la natura del film-canzone e del film-rivista sono decisamente differenti, e per questa ragione quest'ultimo gruppo di film verrà trattato a parte nel capitolo successivo.

³⁹⁸ Nei primi anni della guerra anche la Titanus tenta la strada di questo genere con *Ridi pagliaccio!* di Camillo Mastrocinque (1941); tuttavia, i brani dell'opera di Leoncavallo sono inseriti in una vicenda melodrammatica che non riproduce, pur presentando qualche affinità, quella dell'opera lirica – forse per questo PESCATORE (2001, 101) ne parla come di «un adattamento “in prosa”» – cosa che fanno invece i successivi *I pagliacci* (Giuseppe Fatigati, 1942) e *Il pagliaccio* (Mario Costa, 1952). È interessante notare il fatto che quest'ultimo film è caratterizzato da un cast misto, che abbina ad autentiche star del teatro lirico (Tito Gobbi) una nascente diva del cinema opportunamente doppiata (Gina Lollobrigida).

I veri e propri film-canzone della Titanus sono perciò dieci, il primo dei quali, *Quando tramonta il sole*, è una coproduzione con la Trionfalcine diretta da Guido Brignone nel 1955; i restanti nove film vengono invece tutti realizzati tra il 1957 e il 1959, e possono essere divisi in due cicli principali: il primo e il più importante comprende quattro film – tre dei quali diretti da Carlo Ludovico Bragaglia (*Lazzarella*, 1957; *Io, mamma e tu*, 1958; *È permesso, maresciallo?*, 1958) e uno (*Cerasella*, 1959) girato da Raffello Matarazzo – ed è caratterizzato da collaborazioni musicali piuttosto eterogenee (Domenico Modugno, Maria Paris, Fausto Cigliano); il secondo consiste invece di tre opere, realizzate da Turi Vasile su sceneggiatura di Antonio Margheriti, intitolate rispettivamente *Classe di ferro* (1957), *Gambe d'oro* (1958) e *Promesse di marinaio* (1958), le quali sono caratterizzate dalla collaborazione musicale di Lelio Luttazzi. Al di fuori di entrambi i cicli rimangono solamente due film: il primo, *La cento chilometri* (Giulio Petroni) è caratterizzato da due esibizioni di Fred Buscaglione ed è integralmente assimilabile per struttura e impostazione ai tre film diretti da Vasile, perciò non verrà esaminato nel dettaglio; l'ultimo, infine, è assai eccentrico rispetto alle forme del film canzone: si tratta di *Arrivederci Roma*, una coproduzione con l'americana MGM diretta da Roy Rowlands (in collaborazione con Mario Russo) e interpretata dallo sfortunato Mario Lanza insieme a Renato Rascel, nonché da una Marisa Allasio proveniente dal successo di *Poveri ma belli*. Questo film presenta maggiori affinità con il musical hollywoodiano, e verrà in ogni caso trattato nel capitolo dedicato all'attore torinese.

Lo iato di due anni che intercorre tra l'uscita di *Quando il tramonta il sole* e delle opere successive può essere spiegato con lo sviluppo interno al genere, che da un certo punto di vista rispecchia scelte più ampie intervenute nel complesso della produzione italiana attorno alla metà degli anni '50. Il film di Brignone racconta la biografia del musicista Salvatore Gambardella (1873-1913, interpretato da Carlo Giuffré), autore di celebri canzoni come quella del titolo (1911, scritta insieme a Ferdinando Russo) o la citata *Comme facette mamma* (1906, con Giuseppe Capaldo), concentrandosi in particolare sul suo contrastato rapporto con l'editore musicale Ferdinando Bideri (Mario Carotenuto) e con l'amata figlia di lui, Carolina (Maria Fiore), fino all'improvvisa morte d'infarto dello stesso Gambardella, avvenuta all'età di soli quarant'anni. Essendo il protagonista un musicista e non un performer, gli viene affiancato il cantante napoletano Giacomo Rondinella (nei panni di un amico di nome Savarese), incaricato di eseguire le partiture scritte dal personaggio principale. *Quando tramonta il sole* è un film realizzato con ampi mezzi (colore Eastmancolor, formato Cinemascope, suono stereofonico), eppure rimanda decisamente al modello di altri film-canzone di stampo melodrammatico e di ambientazione napoletana, come le altre produzioni Trionfalcine interpretate da Maria Fiore – per esempio *Napoli terra d'amore* di Mastrocinque, sempre a fianco di Rondinella, oppure *Graziella* (Giorgio Bianchi), tratto dal romanzo autobiografico di Alphonse de Lamartine – o come le più sgangherate produzioni dei fratelli Fortunato e Antonio Misiano. Nonostante la parte centrale del film sia ambientata nella fredda Milano, *Quando tramonta il sole* sfrutta infatti nell'incipit e nel finale gli scenari lussureggianti di Posillipo, e anche la sintassi, nonostante vi sia un protagonista maschile anziché femminile, è conforme a quella standard del melodramma, e vede infatti Gambardella perdere la fiducia del suo editore e l'amore della sua Carolina perché ritenuto a torto un imbroglione e un fedifrago, a causa del fatto che ha partecipato sotto falso nome a un concorso per procurare il denaro necessario a salvare un'amica dalla prostituzione. Il film esce in un momento in cui si verificano contemporaneamente due fenomeni già precedentemente osservati: il melodramma entra in forte declino e contemporaneamente la crisi del settore, dovuta tra

le altre cose all'inflazione di film prodotti sul territorio nazionale e al conseguente aumento dei costi di realizzazione, inizia a scoraggiare operazioni tecnicamente lussureggianti come questa o come il contemporaneo – ma ben più remunerativo – *Pane, amore e...*, mentre sono l'essenzialità dei valori di produzione e l'alta resa commerciale di *Poveri ma belli* a costituire un nuovo modello per la casa.

È in questo contesto che il genere viene riesumato, previa la sostituzione della sintassi melodrammatica con un'altra desunta invece dai recenti successi ottenuti dalla casa nella commedia. Come si vedrà a breve, si tratta di un territorio nel quale la tendenza alla serializzazione, già presente nello stesso ciclo che funge da modello, viene spinto al limite mediante diversi tentativi di creare ulteriori combinazioni fra serie già esistenti; allo stesso modo, la dimensione intermediale già insita nella forma del film musicale – grazie alla presenza di esibizioni canore all'interno del tessuto del film – viene potenziata dalla raffigurazione diretta di altre forme della cultura di massa, come lo sport professionistico, la nascente televisione, l'industria discografica.

La produzione di entrambi i cicli principali di film-canzone Titanus è diretta da Gilberto Carbone, ed è facile accorgersi di come questi film intrattengano una relazione di sudditanza estetica rispetto al ciclo principale diretto, a partire da *Poveri ma belli*, da Silvio Clementelli: si tratta di un rapporto che rispecchia quello che nell'ambito del melodramma intercorreva tra la serie realizzata dal trio Matarazzo-Nazzari-Sanson e i film da essa derivati, come *Menzogna o Bufere*; tuttavia il dato più significativo consiste nel fatto che questi due cicli minori, oltre ad avere un identico rapporto verticale con i rispettivi cicli maggiori, hanno anche un reciproco rapporto a livello orizzontale, nel senso che, per esempio, alcune situazioni di *Menzogna* vengono riproposte e volte in commedia all'interno di film come *Lazzarella* o *Tuppe tuppe marescià*. Questo rapporto endogamico che si registra tra i due generi è ulteriormente rafforzato da una consapevole autoreferenzialità, che interviene in maniera crescente di film in film: per esempio nel foyer di un cinema che compare in *Arrivederci Roma* vengono esibiti i poster di alcuni successi e insuccessi della casa, tra cui *Pane, amore e fantasia* e *Il bidone* (Federico Fellini, 1955), mentre il film di Comencini viene citato anche in uno dei dialoghi di *Io, mammeta e tu*. Ma tale dimensione autoreferenziale non si esprime sempre mediante richiami così espliciti, bensì prevalentemente attraverso la composizione del cast dei singoli film dei due cicli di Carbone, nei quali figurano elementi prelevati dalle opere di Clementelli (o da quelle di Girosi) che vengono inseriti nelle nuove pellicole facendo però in modo che portino con sé un pezzo del mondo diegetico di provenienza, del personaggio che incarnavano nel modello di maggior successo. Per meglio evidenziare tali dinamiche si rende necessario effettuare un esame di questi due cicli di film-canzone, limitandosi però agli esemplari di maggior interesse: si potranno così evidenziare nel dettaglio le caratteristiche linguistiche del genere e ricostruire il modo in cui queste opere cercano enfaticamente di offrire una rappresentazione dell'industria culturale del periodo.

III.3. Il ciclo diretto da Bragaglia: Lazzarella

La stessa genesi del film capostipite, *Lazzarella*, evidenzia il diverso rapporto che questo ciclo intrattiene con le canzoni d'origine rispetto a quanto accadeva nel melodramma. Come si è visto, *Catene* era ispirato a una sceneggiata del 1925 e conteneva canzoni che risalivano in gran parte agli inizi del secolo³⁹⁹; all'opposto il film di Bragaglia, uscito nel novembre del 1957, è tratto da una canzone di Riccardo

³⁹⁹ Nei titoli di testa si parla di «Canzoni antiche delle case editrici Santa Lucia, Cosentino, Santoianni, Bideri».

Pazzaglia e Domenico Modugno la quale nel giugno di quello stesso anno, nell'interpretazione di Aurelio Fierro, si aggiudica il secondo posto al Festival di Napoli e viene parallelamente incisa da Modugno su etichetta Fonit. Il film viene quindi realizzato in meno di sei mesi dalla presentazione della canzone, è ideato e scritto dallo stesso paroliere Riccardo Pazzaglia – già sceneggiatore, scrittore e futuro regista e personaggio televisivo – insieme a Ugo Guerra e Giorgio Prosperi – che avevano già sperimentato le forme del film canzone⁴⁰⁰ – e infarcito di performance canore degli stessi Fierro e Modugno. La decisione di trarre un film da una canzone appena uscita, e per di più in tempi tanto stretti, può apparire sorprendente, specie da parte della Titanus che finora aveva dimostrato solamente un tiepido interesse nei confronti di film tratti dalla contemporanea musica leggera. Tuttavia vi è un precedente che permette di cogliere i motivi di una simile decisione: lo straordinario successo di una coproduzione Flora Film/TAI Film/Variety Film del 1956, intitolata *Guaglione* (Giorgio Simonelli), costruita sulle esibizioni canore di Claudio Villa e tratta dall'omonimo brano (di Nisa-Fanciulli) con il quale Aurelio Fierro e Grazia Gresi avevano appena trionfato al Festival di Napoli. Si tratta di un'opera particolarmente importante sul piano della ricezione del film-canzone, in quanto marca, secondo Spinazzola, il passaggio da una distribuzione a dimensione regionale – propria di buona parte dei titoli del genere, specie per quanto riguarda i produttori in esso specializzati come i fratelli Misiano e Roberto Amoroso⁴⁰¹ – alla diffusione nazionale, ma che sacrifica a questo scopo ciò che secondo lo studioso costituisce l'elemento cardine della prima fase del genere, ovvero quel «verismo ambientale» (Spinazzola 1974, 185) che nobilitava anche le operazioni maggiormente segnate dai *clichés*. È tuttavia proprio questa vocazione nazionale ad attrarre l'interesse e a stimolare il tentativo di imitazione da parte della Titanus la quale, come si è visto a proposito del melodramma, costruisce spesso i propri generi di maggior successo rendendo disponibili all'intero pubblico della penisola delle forme spettacolari dalla forte identità locale. Come scrive Caprara, che allo stesso modo di Spinazzola considera questo processo come una perdita di specificità da parte del genere, il problema di *Guaglione* consiste nella perdita della

fraganza dell'autenticità popolare in favore di un infimo folklore dei sentimenti, buono per tutti i climi e tutte le stagioni. Questa riproducibilità viene sfruttata su grande scala dal marchio Titanus, che s'incarica di portare a termine l'inconsapevole sterilizzazione con una produzione/distribuzione all'inizio remunerativa e in ultimo affossatrice. (Caprara 2004, 386)

Il meccanismo attraverso il quale la Titanus si appropria dei caratteri di un'opera concepita da case concorrenti riflette una situazione peculiare del panorama produttivo italiano. Altman (1999) ha dimostrato come nell'ambito del cinema hollywoodiano un ciclo sia identificabile per il fatto di essere un serbatoio di situazioni e immagini proprietarie, costituite cioè dalla ricorrenza di registi e attori di proprietà di una particolare casa cinematografica, che diventano un genere solamente quando vengono imitate e adottate da altre case; in Italia invece avviene spesso il contrario, a causa di

⁴⁰⁰ Entrambi figurano tra gli autori dello script di *Solo con te Lucia*; inoltre, Prosperi ha lavorato ai copioni di due film Titanus, *Maddalena* e *Scuola elementare*.

⁴⁰¹ «[Con *Malaspina* (Armando Fizzarotti, 1947) e *Madunnella* (Ernesto Grassi, 1948)] si inaugurava così quella che in seguito verrà detta la “serie Amoroso”: i titoli successivi, affidati a vari registi, saranno *Nennella*, *La figlia della Madonna*, *Lo zappatore*, ecc. Contemporaneamente prenderanno corpo i successi di un già navigato specialista del film popolare *latu sensu*, il produttore Fortunato Misiano: titoli di maggior fortuna, *Carcerato*, regia di Armando Fizzarotti (1951, circa 350 milioni), *Ergastolo* di Luigi Capuano (1952, circa 200 milioni) e *Monaca santa* di Guido Brignone (1948) e soprattutto *Core 'ngrato*, diretto dallo stesso regista e giunto al quinto posto nella classifica del 1951-52, con poco meno di 700 milioni.» Spinazzola (1974, 181).

due fattori. In primo luogo, è molto raro che un attore (o un regista, uno sceneggiatore, ecc.) venga messo, come si diceva allora, “a stipendio”, ovvero che sia legato da un contratto in esclusiva: in genere la Titanus prevedeva al massimo, come ricorda Lombardo⁴⁰², un sistema di opzioni per il secondo film, così che quello di Renato Salvatori rimane uno dei pochi casi di contratto in esclusiva siglati in Italia nel decennio '50, insieme ad altri concepiti prevalentemente da aspiranti *tycoons* come De Laurentiis o Ponti. Di conseguenza la stessa Titanus ha gioco facile nel prelevare buona parte del cast di *Guaglione*, libero da vincoli con le case d'origine, per realizzare *Lazzarella*. In secondo luogo, la grande frammentazione del panorama produttivo fa sì che sia molto difficile per una casa – o, come in questo caso, per diverse piccole case consociate – ripetere stabilmente una formula produttiva di successo, così che realtà più grandi come la Titanus si trovano spesso a creare esse stesse dei veri e propri cicli a partire da un fortunato film altrui – era in fondo anche il caso del rapporto tra *Pane, amore e fantasia* e il modello *Due soldi di speranza* – oltre che a contribuire alla creazione di nuovi generi copiando a loro volta i cicli delle altre case.

Tuttavia ci si può legittimamente chiedere il motivo dell'interessamento della casa di Lombardo a un film così piccolo, sebbene realizzato con una certa cura spettacolare e mezzi non certo poverissimi (sfrutta il formato Totalscope). La spiegazione proviene da altre considerazioni che fa lo stesso Spinazzola attorno al “caso *Guaglione*”, le quali spiegano come la formula del film potesse costituire un antidoto alla crisi:

Lo specialista in statistiche economiche del «Giornale dello spettacolo», Alessandro Ferrà, lo definì un esempio di “film-blitz”, film lampo. La sua lavorazione ebbe infatti inizio il 22 ottobre 1956; già il 20 dicembre *Guaglione* era presentato in un cinema di Catania, dove incassò oltre 4.800.000 lire. Poi venne Napoli, dove nel giro di poche settimane un gruppo di dieci seconde e terze visioni fece totalizzare 20.526.000 lire. [...] Il contributo delle prime visioni era, notiamolo, del tutto irrisorio: alla fine della stagione, *Guaglione* risultava proiettato in sole dodici città capozona, con il ridicolo incasso di 23.275.000. Ma i dati relativi all'intero mercato nazionale davano, il 30 giugno 1957, il film di Simonelli al quinto posto in classifica, con 466.700.000. Una cifra sbalorditiva: eppure l'ulteriore sfruttamento, in locali sempre più modesti e a prezzi sempre minori, farà registrare un nuovo, massiccio incremento: quattro anni più tardi, il 30 giugno 1961, il totale era salito a quota 726.999.000. (Spinazzola 1974, 178-179).

Per la Titanus, quello di *Guaglione* è quindi un esempio estremamente virtuoso, che arriva in un periodo in cui la casa di produzione ha deciso di stringere la cinghia e recuperare quel pubblico popolare che aveva fatto la sua fortuna nella prima metà del decennio. Così come *Poveri ma belli*, anche questo film canoro può essere un modello di film che comportino investimenti moderati ma vengano premiati da alti incassi. I soldi, come si è visto, arrivano lentamente a causa dei meccanismi di sfruttamento nelle tre categorie dell'esercizio cinematografico; tuttavia la Titanus può tenere il polso della situazione, grazie anche alla propria piccola catena di sale, e i costi dei singoli film sono tanto bassi da non costituire un rischio. In ogni caso, l'elemento più interessante di questa ripresa del modello del film di Simonelli consiste nel fatto che la Titanus ha l'intuizione di sostituire la struttura melodrammatica del film con quella della

⁴⁰² Intervistato da BARLOZZETTI (1986, 30), che gli chiedeva se la Titanus avesse mai pensato di rifarsi al modello dello Studio-system, Lombardo rispondeva: «Su grande scala l'ha fatto Dino De Laurentiis, che poi si è accorto che non funzionava. Noi abbiamo fatto due o tre contratti a Matarazzo, uno di tre anni a Yvonne Sanson, in pochi altri casi un'opzione per un secondo film. De Laurentiis ci provò nel periodo del boom della commedia all'italiana, ma gli italiani, quando si sentono garantiti, tendono a non impegnarsi, non hanno più stimoli...».

commedia, creando così una nuova forma di film canzone che viene sfruttata intensivamente nei tre anni successivi.

Si rende allora necessario condurre un esame approfondito di *Lazzarella*, allo scopo di verificare quali siano le modalità con le quali la casa di Lombardo effettua uno sfruttamento su larga scala del modello di *Guaglione*, e come in questo modo fissi le coordinate stilistiche e comunicative del film-canzone della seconda metà del decennio.

Sinossi: Sandra (Alessandra Panaro), detta Lazzarella per la sua innocente abitudine di flirtare con i ragazzi senza impegnarsi mai, è una giovane e benestante liceale che passa le sue giornate tra la scuola, le danze al Circolo canottieri e la pizzeria di Mimì (Domenico Modugno) frequentata anche dal bonario cantante di strada Aurelio (Fierro). Una mattina, non riuscendo a risolvere i quesiti del compito di matematica, Sandra esce dalla classe con una scusa e tenta invano di farsi fare il compito da un'amica. Vedendo che nessuna delle due ragazze riesce a risolvere le equazioni, interviene il bel Luciano (Mario Girotti), uno studente di ingegneria che è tornato al liceo per richiedere un certificato. Tuttavia quando lui e Sandra si incontrano da Mimì, la ragazza si lamenta di essere stata punita perché il compito era stato risolto in maniera troppo complessa per un'allieva della sua classe, così che dovrà passare la giornata in casa. Allora Luciano, che si è invaghito di lei, le promette di risolvere il suo problema e di portarle i compiti già fatti al circolo canottieri di Napoli, dove la ragazza è solita incontrarsi con i suoi amici.

Quando Luciano arriva nello stabilimento balneare ha modo di conoscere meglio il carattere di Sandra e l'ambiente in cui ella vive. Figlia di un uomo d'affari (Riccardo Garrone) e della sua bella moglie (Madeleine Fischer), Lazzarella si accompagna a Nicola (Luigi De Filippo), il vacuo rampollo di una casata nobile, che vorrebbe sposarla anche se sa che lei non lo ama, ma al contempo flirta anche con Luciano e balla con lui: un atteggiamento disinvolto che non è dovuto tanto alla civetteria della giovane, quanto al completo disinteresse che nutre per l'amore e per l'idea del matrimonio.

Mentre il giovane sta ritornando a casa, la sua Lambretta si ferma in seguito a un guasto. Luciano viene così soccorso da una bella stilista di origine francese, Brigitte (Irène Tunc), che gli dà un passaggio sulla propria auto. Si scopre così che Luciano è di estrazione sociale assai differente da Sandra: orfano di padre, abita in un caseggiato popolare con la madre vedova (Dolores Palumbo), che è terrorizzata all'idea che il figlio perda la testa per una donna e chiede continuamente in prestito beni di consumo alla vicina di casa (Tina Pica), la quale accetta di buon grado di foraggiare la famiglia in quanto spera che prima o poi Luciano acconsenta a sposare la propria figlia, timida e bruttina.

Passa il tempo e Luciano continua a svolgere i compiti di Sandra. Una mattina si incontrano davanti al liceo che lei frequenta, e la ragazza decide di marinare la scuola e di portarlo con sé al cinema. I due vanno a vedere un film romantico, così che Luciano ne approfitta per farsi avanti con lei; ma Sandra ride quando i protagonisti del film si baciano, è incuriosita e un po' turbata da una coppia vicina che passa il tempo a pomiciare e respinge seccamente le avances di Luciano, che per di più è costretto a portarla fuori quando il padre di uno dei due ragazzi che si stanno baciando irrompe facendo una scenata. I due si trasferiscono sul colle di Posillipo, in una trattoria all'aperto con un pergolato sotto il quale Aurelio si esibisce per gli avventori. Mentre questi sta cantando "I' te vurria vasà", Luciano si dichiara a Sandra, che lo interrompe ma è visibilmente intenerita, e lo invita a una festa a casa propria che si terrà quella sera stessa. Luciano vi si reca accompagnato da Mimì, il quale esegue di

fronte alla ragazza e ai suoi amici una canzone che ha scritto apposta per lei: "Lazzarella", che parla di una giovane che crescendo si affaccia all'amore. Ma la performance si interrompe bruscamente, in quanto Mimì non ha ancora trovato un finale soddisfacente. Poco dopo, quando Sandra si allontana un attimo, uno degli amici di lei inizia a fare pesanti allusioni sulla sua condotta, così che Luciano si trova costretto a schiaffeggiarlo per difendere l'onore di lei. Sandra rientra, richiamata dal trambusto, ma Luciano si rifiuta di raccontarle l'accaduto e scappa via; tuttavia la giovane ha capito tutto, corre giù dalle scale, lo insegue e lo bacia.

Finisce l'anno scolastico: Sandra è stata rimandata in matematica, Luciano invece si è laureato. I due fanno una scampagnata insieme sui dintorni del Vesuvio, dove incontrano Brigitte che è appena tornata in città: Luciano fa finta di niente, ma Sandra è visibilmente gelosa. Poco dopo i due tornano alla trattoria sui colli, dalla quale possono vedere lo stabilimento dell'Ilva, nel quale il giovane ha appena trovato un lavoro stabile; ma quando la ragazza torna a casa, viene schiaffeggiata dall'irascibile padre, che in realtà è in ambasce perché, al di là delle apparenze, versa in cattive condizioni economiche.

Il giorno dopo, la famiglia di Sandra si trasferisce nella propria villa in Alto Adige. Sandra si scambia continue lettere con Luciano, ma quando il padre di lei deve fuggire per non essere arrestato, la ragazza e la madre apprendono quali sono le reali condizioni della loro famiglia. Venuto a sapere dell'accaduto, Nicola si presenta da Sandra e le propone di sposarlo subito, anche se lei non lo ama: sulle prime Sandra rifiuta, poi decide di sacrificarsi per il bene della sua famiglia. Così quando Luciano, che ha appena percepito il primo stipendio, la va a trovare, costei lo tratta freddamente e gli dice che ha deciso di sposarsi con Nicola, anche se gli nasconde le reali motivazioni della sua decisione.

Tornato a casa, Luciano viene accolto dalla madre e dalla vicina che lo rimproverano per le sue frequentazioni: è infatti arrivata una cartolina dalla stilista francese, che lo invita a passare del tempo con lei. Poco dopo riceve anche una telefonata, sempre da Brigitte, che gli dà appuntamento sulla spiaggia, e il giovane decide di andare per dimenticare la precedente delusione amorosa. I due fanno una gita in barca, dopo di che vanno a mangiare da Mimì; ma nello stesso momento arriva anche Sandra e il pizzaiolo cerca di impedirle di entrare per non darle il dispiacere di vedere Luciano insieme a Brigitte, la quale gli sta proponendo di partire con lei per la Francia. Sandra entra ugualmente, e mentre Aurelio intona nuovamente l' "I te vurria vasà", fugge piangendo perché ama ancora Luciano. Giunta a casa, la giovane confessa i suoi sentimenti alla madre, che appresa la verità le proibisce di sacrificarsi per la famiglia: la donna infatti ha un progetto imprenditoriale – un atelier di moda – che permetterà loro di rimettersi in sesto senza costringere la figlia a sposare un uomo che non ama.

Il giorno dopo, in spiaggia, Sandra vorrebbe rompere il fidanzamento con Nicola, ma quando incontra Luciano, che si vanta con lei del proprio amore con Brigitte, rinuncia al proprio intento. Tuttavia, quando il giorno dopo Luciano va a salutare Mimì per rivelargli che ha deciso di partire con la stilista, si imbatte in Nicola che gli racconta di essere stato lasciato da Sandra, e capisce di avere ancora una possibilità. Nel frattempo Sandra, che sta sostenendo l'esame di riparazione di matematica, ode una musica provenire dalla strada: sono Mimì e Aurelio, che insieme intonano la canzone "Lazzarella", finalmente completa. La ragazza scende e i due la accompagnano in pizzeria, dove la attende Luciano: i due si riconciliano, e il film si conclude con l'inquadratura dei fidanzati che vanno insieme in lambretta sullo sfondo del golfo di Napoli.

Il processo di rielaborazione del fortunato modello rappresentato da *Guaglione* è visibile già fin dalle scelte di casting operate in *Lazzarella*. Il film di Bragaglia riprende lo stesso protagonista maschile di quello di Simonelli, un Mario Girotti che soltanto nella seconda metà degli anni '60 avrebbe conquistato lo statuto divistico con il nome d'arte Terence Hill. Questi nell'opera originaria interpretava un ingenuo liceale che perdeva la testa per una soubrette (Dorian Gray) e per suo amore arrivava a compiere atti sconsiderati, quali un furto e un tentato suicidio, ma veniva poi salvato dall'amore di una compagna di scuola (Giulia Rubini) che lo riportava sulla retta via: è evidente come lo stesso personaggio – che in *Guaglione* è ancora uno studente, sebbene non più liceale ma universitario – sia stato prelevato da questo film e inserito in un'altra sintassi narrativa, all'interno della quale alcuni degli stessi elementi semantici di base – come per esempio il triangolo amoroso con una donna più grande e moralmente equivoca – sebbene ancora presenti, non conducono tuttavia a sfiorare un epilogo tragico. Allo stesso modo anche la tentatrice Brigitte, la stilista francese interpretata da Irène Tunc, rimanda a un universo melodrammatico: non tanto per la sua somiglianza con il personaggio di Dorian Gray del film di Simonelli, ma per dei tratti che la associano alla Yvonne Sanson di *Menzogna*, anch'essa una donna adulta ed economicamente potente che seduce un giovane deluso da una storia d'amore che si è conclusa infelicamente a causa di un equivoco – nel film di Del Colle ciò avveniva a causa di una falsa lettera che faceva credere al protagonista che la giovane Irene Galter non l'amasse più; in *Lazzarella*, per via della segreta decisione di Sandra di sacrificarsi per salvaguardare il benessere economico della propria famiglia. L'impressione di contiguità tra i due personaggi e i due film è d'altra parte rafforzata anche dalla sequenza, quasi identica, della gita in barca che fa esplodere la passione tra il giovane e la donna più matura; tuttavia, anche in questo caso, in *Lazzarella* una simile situazione non solo non produce alcune epilogo drammatico, ma si risolve in maniera totalmente indolore: una volta che Luciano decide di lasciare Brigitte lo spettatore semplicemente non ha più notizie della donna.

La svolta verso la commedia viene rafforzata dall'inclusione nel cast, nel ruolo di Sandra/Lazzarella, di Alessandra Panaro, che interpretava il personaggio di Annamaria in *Poveri ma belli*. Il successo del film di Risi ha infatti l'effetto immediato di creare cinque divi a basso costo, tre dei quali (Salvatori, Panaro e De Luca) circolano immediatamente in molte produzioni Titanus realizzate in tempi rapidissimi, con lo scopo di fornire un valore aggiunto anche ad altri generi in ascesa come appunto il film-canzone. Nella caratterizzazione del personaggio di Sandra si può cogliere l'intenzione di mescolare i caratteri di due personaggi provenienti dal film capostipite: l'infantilismo e l'innocenza delle sorelle dei due protagonisti di *Poveri ma belli* si fondono infatti con la spregiudicatezza della Giovanna interpretata Marisa Allasio, e l'esito è una figura femminile contraddittoria, che esercita un potere seduttivo su tutti i personaggi maschili con cui viene in contatto per poi allontanarsene prima che la situazione possa diventare seria. Si tratta di un modello femminile che può ricordare la coeva attrice americana Sandra Dee (anche lei esordiente nel 1957), adatto all'età della figura divistica che si vuole creare e al tempo stesso anche al probabile target di riferimento del film. È bene notare tuttavia il carattere regressivo di questa trasformazione, che interrompe la linea delle volitive figure femminili che, a partire dalla Bersagliera e proseguendo con la Carmela de *La bella mugnaia* e la già citata Giovanna, costituivano la forza delle commedie del principale ciclo Titanus, per sostituirla con «la figura chiave della “guaglionicella” tanto innocente quanto generosa e piena di iniziativa, pronta a ogni

sacrificio per la salvezza dei suoi cari» (Spinazzola 1974, 184), che imperversava già nel film-canzone melodrammatico di origine napoletana.

Anche la nutrita schiera di caratteristi che interpretano i personaggi secondari contribuisce a sottolineare la contiguità di *Lazzarella* rispetto alle commedie e ai film comici della casa: sebbene nessuno di essi sia legato a quest'ultima da un contratto in esclusiva, gli attori scritturati in ruoli minori hanno tutti già lavorato per la Titanus contribuendo, al pari di altre figure come Virgilio Riento, a edificarne l'immagine⁴⁰³. Per esempio Dolores Palumbo, che qui interpreta la madre di Luciano, proviene dall'avanspettacolo – era infatti già apparsa nello zibaldone di numeri di varietà *Café chantant* – ma ha un ruolo di rilievo anche nel contemporaneo *La nonna Sabella* (Dino Risi, 1957) al fianco di Tina Pica, e compare in buona parte dei successivi film canzone Titanus; allo stesso modo Rossella Como, che qui interpreta l'amica svampita di Sandra, proviene da *Poveri ma belli* (dove interpretava la fidanzata del manesco Ugo) e appare, oltre che ne *La nonna Sabella*, anche in *Io, mammeta e tu* e *Gambe d'oro*. Anche Riccardo Garrone, che aveva interpretato un piccolo ruolo ne *Il bidone* (Federico Fellini, 1955), farà parte pochi mesi dopo dell'universo di *Poveri ma belli* – più precisamente dal suo seguito *Belle ma povere*, nel ruolo del nuovo fidanzato di Giovanna – e sarà poi il protagonista de *La cento chilometri*. Infine Madeleine Fisher, che ha iniziato la propria breve carriera interpretando se stessa nell'episodio *Il concorso 4 attrici 1 speranza* di *Siamo donne*⁴⁰⁴, e appare contemporaneamente anche in *Classe di ferro*.

I personaggi interpretati da questi caratteristi non differiscono di molto rispetto a quelli visti in *Pane, amore e fantasia* o in *Poveri ma belli*: anzi, se possibile la distribuzione dei ruoli è ancora più conforme allo schema della commedia nuova, in quanto in ognuno di questi film vi sono una coppia di eroi, i rispettivi genitori, un rivale maschile e una femminile. L'elemento di maggiore interesse è costituito dal fatto che i cantanti, che a rigore dovrebbero essere le star del film, sono invece relegati a ricoprire la funzione di adiuvanti degli eroi, quando non hanno una funzione esclusivamente decorativa: se Mimì (Domenico Modugno) compare in diverse scene del film e contribuisce – anche se solo indirettamente – alla felice conclusione della vicenda, il ruolo dell'amico Aurelio (Fierro) è ancora meno importante, al punto che buona parte delle scene interpretate dal personaggio potrebbero tranquillamente essere espunte senza che la vicenda risultasse per questo incompleta. Ciò avviene in conformità con la struttura stessa del film-canzone postbellico ed è rivelatore, come si vedrà in seguito, del diverso peso che ha la canzone nell'economia complessiva del film rispetto a quanto avviene nel musical americano.

Per ora ci si soffermerà invece sul fatto che la sintassi di *Lazzarella* è strutturata come una versione semplificata del modello già esaminato in *Poveri ma belli*: come si è rilevato in precedenza, quel film marcava il passaggio da un meccanismo narrativo ancora costruito sul modello della commedia nuova ad un altro più vicino alla commedia romantica di ascendenza marivaudiana, ovvero dalla rappresentazione di un conflitto generazionale tra gli eroi e un *senex* detentore del potere a una nuova fase nella quale i conflitti sono interiorizzati dagli stessi personaggi principali. Anche in *Lazzarella* il ruolo dei genitori dei due eroi è estremamente ridotto: la madre e la vicina

⁴⁰³ Per il ruolo dei caratteristi nel cinema postbellico si veda DIMARINO (2003)

⁴⁰⁴ In *Lazzarella* la svizzera Fischer – la cui vetta artistica è costituita dal ruolo di Rosetta ne *Le amiche* (Michelangelo Antonioni, 1955) – interpreta la madre della Panaro pur essendo più vecchia di soli quattro anni. Le due saranno di nuovo madre e figlia l'anno successivo, nel film canoro a carattere melodrammatico *L'ultima canzone* (Pino Mercanti), una coproduzione italo-spagnola a distribuzione regionale.

di Luciano, non a caso interpretate da due attrici provenienti dal teatro comico, hanno esclusivamente la funzione di includere delle gag all'interno di un film che, a differenza del ciclo principale della Titanus, abbandona la struttura a blocchi in favore di una più stretta concatenazione narrativa e non sente il bisogno, come fanno ancora *Poveri ma belli* e i suoi seguiti, di concludere ogni microsequenza con una scena comica o una battuta; quelli di Sandra, invece, sono o completamente assenti (come il padre che fugge perché perseguitato dai debiti), o al contrario compassionevoli e disposti a svolgere un ruolo di aiutante (come la madre). Le complicazioni cui va incontro l'unione tra i due protagonisti sono allora generate da due conflitti interiori, che sintomaticamente investono esclusivamente il personaggio femminile. In primo luogo, all'inizio del film Sandra è assolutamente impermeabile alla passione amorosa, e respinge l'interesse manifestato nei suoi confronti da Luciano che la obbligherebbe ad attraversare quella linea ideale che separa l'infanzia dall'età adulta; in secondo luogo, una volta che i due sono ormai fidanzati, insorge il problema economico della famiglia della ragazza, che potrebbe essere risolto solo accettando la proposta di matrimonio del ricco Nicola: pur soffrendo per la propria decisione, Sandra decide di sposarsi con quest'ultimo, ma mantiene con Luciano il segreto sulle proprie intenzioni. Questo secondo elemento è ancora una volta indicativo di come, anche dal punto di vista della sintassi, il film si muova su di un terreno di confine tra il melodramma e la commedia: si tratta di un segreto – piuttosto che del più comune equivoco – a fare sì che Luciano si creda tradito e si getti tra le braccia di un'altra donna, un elemento che potrebbe tranquillamente fare parte di una sintassi melodrammatica, così che sono soltanto la presenza delle gag affidate alle coppie Palumbo-Pica e Modugno-Fierro, nonché il tema dell'ingresso della giovane Sandra/Lazzarella nella vita adulta, ad ancorare stabilmente il film al genere commedia.

Lazzarella, quindi, è caratterizzato da una sintassi che, da una parte, si ricollega agli ultimi sviluppi della commedia Titanus, ripulita però dei suoi elementi meno conformi al linguaggio standard hollywoodiano – le gag sono concentrate in poche sequenze di ricordo – e dall'altra è legata a quei *clichés* melodrammatici che fino a quel momento avevano dominato incontrastati il genere del film-canzone. Bisogna a questo punto vedere che posto occupano in questa configurazione la dimensione passionale e quella delle attrazioni, per individuare con maggiore precisione quale sia il ruolo svolto dai brani cantati in questi film.

La dimensione attrazionale e passionale: le esibizioni canore

Si giunge ora a un nodo cruciale, che riguarda la struttura stessa del film-canzone. Ci si potrà chiedere come mai finora si sia scelto di trattare il genere accostandolo alla commedia e non trattandolo come un corpus di film da essa completamente distinto, ma soprattutto perché non si sia parlato di un musical italiano, di un genere che riprende le formule della commedia musicale francese o americana. Per quanto riguarda il primo aspetto, la decisione di trattare il film-canzone all'interno della sezione dedicata alla commedia è motivata dal fatto che quest'ultimo non è di per sé un genere dotato di una forte autonomia strutturale, in quanto, come si è già detto, denuncia una forte dipendenza dai meccanismi sintattici della commedia o viceversa del melodramma: sarebbe stato allora economicamente poco sensato dedicargli una sezione a parte che non tenesse conto della profonda contiguità che, all'interno del sistema produttivo della Titanus, il film-canzone intrattiene con le principali commedie della casa.

Il secondo aspetto è molto più complesso, e riguarda la struttura stessa del musical hollywoodiano e il modo in cui quest'ultima è stata recepita all'interno del

film-canzone. Il primo elemento da tenere presente rispetto alla struttura del genere consiste nel fatto che Altman (1984; 1987) definisce il musical come una successione di numeri musicali tenuti insieme da una trama più o meno esile: è evidente come, secondo una simile definizione, all'interno dell'equilibrio strutturale di ciascun film dovrebbero essere i primi a costituirne la ragion d'essere, mentre il plot ricoprirebbe soltanto un ruolo ancillare. Il secondo aspetto di rilievo riguarda il fatto che, sempre secondo lo studioso, all'interno del film musical la dimensione narrativa e le attrazioni sono organizzati all'interno di una struttura che Altman definisce "a doppia focalizzazione": esaminando due film hollywoodiani appartenenti a epoche e contesti produttivi differenti, *Luna nuova* (*New Moon*, Robert Z. Leonard, 1940) e *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958), lo studioso dimostra infatti come entrambe queste opere siano basate su di un'identica struttura di base, all'interno della quale un personaggio maschile e uno femminile, all'apparenza incompatibili tra di loro sia perché appartenenti a sessi opposti, sia perché la differenza tra i sessi presuppone caratteri e filosofie di vita divergenti, dopo essersi incontrati all'inizio del film si separano e sono protagonisti di singole sequenze – nonché numeri di danza ed esibizioni canore – che si alternano vicendevolmente mediante il meccanismo del montaggio alternato, fino a che i due protagonisti non si rincontrano ed esibiscono insieme nel finale, trovando così una forma di accordo che permetterà loro di sposarsi e di vivere insieme per sempre felici e contenti. Secondo Altman, questa macro-struttura di base viene riprodotta all'interno di ogni singola piega del testo. In primo luogo, lo sviluppo narrativo di ogni musical può essere suddiviso in singoli blocchi, incentrati alternativamente sul protagonista maschile e su quello femminile, i cui sporadici incontri generano dei conflitti che vengono risolti solo nel finale. In secondo luogo, sul piano tematico, il film musicale è in genere costruito su conflitti quali arte/vita o realtà/sogno, che rispecchiano il rapporto che intercorre tra la vita quotidiana del pubblico e l'atmosfera incantata delle vicende narrate, e alle quali viene trovata una mediazione implausibile ma catartica solamente nelle scene finali. Sul piano stilistico, infine, la contrapposizione realtà/sogno viene superata attraverso accorgimenti linguistici come la dissolvenza sonora: la maggior parte dei numeri cantati inizia infatti con una scarna esibizione diegetica, cui viene gradualmente sovrapposto l'accompagnamento di un'intera orchestra che però non è raffigurata in scena.

Se si conduce un esame delle esibizioni canore di *Lazzarella*, ci si renderà allora conto di come il film mantenga un rapporto solamente relativo con questi assunti. Leggendo i titoli di testa del film, ci si accorge innanzitutto del fatto che le canzoni sono nettamente separate dalle musiche di commento: le seconde sono scritte da Carlo Rustichelli – su spartiti pubblicati dalle Edizioni musicali Titanus – mentre le prime, che appaiono su di un cartello a parte, non hanno niente a che fare con il musicista e comprendono *Lazzarella*, *La signora a fianco* e *'A pizza c' a pummarola*, scritte dal duo Pazzaglia-Modugno e pubblicate dalle Edizioni musicali Curci; la classica *I te vurria vasà* (Russo-Di Capua, 1900, Edizioni musicali Bideri); infine *Storta va... deritta vene* (Sgueglia-Petrucci-Romeo, 1957, Ed. musicali Farna), che era stata una delle canzoni finaliste della stessa edizione del Festival di Napoli nella quale si era piazzata seconda *Lazzarella*. Tutte le canzoni del film, quindi – tranne forse *La signora a fianco* e *'A pizza c' a pummarola* – sono preesistenti alla realizzazione del film, e già i titoli di testa le presentano al pubblico promettendogliene l'ascolto; anche il brano musicale di Rustichelli su cui scorrono i cartelli e che accompagna la sequenza iniziale, d'altra parte, è a sua volta costituito da un arrangiamento orchestrale del brano che dà il titolo

al film⁴⁰⁵, e ha quindi la funzione di stimolare l'attesa del pubblico nei confronti dell'esecuzione del brano, oltre che di associare il motivo al personaggio di Sandra, che è il primo ad entrare in scena.

La prima canzone, «Storta va... deritta vene», viene eseguita dopo circa due minuti di proiezione, e presenta diverse sorprese allo spettatore abituato ai numeri canori del musical. La performance viene introdotta da un breve dialogo, che si svolge poco dopo che Sandra e una sua amica escono dalla pizzeria dell'amico Mimì dove si erano fermate a mangiare prima di entrare a scuola: uscendo, le due giovani incontrano Aurelio che quale sta andando da Mimì con un grammofono portatile e una pila di dischi, sui quali spicca l'etichetta della casa discografica Durium cui era in quel periodo legato il cantante. Il personaggio interpretato da Fierro è un cantante ambulante, venuto a chiedere all'amico il permesso di esibirsi nel suo locale: tuttavia Mimì rifiuta seccamente in quanto, sostiene, nel suo locale non c'è posto per la "vecchia" musica amata da Aurelio. In effetti, quest'ultimo ha un'impostazione decisamente tradizionale, sia dal punto di vista canoro – ha una voce piena e tenorile – che da quello dell'esibizione – canta stando fermo sui due piedi, con una mano sul cuore e l'altra sospesa nell'aria ad accompagnare la musica – ma il pubblico se ne può a malapena rendere conto, in quanto della sua esibizione vengono proposti soltanto dei frammenti. In un musical americano, tralasciando il fatto che le canzoni vengono eseguite prevalentemente dai protagonisti della vicenda, la discussione tra i due personaggi sarebbe sfumata in una canzone, nella quale Aurelio avrebbe esposto all'amico-rivale le proprie ragioni, e quest'ultimo avrebbe eventualmente risposto, mentre il canto sarebbe stato impercettibilmente introdotto nella conversazione attraverso quell'espedito che Altman chiama "dissolvenza sonora":

Come la dissolvenza visiva, che utilizza la sovrimpressione per passare da un'immagine distinta all'altra, la dissolvenza sonora effettua una sovrimpressione di suoni allo scopo di passare da una traccia audio all'altra. La forma più comune di dissolvenza sonora avviene mediante il passaggio dalla traccia diegetica (per esempio, una conversazione) alla traccia musicale (per esempio, l'accompagnamento orchestrale) attraverso l'intermediazione della musica diegetica. (Altman 1987, 63)

Si tratta di un espediente necessario a effettuare quella mediazione, tipica del genere, tra lo spazio verosimile della vicenda narrata e lo spazio onirico dell'esibizione canora, e che fa parte di quel processo di mediazione degli opposti che, come si è visto, costituisce secondo lo studioso l'essenza stessa del genere. Tuttavia, non soltanto nella prima esibizione di *Lazzarella* non vi è alcuna sfumatura nel passaggio tra la colonna sonora diegetica e un'esibizione canora postsincronizzata, ma subito dopo il dialogo tra i due personaggi uno stacco presenta Aurelio che, fermo su di un podio improvvisato e circondato da una folla di astanti, sta intonando la canzone di Sgueglia, Petrucci e Romeo nella piazza antistante il locale di Mimì. Ma a metà della prima strofa, avviene qualcosa di imprevedibile: uno stacco di montaggio interrompe la performance e riporta l'attenzione sulle due studentesse, che sono entrate nella chiesa vicina per chiedere la grazia a S. Arduino, protettore degli studenti, affinché le aiuti nel compito di

⁴⁰⁵ Allo stesso modo di quanto accadeva in *Catene*, i cui titoli erano accompagnati da un'esecuzione strumentale di *Lacreme napoletane*. In *Lazzarella*, peraltro, il commento extradiegetico di Rustichelli si limita a questo adattamento del tema della canzone, a composizioni più moderne che vengono utilizzate per introdurre ambienti alla moda (come il bar del Circolo canottieri di Napoli, oppure il lussuoso appartamento della famiglia della protagonista) o viceversa a temi a carattere più popolare (simili come struttura alle composizioni di Cicognini per *Pane, amore e fantasia*) nella sequenza in cui appare per la prima volta il misero caseggiato in cui vive Luciano, infine a rapide sottolineature melodrammatiche utilizzate nei momenti più drammatici della vicenda.

matematica. Appena le due escono, la canzone torna a essere udibile, seppure solo come un sottofondo ai loro dialoghi, per tornare a pieno volume quando le ragazze, attraversato il sagrato, passano davanti ad Aurelio: il pubblico fa però appena in tempo a sentire un altro frammento di strofa e il ritornello – accompagnati da qualche cambiamento dell'asse di ripresa, necessario a rendere meno statica la sequenza – quando le due giovani entrano nel portone di un palazzo dove incontrano un amico, e la canzone torna a fare da ovattato sottofondo ai dialoghi fino a che non finisce. Come si vede, non solo non c'è una forte integrazione tra la vicenda narrata e l'esibizione canora, ma la normale gerarchia propria del genere, che prevede che la trama sia solamente un espediente per legare i numeri musicali, è capovolta, ed è la musica a svolgere una funzione ancillare nei confronti della sia pur esile narrazione. Vale la pena notare che in commedie lontanissime dal genere musical come *Gli uomini che mascalzoni!* di Camerini le canzoni erano trattate ben diversamente: quando Vittorio De Sica intonava *Parlami d'amore Mariù* nessuno si sognava di interrompere l'esecuzione, mentre qui *Storta va... deritta vene*, evidentemente postsincronizzata ma mascherata da esibizione diegetica, appare solo il tempo strettamente necessario affinché il pubblico, che già conosce la canzone, riesca a riconoscerla.

Pochi minuti dopo, è la volta del secondo brano musicale: Mimì è solo al bancone della sua pizzeria, e lavora ballando al ritmo di un calypso. La canzone è *'A pizza c' a pummarola* e Modugno, dopo aver percosso l'impasto come fosse un tamburo al ritmo dell'introduzione del brano, inizia a cantare mentre finisce di stendere la pizza, la guarnisce e la inforna, sempre cantando e coordinando i movimenti, per quanto elementari, al ritmo della musica. Si tratta della sequenza maggiormente vicina agli standard stilistici hollywoodiani: la pista sonora contiene una mescolanza di elementi diegetici – Mimì canta mentre lavora – ed extradiegetici – la fonte della musica d'accompagnamento non viene mostrata – mentre c'è un accenno di coreografia – la danza è sostanzialmente assente dal film, soltanto i protagonisti si producono in un ballo assai convenzionale al suono di un giradischi nel Circolo canottieri – e la canzone, molto più alla moda per ritmi e arrangiamenti del brano melodico cantato da Fierro, viene eseguita per tutta la sua durata. Tuttavia, questo segmento è completamente separato dal resto del film: non soltanto non vi è stata alcuna forma di mediazione rispetto alla colonna sonora, ma la performance è contenuta tra due stacchi e potrebbe essere idealmente dislocata dal montatore in qualsiasi altro punto del film, senza che vi fosse alcun cambiamento nell'economia stilistica o narrativa di quest'ultimo.

Passano oltre venti minuti prima che si possa udire un altro brano: ciò avviene quando Luciano, che frequenta Sandra già da un po' e ha deciso di corteggiarla, la porta ad ammirare il panorama che si può vedere dalla collina di Posillipo. Poco dopo che i due giovani sono arrivati, nella trattoria contigua Aurelio inizia a cantare *I te vurria vasà*. Anche in questo caso, la canzone fa da sfondo ai dialoghi, che coprono l'esecuzione delle strofe, finché i due non tacciono mentre Fierro sta cantando il ritornello per l'ultima volta: a questo punto Luciano ripete le parole in italiano e dice a Sandra che la vorrebbe baciare, lei lo scoraggia con un gesto e i due restano muti ad ascoltare il resto della canzone passandosi una sigaretta, fino a che Fierro non smette di cantare e inizia a raccogliere i soldi dai suoi spettatori. Evidentemente, in questa sequenza la musica svolge le stesse identiche funzioni affidate ai brani *Torna!* e *Lacreme napoletane* in *Catene*, entra cioè in rapporto con l'azione, ne sottolinea la dimensione passionale fino a tradurla a livello verbale: Luciano vorrebbe baciare Sandra così come nel film di Matarazzo Rosa desiderava che tornassero i tempi del suo amore con Emilio e Guglielmo piangeva lacrime di nostalgia per la sua terra. La stessa canzone viene utilizzata anche nella seconda parte del film, quando i protagonisti si

sono lasciati e si sono entrambi fidanzati con un altro partner. Mentre Luciano sta cenando nella saletta posteriore della pizzeria di Mimì, Sandra si trova con l'amica Fanny ai tavoli di fronte al bancone, quando entra Aurelio e, riconoscendola, inizia a cantare *I'te vurria vasà*. Entrambi i giovani vengono presi dalla nostalgia: dapprima Luciano sottrae la mano dalla stretta della propria attuale compagna, con un movimento esattamente contrario a quello che compiva Rosa in *Catene* durante l'esecuzione di *Torna!*; poi Sandra, in preda alle lacrime, scappa abbandonando l'amica. Sembra perciò che vi sia una certa difficoltà a legare le esecuzioni canore allo sviluppo narrativo – forse perché i due attori protagonisti non sono degli interpreti musicali⁴⁰⁶ – così che vengono scelte strade già battute nel territorio del melodramma, e in particolare nel film matrice del mélo *Titanus*, allo scopo di creare una risonanza tra le performance e la dimensione passionale della pellicola.

Più vicina agli standard del musical hollywoodiano è invece l'esecuzione de *La signora della porta accanto*, la quale si lega alle gag che hanno per protagoniste Dolores Palumbo e Tina Pica, amplificandole. La madre di Luciano, infatti, è molto povera, e vive chiedendo in prestito qualsiasi forma di genere di consumo alla vicina, Tina Pica, che generosamente concede tutto nella speranza che prima o poi il giovane chieda la mano della propria figlia, alquanto bruttina: quando Mimì si reca a casa di Luciano e lo vede prendere in prestito continuamente profumi, brillantina e perfino le scarpe, compone così sul momento una canzone che ironizza sulla situazione. L'esecuzione è interamente diegetica – anche se, ovviamente, il sonoro dell'intero film è postsincronizzato – e affidata alla sole voce e alla chitarra di Modugno, che si interrompe per non farsi sentire quando nella stanza entra la madre di Luciano. Anche in questo caso, il brano non viene ascoltato per intero e non vi è una mediazione tra la dimensione intradiegetica e quella extradiegetica, tuttavia la musica dialoga con l'azione principale invece di fungere da sfondo. È evidente, così come lo era nel caso di *'A pizza c' 'a pummarola*, che lo stile di Modugno è molto più moderno rispetto a quelli di Fierro: le ritmiche utilizzate dal primo sono più sincopate, il cantante durante le esecuzioni tende a muoversi (moderatamente) a ritmo con la musica e, soprattutto, la sua voce aspra⁴⁰⁷ contrasta fortemente con quella più rotonda del collega il quale, peraltro, è assai più statico nelle sue esibizioni⁴⁰⁸.

Ma è la canzone *Lazzarella*, che dà il titolo alla pellicola e ne attraversa da cima a fondo la colonna sonora, a riservare le maggiori sorprese rispetto a quelle che, dal punto di vista dello spettatore odierno, potrebbero essere le attese del pubblico dell'epoca. Il film ha, ovviamente, un rapporto piuttosto stretto con la canzone, per la

⁴⁰⁶ Per ovviare al problema, tuttavia, si sarebbe potuto far doppiare gli protagonisti da dei cantanti e fargli soltanto mimare le canzoni: è una strada che era già stata battuta in *Noi peccatori*, nel quale Yvonne Sanson, quando si esibiva nel night di Marc Lawrence, era doppiata da Nilla Pizzi.

⁴⁰⁷ «Modugno ha una voce straordinaria – nasale, lamentosa, strozzata – e con la sua voce ha operato una vera e propria rivoluzione nello statuto della nostra canzone, dimostrando che canto altro non significa che uso espressivo della voce, dei suoi timbri, dei suoi difetti, della sua inflessione, della sua natura musicale» (BORGNA 1985, 142). «L'originalità dell'interpretazione di *Nel blu dipinto di blu* è che il suo autore non era poi così lontano dalla canzone folk, anzi proveniva proprio da questa, dopo aver tentato la carriera di attore. La sua esperienza era legata ai cantastorie e alla canzone contadina meridionale in cui la protesta era un urlo di dolore e sofferenza, come nello stile di Matteo Salvatore e Ciccio Busacca; ma più che una protesta cosciente con intenti politici, aveva influenzato il suo stile interpretativo, tagliato e nasale.» (LIPERI 1999, 187).

⁴⁰⁸ Se è vero che, come scrive Liperi, Fierro si colloca «a cavallo fra la comicità di Carosone e la serietà stilistica di Sergio Bruni», e che la sua interpretazione scanzonata di *Scapricciatiello* «inaugurava un genere di grande successo popolare, quello della canzone detta "smargiassa", cioè proposta in versione umoristica e leggera» (LIPERI 1999, 177), è però innegabile che in questo film il cantante rappresenti il lato tradizionale della canzone napoletana.

precisione intrattiene con quest'ultima quel tipo di relazione che Genette (1982) definisce ipertestuale, nel senso che ne è un testo derivato, un adattamento, quasi un rifacimento in immagini. Ovviamente il testo della canzone fornisce solamente un esiguo canovaccio alla vicenda, ovvero la parabola esistenziale – narrata dal punto di vista di un uomo adulto – di una giovane adolescente, la quale all'inizio non pensa per niente all'amore, poi crescendo si innamora di uno studente e alla fine lo sposa. Ma il film di Bragaglia – che, ricordiamo, è sceneggiato dal paroliere della canzone – non si limita a ripercorrere la trama del brano, ma ne ripete alcune situazioni con una fedeltà impressionante, a partire dalla sequenza iniziale: accompagnata da un arrangiamento orchestrale del brano, Sandra entra in scena con i libri sotto braccio e vestita con una camicetta a fiori blu – citata due volte nel testo e identica a quella che appare nel disegno riprodotto sulla copertina degli spartiti editi da Curci, dove viene indossata da una giovane la quale, lusingata, spia con la coda dell'occhio due ragazzi che fanno commenti su di lei – e si dirige verso la pizzeria di Mimì, dove la giovane si ferma brevemente prima di andare a scuola⁴⁰⁹; in seguito, ballando al Circolo canottieri, Lazzarella enuncia a un attonito Luciano la sua filosofia di vita, che non lascia spazio all'amore⁴¹⁰; infine, quando Sandra torna a casa dopo aver passato la giornata sul Vesuvio con Luciano, trova ad aspettarla il padre, che ha trovato un biglietto d'amore del giovane e per questo la schiaffeggia⁴¹¹: una situazione, quest'ultima, che non ha alcuna giustificazione narrativa e che si spiega soltanto con la volontà di aderire il più possibile al testo di origine. Perfino gli spazi dell'azione rispettano con reverenza la dimensione spaziale dei versi di Pazzaglia: la maggior parte del film è ambientata nella piazzetta sulla quale sorge la pizzeria di Mimì, che collega la scuola frequentata dalla giovane alla chiesa dove, all'inizio, quest'ultima va a chiedere a un santo di aiutarla nel compito di matematica, così come nella canzone si fa riferimento prima ad una «scola d'o Gesù» e infine, quando la protagonista si sta per sposare, ad una «chiesa d'o Gesù».

Se il rapporto tra il testo della canzone e la trama del film svela stretti legami intertestuali, simili a quelli che intercorrevano tra *Catene* e *Lacrime napoletane*, sono le modalità con le quali *Lazzarella* viene inserita nel tessuto del film a riservare le maggiori sorprese. Evocato più volte dalle musiche di Rustichelli, il brano fa la sua prima apparizione quando, a casa di Sandra, Mimì afferma di aver scritto una canzone per la sua ospite ed esegue *Lazzarella* di fronte agli amici di lei, con la sola voce e chitarra; tuttavia l'esibizione canora è in realtà accompagnata da un'intera orchestra, ed è prelevata con ogni probabilità dall'incisione Fonit uscita in quello stesso anno. Non vi è la dissolvenza sonora tipica del musical americano, quindi, ma l'elemento di maggiore interesse è costituito dal fatto che la canzone si interrompe dopo la seconda strofa, in quanto l'amico non sa ancora «come andrà a finire» la vicenda di Sandra. Nel pubblico si dovrebbero quindi generare al contempo una certa frustrazione per il mancato completamento del brano, e un forte desiderio di sentirne una versione completa: ma ciò non avviene dal momento che, quando la canzone viene eseguita per la seconda volta, se ne sentono solo la strofa centrale e il ritornello. La situazione in cui avviene questa seconda esecuzione è particolarmente interessante: Luciano, una volta saputo che Sandra ha rotto il suo fidanzamento con Nicola, rinuncia a partire con Brigitte; Mimì e Aurelio mettono allora da parte il loro conflitto estetico-canoro e uniscono le loro forze

⁴⁰⁹ «Cu 'e libbre sott'o vraccio/e 'a camicetta a fiore blu/vuó' fà 'a signurenella/'nnanz'â scola pure tu...».

⁴¹⁰ «Tu invece mme rispunne: "Eggià/io devo retta proprio a te.../pe' me ll'ammore pó aspettà,/che n'aggi'a fa?... nun fa pe' me!..."»

⁴¹¹ «Te piglie quatto schiaffe/tutt'e vvote ca papà,/te trova nu biglietto/ca te scrive chillu llà...»

per aiutare il giovane a riconquistare la fidanzata, così che i due amici fanno una serenata alla Sandra mentre quest'ultima sta svolgendo l'esame di riparazione di matematica. Questa volta è Aurelio a cantare, mentre Mimì lo accompagna con la chitarra: evidentemente si tratta di una scusa per alternare l'esibizione di Modugno a quella – più melodica – di Fierro, le quali si fonderanno insieme quando, di fronte ai due ragazzi che si sono ormai riconciliati, i due eseguiranno in coro l'ultimo frammento del brano.

Dalle modalità di apparizione del brano nel tessuto del film emergono due elementi di profondo interesse. Il primo consiste nel fatto che allo spettatore non è mai consentito di udire un'esecuzione intera di *Lazzarella*, ma tanti frammenti che, messi insieme, restituiscono il brano nella sua totalità. Per chi ha presente non solo il musical anglosassone, ma anche il melodramma di Matarazzo o altri film canzone precedenti o successivi, si tratta di un elemento quantomeno curioso. Sembra che la funzione della canzone nel film non sia quella di gratificare il pubblico permettendogli di ascoltarla, ma riattivarne continuamente il ricordo che questi, probabilmente, conserva per il fatto di averla già ascoltata alla radio, oppure per averne acquistato una versione in 45 giri, o ancora per averne comprati gli spartiti in modo da poterla eseguire lui stesso: qualcosa di simile accadeva anche in *Peccato che sia una canaglia* di Blasetti, nel quale il contagioso ritornello della canzone «Bongo Bongo Bongo»⁴¹² ritornava ossessivamente, prima diffuso dalla radio del taxi guidato da Marcello Mastroianni, poi canticchiato da tutti i personaggi. In quella *screwball* l'accattivante motivetto costituiva il segnale della graduale resa di Mastroianni, il quale quanto più si innamorava della ladra e truffatrice Sophia Loren – che inizialmente voleva fare arrestare – tanto più veniva contagiato dall'orecchiabile ritornello. Non è chiaro però perché in quel caso la canzone non venisse mai udita per intero, se per una questione di diritti oppure per una precisa scelta estetica: di certo, in *Lazzarella* non può che prevalere la seconda ipotesi – i diritti sono stati acquistati senza limitazioni nell'uso delle canzoni – e cioè che vi sia l'esplicita volontà di fare sì che l'omonimo brano aleggi per tutto il testo, senza essere mai collocato in un suo punto preciso.

Il secondo elemento di interesse consiste invece nel fatto che il filo conduttore del film, sul piano sonoro, è la composizione di un brano di successo, il che è un *tòpos* di quello che Altman chiama *show musical* e soprattutto di quella sua variante che è il *biopic* musicale. Se si osservano le esibizioni canore e le si isolano dal contesto in cui appaiono ci si accorge di come queste ultime raccontino una storia a parte, slegata dalla trama principale e maggiormente conforme alla struttura base del genere musical. All'inizio del film, infatti, i due amici Mimì e Aurelio si incontrano nel locale del primo, ma hanno delle divergenze, legate a questioni stilistiche, che impediscono loro sia di esibirsi insieme che addirittura di esibirsi nello stesso luogo. Infatti, poco dopo si assiste a due performance soliste di entrambi, ovvero i numeri già descritti *Storta va... deritta vene* e *A pizza c'è a pummarola*, i quali denunciano già le profonde e apparentemente insanabili differenze d'impostazione dei due cantanti. In seguito, le esibizioni dei due continuano ad essere separate: Mimì si produce in una canzone improvvisata con la quale intende scherzare con l'amico Luciano (*La signora a fianco*) mentre Aurelio, con la sua versione di *I te vurria vasà* allietta gli ospiti di una taverna all'aperto che appartiene ai più classici tra i *loci amoeni* dell'oleografia partenopea. La

⁴¹² Fedelissima traduzione del brano *Civilization* (Hillard – Sigman, 1947), contenuta nel musical di Broadway *Angel in the Wings* e incisa da Danny Kaye insieme alle Andrews Sisters. La traduzione italiana venne eseguita in quello stesso anno da Devilli (nome d'arte del violinista ed editore musicale Alberto Curci), venne incisa per la prima volta da Nilla Pizzi e Luciano Benevene nel 1949 ma fu eseguita da molti altri interpreti, tra cui lo stesso Vittorio De Sica.

situazione cambia quando il cantante, avendo incontrato Sandra nella pizzeria di Mimì, pretende di eseguire una seconda volta il brano di Russo-Di Capua (gliel'aveva promesso in una sequenza precedente, ma era stato interrotto sul più bello): la canzone questa volta fa scoppiare in lacrime la ragazza e segna il massimo momento di crisi tra i due innamorati, in quanto Luciano si è ormai fidanzato con un'altra e sta per seguirla in un viaggio all'estero. È a questo punto che, idealmente – ciò non viene mostrato agli spettatori – i due amici-rivali depongono le armi e decidono di cantare insieme per permettere a Luciano di riconquistare la sua innamorata: ciò avviene mediante una canzone che fonde la tradizione napoletana con ritmi moderni e con un'aria sbarazzina che si addice sia all'interpretazione scanzonata di Fierro sia ai gusti del pubblico giovanile, ovvero *Lazzarella*, che può finalmente essere completata. Appare quindi evidente come la “narrazione a doppia focalizzazione” teorizzata da Altman, sebbene non tocchi la vicenda principale dell'amore tra Luciano e Sandra, organizzi in una struttura piuttosto rigida la storia parallela della rivalità canora tra Aurelio e Mimì, che si sviluppa quindi secondo le regole tradizionali del genere musical.

Riassumendo, le musiche del film anziché costituire il principale elemento di interesse scorrono su un binario parallelo alla vicenda narrata, cui fanno solamente da sfondo e con la quale si intersecano solo in determinati momenti. È per questo che riesce difficile far rientrare il film-canzone all'interno del musical – o meglio, vedere in questo genere una trasposizione del genere musical nel contesto italiano. Nella nostra cinematografia la canzone è quasi sempre stato un elemento accessorio: ineliminabile, forse, in certi periodi della sua storia, ma comunque secondario rispetto al dispiegarsi di moduli narrativi tradizionali che in questo caso sono sospesi tra la commedia e i toni del melodramma. È vero, però, che lo sviluppo dei numeri musicali segue una sua struttura che è decisamente conforme agli standard narrativi del cinema americano: soltanto che, invece di sublimare il corteggiamento dei due innamorati, le musiche sottolineano lo stringersi di un'amicizia artistica tra gli adiuvanti dei primi. Questa vicenda parallela, come si è visto, è imperniata sullo scontro fra tradizione e modernità: si tratta di un tema che riaffiora anche in altri luoghi del testo, specialmente nell'ambito della sua dimensione spaziale.

Tra Bagnoli e Posillipo: la dimensione spaziale

Si è più volte fatto riferimento al fatto che l'amore tra Sandra e Luciano sboccia – anche se lei non è ancora pronta a confessarlo – sulla collina di Posillipo, dove sorge un'amabile trattoria conforme all'iconografia del *locus amoenus* della commedia italiana. Ricorda infatti la trattoria fuori Milano de *Gli uomini che mascalzoni!* – ma anche il pergolato sotto il quale si celebra il banchetto di nozze di *Pane, amore e gelosia* – e come nel film di Camerini questo momento di intimità dei due giovani protagonisti viene allietato da una canzone, che non viene però cantata dal protagonista del film bensì da un personaggio a parte. Inoltre, i due protagonisti vengono inquadrati mentre si trovano seduti orizzontalmente su di un muretto, in modo che guardandosi negli occhi da una limitata distanza possano permettere al pubblico di godere della visione del paesaggio alle loro spalle: si tratta di un'inquadratura standard del cinema di ambientazione napoletana che, come è già stato rilevato nell'analisi di *Catene*, permette di legare il melò cinematografico (o anche la commedia) all'iconografia delle “carte rosa”, ovvero dei biglietti che ritraggono coppie sullo sfondo di paesaggi mozzafiato, e che fin dai primi del '900 erano assai in voga nelle cartolerie. Tuttavia, vi è un elemento estraneo che turba l'aderenza al canone dell'oleografia: Luciano non ha portato Sandra a Posillipo per farle ammirare il golfo di Pozzuoli, bensì per farle godere la visione dello

stabilimento Bagnoli dell'Ilva, dove lui spera di andare a lavorare appena si sarà laureato. La stessa situazione si ripete qualche sequenza più tardi, quando i due ormai fanno coppia fissa e vanno a festeggiare insieme la fine dell'anno scolastico. Questa volta la taverna è vuota, il che rende più romantico il tutto; inoltre Luciano ha già trovato lavoro in fabbrica ancora prima di discutere la tesi, così che i due si sentono sicuri di poter creare una vita insieme. Luciano e Sandra allora, sedendosi ai tavoli, danno inizio a una pantomima della loro futura vita matrimoniale, fingendo di essere nella propria casa, sempre con lo stabilimento industriale sullo sfondo a fare da garante della loro unione; ma mentre mangiano i due sentono il bisogno di baciarsi e la macchina da presa, con un movimento di carrello in avanti, si spinge fino ad isolare i volti dei due fidanzati, abbracciati in un primissimo piano sovrastato dalle acciaierie – si tratta evidentemente di un trasparente – nelle quali ferve l'attività, come si può vedere dai numerosi veicoli per il trasporto merci che partono dalla fabbrica o che vi entrano. Anche gli spazi dell'azione, perciò, che per il resto sono conformi all'iconografia del melodramma, come la sontuosa e inospitale villa dei genitori di Sandra, oppure a quella della commedia, come il caseggiato popolare di Luciano, riproducono quella dialettica fra tradizione e modernità che è stata rilevata sul piano sonoro, e anche in questo caso arrivano a una sintesi all'apparenza improbabile. L'enfasi su alcuni aspetti della modernità non è d'altra parte estranea ad alcuni dei film precedentemente esaminati: in *Poveri ma belli* diverse sequenze sono dedicate al negozio di dischi dello zio di Romolo (Mario Carotenuto), nel quale graziose giovinette vanno ad acquistare le ultime, lamentose novità di Claudio Villa; inoltre anche lo stabilimento fluviale in cui lavora Salvatore – così come il Circolo canottieri di *Lazzarella* – introduce nel film quei moderni spazi dedicati allo sfruttamento del tempo libero che nel cinema avevano iniziato a fare capolino già in *Domenica d'agosto* e, in versione alto-borghese, ne *La spiaggia*. Ma l'elemento di maggiore interesse di *Lazzarella*, vale la pena di ripeterlo, non consiste tanto nella presenza delle vestigia della modernità, quanto nel loro integrarsi con i *tòpoi* propri del cinema popolare del lustro precedente, come se lo stabilimento di Bagnoli si potesse amalgamare perfettamente – e per pensarci ci vuole evidentemente un'entusiastica ingenuità – con il paesaggio del golfo di Pozzuoli. Questo rapporto con la modernità è l'elemento che maggiormente contribuisce a fornire un'identità propria al film-canzone e a mettere a nudo la sua ambizione a porsi al centro del nuovo scenario tratteggiato dall'industria culturale. Un esame dei successivi film del ciclo permetterà di chiarire meglio quest'affermazione.

III.4. Gli altri film del ciclo: madri, marescialli e ciliegie

Una volta enucleate le caratteristiche del film canzone che emergono da *Lazzarella*, ovvero il contemporaneo rapporto con la commedia e con i residui del melodramma, il ruolo svolto dalle canzoni, non completamente assimilabile al modello del musical hollywoodiano, il delicato rapporto tra la tradizione e l'iconografia della modernità, si tratta di vedere come questi ultimi vengano riaffermati o viceversa contraddetti dai successivi esemplari del ciclo diretto da Bragaglia e concluso da Matarazzo.

Per quanto riguarda il rapporto con la commedia, bisogna rilevare come continui il rapporto con le giovani star emerse da *Poveri ma belli*: Renato Salvatori, che nel film di Risi interpretava Salvatore, è protagonista di *Io mammeta e tu* al fianco di Domenico Modugno e di Marisa Merlini, che proviene da *Pane, amore e fantasia*; in *Tuppe – tuppe marescià* la protagonista femminile è Lorella De Luca, che in *Poveri ma belli* interpretava Marisa; infine *Cerasella*, che conclude la serie, vede tornare Alessandra Panaro, ma questa volta nei panni della rivale della protagonista, mentre Mario

Carotenuto interpreta il padre del protagonista maschile. Anche i comprimari si trasferiscono dall'una all'altra produzione, creando un senso di omogeneità: sia all'interno del ciclo di Bragaglia/Matarazzo – Rossella Como, Dolores Palumbo e Tina Pica passano da *Lazzarella* a *Io, mamma e tu*; Mario Girotti è di nuovo protagonista in *Cerasella* – che tra l'uno e l'altro gruppo di film prodotti da Carbone – Rossella Como e Dolores Palumbo interpretano anche *Gambe d'oro*, Madeleine Fischer è tra le protagoniste di *Classe di ferro*, Renato Salvatori compare in quest'ultimo film oltre che in *Promesse di marinaio* e infine Fausto Cigliano compie il percorso inverso, passando da *Promesse di marinaio* a *Cerasella*.

Tuttavia, nonostante l'omogeneità delle scelte di casting, nei due successivi film realizzati da Bragaglia nel 1958 si assiste a una netta spaccatura di quella dialettica tra modernità e tradizione che caratterizzava *Lazzarella*. *Io, mamma e tu*, uscito in marzo, aderisce soltanto al primo versante: in primo luogo, il film contiene esclusivamente canzoni di Modugno e Pazzaglia – quella del titolo, dalla quale è tratta la pellicola, oltre a *Vento di Scirocco* e *'O specchio* – o del solo Modugno (*Musetto*), alle quali non fa da contraltare né un altro interprete (tutti i brani sono eseguiti dall'autore) né la presenza di un repertorio classico. In secondo luogo, all'interno del film compaiono insistentemente altri media, sia in scena che nei dialoghi: il protagonista Nicolino (Salvatori) è gestore di una sala cinematografica del centro di Napoli – all'interno della quale viene eternamente proiettato *Non sono più guaglione* (Domenico Paolella, 1958) – mentre il suo amico Gaetano (Modugno) ne è il proiezionista. Il problema di Nicolino consiste nel fatto che non riesce a convolare a giuste nozze con Carmelina (Como) a causa delle continue intromissioni della futura suocera Amalia (Merlini), «che odia il cinema e guarda solo la televisione» e viene quindi definita il peggior tipo di suocera possibile in quanto «tele amatrice». L'amico Gaetano tenta allora dapprima di consolare l'amico presentandogli un'altra ragazza e portandolo in una moderna sala da ballo nella quale l'orchestra suona movimentati motivi swing – dando così l'occasione al cantante di interpretare *Musetto*; poi, vedendo che quella strategia non funziona, tenta di fare riconciliare Nicolino con Carmelina e inventa per lui i più improbabili travestimenti, tra cui il babbo natale dei grandi magazzini. Da questa breve sinossi è evidente come la Napoli di *Io, mamma e tu* abbia perso qualsiasi connotazione non solo sociale ma anche turistico-edenica, e sia invece ambientato in una metropoli contemporanea, in uno spazio urbano contrassegnato dalle nuove attrattive dell'industria culturale e dell'intrattenimento popolare, un sistema all'interno del quale la televisione, la quale esiste da soli quattro anni ma sta incontrando una rapida diffusione, comincia già a disturbare il cinema che a sua volta, in quello stesso periodo, tenta di inglobarla – come avviene nel caso di un'altra produzione Titanus, *Totò, lascia o raddoppia?* (Camillo Mastrocinque, 1956) – oppure manifesta il proprio fastidio: ed è interessante notare come l'anno precedente la Lux avesse distribuito sul mercato italiano *La bionda esplosiva* (*Will Success Spoil Rock Hunter?*, Frank Tashlin), una commedia della Fox che più volte interrompe la produzione riducendo il formato o rinunciando all'uso del colore allo scopo di rammentare al pubblico in sala quanto più misero sarebbe stato il suo intrattenimento se fosse rimasto in casa a guardare la tv. All'interno di *Io, mamma e tu* è più «moderno» anche l'utilizzo che viene fatto delle musiche, nel senso che le esecuzioni diegetiche proprie della tradizione del film-canzone italiano vengono sostituite da quella fusione di diegetico ed extradiegetico che è propria del musical americano, cosicché Gaetano, che si sta innamorando di donna Amalia, per esprimere la propria ammirazione nei confronti della bellezza di lei smette di parlare e le dedica *'O specchio*, senza che vi sia una vera frattura fra il suo discorso e le parole della canzone. Anche in questo caso – è una costante di tutti i film-canzone – va rilevato il fatto che

non è mai presente la danza, che è invece un elemento cardine del musical americano: se vi sono scene di ballo, esse si collocano al di fuori del numero musicale vero e proprio e vedono i protagonisti impegnati in brevi coreografie proprie dell'intrattenimento popolare in luoghi a esso deputati come balere o night club. A differenza di quanto avveniva in *Lazzarella*, all'interno di *Io, mamma e tu* le canzoni vengono eseguite per intero, a cominciare da quella del titolo che, invece di fornire lo spunto per l'intero sviluppo della pellicola, ne costituisce solamente l'antefatto. I titoli di testa del film sono infatti accompagnati dalla canzone di Modugno e scorrono su di una sequenza muta che visualizza, inquadratura dopo inquadratura, qualsiasi elemento presente nelle strofe del brano musicale in maniera estremamente didascalica: quando nell'incipit l'io narrante della canzone racconta dell'invadenza della futura suocera, subito sullo schermo si vedono Nicolino e Carmelina, che si erano dati appuntamento in un luogo isolato, venire raggiunti da donna Amalia, e allo stesso modo ogni altra situazione descritta nel brano viene illustrata da quanto avviene in scena, con un susseguirsi di scenette che mostrano le varie forme di controllo parentale da cui è continuamente funestata la coppia; infine la canzone sfuma su di un litigio tra Nicolino e la famiglia di Carmelina, fornendo così l'unico esempio di dissolvenza audio reperibile in tutti i film-canzone esaminati.

All'opposto di *Io, mamma e tu*, *Tuppe-tuppe marescià* recupera quell'edenica atmosfera paesana che, nell'epoca delle avventure urbane dei *Poveri ma belli* era sopravvissuta soltanto nella serie dedicata a *La nonna Sabella*. Il recupero della tradizione rurale, in questo film, prende addirittura le forme di una ripresa dei temi propri alla serie *Pane, amore e fantasia*, della quale costituisce un quarto capitolo apocriefo parallelo al contemporaneo *Pane, amore e Andalusia*⁴¹³; o meglio, in *Tuppe-tuppe marescià* è evidente il desiderio di fondere elementi della serie interpretata da Vittorio De Sica con altri provenienti da *Poveri ma belli* e *La nonna Sabella*, in modo da realizzare un film che per la sua eterogeneità possa esercitare un sicuro richiamo sullo spettatore e, forse, avere maggiori possibilità presso il pubblico del centro e del nord Italia. Il protagonista del film è infatti il carabiniere Stelluti (Roberto Risso), ora divenuto maresciallo, che insieme al fido Baiocchi (Memmo Carotenuto), ora divenuto brigadiere, mantiene l'ordine all'interno di un paesino della Ciociaria del tutto simile a Sagliena. Stelluti è di nuovo *single*, in quanto è stato mollato dalla Bersagliera che è fuggita con un altro uomo, e si innamora di Maria, una giovane locandiera che ha il carattere e le fattezze – è interpretata dalla stessa attrice, Lorella De Luca – della timida Marisa di *Poveri ma belli*. Tuttavia, quest'ultima è insidiata da un volgare compaesano, Don Percuoco – Peppino De Filippo, star comica de *La nonna Sabella* – un muratore che si è arricchito emigrando in Francia e che per costringere Maria alle nozze fa concorrenza al suo locale, aprendo una peccaminosa locanda vagamente ispirata al Moulin Rouge (ha persino delle scenografie ispirate a Tolouse-Lautrec!) e gestita dalla formosa Carmela (Giovanna Ralli). Il meccanismo di *Pane, amore e fantasia* e del suo seguito si ripete⁴¹⁴ quando il timido Stelluti rifiuta – nonostante le preghiere di Maria,

⁴¹³ Bisogna peraltro notare come gli autori del soggetto di entrambi i film siano le stesse persone, Ettore Margadonna e Luciana Corda.

⁴¹⁴ Vi sono anche alcune situazioni dell'originale che ritornano tali e quali: in primo luogo, Stelluti non confessa il proprio amore a Maria perché sa che sarebbe allontanato dal paese per due anni e, come dice lui stesso, si tratta di un'esperienza che non vuole ripetere; in secondo luogo, Maria e Carmela hanno una colluttazione e vengono messe in cella per una notte, come avveniva alla Bersagliera nel film capostipite. Bisogna infine notare come il film tenti consapevolmente di sfruttare un sentimento di nostalgia dello spettatore per il film visto cinque anni prima: come notano COSTA (2004, 132) e CAPRARA (2004, 386), sul muro del commissariato c'è persino una foto che ritrae Vittorio De Sica nei panni del maresciallo Carotenuto.

che è orfana e deve badare a quattro fratellini – di fermare la concorrenza sleale di Percuoco e in più viene ingiustamente accusato di intendersela con Carmela; ma ovviamente nel finale gli equivoci si chiariscono e la coppia di protagonisti può convolare a giuste nozze.

Dal punto di vista della struttura narrativa del film, l'elemento di maggior interesse consiste quindi nel deciso ritorno alla struttura della commedia nuova, con Don Percuoco nel ruolo del *senex* che manipola le leggi per riuscire a contrarre in matrimonio una donna più giovane. A conferma di una tendenza regressiva del film-canzone – rispetto ai paralleli sviluppi della commedia – per quanto riguarda la caratterizzazione del personaggio femminile, va rilevato come il carattere della Bersagliera venga qui scisso in due opposte figure: un'eroina un po' sciapa e angelicata, Maria, che dedica la vita al lavoro e alla cura dei quattro fratellini e che è soltanto vittima della gelosia, viene inizialmente contrapposta alla formosa forestiera Carmela, che è a sua volta vittima delle malelingue in quanto, con la sua eccessiva fisicità, scatena le invidie e la gelosia delle compaesane. A questo *coté* tradizionalista e vagamente strapaesano è conforme anche la dimensione canora, affidata a Maria Paris: costei aveva partecipato alla sesta edizione del Festival di Napoli interpretando proprio la canzone *Tuppe-tuppe marescià* (De Mura-Gigante-Aracri, ed. musicali Bideri) e aggiudicandosi il secondo posto a ex-aequo con *Giulietta e Romeo* (Martucci-Mazzocco, ed. musicali La canzonetta), interpretata da Fierro e Rondinella. Anche in questo caso il film è perciò tratto da una canzone divenuta popolare pochissimi mesi prima della sua; tuttavia le modalità con le quali la canzone viene inserita sono assai differenti rispetto al caso di *Lazzarella*.

Nel film Maria Paris interpreta Ninetta, una giornaliera che si diletta a cantare per i compaesani, specie di sera nel locale di Maria. Il suo repertorio e le modalità della sua interpretazione sono affini a quelli sfoggiati da Aurelio Fierro in *Lazzarella*, e anche in questo caso sono all'origine di un contrasto tra tradizione e modernità, sebbene essa non sia risolta con una sintesi come avveniva nel film precedente: al canto della Paris viene contrapposto il frastuono del moderno juke-box installato da Percuoco nel proprio locale⁴¹⁵, uno scontro che non potrà che concludersi con la vittoria delle canzoni napoletane «fresche di giornata» di Ninetta – così vengono definite nei dialoghi – sulla «musica in scatola» del juke-box. Tuttavia, nella fase centrale del film, questo macchinario diviene, insieme alle abbondanti grazie di Carmela, il principale strumento della concorrenza di Percuoco, così che la giornaliera e la locandiera vengono spinte a chiedere l'intervento del maresciallo. È in questo contesto che viene inserita la canzone *Tuppe-tuppe marescià*: il testo, narrato in prima persona, racconta la vicenda di una paesana che cerca di chiedere l'intervento del maresciallo locale affinché cacci via una donna di nome Carmela la quale, appena arrivata in paese, ha stregato gli abitanti di sesso maschile facendoli impazzire; ma alla fine della canzone la protagonista si accorge che il maresciallo non sta ascoltando, e che probabilmente è caduto anche lui sotto l'incantesimo della donna. A differenza di *Lazzarella*, che mira ad adattare ogni singola strofa della canzone – la cui esecuzione, forse proprio per questo, viene spezzettata – o di *Io, mammeta e tu*, che colloca il brano musicale nei titoli di testa del film in modo che il primo illustri l'antefatto del secondo, *Tuppe-tuppe marescià* contiene un'esecuzione integrale del brano omonimo, che viene utilizzato come un elemento pienamente diegetico. La canzone viene infatti cantata in notturna da Ninetta che, insieme a Maria, intende protestare con il maresciallo Stelluti per il suo mancato intervento a difesa della loro attività e per la sua linea morbida con Carmela, che ha

⁴¹⁵ Uno scontro che non potrà che concludersi con la vittoria delle canzoni napoletane «fresche di giornata» di Ninetta – così vengono definite nei dialoghi – sulla «musica in scatola» del juke-box.

turbato l'ordine nel paese: si tratta di un'esecuzione che rientra pienamente nel tessuto dell'azione e vi si integra anche dal punto di vista stilistico – per quanto l'accompagnamento musicale sia extradiegetico – dal momento che il brano, con le sue coloriture popolaristiche, è particolarmente adatto all'atmosfera rurale del film⁴¹⁶ e allo stesso modo si integra bene con le altre canzoni, tutte prelevate dal repertorio classico come la celeberrima *A Marechiaro* (Di Giacomo-Tosti, 1886).

L'ultimo film del ciclo, *Cerasella*, diretto l'anno successivo da Matarazzo, marca un netto rifiuto dei modelli rappresentati dai due film dell'anno precedente – l'ipermoderno *Io, mammeta e tu* e l'ipertradizionalista *Tuppe-tuppe marescià* – per proporre un film maggiormente in linea con *Lazzarella*, del quale viene ripresa gran parte del cast: il protagonista Mario Girotti, Alessandra Panaro – che qui, però interpreta un'arrampicatrice sociale rivale in amore della protagonista – e Luigi De Filippo, cui vengono aggiunti Mario Carotenuto – sempre proveniente dal cast di *Poveri ma belli* – Carlo Croccolo e l'esordiente Claudia Mori nel ruolo della protagonista femminile. Si tratta di una commedia dall'impianto assai differente rispetto a quelle finora esaminate e piuttosto simile alla *screwball comedy* americana, in quanto è imperniata su di un personaggio femminile anticonvenzionale che sconvolge la vita di un protagonista maschile maggiormente inquadrato nelle convenzioni sociali. Il film, inoltre, riprende la sintesi tra tradizionale e moderno che emergeva da *Lazzarella*, ma non ne fa un punto di arrivo bensì un punto di partenza che non viene mai messo in discussione: la Napoli che viene messa in scena nel film è contemporaneamente quella delle casupole dei pescatori e dei nuovi stabilimenti balneari, e nel finale del film Carotenuto, il quale interpreta un industriale in ascesa dei primi anni del boom che specula sui mercati internazionali, acconsente al fatto che la bella Claudia Mori diventi sua nuora quando riconosce in lei, allevata da un pescatore, la stessa mentalità imprenditoriale che lo ha fino a quel momento guidato.

Più interessante è notare quale sia il ruolo e la funzione delle canzoni che appaiono nel film: esse sono in tutto quattro, tre delle quali (*Sarrà... chi sa...* di Roberto Murolo, ed. musicali Titanus; *Padrone d'ò mare* di Manlio-D'Esposito, ed. musicali Titanus; *Cerasella* di Danpa-Sciorilli, ed. musicali Mascotte) si sono piazzate rispettivamente al primo, al secondo e al decimo posto del Festival di Napoli tenutosi nel giugno⁴¹⁷ di quello stesso anno – anche in questo caso, si tratta di un film uscito a dicembre e ispirato a canzoni uscite soltanto sei mesi prima. La canzone che dà il titolo al film, questa volta, mantiene un legame soltanto secondario con la vicenda e si limita ad ispirare la figura dell'omonima protagonista, una ragazza che, come dice il ritornello, sa essere contemporaneamente dolce come una ciliegia e aspra come un limone. Il brano appare due volte: la prima in un'esecuzione intradiegetica – viene infatti eseguita dal personaggio interpretato dal cantante Fausto Cigliano sotto forma di una serenata richiestagli da De Filippo – poi come commento extradiegetico alla sequenza finale, nell'esecuzione di Gloria Christian. Gli altri brani vengono o eseguiti soltanto in parte – è il caso di *Si 'nnato c' a cammisa*, che viene cantata da Cigliano allo scopo di prendere in giro un amico il cui matrimonio è andato in fumo – o si limitano a fare da sfondo extradiegetico a una sequenza come avviene per *Padrone d'ò mare*. Come in *Lazzarella*, il ruolo delle canzoni rimane quindi quello dell'accompagnamento

⁴¹⁶ D'altra parte, la prima strofa della canzone riguarda il fatto che gli uomini del paese hanno smesso di lavorare i campi: «Nisciuno cchiù fatica a stu paese./songo arze 'e terre, 'e ppiante só' seccate».

⁴¹⁷ La prima era eseguita da Fausto Cigliano e Teddy Reno; la seconda da Elio Mauro e Fausto Ricci, l'ultima da Gloria Christian e Wilma Goich. Il motivo per cui tutte le canzoni sono eseguite da tre cantanti risiede nel fatto che abitualmente, secondo le regole del Festival, le canzoni dovevano essere cantate da due interpreti, uno solo dei quali appartenente all'area napoletana.

all'azione principale, ma è anche assente quella narrazione parallela istituita dal contrasto interno tra le canzoni che venivano eseguite da Fierro e da Modugno nel primo film della serie: in questo caso i brani, che non vengono eseguiti quasi mai per intero, hanno la sola funzione di legarsi alla memoria recente degli spettatori, con formule non molto dissimili dalle commedie natalizie degli ultimi vent'anni, nelle quali una selezione di brani apparsi sulle radio commerciali accompagna, con l'effimero piacere dato dalla sola propria presenza, delle vicende comiche altamente convenzionali. Una volta ricostruita la funzione dei brani musicali in questo primo ciclo di film-canzone, è utile passare a esaminare il secondo, sempre organizzato da Gilberto Carbone, ma diretto da Turi Vasile.

III.5. La Titanus e l'industria culturale dell'epoca: il ciclo diretto da Vasile

I tre film del secondo ciclo – *Classe di ferro*, *Gambe d'oro* e *Promesse di marinaio*, cui andrebbe a rigore aggiunto anche *Roulotte e roulette* (1959) che però non è prodotto dalla Titanus – sono estremamente compatti dal punto di vista tematico e narrativo. Adottano tutti una struttura narrativa simile, un racconto corale nel quale si intersecano diverse microstorie – seguendo il modello impostato a inizio decennio da film come *Domenica d'agosto* – collegate da un tema facilmente riconoscibile: la leva militare, il calcio professionistico o la marina militare. Tre ambiti che individuano con ogni probabilità il pubblico di riferimento come eminentemente maschile, specie per quanto riguarda il primo film del ciclo, *Classe di ferro*, che nella sua notevole performance al botteghino (L. 504.000.000 a fine sfruttamento) ha probabilmente beneficiato del favore di un pubblico composto dai numerosi militari di leva italiani. Anche il cast di questi film è estremamente stabile, imperniato sull'apporto di tre giovani divi maschili (Renato Salvatori, Antonio Cifariello e Rosario Borelli) e su di una serie di presenze femminili provenienti anch'esse da altri film della casa (Madeleine Fischer, Rossella Como, Elsa Merlini, Dolores Palumbo e, occasionalmente, Scilla Gabel e Ingeborg Schöner) cui vanno aggiunti attori più anziani appartenenti ormai a passate stagioni del cinema italiano (Nino Besozzi, che appare in *Classe di ferro*) o ancora sulla cresta dell'onda (come Totò, star di *Gambe d'oro*). I tre film adottano in maniera piuttosto convenzionale la struttura della commedia – che viene però sovrastata da un buon numero di sequenze attrazionali, costituite prevalentemente da gag comiche – sono girati con mezzi poverissimi – si fa un grande uso del carrello con l'evidente intenzione di risparmiare sui numeri di campi e controcampi; inoltre le sequenze che prevedono la ripresa di manovre militari o navali fanno un evidentissimo e ampio utilizzo di *stock shots* – ma soprattutto adottano un approccio al film-canzone completamente diverso da quanto avviene nel ciclo di Bragaglia-Matarazzo. In primo luogo, questi film non sono tratti da canzoni preesistenti e si limitano in genere a contenere un unico brano musicale composto per l'occasione da Lelio Luttazzi. Questa canzone appare per la prima volta nei titoli di testa del film, sovrapposta a una sequenza di animazione (come avviene in *Classe di ferro* o in *Gambe d'oro*) oppure all'interno di una sequenza girata secondo lo stile del musical dove viene interpretata dall'intero cast: è il caso della scena iniziale di *Promesse di marinaio*, che rimanda evidentemente al numero di apertura di *Un giorno a New York* (*On the Town*, Stanley Donen e Gene Kelly, 1949). In seguito il brano riaffiora regolarmente, e accompagna momenti di raccordo contrassegnati però dal cameratismo: il cast di *Classe di ferro* intona l'omonima canzone sotto le docce della camerata militare, mentre i calciatori di *Gambe d'oro* cantano l'allegro motivetto mentre si stanno cambiando negli spogliatoi. In entrambi i casi l'esecuzione è extradiegetica, il brano viene eseguito solo in parte – il suo scopo è quello di rinfrescare

allo spettatore il ritornello che ha già udito qualche sequenza prima – e ha un’orchestrazione extradiegetica: non soltanto appaiono dal nulla suoni di pianoforte, tromba e contrabbasso ad accompagnare le voci maschili, ma i vari personaggi che si alternano nel canto sono doppiati da un’unica voce.

Solo in *Classe di ferro* è presente un cantante che si esibisce secondo le stesse modalità esaminate nei film precedenti: il giovane Fausto Cigliano interpreta uno dei militari, e nei momenti di maggiore gaiezza imbraccia la chitarra e si produce in alcuni standard della musica partenopea; in *Promesse di marinaio*, invece, sono presenti diverse composizioni di Luttazzi, tutte eseguite da comparse del film che vengono doppiate: si tratta del film del ciclo che è maggiormente conforme agli standard del genere musical, sia per quanto riguarda le musiche del compositore – più vicine al jazz che alla tradizione melodica nostrana – che per la presenza di alcuni artifici quali la *passed along song*, ovvero un numero musicale nel quale la canzone che viene eseguita passa di bocca in bocca tra vari personaggi, in spazi e tempi contigui. Perché allora includere queste commedie nel novero del film canoro, quando nella maggior parte dei casi non includono altro brano che quello dei titoli, o quando presentano dei modelli di riferimento assai differenti rispetto al primo ciclo? La risposta va individuata su due diversi versanti. Dal punto di vista dell’organizzazione testuale, le canzoni composte appositamente da Luttazzi per i tre film svolgono lo stesso ruolo del brano da cui erano tratti i film di Bragaglia: quest’ultimo non è altro che un sottofondo all’azione o una breve attrazione che ha il compito di sollecitare la memoria dello spettatore, l’incessante ricorrere di alcuni suoi frammenti svolge cioè la funzione di quello che viene comunemente chiamato “tormentone”; inoltre, spesso la sua esecuzione assume, come avveniva per certe esibizioni di Modugno, le forme di un numero musicale che viene in parte modellato sugli standard linguistici del musical americano. Tra le attrazioni canore dei due cicli, insomma, vi sarebbe esclusivamente una differenza quantitativa – attinente cioè al numero di brani musicali che fanno la loro apparizione all’interno del testo – ma non qualitativa, attinente cioè alle loro modalità di apparizione.

Da un altro punto di vista, che esula dalla dimensione testuale per allargarsi al contesto dell’orizzonte mediatico dell’epoca, i film di Vasile offrono un diverso approccio a quella messa in scena dei rapporti intermediali che era già stata individuata come uno degli elementi cardine del film-canzone Titanus. In *Lazzarella*, Fierro girava con sotto braccio una catasta di dischi fonografici, in *Tuppe-tuppe marescià* si assisteva alla rivalità tra un juke-box e una cantante in carne e ossa, mentre all’interno di *Io, mamma e tu* si faceva un breve accenno alla sfida in corso tra cinema e televisione. I film di Vasile allargano notevolmente la rappresentazione dei mezzi di comunicazione dell’epoca: per esempio in *Promesse di marinaio* un negozio di dischi e di strumenti musicali diviene il luogo di ritrovo dei protagonisti, in modo che vengono messe in scena le modalità di consumo della musica popolare nei primi anni del boom del formato 45 giri. Le cabine, predisposte per l’ascolto dei dischi in vista di un eventuale acquisto, divengono dei luoghi appartati dove amoreggiare – ciò avveniva già in *Poveri ma belli* – e da uno di essi si leva il tema di *Gambe d’oro*, il film precedente della serie. In quest’ultimo film è invece il mondo che gravita intorno al calcio semi-professionistico (ovvero quello delle categorie inferiori) ad essere messo in scena, con il corollario delle radiocronache del tifo organizzato e della stampa sportiva, mentre *Classe di ferro* offre un intero pot-pourri dell’industria culturale dell’epoca: uno dei protagonisti (Salvatori) è figlio di un importante editore (Besozzi), che ha affidato alla figlia (Fischer) la direzione di una rivista di moda per la quale la ragazza deve organizzare, nella parte centrale del film, un importante defilé; allo stesso tempo un altro commilitone (Borelli) che di mestiere fa l’attore di fotoromanzi, entra in crisi nel

suo rapporto con la fidanzata (Vianello), la quale a sua volta fa la ballerina di varietà. Si aggiunga infine che una delle canzoni interpretate da Cigliano è dedicata a Louis Armstrong e alla sua tromba e il quadro è completo: il film-canzone, nella sua ultima fase nella quale abbandona progressivamente la sintassi melodrammatica e le connotazioni regionali, sembra essere ossessionato dalla rappresentazione dell'industria culturale. Pare cioè che il cinema italiano dell'alba della stagione storica del boom, che è caratterizzata da un aumento del tempo libero e del reddito procapite delle fasce popolari, si assuma il compito di assorbire i media concorrenti, di riarticolargli in una gerarchia della quale si pone a capo. È pur vero che in tutto il corso della sua storia e in tutte le nazioni il cinema

proprio perché medium [...] si trova a competere con altri canali comunicativi: dai giornali alla letteratura di consumo, dalla musica leggera alle illustrazioni popolari, dal teatro di intrattenimento ai manuali di buone maniere, oltre naturalmente alle arti tradizionali, alla ricerca scientifica, alle istituzioni di condotta proposte dalle grandi istituzioni ecc. (Casetti 2007, 40-41)

e che, come sostiene lo studioso, esso ha ugualmente mantenuto per tutto il ventesimo secolo la capacità di occupare un ruolo di primo piano, grazie alla sua capacità, tra le altre cose, di mediare tra le spinte diverse della modernità. Tuttavia esso sembrerebbe avere difficoltà maggiori a mantenere questa leadership nel contesto italiano dal momento che, come sostiene Forgacs, l'Italia è caratterizzata da una modernizzazione diseguale, sia in senso spaziale che cronologico:

A quale periodo si dovrebbe far risalire l'avvento della cultura "moderna" in Italia? Agli anni '60, con il boom economico, la televisione, la scolarizzazione e la motorizzazione di massa, o agli anni '30, con la "modernità" fascista, o ancora prima, con l'affermarsi agli inizi del secolo della grande stampa quotidiana e il cinema muto? Cercare di dare una risposta a questa domanda significava, oltre che indagare criticamente sul concetto stesso di modernizzazione (modernizzazione per chi? Con quale valore? Rispetto a che cosa?), essere molto attenti allo sviluppo diseguale e disomogeneo dell'Italia nel corso di questo secolo: un periodo in cui la modernità "arriva" in diverse zone, tra diverse classi, con ritmi e significati molto differenziati. (Forgacs [1990] 1992, 9).

All'interno del quadro delineato dallo studioso, sembra che il boom della fine degli anni '50 costituisca un passaggio definitivo, l'ultima tappa attraverso la quale anche quegli strati che fino a quel momento erano stati esclusi da media quali la carta stampata o la televisione inizino a disporre; al tempo, stesso, si tratta degli anni nei quali in tutto il mondo nascono nuove forme di consumo, rivolte principalmente al pubblico giovanile, le quali a loro volta iniziano a contendersi il campo con i media propri della generazione precedente, tutti nuovi concorrenti che contendono al cinema la supremazia sullo scenario mediatico.

Perciò, se anche in altri contesti come quello statunitense una serie di fattori legislativi (il caso Paramount), urbanistici (il boom edilizio nelle aree suburbane) e tecnologici (l'avvento della televisione) mettono il cinema in più serie difficoltà di quanto non avvenga altrove, il pericolo sembra essere avvertito con maggiore preoccupazione in Italia, dove l'industria cinematografica aveva più volte risentito della propria sostanziale instabilità e dove nel 1956 una nuova crisi⁴¹⁸ aveva spezzato un

⁴¹⁸ Tuttavia è il caso di notare come secondo FORGACS ([1990] 1992, 193-195) la crisi non sia assolutamente dovuta alla concorrenza di altri media quali la televisione, quanto a fattori interni all'industria cinematografica, come l'insensato aumento del prezzo del biglietto d'ingresso provocato dagli esercenti. QUAGLIETTI (1980), invece, tende ad attribuire il calo produttivo alla sfiducia provocata

trend di crescita che sembrava inarrestabile. I film canzone, allora, nella loro ossessione di radunare – e disciplinare – i media concorrenti all'interno di film dedicati al pubblico giovanile, sembrano voler esorcizzare un possibile sorpasso da parte delle nuove realtà – moda, musica leggera, televisione – che si sono da poco affacciate sulla scena e riaffermare al tempo stesso la centralità del mezzo cinematografico. Una centralità che, d'altra parte, i nuovi media non cercano ancora di mettere in discussione, dal momento che il mezzo più recente dimostra ancora una certa sudditanza nei confronti dei media più affermati, dei quali tenta di attrarre alcune star: si pensi al caso de *Il musicchiere*, che inizia le trasmissioni nel dicembre del 1957 – poco dopo l'uscita nelle sale di *Lazzarella* – e che utilizza come conduttore Mario Riva, un attore di varietà che ha quasi vent'anni di esperienza nell'industria del cinema, e come vallette la coppia Alessandra Panaro e Lorella De Luca, all'epoca insieme anche sul grande schermo in *Belle ma povere*⁴¹⁹.

III.6. Le edizioni musicali Titanus

Si potrebbe giustamente obiettare che già in altri film della prima metà del decennio come *Roma ore 11*, che esce in un periodo ben lontano dalle prime avvisaglie della crisi, vengono allo stesso modo convocati altri media: l'editoria popolare di spartiti musicali – il personaggio interpretato da Irene Galter acquista una copia del periodico «Il canzoniere» – la radio, i cinegiornali, la stampa quotidiana, la pubblicità. Tuttavia, questa stessa disposizione all'intermedialità acquistava un carattere assai diverso, legato da una parte all'attitudine del cinema neorealista nei confronti degli altri mezzi di espressione⁴²⁰, e dall'altra al particolare ruolo che svolge la poetica di De Santis in quest'ambito⁴²¹, volta com'è a rendere inscindibile dalla rappresentazione dei ceti popolari quell'industria dell'intrattenimento – cui si possono aggiungere la rivista «Grand Hôtel» che appare in *Riso amaro*, oppure il teatro di consumo e lo stesso cinema di *Un marito per Anna Zaccheo* – che ne costituiscono l'orizzonte culturale. All'interno del film-canzone, invece, la questione si presenta in maniera assai più complessa: oltre all'aspetto già menzionato del regolamento di conti interno allo scenario mediatico in tempi di crisi, vi è un'altra dimensione di natura pragmatica che riguarda il modo in cui, attraverso questi film, la Titanus accorcia le distanze con altri settori dell'industria culturale allargando la propria area d'influenza su altri media.

Si sarà notato infatti come il film-canzone derivi in genere da un brano del quale la casa di Lombardo non detiene i diritti. Questo è in una certa misura sorprendente, dal momento che una casa di produzione che già all'alba del secondo dopoguerra ha

dall'assenza di una nuova legge che confermasse gli aiuti governativi stanziati dalla legge Andreotti del 1949, che continuava ad essere prorogata senza essere sostituita da un nuovo intervento legislativo.

⁴¹⁹ Per *Il musicchiere* si veda BORGNA (1985, 147-148).

⁴²⁰ «[La cultura di massa si presenta in Italia], nel dopoguerra, attraverso nuovi miti e riti, dal totocalcio ai concorsi per miss, ma anche e soprattutto attraverso un primo momento di “proliferazione selvaggia”, proprio come si usa dire oggi, dei media. Nascono o si affermano nuovi media come il fotoromanzo e il rotocalco, la radio si libera da dai controlli e dalle veline di regime, il sistema comunicativo costituito dalle danze, dall'abbigliamento, dal comportamento fisico, si trasforma e si innova profondamente grazie a nuovi prodotti industriali che divengono immediatamente veicoli simbolici, dalle calze di nylon agli scooter. Il cinema neorealista registra e ingloba tutta questa nuova realtà comunicativa: espulso dagli studi cinematografici, cioè dal sancta sanctorum dello specifico filmico, entra nelle strade come mezzo di registrazione prima che di “creazione” artistica, si pone al livello degli altri media tecnologici e li fagocita fino a diventare – e in ciò sta il suo specifico carattere di avanguardia – un cinema eterogeneo e multimedilogico.» FARASSINO (1978, 53).

⁴²¹ «De Santis è il più consapevole e compiuto regista neorealista perché non si limita a mostrare come la realtà che lo circonda sia la realtà dell'informazione, ma perché fa dei mass media i protagonisti assoluti del suo cinema.» FARASSINO (1978, 53).

assunto dimensioni piuttosto vaste e che enfaticamente enuncia la propria conformità al modello americano dell'integrazione verticale – anche se il settore dell'esercizio era e sarebbe sempre rimasto sottodimensionato – sembrerebbe incoraggiata a diventare indipendente anche sotto il profilo del commento musicale e a produrre essa stessa delle canzoni di successo da inserire nei propri film. Il che, in effetti, è proprio quanto inizia ad avvenire dopo l'exploit finanziario (L. 776.315.000 a fine sfruttamento) di *Lazzarella*. Dalla seconda metà degli anni '50 in poi la società di Lombardo dà vita alle omonime edizioni musicali, le quali inizialmente si limitano a stampare le colonne sonore dei film della casa – per esempio il commento musicale realizzato da Carlo Rustichelli per il film di Bragaglia è pubblicato dalle Edizioni musicali Titanus, mentre tutte le canzoni sono di altri editori – ma in un secondo momento iniziano a includere nel proprio catalogo anche musica leggera: per esempio le canzoni scritte da Luttazzi, che compaiono nel ciclo diretto da Vasile, vengono poi direttamente vendute sul mercato della musica a stampa.

La relazione tra le edizioni musicali Titanus e i film del ciclo di Bragaglia è molto più complessa: si è visto come, a partire da *Lazzarella*, la scelta delle canzoni da introdurre nei film canori sia modellata in primo luogo sui gusti del pubblico meridionale, o più nello specifico di quel pubblico napoletano con il quale la compagnia non aveva mai del tutto tagliato i rapporti. Le canzoni scelte provengono quindi preferibilmente dal Festival di Napoli piuttosto che da quello di Sanremo, così che quando la Titanus decide di entrare nel mercato della musica leggera lo fa proprio investendo su cantanti che partecipano alla rassegna canora partenopea. Ciò tuttavia avviene all'interno di un periodo di tempo molto ristretto, specificamente tra il 1959 e il 1960: come si è già segnalato nel corso del capitolo, nell'edizione del 1959 del Festival di Napoli la Titanus consegue il primo e il secondo posto con due canzoni pubblicate dalle proprie edizioni musicali, canzoni che vengono immediatamente inserite in *Cerasella*; l'anno successivo si ripete un identico exploit con *Serenata a Mergellina* (Martucci-Mazzocco), cantata da Flo Sandon's e Ruggero Cori, e con *Uè Uè, che femmena!* (Nisa-Calise), interpretata da Aurelio Fierro e Marino Marini, ma nessuna di esse viene inserita in alcun film canoro: forse a causa del trend discendente che dai successi dei film capostipite come *Lazzarella* e *Classe di ferro* (quest'ultimo si era assestato a L. 504.000.000) conduce al fiasco completo del film di Matarazzo (L. 189.000.000 al termine del ciclo di sfruttamento), la Titanus abbandona completamente il film musicale sul piano produttivo, per limitarsi a distribuirne nuovamente solo a partire dalla metà del decennio successivo, con *In ginocchio da te* (Ettore M. Fizzarotti, 1964).

L'interesse della casa per il mondo della canzone, che attraverso il film canoro si era sviluppato nel settore contiguo dell'editoria musicale ma era poi ben presto diventato indipendente dalla produzione cinematografica, prosegue poi in un altro ramo dell'industria culturale allora in forte ascesa. Come scrive Liperi, infatti,

fra le molte ragioni che hanno reso così rilevante il decennio Sessanta bisogna considerare anche l'importanza che acquista il mercato musicale. L'avvento dei dischi a microsolco e soprattutto dei singoli provoca un'impennata dei consumi soprattutto nell'ambiente giovanile, anche perché sono le nuove generazioni i principali fruitori del prodotto discografico. Proprio nel 1960 si avviano le prime rilevazioni sulla diffusione delle canzoni. In quell'anno si vendono diciotto milioni di dischi anche grazie all'entrata in scena dei nuovi riproduttori d'ascolto portatili, fra questi il juke-box e il mangiadischi che offrono una fruizione personale e diretta della musica che fino a quel momento era invece ascoltabile solo attraverso la televisione o, soprattutto, la radio. (Liperi 1999, 279).

La Titanus approfitta del boom del formato 45 giri per tentare la breve avventura di una casa discografica: dai titoli che è stato possibile censire si può vedere come, dopo una prima fase nella quale essa immette sul mercato prevalentemente titoli estratti della colonna sonora delle proprie pellicole⁴²², si passa a una seconda nella quale la musica leggera sovrasta quantitativamente la musica per film. Il repertorio della casa discografica, tuttavia, non è molto difforme da quello delle proprie edizioni musicali o dai brani che facevano la loro comparsa nei film-canzone: l'area maggiormente rappresentata è quella della tradizione melodica⁴²³, spesso in lingua napoletana, cui si aggiungono pochi lavori di cantanti più giovani ma a fine carriera⁴²⁴ oppure di esordienti che sarebbero però presto trasmigrati verso altri lidi⁴²⁵. Si potrebbe osservare anzi come quello della casa discografica Titanus sia un catalogo in buona parte molto conservatore e poco lungimirante rispetto ai gusti di quelle nuove generazioni di giovanissimi che faranno la fortuna dell'industria discografica italiana; d'altra parte, l'avventura musicale della Titanus durerà poco e si concluderà, poco prima del ramo produttivo della casa, nel 1963: degli appena 43 dischi a 45 giri prodotti, gli ultimi tre fanno parte proprio della colonna sonora de *Il gattopardo*.

A prescindere dagli effettivi risultati conseguiti, l'esperienza della casa discografica Titanus risulta essere assai utile per osservare come la breve parabola del film-canzone, oltre a riflettere sul piano dei contenuti il timore per la perdita di centralità del mezzo cinematografico, preludesse su quello pragmatico a un'espansione della casa di Lombardo in altri territori dell'industria culturale, quasi si volesse seguire l'esempio del più multimediale fra gli editori, quella Rizzoli che proprio negli anni '60 e nel decennio successivo sarebbe diventata una delle più imponenti concentrazioni mass-mediatriche italiane⁴²⁶. Un processo che alla Titanus non è assolutamente riuscito, ma che evidenzia un inedito desiderio di espansione da parte della famiglia Lombardo.

III.7. Conclusioni: il film-canzone come genere

L'esistenza del film canoro come genere a se stante rimane un elemento problematico. Dall'analisi emerge il fatto che il film-canzone non ha una struttura compatta e complessa come il musical hollywoodiano, e riesce difficile individuare delle costanti nell'utilizzo che viene fatto delle canzoni, le quali in alcuni casi (*Lazzarella*) succedendosi le une alle altre raccontano una storia parallela a quella principale; in altri (*Io, mamma e tu; Tuppe-tuppe marescià*) si incastrano perfettamente nella narrazione ma non la sovrastano per importanza rimanendo delle mere attrazioni allo stesso titolo dei brani cantati del melodramma; in altri infine (*Classe di ferro; Gambe d'oro*) costituiscono un orpello che sembra funzionare solo nel rapporto con lo spettatore,

⁴²² Il primo 45 giri del catalogo Titanus presenta infatti due brani di Nino Rota tratti dal commento sonoro di *Rocco e i suoi fratelli* (*Paese mio/Non mi avrai*, numero di serie Tld 5001), pubblicati parallelamente anche nel fermato EP (*Nadja/Terra lontana/Paese mio/Non mi avrai*, Tep 001).

⁴²³ Rappresentata da Nilla Pizzi, che firma un contratto con la casa discografica nel 1961 e pubblica una serie di brani in 45 giri, in italiano o provenienti dalla canzone napoletana, a partire da *Al di là/Il mare nel cassetto* (numero di serie Tld 5006)

⁴²⁴ Come Giuseppe Negroni, che canta due brani nella colonna sonora di *Anonima cocottes* (Camillo Mastrocinque, 1960) intitolati *Jeanne* (Tld 5004) e *Bonne nuit ma chere* (Tld 5011) e alcuni brani di musica napoletana (*Chiaro 'e luna/Lucente* Tld 5015; *'E napulitana/'O suonno tiene vint'anne*, Tld 5017), prima di ritirarsi nel 1962.

⁴²⁵ Come il trombettista Nini Rosso, che esordisce in 45 giri con *Ballata della tromba/Tempo d'estate* (Tld 5018) e con l'EP *Ballata della tromba/In due/Tempo d'estate/Sono ricco* (Tep 002); oppure Maria Doris, che aveva già inciso tre singoli con la Cetra e per la Titanus realizza unicamente *Mare verde/L'amore è un tango* (Tld 5027).

⁴²⁶ Cfr. FORGACS ([1990] 1992, 199).

attraverso la ripetizione di un leitmotiv che crea un elemento di continuità all'interno di un testo assai poco strutturato. Questi film, d'altra parte, manifestano un'evidente prossimità con la struttura della commedia, così come i loro precursori della prima metà del decennio prelevavano diversi elementi dal melodramma che allora, come si è visto, era il genere maggiormente in voga. Questa prossimità strutturale ad altri generi non è sufficiente a far vacillare definitivamente l'idea dell'esistenza del film-canzone come un corpus autonomo, se è vero che, come scrive Altman (1987, 129), «quasi tutti i musical hollywoodiani sono influenzati in maniera più o meno esplicita da altri generi (commedia romantica, *screwball*, western, perfino melodrammi familiari o film noir»); tuttavia, mancando delle finalità precise e unitarie nel rapporto tra la narrazione e i numeri musicali riesce difficile distinguere questi film da altri che, pur includendo al proprio interno delle canzoni, fanno parte di generi differenti: si può fare l'esempio de *Gli uomini che mascalzoni!*, che non è certo un film canoro nonostante contenga un'esibizione intradiegetica di *Parlami d'amore Mariù*; ma risulta ancor più calzante quello di *Catene*, che a fronte di ben cinque brani rimane tuttavia inconfutabilmente un esempio canonico di melodramma cinematografico italiano – una definizione dalla quale va espunto, come si è detto più volte, qualsiasi riferimento al melodramma musicale. Quest'ipotesi acquista una forza ancora maggiore se si esce dal contesto italiano: chi mai si sognerebbe di definire *Un dollaro d'onore* (*Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959) un musical? Eppure contiene tre brani musicali, e la presenza nel cast della star giovanile Ricky Nelson – allora alla sua prima apparizione sul grande schermo – si spiega soltanto con l'opportunità di farlo duettare con il più esperto *crooner* Dean Martin⁴²⁷, senza però che per questo il film venga percepito dai suoi contemporanei o dalla storiografia successiva come un omologo di *Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955) o de *Lo straniero della città senza nome* (*Paint Your Wagon*, Joshua Logan, 1969), i quali sono comunemente annoverati tra i film musicali.

È piuttosto sul piano pragmatico, allora, che vanno situate le condizioni di esistenza del film-canzone; ma anche in questo caso è necessario effettuare un distinguo, specialmente per quanto riguarda il contesto dell'apparizione di questi film e quello della critica e della storiografia successive. Se si va a recuperare il materiale promozionale dei film canzone, specialmente il marketing visivo costituito dagli affissi o dalle locandine dell'epoca, ci si accorge di come sia molto raro trovare allusioni alla presenza di canzoni all'interno del film. Limitandoci a osservare i casi dei film qui esaminati, si noterà come soltanto il poster di *Guaglione* effettui un rimando esplicito alla dimensione canora, in quanto ritrae sullo sfondo la silhouette di un giovane appoggiato a un lampione – che dovrebbe riprodurre le fattezze di Mario Girotti – e in primo piano un gruppo piramidale costituito da un ritratto di Claudio Villa intento a cantare, da un individuo che suona una chitarra e da un brutto ritratto di Tina Pica che sembra voler accompagnare anche lei, canticchiando, l'esibizione del “reuccio”. Il materiale promozionale di *Lazzarella*, invece, è incentrato esclusivamente sull'effigie della protagonista e sul richiamo al pubblico giovanile. Nell'affisso una ragazza in primissimo piano – poco somigliante, in verità, alla Panaro – corre sorridente, con i capelli al vento e lo sguardo puntato verso l'osservatore. In quest'immagine sono presenti solo due riferimenti all'omonima canzone: il vestito a fiori della giovane – che però è rosso a fiori gialli – e la scritta «...Vento di primavera...» che ne sovrasta il viso, traduzione italiana di un verso della canzone («Ah Lazzarella!/Ventata 'e primavera...»). Nel caso della locandina, invece, il ritratto della Panaro indossa una camicetta bianca a

⁴²⁷ Un dollaro d'onore contiene infatti ben tre canzoni: *Cindy*, *My Rifle*, *My Pony and Me* e *Rio Bravo*. Il fatto che i due attori cantassero veniva pubblicizzato tanto nel trailer quanto sui poster pubblicitari del film.

fiori blu e, sempre fissando l'osservatore, tratteggia col gesso su di una lavagna un volto maschile sotto al quale si legge la scritta: «ti amo». In questo caso sono solamente il vestito a fiori della ragazza e l'ambientazione scolastica a istituire un richiamo alla canzone. Il rapporto con l'universo canoro è quindi evocato esclusivamente mediante dei piccoli dettagli che è soltanto il pubblico a riconoscere: si dà per scontata una competenza del destinatario, che con ogni probabilità ha ascoltato il brano per tutta l'estate ed è quindi in grado di venire attratto da un'immagine che ne restituisce pochi elementi sul piano grafico; viceversa un ipotetico spettatore che per qualche motivo non conoscesse la canzone non sarebbe mai in grado di capire, guardando una delle due immagini, che si tratta di un film nel quale vengono eseguiti dei brani musicali che entrano con quest'ultimo in un qualche rapporto, tanto più che i nomi di Aurelio Fierro e di Domenico Modugno, in entrambi, i casi non sono evidenziati in alcun modo. Identica la situazione di *Io, mamma e tu* – nel cui affisso viene promossa esclusivamente l'appartenenza del film al genere comico, grazie alla posa esageratamente bambinesca che assume il ritratto di Renato Salvatori – o di *Tuppette marescià* – nel quale è ancora l'elemento comico a essere evidenziato, grazie alla riproduzione dell'effigie di Peppino De Filippo che sovrasta i ritratti a figura intera di Lorella De Luca, Roberto Riso e Giovanna Ralli – per non parlare dei film di Turi Vasile che, con l'eccezione di *Classe di ferro* – il cui affisso richiama la struttura frammentaria del film attraverso un collage di disegni umoristici ispirati alla vita militare – si concentrano esclusivamente sugli interpreti: un Totò in tenuta calcistica per *Gambe d'oro*, i primi piani di Salvatori, Cifariello e la Schöner per *Promesse da marinaio*. Infine, *Cerasella* riprende lo stesso meccanismo allusivo di *Lazzarella*, grazie all'affisso nel quale il ritratto di Claudia Mori è affiancato dalla domanda: «cerasa o limone?» e sovrastato da una serie di piastrelle dipinte a una fantasia di ciliegie o limoni – il riferimento è alla protagonista della canzone il cui carattere, ora dolce ora aspro, viene alternativamente paragonato a una ciliegia o a un limone.

Una prova dell'esistenza del film-canzone come genere cinematografico – o filone, come spesso si è preferito dire nella storiografia italiana – va ricercato nella critica degli anni successivi che tuttavia, ancora in anni recenti, non ha ancora provveduto a lavorare in maniera sistematica né per definire un corpus, né per individuare quali siano gli esatti rapporti che, in una prospettiva storica, legano il cinema dei tenori prebellico, la cine-opera degli anni della guerra e del decennio successivo, il film-canzone degli anni '50 e quel cinema musicale degli anni '60, etichettato con la fortunata formula “musicarello”, che è invece imperniato sulla svolta giovanile che è stata impressa alla musica leggera degli anni del boom. Per esempio, Spinazzola parla di *Guaglione* e *Lazzarella* all'interno di un capitolo dedicato non tanto al cinema musicale, quanto al film di ambientazione napoletana⁴²⁸: un criterio seguito trent'anni anche da Caprara (2004), mentre sulla stessa *Storia del cinema italiano* edita da Marsilio Calabretto (2003) e Bassetti (2004) parlano rispettivamente di “film-canzone” e di “cinema canoro”, così come Della Casa (2000) include un breve paragrafo sul “film musicale” all'interno di un più ampio saggio sul cinema popolare italiano del dopoguerra.

Perciò, sebbene dal punto di vista storico si tratti di un corpus di film piuttosto circoscritto nel tempo, dal punto di vista pragmatico il film-canzone è un genere di recente identificazione, che deve ancora essere sistematizzato e che è frutto dell'interesse per una cartografia dei generi degli anni '50 sorta solamente nello scorso decennio.

⁴²⁸ Il titolo del capitolo interessato è infatti: *Il filone napoletano* (SPINAZZOLA 1974, 176-189).

Cap. IV: L'attore comico Titanus: Rascel tra commedia, rivista e *comedian comedy*

All'interno della produzione Titanus vi sono delle esperienze marginali che si rivelano essere tuttavia indispensabili per comprendere alcuni tentativi, spesso mancati, effettuati dalla casa di Lombardo allo scopo di individuare nuovi settori sui quali puntare, di rilanciare la propria immagine puntando sull'internazionalizzazione del mercato, oppure di celebrare se stessa in un momento chiave della propria storia. Si tratta di piccoli cicli o di singoli film che sarebbe un errore trascurare e che al tempo stesso difficilmente potrebbero meritare un capitolo a parte, ma che possono essere aggregati adottando un diverso punto di vista, ovvero una storia dei rapporti intrattenuti da Lombardo con un attore comico allora di grande successo, Renato Rascel.

Si è già sottolineato in precedenza quanto la Titanus avesse avuto difficoltà nello stabilire un solido ciclo di film fondati sulla presenza di quella schiera di attori di varietà che, sull'esempio di Totò, all'alba della Liberazione iniziava a travasarsi dai teatri romani alle sale cinematografiche. Bisogna inoltre aggiungere, d'altra parte, che a partire dall'istituzione di quel ciclo di commedie che la critica di metà decennio battezzò "neorealismo rosa", le opere appartenenti alla fase precedente, contrassegnate da una comicità assai più sregolata e destrutturata, iniziavano a subire una notevole flessione degli incassi: secondo Spinazzola (1974), infatti, la "farsa cinematografica" non sopravvisse alla stagione 1951/1952, soppiantata da film che facevano maggiormente ricorso ai meccanismi della commedia. In pratica, se il diverso rapporto che intercorre tra le singole attrazioni (le gag) e il tessuto narrativo era stato in precedenza identificato come uno dei possibili discrimini tra il comico e la commedia, si può in linea di massima affermare che dopo il 1953 anche nelle *comedian comedies* italiane i numeri comici tendono a venire sempre più sottomessi a strutture più solide.

Prima del grande successo di *Pane, amore e fantasia*, nei primi anni '50 la Titanus aveva comunque realizzato alcune farse imperviate totalmente sulle performance dei protagonisti e su di una comicità surreale, come nel caso de *Il tallone di Achille* (Amendola, 1952) e soprattutto di *È arrivato l'accordatore* (Dulio Coletti, 1952): un modello di cinema comico che tuttavia non sopravvive alla svolta rappresentata dal ciclo di commedie Titanus ispirato al successo di *Due soldi di speranza*. È tuttavia proprio in questo momento che la casa di produzione inizia una lunga collaborazione con un attore che, fin dai suoi esordi nel teatro di varietà degli anni '30, aveva impostato la propria carriera su di una comicità dai toni surreali. Renato Rascel viene infatti scelto da Lattuada per interpretare il ruolo di protagonista ne *Il cappotto* – il racconto di Gogol' che viene trasposto dal regista e dallo sceneggiatore Zavattini dalla Pietroburgo del XIX secolo alla Pavia contemporanea – preferito a un Totò del quale in quel momento Lattuada teme la personalità cinematografica già troppo formata⁴²⁹. La Titanus entra nella produzione dopo che quest'ultima è già stata organizzata dalla siciliana Faro film, probabilmente a causa dell'interesse che prova per il regista, il quale aveva in quello stesso anno realizzato il fortunatissimo melodramma *Anna* e aveva appena lasciato la Lux Film per non farvi mai più ritorno. Anche in questo caso, come in quello del contemporaneo *Roma ore 11*, per la casa di Lombardo si tratta di partecipare a una produzione raffinata e relativamente lontana dai propri orizzonti, allo scopo di riutilizzarne alcuni elementi all'interno di prodotti più vicini alle proprie

⁴²⁹ FALDINI – FOFI (1977, 261-262)

esigenze commerciali: così come buona parte degli attori del film di De Santis era stata trapiantata nei melodrammi della casa, e così come a Lattuada viene in seguito affidato uno dei film che dovrebbero celebrare il proprio centenario, anche Rascel viene identificato come una delle principali ragioni di successo del film, e viene così scritturato già a partire dall'anno successivo per una serie di progetti completamente differenti dal film di partenza.

Il prosieguo della collaborazione fra l'attore e la Titanus può essere complessivamente suddiviso in tre parti: in primo luogo vi sono due film-rivista (*Attanasio cavallo vanesio*, 1953, e *Alvaro piuttosto corsaro*, 1954, entrambi diretti da Camillo Mastrocinque) che riproducono fedelmente le omonime commedie musicali scritte dal duo Garinei & Giovannini, e che trovano un'ideale prosecuzione nel film canzone, di produzione MGM-Titanus, *Arrivederci Roma (Seven Hills of Rome)*, Roy Rowlands e Mario Russo); in secondo luogo vi è la raffinata e ambiziosa commedia *Policarpo ufficiale di scrittura* (Mario Soldati, 1959); infine la collaborazione tra l'attore romano e la casa di produzione si conclude con tre *comedian comedies* uscite nell'anno 1960: *Un militare e mezzo* (Steno), *Il corazziere* (Camillo Mastrocinque), *Anonima cocottes* (Camillo Mastrocinque), cui andrebbero aggiunte per dovere di completezza tre esperienze minori, come le piccole parti nelle commedie *Montecarlo* (Samuel Taylor e Mario Russo, 1956), *La nonna Sabella* e *Ferdinando I re di Napoli* (Gianni Franciolini, 1959), nonché la coproduzione maggioritaria francese *L'ours* (*Daniele nella gabbia dell'orso*, Edmond Séchan, 1961).

Si tratta di esperienze molto diverse le une dalle altre, di dodici collaborazioni che fanno di Rascel uno degli attori con cui la Titanus ha maggiormente lavorato e che quindi è meglio in grado di rappresentare l'approccio della casa alla comicità. Nelle pagine che seguono verranno perciò esaminati alcuni di questi film, con l'eccezione de *Il cappotto* che, a causa della sua natura fortemente autoriale e della sua eterogeneità, costituisce un episodio autonomo all'interno delle vicende produttive della Titanus.

IV.1. Attanasio cavallo vanesio e i film-rivista

Rascel proviene da una famiglia di teatranti e calca le scene fin dagli anni '30⁴³⁰, prima come fantasista e poi come attore comico in senso stretto. Gli anni della sua formazione sono legati a un'epoca nella quale la differenza tra il varietà – caratterizzato da una serie di numeri autosufficienti – e la rivista – una forma di spettacolo nella quale dei numeri eterogenei sono collegati da un tema conduttore, spesso legato alla satira politica – si andava accorciando per effetto della censura fascista, la quale imponeva di abbandonare qualsiasi intento polemico per adottare un approccio più vicino al puro spettacolo. Secondo quanto racconta Liperi, la rivista satirica tra gli anni trenta e la fine della guerra subisce quindi profonde trasformazioni

con l'introduzione di numeri comici e più spinti. I comici che provengono dal varietà, attornati dalle ballerine, diventano sempre più protagonisti dello spettacolo, anche grazie ai nuovi autori e organizzatori. Fra questi è Michele Galdieri, l'inventore della rivista all'italiana a struttura aperta con quadri staccati dove i tre elementi fondamentali si confermano la coreografia, l'approccio sentimentale e la satira. [...] Ormai si tratta di un genere ibrido, che mette insieme elementi provenienti dal teatro drammatico, dalla canzone, dal varietà, anche se votato alla pura evasione, e utilizza un linguaggio caratterizzato da una serie di elementi formali ben consolidati che subiranno modifiche sostanziali solo dopo la guerra (Liperi 1999, 147).

⁴³⁰ Per una biografia dell'attore, per quanto viziata da intenti evidentemente agiografici, si veda GOVERNI (1993).

Parallelamente anche la musica che viene eseguita all'interno di questo genere spettacolare subisce notevoli trasformazioni, a causa dell'introduzione del jazz e di ritmi di derivazione statunitense come lo *swing*: tendenze rappresentate soprattutto dalle composizioni del mantovano Gorni Kramer e che convivono con la tradizione melodica italiana. Avviene così che Rascel, cantante, musicista e ballerino oltre che attore, ha modo di costruire le proprie macchiette e le proprie canzoni su ritmi che spesso costituiscono una reinterpretazione italiana di istanze provenienti da oltreoceano e che, moderatamente osteggiate durante il periodo fascista, hanno finalmente campo libero nel dopoguerra. Il periodo postbellico è infatti contrassegnato da un cambio della guardia sul piano dell'offerta spettacolare dei teatri della capitale:

Con l'avvento sulla scena di Garinei & Giovannini, che può essere datato al 1954 con l'uscita della commedia *Giove in doppiopetto*, la rivista subisce un'ulteriore grande trasformazione, divenendo commedia musicale, cioè con un filo conduttore ben riconoscibile. A questa "rivoluzione" si adegua gran parte dei protagonisti, fra cui Rascel e Dapporto, seguiti poi dai vari Bramieri, Chiari, Proietti, ecc. È un cambiamento che coincide anche con un avvicendamento fra i grandi timonieri: l'eredità degli impresari Galdieri e Paone viene raccolta da Garinei & Giovannini che accentuano le caratteristiche tematiche dello spettacolo utilizzando come supporto fondamentale la canzone. La politica ora scorre sullo sfondo e comunque con toni più sfumati, mentre elementi centrali degli allestimenti diventano la coreografia e il balletto, seguendo i suggerimenti dei maestri di Broadway e del musical americano. (Liperi 1999, 147-148).

Le produzioni di Garinei & Giovannini segnano quindi una rivoluzione nel teatro leggero, che ora oltre ad utilizzare musiche ancora assai vicine alla produzione statunitense – i due autori si avvalgono abitualmente della collaborazione di Gorni Kramer – rincorre il modello americano anche nella struttura: la commedia musicale è infatti costituita da un insieme di numeri tenuti insieme non già da un tema comune, ma da una trama relativamente coerente che ha un suo sviluppo e nella quale ha un ruolo fondamentale l'immaginario introdotto in Italia dal cinema hollywoodiano. Infatti, se l'epoca contrassegnata dalla commedia musicale ha il suo inizio nel 1954, non bisogna dimenticare che le sue forme erano già state sperimentate all'interno di tre "favole musicali", tre spettacoli che avevano come protagonista Renato Rascel e che erano destinati ad ottenere grandi consensi sulle scene della capitale: *Attanasio cavallo vanesio* (1952), *Alvaro piuttosto corsaro* (1953) e *Tobia, la candida spia* (1954) – ognuno dei quali è costruito sulla parodia di un genere cinematografico statunitense, rispettivamente del gangster film, dell'avventuroso e del thriller.

Nel corso della sua storia, la Titanus aveva manifestato già una volta interesse per il teatro di rivista: nel 1943 (ma sarebbe uscito soltanto nel 1945) aveva infatti prodotto *Circo equestre Za-Bum* (Mario Mattoli), un film tratto dalla rivista *Za-Bum* diretta dallo stesso regista e che a partire dal 1927 e fino al 1934 aveva riscosso grandi successi nella capitale, grazie soprattutto alla fortunata intuizione di far recitare scene comiche ad attori provenienti dal teatro drammatico, tra i quali anche un giovane Vittorio De Sica⁴³¹. La rivista *Za-Bum* aveva riaperto i battenti durante la guerra, nel 1943, e il suo successo era stato tale da spingere la Titanus a realizzarne una versione

⁴³¹ «L'intuizione di Mattoli è che si può affidare la rivista – recitazione, canto, ballo – agli attori di prosa, gli stessi che muoiono di fame quando portano sulla scena i classici al teatro Manzoni di Milano e che sono disperatamente a caccia di scritte. "Sono bravi e sanno anche cantare", dice. Nascono così le *Compagnie Za-Bum*, numerate progressivamente con il passare degli anni (giungeranno sino al numero dieci). Costituiranno sino al 1934 il migliore prodotto dello spettacolo di rivista, coinvolgendo Giuditta Rissone, Vittorio De Sica, Umberto Melnati, Pina Renzi, Amalia Chellini, Camillo Pilotto, Carlo Ninchi e molti altri ancora.» DELLA CASA (1989, 9)

cinematografica: girato e uscito nella Roma occupata⁴³², il film era composto di cinque sketch cui prendevano parte tra gli altri Alida Valli, Alberto Sordi e Aldo Fabrizi e, come molti altri prodotti del catalogo Titanus precedente alla fine degli anni '40, rappresentava però un esempio isolato destinato a non avere seguito. Tuttavia, all'inizio degli anni '50, la casa di produzione inizia a manifestare un nuovo interesse per il teatro leggero, che si concretizza nella realizzazione di *Tarantella napoletana* (Camillo Mastrocinque, 1953). Il film consiste nell'adattamento di una rivista ideata da Armando Curcio e dedicata al capoluogo partenopeo, ed è composto da una serie di numeri di volta in volta recitati, cantati o danzati e tenuti insieme dal comune materiale di base – tutte le forme che la “napoletanità” è in grado di assumere sia nelle forme spettacolari che negli atteggiamenti popolari che infine nel paesaggio naturale e urbano – e da un narratore che si presenta sotto forma di un burattino che ha le fattezze di Pulcinella. *Tarantella napoletana* costituisce un evidente esempio di teatro filmato: tutti i numeri sono ripresi da un punto di vista che, esclusi piani ravvicinati atti a isolare gli elementi di maggior interesse, riproduce fedelmente quello di uno spettatore posto al centro esatto della platea, una tecnica che, stando alle ricostruzioni, sembra essere stata utilizzata anche in *Circo equestre Za-Bum*. Bisogna sottolineare, inoltre, che si tratta di una produzione molto curata, per la quale la Titanus ha deciso di utilizzare il colore⁴³³.

All'inizio degli anni '50 la casa di produzione dimostra quindi di provare un rinnovato interesse per la rivista: d'altra parte le canzoni, che avevano contribuito a fare la fortuna dei suoi primi melodrammi, stavano lentamente sparendo da quei film e tentavano perciò di riaffiorare in altri prodotti. In questo contesto, la figura di Rascel deve essere sembrata un'ottima possibilità per sperimentare nuove forme di cinema cantato e, contemporaneamente, per tentare nuovamente la strada di quel cinema comico che fino a quel momento aveva dato a Lombardo ben poche soddisfazioni⁴³⁴. Infatti l'attore romano (ma torinese di nascita), che aveva avuto ottimi riscontri di critica⁴³⁵ e di pubblico per la sua interpretazione ne *Il cappotto*, stava al contempo

⁴³² «Che la rinascita di Za-Bum avvenisse in piena polemica con la guerra, ma anche con l'impegno politico, è testimoniato dal fatto che le prove della rivista, nonché la realizzazione del film, avvennero in tutta tranquillità dalle parti di via Rasella negli stessi giorni della strage nazista.» DELLA CASA (1989, 47). Sempre secondo Della Casa, il film è da considerarsi irrimediabilmente perduto.

⁴³³ Su pellicola Ferraniacolor. Si tratta del secondo film a colori della Titanus in ordine di uscita, dopo *Africa sotto i mari* (Roccardi), che esce anch'esso nel marzo del 1953.

⁴³⁴ D'altra parte, come scrive MENARINI (2001, 23-24): «Negli anni Cinquanta, comico e musicale si incrociano senza soluzione di continuità, in nome del cosiddetto film-rivista. In senso stretto, questo filone contiene solo le opere direttamente ispirate alla rivista, quindi con la presenza di numeri, sketch, canzoni, spesso del palco vero e proprio. L'emergenza di questo genere è racchiusa negli anni che vanno dal 1949 di *I pompieri di Viggiù* e il 1956, anno di forte declino sia della produzione comica su grande schermo, sia della rivista teatrale».

⁴³⁵ Vale la pena di notare come, ancora prima dell'uscita del film Colombo, che ne aveva però seguito la lavorazione, scrivesse quanto segue sull'attore romano: «Questo strano attore di rivista è giunto allo schermo attraverso la porta meno nobile del nostro cinema (la sua fortuna coincide con la fioritura delle cosiddette pellicole comiche, la cui ricetta è costituita dalla carne di una qualsiasi Pampanini e dal contorno di un eroe rivistaiolo in auge). Rascel però ha un modo tutto suo di sollecitare il riso della platea. Sugli altri attori comici (Totò compreso) ha un apprezzabile vantaggio: di non ricorrere mai al colpo basso delle volgarità pornografiche. La sua comicità, facendo perno sulle proporzioni del fisico (che sono eccezionalmente modeste) si snoda attraverso il funambolismo illogico di certi monologhi legati da un sottofondo astratto. Un modo di divertire che risulta, naturalmente, piuttosto difficile nel far presa sulla pigrizia mentale di un pubblico abituato a concepire lo spettacolo di varietà come un comodo e volgare vellicamento dei suoi più facili appetiti. [...] La notorietà attuale del comico romano non è tuttavia dovuta alla genuinità del suo istinto scenico o del suo intuito mimico. Come abbiamo detto, gli ha dato una gran spinta sulla via della popolarità il cinema meno nobile dei nostri giorni. Ed è proprio su questa pericolosa realtà che si innesta la scelta di Lattuada, il quale con Rascel sta per vincere una clamorosa partita sul

riscuotendo un grande successo sul palcoscenico con *Attanasio cavallo vanesio* e poteva quindi essere reimpiegato in un film che sfruttasse la popolarità già accumulata dallo spettacolo. Girato dallo specialista Mastrocinque, l'omonimo film presenta alcune caratteristiche emblematiche che aiutano a definire sia i parametri della comicità italiana del periodo, sia quelli del genere film-rivista, sia infine lo stile del suo attore protagonista, e merita perciò un'analisi più approfondita.

Sinossi: Attanasio è il cavallo più veloce di tutta la California, ma quando partecipa a delle competizioni importanti si blocca poco prima del traguardo, arrivando ultimo. Lo stalliere Leo (Rascel) viene così licenziato, mentre il cavallo viene messo all'asta. Grazie all'aiuto di tre robuste gemelle afroamericane innamorate di lui (le Peter Sisters) Leo riesce ad acquistare l'animale, che gli viene però nottetempo sottratto da una banda di gangster: i malviventi infatti conoscono il segreto di Attanasio che, come tutti i membri della sua stirpe, non riesce a diventare un vero campione prima dei tre anni, un'età che sta per compiere in quella stessa settimana. Aiutato dalla cantante Lea Davis (Tina De Mola), Leo scopre il covo dei furfanti e vi si introduce spacciandosi per un mafioso di Chicago, Buddy O'Hara. Lo stalliere viene però smascherato, legato e tramortito, e quando tutto sembra andare per il peggio viene salvato e portato in ospedale da Lea, che gli dà appuntamento al Jockey club – dove si esibisce – quella sera stessa. Quando Leo raggiunge la cantante nel suo camerino, i due hanno modo di dichiararsi amore reciproco: ma proprio in quel momento fa irruzione il capo dei gangster Frankie che, ubriaco, dopo aver visto esibirsi Lea ha deciso di sedurla. Leo si nasconde nel ripostiglio, ma per salvare Lea fa più volte irruzione travestito prima da violinista zigano, poi da guardia russa, da mandarino, da podista e infine da donna, in modo da spacciarsi per la madre della cantante. Con questo stratagemma riesce a far scappare Lea, dopo di che seduce Frankie in modo da farsi svelare dove sia nascosto Attanasio, che è stato portato in Messico.

Arrivati in Messico, Leo e Lea vengono accolti da un gruppo di scalmanati peones, che sono convinti che Zapata non sia morto ma che stia per tornare per guidarli alla rivoluzione. Su consiglio di Lea, Leo finge di essere Zapata e viene accolto con entusiasmo, poi portato via e infine smascherato e catturato. Riuscito a fuggire, il protagonista scopre che nel frattempo la sua fidanzata è riuscita a recuperare il cavallo.

All'ippodromo, ormai nessuno può arrestare Attanasio, che trionfa. Dopo aver ripagato le Peters sisters per il loro aiuto Leo, ormai divenuto fantino, può finalmente sposare Lea.

La trama è evidentemente assai esile, e in questo caso serve davvero, a differenza che nei film-canzone, a fare da collante tra un numero e l'altro. Ogni segmento della commedia, infatti, breve o corto che sia, ha un'identica struttura: ogni cambio di scena viene introdotto da un balletto, in genere accompagnato da una canzone e interpretato da Kiki Urbani, la prima ballerina; segue la scena comica che, tra una gag e l'altra, fa proseguire la narrazione e alla fine vi è un numero musicale cantato e/o ballato prevalentemente da Rascel, anche se alcune esibizioni sono affidate alla soubrette Tina De Mola (all'epoca moglie dell'attore romano), al cantante e compositore Corrado Lojacono, che all'interno della stessa commedia interpreta diversi ruoli, o infine alle Peters Sisters, un trio femminile afroamericano dallo stile assimilabile a quello delle più famose contemporanee Andrews Sisters. Dal momento

campo interpretativo.» COLOMBO (1952, 72). Dopo l'uscita del film l'attore verrà premiato con il Nastro d'argento.

che *Attanasio cavallo vanesio* utilizza integralmente la struttura narrativa e le scenografie dello spettacolo teatrale, piuttosto che condurre un'analisi imperniata sui meccanismi narrativi e sulla semantica del film converrà concentrarsi su di una serie di aspetti quali la messa in scena, l'utilizzo delle gag comiche, la presenza di musiche e canzoni e infine la rappresentazione e l'iconografia di riferimento degli spazi dell'azione.

Come *Tarantella napoletana*, *Attanasio cavallo vanesio* è un perfetto esempio di teatro filmato: il punto di vista è prevalentemente fisso e riproduce la visione di uno spettatore idealmente collocato in platea; gli attori si dispongono tutti di tre quarti rispetto alla macchina da presa e occasionalmente le si avvicinano, guardando nell'obiettivo, quando è il momento di pronunciare degli *a parte*; infine l'artificiosità delle scenografie non solo non è mai dissimulata ma è anzi spesso esaltata, sebbene siano stati tagliati dalle riprese i momenti di pausa necessari alla loro sostituzione. Anche se il punto di vista della macchina da presa è prevalentemente fisso, vi sono comunque degli stacchi di montaggio atti a isolare delle porzioni di palcoscenico, escludendo gli elementi superflui per lo sviluppo dell'azione e riproducendo così i centri di attenzione di un'ideale spettatore, che seleziona quanto avviene di fronte a lui. In certi casi ci sono dei moderati movimenti in avanti o all'indietro, specialmente durante i numeri di ballo, e in una sola situazione vi è un campo controcampo, tra il palco del locale dove si esibisce Tina De Mola e il tavolo dei gangster che osservano rapiti l'esibizione. Infine, vi è una sola sequenza girata in esterni, ovvero quella finale in cui Leo e Lea, accommiatandosi dal pubblico, si dirigono in calesse verso la chiesa in cui si sposeranno: anche in questo caso, tuttavia, gli scenari naturali si combinano a scenografie fasulle, coloratissime e bidimensionali, così che il campanile verso il quale si dirigono i protagonisti è evidentemente di cartone. L'effetto di teatro filmato, infine, è ancora più marcato per quanto concerne la sfera sonora: la maggior parte delle scene parlate sono infatti girate in presa diretta e il suono è evidentemente registrato mediante un unico microfono, posto al centro della scena e sopra la testa degli attori. Ciò fa sì che gli interpreti usino lo stesso tipo di voce impostata che viene utilizzata sul palcoscenico, ma soprattutto permette di riprodurre l'ideale acustica di un teatro, dal momento che è udibile il riverbero che accompagna ciascuna delle voci, le quali giungono al microfono insieme a un leggero effetto di eco e non sono asetticamente ripulite come avviene normalmente nei prodotti del cinema italiano. Lo scopo del film perciò non è tanto quello di tradurre una rivista di successo in un altro medium – il che implicherebbe delle strategie di traduzione intersemiotica più sofisticate – né quello di accompagnare la ripresa di uno spettacolo con l'integrazione di elementi prelevati dal contesto delle sue rappresentazioni, effettuando così un ritratto documentario tanto della performance quanto delle sue condizioni di apparizione: è quello che avveniva, per esempio, nel *Nerone* di Blasetti (1930), un film che nel riprendere alcune famose esibizioni di Petrolini metteva in scena anche il continuo dialogo che il celebre attore intratteneva con il proprio pubblico, e al tempo stesso offriva una rappresentazione anche del farsi del film stesso, dal momento che in un'occasione l'attore in scena e il regista incaricato di immortalarlo sul grande schermo venivano brevemente messi a confronto. Lo scopo di *Attanasio cavallo vanesio* è invece quello di fornire allo spettatore cinematografico un surrogato della dimensione testuale propria della visione della favola musicale, ripulita però di qualsiasi elemento che potrebbe turbare la finzione scenica: si tratta di una modalità di rappresentazione che alla fine del decennio trasmigrerà tale e quale anche nel teatro televisivo e che peraltro è possibile reperire anche in altre esperienze cinematografiche coeve, più vicine al teatro di prosa, come *Sogno di una notte di mezza sbornia* di Eduardo De Filippo (1959).

Il film di Mastrocinque è quindi assai lontano dal linguaggio cinematografico corrente, e si avvicina piuttosto ad alcuni esemplari del primo sonoro; tuttavia, è bene notarlo, dal punto di vista delle performance comiche non è in nessun modo differente dalle *comedian comedies* contemporanee: tra un film che riproduce fedelmente uno spettacolo di varietà e un altro costruito intorno a un attore che proviene da quello stesso genere di teatro, non sembra esservi poi una grande differenza. La controprova consiste nel fatto che nelle recensioni dell'epoca, o comunque nei rari cenni che a questi film venivano fatti sulla stampa specializzata, questi ultimi venivano trattati alla stregua di normali film comici, senza che venisse percepita come un problema la loro evidente – e ingombrante – dimensione teatrale. D'altra parte, sebbene dotati di scenografie tridimensionali ricostruite in studio e di un *découpage* maggiormente in linea con gli standard del linguaggio classico, anche i film comici dell'epoca privilegiano lunghe inquadrature in campo medio che danno modo all'attore protagonista di esibirsi in continuità di ripresa, come si trovasse su di un palcoscenico: lo stesso Spinazzola sottolinea come la fortuna cinematografica di Totò sia dovuta in massima parte alla collaborazione con Mattoli⁴³⁶, un regista che si limita a registrare le performance dell'attore senza imbrigliarle in una messa in scena elaborata.

Allo stesso modo è possibile notare come, al di là dello stile del singolo performer, il campionario espressivo dei comici dell'epoca sia abbastanza monotono. In particolare Rascel interpreta sempre lo stesso personaggio, quello del “piccoletto” – lui stesso si definisce in questa maniera, e buona parte delle battute del suo repertorio comico sono legate alla bassa statura – candido e sfortunato che tuttavia riesce a uscire vincitore da qualsiasi avventura grazie al proprio ingegno e alla predisposizione a ragionamenti assurdi che sconcertano i suoi avversari. Sul piano corporeo-gestuale, perciò, la comicità dell'attore è basata in larga parte sull'utilizzo di indumenti che enfatizzano comicamente la sua figura brevilinea e su di una mimica che evidenzia di volta in volta la sua posizione di inferiorità fisica nei confronti degli avversari, ma al tempo stesso una sua superiorità mentale dovuta all'astuzia; inoltre, emergono spesso smorfie e atteggiamenti infantili, ancora legati alle proporzioni bambinesche dell'attore, ma anche alla sua voce leggermente acuta.

Dal punto di vista verbale, la comicità di Rascel è invece contraddistinta dall'utilizzo di funambolici monologhi senza senso, che derivano da un'attitudine a confondere gli universi di discorso – i quali si accavallano gli uni sugli altri, non appena viene convocato un possibile senso ulteriore in virtù di un'assonanza o di un'ambiguità semantica – e che producono effetti di senso surreali i quali procedono per accumulazione. Si tratta di una comicità che spesso può apparire puerile allo spettatore odierno, ma che nondimeno affonda le radici nelle origini del teatro di varietà italiano e che, a ben vedere, informa buona parte dell'odierna comicità teatrale e televisiva. D'altra parte, si potrebbe dire che la comicità nostrana è integralmente basata sulla dimensione verbale e sul doppio senso, e anche nel caso di attori che puntano parimenti sulla dimensione corporea, come Totò, il parlato rimane un aspetto centrale.

⁴³⁶ «[Costringere] l'attore nei limiti di un personaggio e una trama prefissati, ne raffrenava l'esuberanza e al tempo stesso ne deprimeva le possibilità di comunicazione con il pubblico. Se ne rese ben conto Mario Mattoli, che nel 1947 ebbe occasione di dirigere Totò, assieme a Carlo Campanini, in *I due orfanelli*. [...] Non eravamo ancora al pieno successo; ma Mattoli, uomo più che dotato d'intuito spettacolare, aveva compreso la direzione da tenere. [...] *Fifa e arena, Totò al giro d'Italia, I pompieri di Viggù* erano tre modestissime pellicole volte a sfruttare in chiave parodistica alcuni motivi di passione popolare [...] Ma a dirigerle era Mario Mattoli, uomo di cinema e di teatro navigatissimo. Costui comprese che per far conseguire a Totò un successo analogo a quello già goduto sui palcoscenici occorreva concedergli la stessa libertà offerta dall'avanspettacolo.» SPINAZZOLA (1974, 86-88).

D'altra parte, nel suo studio sul comico, Sainati (2000) sottolinea fin dall'inizio il fatto che una delle peculiarità del "comico" – inteso in questo caso come sinonimo di "comicità", come categoria trans-storica e transnazionale – consiste in un processo di opacizzazione di qualsiasi tipo di linguaggio:

[...] Dal punto di vista di una teoria del linguaggio, il comico è interessante come terreno privilegiato per l'esercizio della figuratività del linguaggio stesso, per l'uso di forme e soluzioni che si distaccano, si "scartano" dal linguaggio comune: a questo livello, il lavoro del comico serve essenzialmente a riportarci alla complessità opaca del linguaggio, a far di quest'ultimo anche in questo caso un oggetto smontabile, articolabile o meglio disarticolabile [...] Non è soltanto la lingua propriamente detta ad essere oggetto di questa opacizzazione e reificazione, ma, più in generale, ogni tipo di linguaggio: dai linguaggi del corpo a quelli del suono, fino al linguaggio cinematografico. (Sainati 2000, 25-26).

Ma in Italia, e soprattutto nel lavoro di attori comici come Totò, questa destrutturazione viene condotta specificamente nei confronti del linguaggio verbale, attraverso un'opacizzazione semantica che non lavora però sulla dimensione concettuale, come avviene per esempio nel cinema dei fratelli Marx, ma al contrario su quella materiale, sulla sonorità stessa della lingua⁴³⁷. La figura chiave di questo tipo di comicità è perciò il *calembour*, inteso come semplice accostamento di parole omofoniche che non produce – o non ha lo scopo consapevolmente perseguito di produrre – nuovi significati; una forma che, come dice lo stesso Sainati, consegue in genere risultati mediocri ed è sostanzialmente autoriflessiva. Per quale motivo, allora, essa veniva considerata divertente dai suoi contemporanei? Lo studioso ricostruisce il rapporto con la ricezione di questo tipo di comicità attraverso un'analisi del contesto dell'epoca, di un'Italia nella quale la politica culturale fascista aveva instillato un'ossessione per la lingua – o meglio, per l'unificazione linguistica della nazione – che attraverso il ricorso sistematico alla tradizione letteraria italiana produceva a sua volta degli effetti di senso sovraccarichi e sostanzialmente opachi, dei quali costituiscono un perfetto esempio i discorsi dello stesso Mussolini: sovraccarica di funzioni – conativa, per coinvolgere il pubblico; fatica, per rafforzare il contatto con quest'ultimo; emotiva, per esprimere l'ardore del parlante – la parola del Duce finiva così per perdere ogni significato referenziale. La destrutturazione del linguaggio operata da Totò procederebbe allora nella stessa direzione, così come la propensione dell'attore a parodizzare interi universi linguistici, attraverso la loro decontestualizzazione, sarebbe omologa al continuo inserimento di termini aulici e magniloquenti che veniva abitualmente operato all'interno del linguaggio giornalistico.

Questa desemantizzazione del linguaggio e questa sua riduzione alla sola composità fonica non sono tuttavia proprie del solo Totò, né rimangono confinate alla sola Italia fascista. In primo luogo, esse possono essere convogliate all'interno di una più vasta tendenza al surreale che coinvolge non soltanto la comicità cinematografica e teatrale, ma anche quella propria del giornalismo umoristico italiano, i cui esemplari più celebri sono costituiti dalla prima incarnazione del romano «Marc'Aurelio» (1931-1945) e soprattutto dal milanese «Bertoldo» (1936-1943). Inoltre, questa comicità

⁴³⁷ «Nel cinema di Totò degli anni Trenta, una simile "espansione" del testo è presa in carico principalmente dal lavoro dell'attore sull'asse verbale. In questi primi film, l'atteggiamento linguistico di Totò funge essenzialmente da strumento di definizione personalizzata e marcata del personaggio e da occasione di distanziamento dalla sia pur relativa linearità dell'intreccio. Questo distanziamento tuttavia non segue quasi mai i percorsi paradossalmente logici del motto concettuale – come accade talvolta per Groucho, sicuramente il termine di paragone più interessante sotto il profilo del comico linguistico – poiché Totò lavora il materiale verbale prevalentemente da un punto di vista espressivo, con una ricerca dell'*obliquità* del linguaggio, molto spesso circoscritta a un lavoro sulla sonorità.» SAINATI (2000, 132).

verbale continua a tenere banco anche nel quindicennio che segue la fine della guerra: sebbene progressivamente imbrigliato da film sempre più strutturati, lo stile di Totò continua a sfruttare gli stessi meccanismi che utilizzava in epoca fascista anche dopo la Liberazione, meccanismi che possono essere riscontrati anche nel teatro – e in misura minore nel cinema – di Rascel. Sembra perciò che anche l'Italia degli anni del centrismo continui a sentirsi rappresentata da una comicità imperniata sul *calembour*, o su assurdi accostamenti che alluderebbero – ma per lo spettatore odierno sono assai difficili da decifrare – ad argomenti tabù: se in *È arrivata la bufera* è facile cogliere il riferimento all'ingresso dell'Italia nella seconda guerra mondiale – non fosse che per l'anno, 1940, della sua composizione – già più difficile risulta invece cogliere i presunti riferimenti al fascismo della canzone *Il piccolo corazziere* (1949), anche se su di essa sarà imperniato un film (*Il corazziere*, Camillo Mastrocinque, 1960) ambientato proprio negli ultimi anni del regime⁴³⁸.

I monologhi e i dialoghi farneticanti di *Attanasio cavallo vanesio* e del successivo *Alvaro piuttosto corsaro* non rispondono però all'esigenza di effettuare un'indiretta satira politica: il loro significato va invece ricercato nel progetto complessivo dello spettacolo, imperniato sulla parodia dei modelli cinematografici statunitensi, un effetto di senso cui concorre anche ogni elemento della messa in scena, dalle scenografie ai costumi, fino ai numeri musicali. Si prenda come esempio la scena della prima apparizione dei gangsters, che costituiscono gli antagonisti dell'italianissimo personaggio interpretato da Rascel. Essa è strutturata in tre parti, le quali includono una serie di gag comiche incastonate nello sviluppo narrativo – che contiene informazioni sul ruolo e le intenzioni dei personaggi – un numero musicale e di nuovo una breve porzione recitata. Nel corso della porzione narrativa entrano in scena quattro personaggi: i loro costumi, degli abiti maschili troppo pretenziosi, colorati e vistosi per essere eleganti, rimandano evidentemente all'iconografia del gangster film – che in Italia veniva distribuito solamente a partire dal 1945 – specialmente per l'uso del gessato. Il capo dei malviventi espone ai propri complici la propria intenzione di impadronirsi di Attanasio, ma questa parte informativa è continuamente interrotta – e allietata – da una serie di gag imperniate sulla stupidità di uno dei membri della banda; tuttavia l'elemento più interessante è costituito dalla scenografia che si trova alle spalle dei personaggi, quasi interamente dipinta, che rappresenta la veduta notturna di una piazza. Essa consta di tre palazzi, dipinti in grigio, assai bidimensionali e stilizzati, con al centro un'enorme e contorta scala antincendio. Sia i palazzi laterali che quello centrale presentano delle aperture – le quali rappresenterebbero delle porte e delle finestre – dipinte di giallo per simulare una luce che proviene dall'interno, mentre sui muri sono dipinti degli altri fasci di luce gialla, che provengono da alcuni lampioni; infine, i tre palazzi sono divisi da due vie, che in una prospettiva distorta presentano lo scorcio di altri edifici altrettanto stilizzati. Evidentemente, lo stile con cui è dipinta la scena ricorda da un lato il cinema espressionista – un effetto cui concorrono l'evidente bidimensionalità, la presenza centrale della scala, i forti contrasti di colore e le luci di taglio, seppure dipinte – dall'altro l'estetica del cinema noir americano degli anni '40, che riprendeva buona parte dei codici specifici del cinema tedesco degli anni '20.

⁴³⁸ Anche Borgna sottolinea come la canzone *nonsensical* dell'Italia anni '30 e '40 fosse un genere “di fronda”, contenente segrete allusioni al regime: «I “nonsense song”, nei quali primeggiano il Trio Lescano e una giovane cantante genovese, Silvana Fiorese, propongono *L'uccellino della radio* (Filippini-Nizza-Morbelli), *Evviva la torre di Pisa* (di Casiroli e Rastelli) che esalta i viaggi in comitiva favoriti dall'affermarsi dei treni popolari, prima forma di turismo di massa e *Pippo non lo sa* (di Kramer, Rastelli e Panzeri), altra canzone della fronda, in cui si volle vedere un'allusione a Starace e agli altri gerarchi che facevano “ridere tutta la città” pavoneggiandosi nelle loro uniformi d'orbace». BORGNA (1985, 101)

Tuttavia, alcuni dettagli rovinano la scena, in particolare dei lenzuoli stesi tra un palazzo e l'altro i quali, piuttosto che ricordare il cinema americano rimandano a italianissime vedute urbane, più vicine insomma alla Spaccanapoli o alle terrazze di *Poveri ma belli* che ai tetti del cinema criminale statunitense.

Una volta usciti i gangster, inizia il numero musicale, che prevede una canzone accompagnata da un balletto: da ognuna delle porte e da alcune delle finestre si sporgono delle ballerine di fila, che indossano gonne nere con lo spacco, una camicetta trasparente bianca su di un corpetto nero e calze rosse con la giarrettiere – un abbigliamento che potrebbe rimandare al mondo della prostituzione. In mezzo a loro si dispone la prima ballerina, Kiki Urbani: abbigliata in modo più audace – *guêpièr* nero a fiori rossi su di un *bustier* bianco e calze nere, ma senza gonna – si dispone al centro della scena, con una sedia sulla quale compie alcune evoluzioni che permettono di ammirarne meglio le forme, secondo un'iconografia tipica dello spogliarello e resa celebre a livello internazionale alcuni anni più tardi dalle coreografie di Bob Fosse nel suo *Cabaret* (1972). La scena restituisce fedelmente l'idea di erotismo propria sia del teatro leggero che del cinema dell'epoca, imperniata sull'esibizione dell'elaborata biancheria intima di donne parzialmente discinte, ma soprattutto mute⁴³⁹, evidentemente così diverso da quello dei contemporanei film di De Santis nei cui film le donne, che vengono comunque spogliate con una certa compiacenza, sono comunque presentate come degli individui e indossano un abbigliamento quotidiano, spesso pieno di rammendi e smagliature ma vestito da corpi vivi e pulsanti, lontanissimi dall'iconografia posttribolare che contraddistingue tanto i film di Mastrocinque quanto *Maddalena*.

Mentre la Urbani si produce nel suo numero, anche le ballerine di fila iniziano ad ancheggiare e vengono raggiunte da ballerini di sesso maschile: questi ultimi, però, indossano costumi che rimandano all'iconografia della malavita francese anziché americana, per effetto dei loro copricapi (bombette, baschi) e di maglie a righe che richiamano piuttosto la danza Apache diffusa nei locali parigini a partire dagli inizi del '900. La coreografia tuttavia è assai più castigata – il teatro Sistina non è il Moulin Rouge, locale nel quale questo tipo di ballo ha incontrato il successo – e tra i ballerini e le controparti femminili non vi è alcun contatto fisico; queste ultime, invece, dopo aver eseguito una piroetta di fronte ai primi, si ritirano nelle soglie per venire sostituite da altre figuranti in costume da odalisca, mentre la Urbani, in primo piano, si sfilava le scarpette, le depona a terra e fugge con la sedia in braccio, seguita dagli altri membri del corpo di ballo, mentre in scena tornano i gangster per un nuovo sketch.

La musica che accompagna il balletto è un soffuso *slow* di Garinei-Giovannini-Kramer, una canzone intitolata *La mia donna (si chiama desiderio)* che viene eseguita

⁴³⁹ Un erotismo analogo è rintracciabile anche in un altro film Titanus dell'anno precedente, *Il tallone di Achille* (Mario Amendola), nel quale il folle ospite di un manicomio sottopone a una tortura due medici e una flessuosa giornalista, che lega e costringe a subire una doccia costantemente aperta sul capo. Ovviamente, mentre i due dottori rimangono in camice la donna viene spogliata e ridotta in biancheria intima, in modo che questa, per effetto dell'acqua che scorre sul corpo della ragazza, divenga trasparente. D'altra parte, come scrive DI GIAMMATTEO (1954, 61) parlando dei film comici della prima metà degli anni '50 – tra i quali include proprio *Attanasio cavallo vanesio* – «La grossolana comicità di questi film si allea regolarmente con un certo pimento sessuale offerto in un modo che all'esterno può apparire sfacciato (ma solo all'esterno). Comicità e sesso sono due fattori indissolubili, rappresentano la ragione delle stabili fortune dei film di Totò, di Rascel, di Walter Chiari e degli altri. Senonché, mai la comicità assume aspetti di cruda e feroce caricatura, mai il sesso arriva allo spettatore attraverso forme di vitalità piena ed aperta, e confessata, preferendo le vie di una tortuosa pornografia. [...] Ne consegue una diffusa ipocrisia. [...] L'ipocrisia sessuale giunge al punto che le "audacie" dell'abbigliamento femminile abbondano soprattutto nelle opere che intendono essere moralmente edificanti.»

da Corrado Lojacono⁴⁴⁰. Anche in questo caso si registra un lieve contrasto tra modelli iconografici differenti, che questa volta investe il rapporto tra lo stile del brano e quello della sua esecuzione canora. Il ritmo e gli arrangiamenti della musica di Kramer riprendono infatti con una certa evidenza il modello del jazz orchestrale di Duke Ellington, seppure con maggiori concessioni alla melodia, ma il modo di scandire i versi del cantante Lojacono è invece sostanzialmente conforme alla tradizione della canzone italiana, a causa della voce stentorea e impostata dell'interprete. Anche il suo abbigliamento, come quello dei ballerini, rimanda al mondo della malavita, ma la giacca a due bottoni e il fazzoletto al collo ricordano piuttosto al vestiario degli interpreti della sceneggiata – non a caso detta anche “canzone di giacca” – che l'iconografia della mala francese o di quella del cinema americano. Infine, è possibile leggere nel titolo *La mia donna si chiama desiderio* – e quindi nel ritornello della canzone – un riferimento a *Un tram che si chiama desiderio* (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951), che venne distribuito in Italia nel gennaio del 1952, ovvero undici mesi prima del debutto dello spettacolo.

Come si può vedere, vi sono almeno tre universi che vengono convocati nella scena finora descritta: il cinema americano (il notturno urbano; i gangster; gli arrangiamenti jazz); lo spettacolo dei locali notturni stranieri (la sedia, elemento scenico proprio dello strip-tease; la danza Apache); la sceneggiata napoletana (i vicoli bui attraversati dalla biancheria stesa; l'interpretazione di Lojacono e il suo abbigliamento). Il dato fondamentale consiste però nel fatto che questi mondi diversi vengono mescolati insieme senza un criterio esplicito, ma attraverso un sincretismo che parrebbe essere involontario: in teoria le uniche allusioni esplicite sarebbero quelle al cinema americano, dal momento che la vicenda narrata nello spettacolo è ambientata in California, mentre non è chiaro quanto la confusione generata dagli ultimi due elementi sia consapevolmente ricercata. Forse in questo guazzabuglio di esotico (Hollywood, Parigi) e di locale (Napoli, la tradizione melodica) si può rintracciare un approccio parodistico, che si sovrappone all'ammirata allusione⁴⁴¹ e che si affaccia con maggiore prepotenza in alcuni sketch comici.

In questi casi l'atteggiamento ostentato nei confronti del cinema hollywoodiano – o dell'America in generale – è assai differente dall'atmosfera onirica, esotica e, soprattutto, erotica che caratterizzava il numero appena analizzato: si respira anzi un'aria di revanscismo culturale che assume a tratti caratteri decisamente ridicoli. Si prenda come esempio il primo numero delle Peters Sisters le quali affermano, in questi termini, di essersi recate all'ippodromo di San Diego perché vi concorre un fantino italiano – rappresentante quindi di un'etnia che inevitabilmente accende i loro desideri femminili: « Dal dì che venne fatto Rossellini/abbiamo una speranza in fondo al cuore/che un giorno un italiano si avvicini/e ci parli d'amor». Evidentemente la storia d'amore tra il grande regista e Ingrid Bergman – che era svedese ma proveniva da un'esperienza lavorativa a Hollywood e veniva quindi probabilmente identificata dal pubblico popolare con il cinema americano – aveva colpito l'immaginario collettivo di una nazione che fino a pochi anni prima era stata sotto il controllo attivo delle forze statunitensi, e quindi come una rivincita sul piano antropologico – quello, cioè

⁴⁴⁰ Tuttavia, sul 45 giri che verrà pubblicato nel 1953 in seguito al successo dello spettacolo e del film per l'etichetta Odeon, la canzone sarà eseguita da Renato Rascel. Nello stesso anno vengono pubblicati anche gli spartiti della canzone (insieme a *Merci Beaucoup* e *Attanasio cavallo vanesio...*) per le edizioni musicali Kramer di Milano.

⁴⁴¹ Si sceglie qui di utilizzare il termine “allusione” nel senso stabilito da GENETTE (1982) – ovvero come riferimento intertestuale non marcato di un testo ad un altro, o per estensione, come in questo caso, a un diverso universo discorsivo – e invece il termine “parodia” nel significato diffuso nel linguaggio corrente: una decisione qui mutuata da MENARINI (2001) e MENARINI (2004)

dell'innato fascino proprio del maschio italiano, contro cui nulla può la potenza economica e militare di una nazione straniera. Tanto più nelle scene successive, nelle quali le tre sorelle incontrano lo stalliere italiano Leo, queste affermano nuovamente: «Voi italiani tutti grandi amatori... voi tutti come Rossellini! Dimmi, come bacia Rossellini?».

Allo stesso modo, quando Rascel si deve travestire da gangster per infiltrarsi nel covo dei criminali, ogni sua battuta tende a riportare a una dimensione nazionale ed enfaticamente locale l'esotica iconografia del cinema hollywoodiano: le mani dei malviventi che spianano la mappa di una banca da rapinare vengono paragonati alla preparazione della pasta fresca; vi sono giochi di parole tra i nomi anglosassoni dei personaggi e i dialetti italiani – la domanda «Sei stato a Parigi, O'Hara?» viene intesa come una storpiatura dell'aria verdiana *Parigi, o cara* con inflessione fiorentina – e infine un numero di *jitterbug* improvvisato da Rascel e Kiki Urbani si conclude miseramente con due calci che vengono maldestramente sferrati in faccia al comico romano dalla ballerina.

I due poli lungo i quali corre il film sono dunque quello dell'onirica introiezione del vagheggiato modello americano e la sua sarcastica distanziamento farsesca, analoga all'atteggiamento satirico di film come *Un americano a Roma* (Steno, 1954) o a canzoni quali *Tu vuoi fa' l'americano* (Carosone-Nisa, 1956). Si tratta di un elemento centrale della cultura italiana degli anni '50, una duplice tendenza all'assorbimento di modelli esteri – iniziata all'alba della Liberazione e favorita dall'alluvione di film americani che si riversano nelle sale dopo quasi dieci anni di monopolio italiano – e al loro energico rifiuto condotto con le armi del sarcasmo. Sudbury (1995), occupandosi dell'accettazione degli stilemi del noir statunitense nel cinema italiano degli anni '50 – o viceversa del loro stravolgimento in chiave parodistica – osserva come si tratti di un processo che si compone di tre fasi, nella prima delle quali avviene l'appropriazione vera e propria del modello – un modello che Sudbury ritiene però essere spesso imposto dallo stesso esportatore straniero – cui fa seguito la sua accettazione (o rifiuto) da parte del pubblico e infine la rielaborazione italianizzata dello stereotipo. È in questo ultimo passaggio che rientra una forma peculiarmente italiana quale il rifiuto in chiave parodistica del modello straniero: un fenomeno che differisce profondamente da analoghe forme satiriche presenti ad esempio nella stessa cinematografia americana, in quanto

in primo luogo cambia il tono della presa in giro: spesso, dalla bonaria parodia essa passa a una certa ironia di fondo, talora sconfinante nel sarcasmo. In secondo luogo, vi si inserisce (e ciò potrebbe fornire una spiegazione anche per il suddetto cambio di tono) una notevole componente nazionalistica, per quanto percepibile solo attraverso una sorta di "ragionamento all'inverso". [...] Un'azione che, se non vogliamo definire, per non forzare i termini della questione, politica e di rifiuto di un'invasione culturale impostagli, era comunque una presa di distanza da figure che sentiva profondamente estranee al suo modo di percepire il reale circostante. (Sudbury 1995, 287).

La posizione che viene tenuta dalla Titanus in questo contesto presenta diversi punti di interesse. In primo luogo, come si è visto a proposito del melodramma, l'imitazione diretta di modelli americani è molto moderata e assume piuttosto le forme di un prelievo di secondo grado: esaminando il caso del rapporto con il genere noir si è infatti potuto vedere come la casa di Lombardo non sembrasse tanto interessata all'introduzione diretta del repertorio iconografico, tematico o stilistico di quel genere nelle proprie produzioni, quanto al calco di quella mediazione tra melodramma italiano e cinema criminale americano che è già stata operata da altri produttori, segnatamente dalla Lux Film o dai suoi collaboratori Carlo Ponti e Luigi De Laurentiis. Forse ciò

deriva dal fatto che, a monte, la Titanus cerca da sempre di adeguarsi al modello hollywoodiano dal punto di vista dei modi di produzione, mentre su quello estetico il rapporto è già stato impostato all'epoca di *Catene*, attraverso la negoziazione di istanze provenienti dal modello del cinema classico americano, dal cinema italiano prebellico, dalla tradizione spettacolare napoletana – già introiettata dalla Lombardo Film negli anni del muto – e infine dalle nuove forme proprie del neorealismo: un'operazione che viene compiuta grazie al lavoro cruciale svolto da Matarazzo e De Benedetti nel ciclo dei melodrammi di punta della casa.

In secondo luogo, proprio a causa di questo suo rapporto di secondo grado con il modello statunitense, la compagnia non sembra sentire l'esigenza di produrre film che operino plateali distanziamenti rispetto a quest'ultimo. Nella *comedian comedy* Titanus è raro trovare elementi di parodia esplicita, con l'eccezioni rappresentata da *Il giorno più corto* (Sergio Corbucci, 1962) – che è però un'operazione ai limiti del concettuale: una parodia de *Il giorno più lungo* (*The Longest Day*, Annakin, Marton, Wicki, 1962) interpretata da Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, nella quale appaiono per lo spazio di una sola battuta 84 attori a fronte delle 42 star che comparivano brevemente nel modello statunitense – o al limite di *Totò diabolico* (Steno, 1962), che però è un'opera dall'impianto assai complicato, la quale integra alcuni elementi del celebre fumetto *Diabolik* delle sorelle Giussani (edito a partire dal 1962) all'interno di una struttura prelevata piuttosto dal raffinato, ma ormai dimenticato dal pubblico italiano, *Sangue blu* (*Kind Hearts and Coronets*, Robert Hamer, 1949). Se mai, sarebbe possibile intravedere una parodia del genere gangster in alcuni passaggi di *È arrivato l'accordatore* o di *Totò, lascia o raddoppia?*, ma i malviventi ivi rappresentati sono talmente caserecci da essere più vicini ai banditi di *Totò, Peppino e i fuorilegge* (Camillo Mastrocinque, 1956) che al modello hollywoodiano. Una parodia sistematica del cinema concorrente viene perciò affidata solamente ai due film rivista interpretati da Rascel, che costituiscono anch'essi un'operazione di secondo grado proprio in quanto condotta sulla base di spettacoli preesistenti. Va infine ricordato il fatto che in quel periodo la casa di Lombardo sta cercando contatti con le *majors* statunitensi, un'iniziativa che si concretizzerà in accordi produttivi per la realizzazione di alcuni film usciti a partire dal 1956, e che quindi non sembra cercare né l'imitazione né lo scontro, ma un rapporto paritario con i colossi industriali d'oltreoceano.

Attanasio cavallo vanesio e il successivo *Alvaro piuttosto corsaro* rappresentano perciò per la Titanus un tentativo di affidarsi a spettacoli di comprovato successo al fine di ingranare finalmente in un settore produttivo (la *comedian comedy*) nel quale è particolarmente debole, sperimentando al tempo stesso un nuovo tipo di film musicale che permette di incorporare l'elemento canoro, in un momento in cui il melodramma tende invece a disciplinare la propria componente attrazionale e il film-canzone non è ancora al centro degli interessi della Titanus. Parallelamente la casa tenta anche l'esperimento di un'altra e più autonoma forma di ibridazione tra il comico e il film-rivista, affidata ad altri due film sempre diretti da Camillo Mastrocinque: *Café chantant* e *Le vacanze del signor Clemente*. Entrambi i film hanno una struttura simile, fondata sul principio dell'integrazione di attrazioni preesistenti all'interno di una cornice creata ex-novo, la quale ha come protagonisti l'attore umbro Alberto Talegalli (che porta al cinema il personaggio del Sor Clemente, un suo grande successo radiofonico) e Virgilio Riento, che gli fa da spalla. In *Café chantant* gli attori interpretano due amici che, per sfuggire alle noiose serate organizzate dalla moglie del primo – una ricca e burina contessa in cerca di promozione sociale – fingono un malore e si nascondono in un locale notturno che propone spettacoli di varietà. Mentre i due cercano inutilmente di sedurre le ballerine – verranno infine scoperti e percossi dalla moglie di Talegalli –

sfilano davanti ai loro occhi e a quelli degli spettatori cantanti, danzatori e attori comici, introdotti dal presentatore radiofonico Corrado (Mantoni) e provenienti dagli spettacoli di maggior successo della precedente stagione teatrale della capitale: vi sono Ugo Tognazzi e Raimondo Vianello (con un numero comico tratto dalla rivista *Ciao fantasmi* di Scarnicci e Tarabusi), il Quartetto Cetra, che interpreta la canzone *Nel vecchio palco della scala* di Garinei & Giovannini, e persino le Peters Sisters, con un numero (*Merci Beaucoup*) proveniente da *Attanasio cavallo vanesio*. È proprio questo elemento palinsestuale a costituire oggi l'unico punto di interesse del film: non tanto per la struttura in sé, che riprende tanto celebri modelli americani – i musical antologici come *Paramount on Parade* (Arzner, Brower, Goulding, Heerman, Knopf, Lee, Lubitich, Mendes, Shertzinger, Sutherland, Tuttle, 1930), *The Hollywood Revue of 1929* (Chuck Reisner, 1929) e *The Show of Shows* (John G. Adolphi, 1929), che però non sono incentrati sulla ripresa di spettacoli teatrali preesistenti ma su di una rosa di numeri musicali interpretati da star sotto contratto rispettivamente con la Paramount, la MGM e la Warner Bros. – quanto per il fatto che alle attrazioni teatrali ne vengono alternate alcune provenienti dal medium televisivo: uno dei numeri finali è infatti uno sketch televisivo (*Il tranviere*) interpretato da Aldo Fabrizi e Leopoldo Valentini, che viene guardato in poltrona dalla moglie di Talegalli, rimasta a casa⁴⁴².

IV.2. I film-rivista nel complesso delle stragie mediatiche della Titanus

I film-rivista di Mastrocinque permettono quindi di formulare alcune osservazioni, utili a riflettere sul sistema dei generi nel cinema italiano e sul rapporto che quest'ultimo intrattiene con altri media.

Per quanto riguarda il primo aspetto, si rivela produttivo istituire un confronto con il successivo fenomeno del film-canzone: infatti, come il film canoro non veniva recepito dalla critica dell'epoca come un genere differente rispetto alla commedia, anche il film-rivista viene considerato parte del cinema comico *tout court*. Si legga in proposito l'incipit di un saggio scritto all'epoca da Fernaldo Di Giammatteo:

Anche i nostri film comici – da quelli impostati sugli schemi delle riviste teatrali e quelli di più autonoma ispirazione, escludendo dal novero tutte le opere non coneggiate con l'unico scopo di provocare, direttamente e semplicemente, ilarità – sono una manifestazione tipica dell'influenza della mentalità “borghese” sul costume italiano. (Di Giammatteo 1954, 60).

Tralasciando le motivazioni ideologiche – in buona parte condivisibili – che inducono il critico a formulare un giudizio negativo sul cinema comico italiano dell'epoca, è interessante notare proprio come, in nome di una formula basata sul rapporto con le reazioni di un ideale destinatario («l'unico scopo di provocare [...] l'ilarità») vengano qui comprese in un unico novero tutte le opere comiche a prescindere dal fatto che provengano o meno da uno spettacolo teatrale. Dal punto di vista della critica dell'epoca tra le molteplici attrazioni offerte da questi film le uniche rilevanti al fine di una catalogazione sembrano essere le gag comiche, così che Di

⁴⁴² Lo stesso meccanismo viene utilizzato anche nel film successivo, *Le vacanze del sor Clemente* (Camillo Mastrocinque, 1954, uscito solo sei mesi dopo *Café chantant*), che tecnicamente non sarebbe un film-rivista – non è tratto da uno spettacolo teatrale né è formato da un'antologia di numeri di varietà preesistenti – ma tuttavia conserva la stessa struttura palinsestuale del predecessore: la vicenda di Talegalli e Riento – che anche in questo caso sono alla ricerca di occasioni erotiche ma vengono loro malgrado coinvolti in un intrigo poliziesco – costituisce un mero pretesto per collegare numeri di danza (diegetici, interpretati da un corpo di ballo capitanato da Kiki Urbani), canzoni (eseguite da Teddy Reno, che fa una breve interpretazione) e di nuovo sketch televisivi.

Giammatteo può includere come riferimenti filmografici del suo saggio, insieme ad *Attanasio cavallo vanesio*, delle normali *comedian comedies* come *Era lei che lo voleva* (Metz e Marchesi, 1953), *Siamo tutti inquilini* (Mario Mattoli, 1953) e *Un turco napoletano* (Mario Mattoli, 1953). Si tratta di un aspetto interessante perché evidenzia come il cinema musicale italiano, almeno fino all'avvento dei musicarelli, non fosse necessariamente percepito come tale: anche film come quelli tratti dalle commedie musicali di Garinei & Giovannini continuano infatti ad essere annoverati tra i film comici fino a un'epoca relativamente recente, così come i film-canzone venivano di volta in volta inclusi nel più vasto ambito della commedia o viceversa in più strette categorie come il "filone napoletano". Ciò che sorprende è tuttavia il fatto che sul piano della promozione dei film l'atteggiamento della Titanus nei confronti del film-rivista sia l'esatto opposto rispetto a quanto dimostrato nei confronti del film-canzone. Si è visto prima come i manifesti dei film interpretati da Domenico Modugno o Aurelio Fierro non dessero un grande rilievo alla presenza dei cantanti, e nemmeno alla provenienza da una canzone che costituiva un recente successo radiofonico: quelli realizzati per *Attanasio cavallo vanesio* e (soprattutto) per *Alvaro piuttosto corsaro* enfatizzano invece la provenienza teatrale. Nel primo caso il titolo è preceduto da una scritta che annuncia «dall'omonimo spettacolo ERREPI⁴⁴³», mentre nel secondo è il disegno sul manifesto a richiamare esplicitamente il mondo del varietà, in quanto ritrae l'albero maestro di un veliero dal quale scendono i volti di decine di piratesse dai variopinti copricapi, che suggeriscono evidentemente la presenza di un corpo di ballo femminile; lo stesso discorso si può fare per i due film con Talegalli: nel primo caso i manifesti sono accompagnati da un'illustrazione che ritrae una bella venditrice di tabacchi nel cui vassoio sono presenti, come fossero stati miniaturizzati, gli attori protagonisti del film. La tenuta della donna non lascia dubbi, e invita lo spettatore a introdursi in sala come se entrasse in un assai più irraggiungibile – perché tipico delle grandi città e molto più dispendioso del biglietto d'ingresso della sala cinematografica – *night club*. Nel secondo caso, il manifesto ritrae soltanto Talegalli, in costume da bagno e dotato di tutto l'armamentario necessario alla pesca subacquea; ma, anche in questo caso, non mancano i riferimenti alla dimensione musicale del film, dal momento che il ritratto è sormontato da una scritta che annuncia la partecipazione straordinaria di Teddy Reno.

Dal secondo punto di vista, quello dei rapporti tra questi film e lo scenario mediatico dell'Italia dei primi anni '50, va sottolineato il fatto che la televisione compare all'interno di questi film allo stesso titolo delle attrazioni provenienti dal teatro di rivista. Le trasmissioni televisive erano infatti iniziate soltanto nell'anno di uscita di questi film, nel 1954: all'epoca il consumo televisivo era soprattutto un fatto collettivo, in quanto vi era un ridottissimo numero di privati che si potevano permettere il nuovo elettrodomestico e quest'ultimo veniva acquistato principalmente da locali pubblici⁴⁴⁴ quali i bar, che spesso allestivano una sala apposita, paragonabile a una piccola sala cinematografica – se ne può avere un esempio guardando il film *Totò, lascia o raddoppia?*. Il mezzo televisivo non era perciò ancora un insidioso concorrente del mezzo cinematografico, ma un'attrazione che quest'ultimo poteva sfruttare approfittando della propria maggiore diffusione. È per questo che l'atteggiamento nei confronti del nuovo mezzo – e dello scenario mediatico in generale – è vissuto con meno preoccupazioni di quanto non accada nel caso dei film-canzone successivi agli anni della crisi: il cinema non ha ancora bisogno di ribadire la propria centralità, in quanto essa non viene messa in discussione.

⁴⁴³ La ERREPI – che prende le iniziali dall'impresario Remigio Paone – è ovviamente la compagnia che produce lo spettacolo.

⁴⁴⁴ Per un resoconto delle prime fasi della diffusione del mezzo televisivo si veda FORGACS (1992).

IV. 3. Le produzioni di prestigio: le coproduzioni Italia-USA

Anche nel settore della commedia, oltre che del melodramma, la Titanus organizza la produzione per cicli di diverse fasce. Ma mentre nel mèlo il panorama è più lineare, e presenta tre cicli principali abbastanza continuativi, quello della commedia è decisamente più frammentato. Finora sono stati esaminati un ciclo di medio impegno ma dai grandi risultati – quello dei *Pane, amore e fantasia* e di *Poveri ma belli* – e due cicli minori, il film canzone della seconda metà degli anni '50 e i film-rivista della prima metà del decennio, i quali da una parte non sono produzioni particolarmente impegnative, a parte il denaro necessario ad assicurarsi i diritti delle canzoni o degli spettacoli teatrali preesistenti, dall'altra non riescono a far stabilmente breccia negli interessi dello spettatore dell'epoca, che manifesta subito segni di stanchezza⁴⁴⁵. All'interno di uno scenario così strutturato, la particolarità di un attore come Rascel consiste nel fatto che l'attore è in grado di passare agevolmente da prodotti di basso profilo a esemplari di fascia alta della produzione Titanus, per poi ritornare tranquillamente a lavori di scarso impegno commerciale. La seconda fase del decennio '50 lo vede allora impegnato sul fronte delle commedie di maggiore impegno produttivo, in un momento in cui vengono attuati i primi tentativi della Titanus di realizzare delle coproduzioni di alto profilo con delle majors americane, in modo da attuare un'internazionalizzazione del proprio mercato di riferimento che viene percepita come unica chance di effettivo sviluppo. Forse a causa del successo di critica de *Il cappotto* – o forse anche per l'assenza di una sua connotazione regionale – Rascel viene considerato dalla casa di Lombardo come uno degli attori maggiormente esportabili: nel 1956 ha infatti un piccolo ruolo all'interno di *Montecarlo* (1956), una coproduzione con la United Artists diretta da Samuel Taylor insieme a Mario Russo e interpretata dalle due star internazionali Vittorio De Sica e Marlene Dietrich, mentre l'anno successivo è uno dei tre protagonisti di *Arrivederci Roma*. Quest'ultimo film – che non verrà analizzato nel dettaglio ma merita qualche considerazione – costituisce un'operazione unica nel panorama italiano, una perfetta fusione tra le istanze del film-canzone e quelle proprie del musical americano: è infatti tratto dall'omonima canzone scritta dallo stesso Rascel insieme a Garinei & Giovannini – che racconta di un turista straniero il quale, apprestandosi a lasciare Roma, ripensa con nostalgia alla sua bellezza e alle proprie conquiste femminili favorite dall'atmosfera della capitale italiana⁴⁴⁶ – ma dal punto di vista strutturale e tematico è assai più vicino al cinema musicale hollywoodiano che alle coeve opere di Bragaglia e Vasile. Nonostante la regia e la sceneggiatura siano equamente suddivise tra comparti artistici americani e italiani – vi sono un regista americano, Roy Rowlands, e uno italiano, Mario Russo, così come uno sceneggiatore statunitense, Art Cohn, e uno della Titanus, Giorgio Prosperi, che lavora contemporaneamente anche a *Lazzarella* – osservando il risultato finale si ha la netta impressione che gli autentici responsabili del film siano solo gli artisti della MGM, mentre gli altri siano o dei prestanome o al limite dei co-registi incaricati solamente dell'edizione italiana⁴⁴⁷. Difatti nulla in *Arrivederci Roma* – né le tipologie di

⁴⁴⁵ Infatti il pubblico in soli due anni si disaffeziona al film canzone – si passa infatti dai 700 milioni di *Lazzarella* agli appena 100 di *Cerasella* – così come poco tempo prima, nell'ambito del film-rivista si era passati dai 400 milioni di *Attanasio cavallo vanesio* ai 90 de *Le vacanze di sor Clemente*.

⁴⁴⁶ Tuttavia, come autore del soggetto è accreditato il regista, sceneggiatore e produttore Giuseppe Amato (meglio noto con il soprannome Peppino), oggi famoso soprattutto per essere stato partner di Rizzoli nella produzione di film come il ciclo di *Don Camillo* o *La dolce vita* (Federico Fellini, 1959).

⁴⁴⁷ In particolare, è decisamente dubbia la figura di Russo: costui viene accreditato regolarmente come regista in quasi tutte le coproduzioni americane della Titanus, così che appare ragionevole pensare che la

personaggi, né la struttura del film, né i singoli numeri musicali – ricorda quanto finora realizzato dalla Titanus o comunque da altre compagnie operanti nel contesto italiano, e inoltre il film presenta una confezione fin troppo lussuosa rispetto ad analoghe esperienze nazionali, specialmente per quanto riguarda caratteristiche tecniche come il formato Technirama e il colore Technicolor. Gli unici elementi che possono rimandare al film-canzone sono costituiti dal fatto che *Arrivederci Roma* costituisce un “adattamento” del brano di Rascel, al quale la trama del film è lontanamente ispirata⁴⁴⁸, e dalla presenza di due attrici provenienti da *Poveri ma belli*, Marisa Allasio e Rossella Como; i numeri musicali, invece, sono molto più numerosi e vengono inseriti attraverso modalità completamente differenti da quanto visto in quel ciclo di film. Infatti i brani cantati sono addirittura dodici – compreso un *medley* nel quale Lanza si produce in un’imitazione di artisti italo americani allora in voga come Perry Como, Dean Martin, Frankie Laine (nonché dell’afroamericano Louis Armstrong) – e sovrastano completamente la dimensione narrativa, che diviene un mero pretesto per collegarle tra loro le varie esibizioni. Inoltre le canzoni vengono eseguite quasi sempre per intero, specialmente nel caso dei brani che danno il titolo rispettivamente all’edizione italiana del film (*Arrivederci Roma*, che viene cantata da Lanza in coppia con una bambina) e a quella americana (*Seven Hills of Rome*, eseguita dal solo tenore). Il repertorio, infine, è costituito da un misto di brani di musica leggera e di arie d’opera, il che permette di aumentare la quantità di numeri musicali in lingua italiana – due dei quali sono eseguiti da Rascel – dal momento che la maggior parte delle canzoni moderne è in lingua inglese: una miscela linguistica che ha probabilmente influito sulle potenzialità commerciali del film, che nelle sale italiane ha raggiunto il ragguardevole traguardo di L. 768.805.235 – qualche milione di lire in meno del meno costoso *Lazzarella*, uscito appena una settimana più tardi.

Per quanto possa sembrare paradossale, è proprio la presenza della musica lirica l’ultimo e principale elemento che permette di collegare *Arrivederci Roma* al genere *musical* americano: il film infatti si inserisce perfettamente all’interno delle produzioni MGM che hanno per protagonista Mario Lanza, un ciclo che si era interrotto bruscamente in occasione della realizzazione de *Il principe studente* (Richard Thorpe, 1954). Lanza, che aveva avuto una formazione operistica ma era divenuto famoso nel circuito della musica popolare grazie a trasmissioni radiofoniche come *Greats Moments in Music* della CBS – era stato insieme a Lauritz Melchior uno dei protagonisti del fortunato tentativo attuato dal produttore MGM Joe Pasternak per fondere il repertorio lirico con la struttura del *biopic* musicale: una formula che già con *Il grande Caruso* (*The Great Caruso*, Richard Thorpe, 1951) si era rivelata essere di enorme successo⁴⁴⁹. Come i film realizzati da Pasternak, anche *Arrivederci Roma* corrisponde infatti a quel

sua firma sia esclusivamente richiesta allo scopo di ottenere i benefici derivanti dall’attribuzione della nazionalità italiana al film la quale, come è noto, era vincolata al numero di cittadini italiani presenti nei comparti tecnici e artistici.

⁴⁴⁸ Il film racconta la storia di Marc (Mario Lanza), un divo americano della canzone, il quale dopo essere stato lasciato dalla ricca e viziata fidanzata Carol (Peggie Castle), si mette sulle sue tracce in un viaggio attraverso l’Europa. Arrivato a Savona incontra la bella Raffaella (Marisa Allasio), povera, senza dimora e anche lei diretta a Roma. Marc se ne prende cura e la porta a vivere a casa del cugino Pepe (Renato Rascel), dove i tre iniziano una platonica convivenza basata sull’amicizia – ma le cose segretamente si complicano visto che Pepe si innamora di Raffaella, la quale a sua volta è attratta da Marc – e su legami professionali – Pepe (che suona il piano) e Marc cercano di farsi assumere dal più importante *night club* di Roma, l’Ulpi. Le cose si complicano quando riappare Carol, che come una donna vampira distrae Marc tanto dai suoi doveri di amico quanto dal proprio lavoro, provocando una rottura con Pepe e Raffaella; ma alla fine il cantante riuscirà a esibirsi insieme a Pepe, mollerà per sempre Carol e inizierà una storia d’amore con Raffaella.

⁴⁴⁹ Cfr. ALTMAN (1987, 242)

sottogenere che Rick Altman chiama *Show Musical*, incentrato sulla messa in scena di uno spettacolo e sulle vicende degli artisti che vi prendono parte: infatti il punto culminante della pellicola è costituito dalla prima esibizione pubblica di Lanza e Rascel, che suonando finalmente insieme possono riconciliarsi; inoltre, nella stessa situazione e grazie al sacrificio dell'amico Lanza può contemporaneamente impalmare la bella Allasio, così che entrambi gli elementi determinanti del genere – l'affermazione professionale attraverso il canto e l'affermazione sentimentale attraverso il fidanzamento o il matrimonio – trovano una sintesi nella scena finale.

Arrivederci Roma costituisce così un ottimo esempio di quel gruppo di film realizzati dalla Titanus insieme a delle majors americane nella seconda metà degli anni '50, un corpus che in massima parte si è deciso di non includere nella presente trattazione proprio perché, nonostante l'attiva partecipazione del direttore di produzione Silvio Clementelli, dal punto di vista dei comparti artistici è costituito prevalentemente da film di ispirazione americana realizzati con la partecipazione di maestranze italiane. Tuttavia anche in questo contesto la presenza di Rascel, in quanto attore e cantante di successo, assume tutt'altro rilievo rispetto allo spazio che normalmente hanno gli attori italiani in questo tipo di produzioni: costui infatti, oltre a svolgere il ruolo di coprotagonista, è anche l'autore e l'interprete di alcune delle canzoni che vengono eseguite nel film. Il suo personaggio è evidentemente compatibile con la figura del buffo amico e adiuvante dell'eroe, esemplificata perfettamente dal ruolo di Donald O'Connor in *Cantando sotto la pioggia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen e Gene Kelly, 1957), che nel *musical* permette di aprire parentesi facete – nello specifico si tratta di gag particolarmente stantie – all'interno della struttura narrativa; in più, l'attore aggiunge un'ingombrante dimensione patetica, probabilmente derivante dalla sua precedente esperienza ne *Il cappotto*, così che il film si chiude su di una nota malinconica relativamente insolita in questo tipo di produzioni: una soggettiva del personaggio di Pepe che guarda dalla finestra la realizzazione dell'unione tra Raffaella e Marc, resa possibile dal suo sacrificio.

IV. 4. Le produzioni di prestigio: Policarpo ufficiale di scrittura

Questa dimensione patetica permane anche all'interno di un'altra produzione di fascia alta cui Rascel partecipa, questa volta in veste di protagonista: *Policarpo ufficiale di scrittura*, l'ultimo film diretto da Mario Soldati. Se c'è un film che possa simboleggiare uno spartiacque tanto all'interno della filmografia della Titanus, quanto più in generale all'interno della commedia italiana, è proprio questa sontuosa coproduzione italo-franco-spagnola⁴⁵⁰, che rappresenta al tempo stesso un commiato dalle forme che hanno dominato negli anni '50 – la struttura della commedia nuova, uno *star system* proveniente in larga parte ancora dal cinema prebellico, la presenza di canzoni come elementi attrazzionali all'interno del film – e un primo assaggio di alcune tendenze che domineranno nel successivo – come quella di offrire uno sguardo satirico sul presente attraverso una rilettura metaforica del passato, o una comicità cinica e a tratti spietata. Si rivela necessario perciò condurre un attento esame del film, per evidenziare nello specifico quali siano i caratteri che marcano un punto di non ritorno all'interno delle produzioni Titanus.

⁴⁵⁰ Che coinvolge, oltre alla Titanus, la solita Société Générale Cinématographié e la Hispamex Films, che nello stesso anno produce insieme alla casa di Lombardo anche il drammatico *Il magistrato* (Luigi Zampa).

Sinossi: Policarpo De Tappetti (Rascel), è ufficiale di scrittura presso il Ministero degli Interni nell'Italia dei primi del Novecento. Nonostante ricopra una posizione socialmente prestigiosa, l'impiegato riceve in realtà uno stipendio da fame e da un decennio rincorre inutilmente l'ambito scatto, un misero aumento di stipendio che potrebbe però risollevare le sorti della sua famiglia. Quest'ultima è composta dalla moglie Eufemia (Tony Soler), dalla primogenita in età da marito Celeste (Carla Gravina) e dal secondogenito Agenore, ancora bambino, cui va aggiunto un longevo maresciallo (José Isbert), che vive con i De Tappetti in qualità di pensionante e si è ormai mangiato quasi tutto il vitalizio. Nonostante le difficoltà, Policarpo pretende di risolvere la situazione per vie coerenti con la sua natura di impiegato statale, senza accorgersi del fatto che la sua classe è priva di qualsiasi privilegio se non di una stantia vanità: si oppone così categoricamente ai tentativi di Celeste di aiutare la famiglia trovandosi un impiego, dal momento che ritiene disdicevole il lavoro femminile.

Policarpo ripone così tutte le proprie speranze nel nuovo capo ufficio, il vanesio e ottuso Barone Cesare Pancarano di Rondò (Peppino De Filippo), che non contento della posizione ricoperta all'interno del Ministero è ossessionato dalle ricerche araldiche e in particolare dalla speranza di discendere da una stirpe regale; tuttavia, costui prende subito in antipatia lo zelante De Tappetti. Avviene però che il figlio del barone, il debosciato Gegè (Luigi De Filippo), oltre a condurre una tresca con una ballerina, decida anche di sedurre Celeste, incontrata per caso al parco del Pincio: quando Policarpo scopre la discendenza del giovane decide allora di portare avanti a tutti i costi il fidanzamento, nonostante la figlia sia palesemente disinteressata alle attenzioni del suo pretendente e l'interesse di quest'ultimo sembri essere effimero. Il fidanzamento, mal sopportato da Pancarano, costringe il nobile a frequentare assiduamente i De Tappetti, con i quali di volta in volta si reca a teatro, a una partita di scacchi viventi o al mare. In realtà Celeste, all'insaputa del padre, si è presentata alla fabbrica di macchine da scrivere Fraquinet, che ha aperto i propri cancelli anche alle donne. Lì conosce Mario (Renato Salvatori), un operaio che, invaghitosi di lei, le insegna a scrivere a macchina per aiutarla a farsi assumere in fabbrica: tra i due sboccia rapidamente l'amore, ma Celeste, per non creare un dispiacere al padre, non si decide a rompere il fidanzamento con l'insopportabile Gegé Pancarano.

Policarpo, peraltro, fatica sempre più a far fronte alle difficoltà finanziarie. Decide allora di cedere a un collega quanto è rimasto del vitalizio del maresciallo, in cambio di una modesta somma. Mentre sta concludendo l'affare, Policarpo vede però la figlia entrare nella fabbrica di Franquinet insieme a Mario: si precipita al loro inseguimento ma, entrando nell'edificio, interrompe per errore una riunione segreta tra il proprio corrotto capo sezione (Romolo Valli) e il proprietario della ditta, che si stanno accordando segretamente per far vincere a quest'ultimo un appalto per la fornitura di macchine per scrivere agli uffici del Regno Italiano.

Da questo momento in poi la situazione di Policarpo sembra divenire disperata: in primo luogo Pancarano, che non sopporta l'idea che il figlio sposi una De Tappetti, paga la ballerina che era stata amante di Gegè per fuggire con quest'ultimo, il quale acconsente immediatamente; in secondo luogo, Policarpo scopre che il maresciallo è morto non appena lui ha ceduto quel vitalizio che sarebbe spettato alla sua famiglia se solo lui avesse aspettato; in terzo luogo, il suo ufficio compie la transizione verso la scrittura a macchina che Policarpo – amante della calligrafia – non sopporta mentre il capo sezione, che teme che l'impiegato abbia scoperto il suo tentativo di corruzione, si accanisce contro di lui allo scopo di liberarsene; infine la figlia Celeste, appoggiata

dalla madre, decide di andare a vivere con Mario fino a che Policarpo non acconsentirà al loro matrimonio.

Quando lo scrivano si precipita a casa dell'operaio per riprendersi la figlia, scopre però una realtà che non aveva mai sospettato: mentre gli impiegati godono di una considerazione sociale maggiore ma soffrono la fame a causa del loro misero stipendio, un operaio specializzato può guadagnare molto bene e concedersi lussi alimentari – prosciutto, agnolotti e carciofini – che lui non ha mai potuto dare alla propria famiglia. Inoltre Mario, venuto a sapere dei suoi problemi col lavoro, si offre di insegnargli a scrivere a macchina, in modo che Policarpo possa contrastare con la propria professionalità le angherie del capo sezione.

Qualche giorno dopo, alla presenza di uno svanito ministro lombardo, la sezione di De Tappetti si appresta a inaugurare le prime macchine da scrivere: Policarpo ne approfitta allora per dare prova delle competenze trasmesse gli da Mario e svolge una prova eccellente di fronte al ministro, il quale ordina immediatamente al capo sezione e a Pancarano di concedere lo scatto. È proprio il vanesio capoufficio a uscire sconfitto dalla vicenda: non soltanto scopre che il figlio, dopo essere fuggito con la ballerina, l'ha addirittura sposata in segreto, ma viene anche a sapere che la sua famiglia non solo non è di stirpe regale, ma non appartiene nemmeno all'aristocrazia. Il film si conclude sulla riconciliazione tra le due famiglie, che si incontrano al Pincio: Mario e Celeste aspettano di sposarsi, Pancarano ha dovuto accettare in casa l'equivoca nuora, e Policarpo scopre che i nuovi aumenti dei generi alimentari hanno già reso inutile l'agognato scatto.

Per quanto si tratti di un testo estremamente strutturato e impostato su modelli narrativi classici, *Policarpo, ufficiale di scrittura* segue evidentemente una doppia agenda, narrativa e visiva-attrazionale, le quali si comportano come due strutture indipendenti ma si sovrappongono di continuo. Queste due strutture poggiano su due testi preesistenti, dei quali costituiscono due adattamenti molto liberi: dal punto di vista narrativo, il film deriva dai racconti umoristici pubblicati dal giornalista satirico Luigi Arnaldo Vassallo – sotto lo pseudonimo “Gandolin” – nel 1887 sulla rivista da lui diretta («Don Chisciotte») e poi raccolti in volume dall'editore Treves nel 1903; sul piano visivo, invece, diverse situazioni e anche alcune inquadrature sono costruite a partire dalle tavole realizzate da Achille Beltrame sul settimanale illustrato «La Domenica del Corriere»⁴⁵¹.

Si condurrà quindi innanzitutto un esame della dimensione narrativa del film, in modo da evidenziare i legami che intercorrono tanto con il testo di partenza, quanto con il panorama della commedia Titanus.

La ripresa del modello della commedia nuova

Il testo di Gandolin viene adattato dagli sceneggiatori Age (Agenore Incrocci) e (Furio) Scarpelli con notevole libertà, anche perché i singoli racconti che lo compongono sono autoconclusivi e non fanno parte di una più ampia narrazione seriale; si tratta invece di bozzetti autosufficienti, che illustrano singole situazioni: i De Tappetti alle prese con la villeggiatura, con i festeggiamenti natalizi o di Capodanno, oppure con una gita sull'omnibus a trazione animale. Sono soprattutto i personaggi a differire dai loro omologhi letterari e a trasportare il film in territori più vicini alla struttura della commedia: infatti alcune figure come la figlia Celeste e l'intera famiglia Pancarano –

⁴⁵¹ Nei titoli di testa viene però citato il solo testo di Gandolin.

così come tutti i comprimari, da Mario al capo sezione, fino al maresciallo e ai colleghi di Policarpo – sono stati creati ex novo con l'evidente intenzione ricostituire l'impianto della commedia nuova. Il filo conduttore tra le diverse scene comiche nelle quali è strutturato il film è infatti costituito dallo scontro tra due giovani (Celeste e Mario) e un ottuso *senex*, lo stesso Policarpo, che pretende di combinare un matrimonio di interesse tra la figlia e il superficiale erede del suo capo ufficio. Anche la vita lavorativa del protagonista è assai meglio delineata, e permette di comprendere come la provenienza letteraria sia un mero pretesto per costruire un'operazione che affonda le radici nei maggiori successi del regista del film e del suo attore protagonista.

Il personaggio di Policarpo, infatti, assomiglia assai poco al protagonista dei racconti di Gandolin, e discende da un'ideale linea che collega il Carlo Campanini delle *Miserie del signor Travet* (Mario Soldati, 1945) allo stesso Rascel de *Il cappotto*, assommando così caratteristiche provenienti da due personaggi che segnano tappe importanti rispettivamente nella carriera del regista e in quella del suo interprete: questa tendenza retrospettiva propria di *Policarpo, ufficiale di scrittura* è un elemento da non trascurare, fondamentale per comprendere un'operazione che per il regista assume le forme di un commiato dalla carriera cinematografica, mentre per la casa di produzione, come si vedrà meglio in seguito, diviene un'occasione per chiudere in maniera autocelebrativa il primo decennio della nuova gestione di Goffredo Lombardo. Come Travet e come Di Carmine, anche Policarpo è un uomo sostanzialmente buono che subisce però insopportabili angherie da parte dei propri superiori, a causa di uno zelo che prende in questo caso le forme di un vero e proprio culto per la calligrafia che si trasformava, nella seconda parte del film, in un rifiuto di matrice luddista per la modernizzazione del lavoro impiegatizio. È l'amore per la bella scrittura – intesa anche come attaccamento a quell'unica competenza posseduta dal protagonista, e sancita da un diploma del quale va tanto orgoglioso – a costituire il principale movente di Policarpo, secondo solo all'amore per la famiglia che lo spinge a un meschino servilismo nei confronti dei suoi superiori al fine di ottenere l'agognato scatto. Sono questi gli aspetti maggiormente lontani dal Policarpo di Gandolin, che non era altro che un perfetto imbecille il quale, a causa di una cieca vanagloria piccolo-borghese, non era semplicemente in grado di rendersi conto della situazione di terribile miseria nella quale versava il suo nucleo familiare. Quest'opera di distanziamento dal testo originario è tanto più evidente sul piano linguistico: il protagonista dei racconti di Gandolin utilizza un linguaggio tecnocratico anche nell'alveo dell'intimità familiare, specialmente quando si tratta di tentare d'istruire il figliolo, così nel suo lessico rientrano abitualmente espressioni quali «ultroneamente», «inconcussa», «obliterare», «animadversione», «periclitante», «interinalmente», ecc., mentre nella sua ottica la vita della propria moglie non diviene altro che «un sacerdozio, che mantiene acceso il sacro focolare della famiglia, e comprende nel salario gli affetti d'un vergine cuore, retribuito mensilmente con pari tenerezza» (Gandolin [1903] 1991, 70). In certi casi, inoltre, l'atteggiamento di superiorità che il protagonista affetta nei confronti della propria famiglia, unito a una sostanziale ignoranza, dà luogo a monologhi al limite del nonsense: quando il figlio gli chiede cosa sia lo Statuto Albertino, questi gli risponde: «Lo Statuto è, figlio mio, quella cosa per cui non c'è che la gente senza educazione, che finga d'ignorare i propri doveri, tra cui, te lo dico una volta per sempre, quello di ubbidire mamma e papà, e di non fare certe risposte, che non le farebbe neanche un monello di strada.» (Gandolin [1903] 1991, 7); mentre quando gli viene chiesto come venga prodotta la luce elettrica Policarpo risponde:

Mediante una combinazione chimica: si mettono a bagno i carboni, s'avvicinano i poli, s'accende un fiammifero davanti a uno specchio, si gira la corda di bengala, e allora viene l'ingegnere Sfondrini, e dice: questa è la luce elettrica. (Gandolin [1903] 1991, 59).

La dimensione linguistica dell'originale letterario porta a fare due riflessioni. In primo luogo, seguendo le indicazioni di Sainati (2000), è possibile individuare una tradizione comica italiana improntata alla decostruzione del linguaggio, che diviene satira della pomposa lingua dell'ufficialità e della tecnocrazia, assai più antica dell'epoca fascista, ma risalente quanto meno a quella Umbertina; in secondo luogo, la logica vorrebbe che un simile linguaggio, all'interno del film, venisse messo in bocca all'attore protagonista, quello stesso Rascel la cui caratteristica più originale, secondo Spinazzola, consisteva nel fatto che

il [suo] personaggio esternava la [propria] protesta velleitaria scombinando la sintassi logica del linguaggio convenzionale: le lunghe tiriterie senza senso, dipanate sul filo di una buffa associazione di idee, esprimevano con qualche efficacia l'incapacità di aderire a una realtà sostanzialmente priva di senso, a dispetto della sua apparente coerenza e della indiscutibile oppressione esercitata sugli inermi. Ma nel passaggio dal palcoscenico allo schermo, proprio questo elemento di novità verbale venne abbandonato. (Spinazzola 1974, 99).

In altre parole, parrebbe logico pensare che in mano a un attore che si è fatto conoscere al grande pubblico con i propri monologhi *nonsensical* e che, a dispetto di quanto affermi Spinazzola, ha conservato questa sua caratteristica in alcuni suoi film come *Attanasio cavallo vanesio*, la tendenza all'opacità burocratica della parlata di Policarpo De Tappetti venisse esaltata, ma invece avviene l'esatto contrario: a parte che nei casi in cui parla del suo lavoro, il protagonista mantiene in genere un linguaggio vicino agli schemi della lingua quotidiana, è specialmente nella sfera familiare che questi perde qualsiasi supponenza per dare libero sfogo agli affetti. Il Rascel che interpreta Policarpo è quindi il Rascel "serio" de *Il cappotto* e de *La passeggiata* (Renato Rascel, 1953), che qui fonde le caratteristiche del Travet di Campanini – un personaggio con il quale quell'attore aveva avuto la «possibilità di costruire un personaggio alla Charlot, una di quelle figure patetiche che suscitano il riso ma che esprimono allo stesso tempo tutto il carattere tragico di una vita di rinunce e vessazioni» (Gili 1983, 75) – con quelle del mondo in cui vive Carmine De Carmine, un universo carico di «angoscia alla quale Rascel riesce a dare delle risonanze patetiche» (Gili 1983, 95) – risonanze patetiche le quali, come di consueto, traggono linfa sia dalla figura brevilinea dell'attore – il quale viene costantemente angariato perché più basso dei propri colleghi – che dal suo orgoglio costantemente ferito.

I numerosi coprotagonisti non apportano reali novità all'interno del panorama della commedia: Peppino De Filippo dà vita, con Pancarano, a un'altra figura di antagonista arrogante e meschino, simile al Percuoco di *Tuppe-tuppe marescià*, mentre suo figlio Luigi interpreta ancora una volta il ruolo dell'antipatico rivale; altri personaggi sono stati aggiunti con il doppio scopo di fornire dei pretesti per delle gag comiche e di offrire la possibilità di inserire nel cast attori provenienti dalle nazioni che partecipano alla coproduzione – è il caso dell'anziano maresciallo, interpretato da José Isbert – mentre le figure che presentano i maggiori punti di interesse sono invece la giovane eroina Celeste e il suo innamorato Mario.

Celeste è un personaggio che ha oggettivamente poco spazio e che viene delineata sommariamente; tuttavia, rappresenta un'ulteriore evoluzione in quella linea di figure femminili che aveva raggiunto il proprio apice con la Giovanna di *Poveri ma belli*. La caratteristica principale della giovane consiste nel suo rivendicare il proprio diritto al lavoro, rifiutando la logica piccolo-borghese che la vorrebbe destinata a un

matrimonio d'interesse: la scelta di lavorare, sebbene sia dettata dal desiderio di contribuire al benessere del proprio nucleo familiare, diviene perciò un'opportunità di emancipazione per la giovane la quale può, in questo modo, pretendere di far valere le proprie ragioni anche in altri campi. D'altra parte l'ambientazione primo-novecentesca del film, nelle mani degli sceneggiatori Age e Scarpelli, diviene evidentemente un pretesto per effettuare una satira del tempo presente, allo stesso modo di come accadrà per la Torino delle prime lotte operaie nel loro capolavoro *I compagni* (Mario Monicelli, 1963). Attraverso il personaggio di Celeste il film tratta così il tema del lavoro femminile, un aspetto cruciale dell'evoluzione sociale italiana che negli anni '50 si scontra ancora con vive resistenze culturali e del quale viene perciò offerta una rappresentazione problematica nel cinema dell'epoca. Si è visto come nel melodramma il lavoro sia una condanna alla quale la donna viene sottoposta nel momento in cui viene cacciata dall'eden domestico: in *Tormento* Anna svolge lavori sempre più umili e viene conseguentemente esposta a pericoli terribili, come un tentativo di violenza sessuale da parte del proprio principale – lo stesso accade anche alla protagonista di *Noi peccatori* – mentre anche in *Roma ore 11* vengono sottolineati i rischi cui è esposta una donna che lavora, dal momento che si può finire sedotte e abbandonate – come Adriana, il personaggio interpretato da Elena Varzi – o comunque subire continui tentativi di molestia da parte dei colleghi; inoltre la protagonista di *Un marito per Anna Zaccheo*, che De Santis dirige nel 1953, viene violentata dal suo datore di lavoro e per questo scacciata dal proprio nucleo familiare. Lo stesso tema è trattato anche all'interno di una commedia Titanus, *Il segno di Venere* (Dino Risi, 1955), nel quale le due cugine protagoniste hanno destini opposti legati alla sola apparenza esteriore. La sfavillante Agnese (Sophia Loren), che vorrebbe lavorare, è costretta a cercare un impiego all'insaputa del suo tutore, lo zio interpretato da Virgilio Riento, ma quando riesce a sostenere dei colloqui viene inevitabilmente molestata dal possibile datore di lavoro, così finisce per maritarsi con il bel pompiere interpretato da Raf Vallone; sua cugina Cesira (Franca Valeri), invece, lavora come scrivana in una galleria senza che nessuno della sua famiglia si opponga alla cosa, in quanto è decisamente bruttina, e a dispetto del suo desiderio di trovare un compagno rimarrà sola dopo aver affrontato una serie di delusioni: due parabole che sottolineano quanto il margine di libertà delle donne dell'epoca fosse inversamente proporzionale all'interesse da loro suscitato nella controparte maschile, e avesse come contropartita una condanna alla solitudine e all'indifferenza.

Il personaggio della figlia di Policarpo, allora, che all'alba del primo Novecento affronta l'opposizione paterna e la resistenza degli operai maschi della fabbrica Fraquinet – i quali temono che le donne, dovendo accettare uno stipendio più basso pur di trovare lavoro, facciano una concorrenza sleale nei loro confronti – diviene così inevitabilmente un simbolo di quelle giovani donne che, all'alba del boom, ancora devono lottare con le proprie famiglie per entrare nel mercato del lavoro. In questo senso il personaggio rappresenta un'ulteriore evoluzione all'interno dei personaggi femminili della commedia: Celeste cerca una propria indipendenza nella dimensione lavorativa e al contempo vive sinceramente la propria dimensione passionale – la simpatia e poi l'amore per Mario – senza che sia necessario effettuare dei sotterfugi o far leva sulla gelosia del compagno.

Anche il personaggio di Mario riprende elementi già visti all'interno dei film del ciclo principale di commedie Titanus, per portarli però in un'altra direzione: interpretato da Renato Salvatori, che aveva già lavorato con Age e Scarpelli ne *I soliti ignoti* (Mario Monicelli, 1958), Mario è una sorta di “povero ma bello” dotato di coscienza di classe. Egli è incaricato, al pari di Celeste, di portare un peso simbolico non indifferente, nel

senso che incarna un mondo operaio capace di aprire nuovi orizzonti a una piccolissima borghesia ancora ancorata a un'idea di prestigio sociale che maschera un'evidente quanto drammatica proletarizzazione.

Dal punto di vista della sintassi narrativa, la struttura del film è allora fondata sull'unione tra i due personaggi, che coerentemente con il modello della commedia nuova descritto da Frye dà vita a una nuova società e al tramonto di quella del *senex*. Ciò è evidente nella sequenza del banchetto, che risolve il momento di massima crisi del personaggio di Policarpo: nel momento in cui questi, che aveva fatto irruzione in casa di Mario per recuperare la propria figlia, vede che anche il figlio Agenore e la moglie Eufemia sono ospiti della luculliana cena della famiglia operaia e si arrende alla propria stessa fame, viene celebrata la sconfitta del suo sistema di valori. La resa di Policarpo di fronte al desco della famiglia di Mario si configura sul piano simbolico come un'accettazione della modernizzazione, del passaggio a un nuovo mondo che, sebbene sembri essere portatore di un nuovo benessere e nuovi valori, provoca un'immediata nostalgia di quello che si va perdendo. La meccanizzazione (la macchina da scrivere) sostituisce le competenze artigianali (il pennino del calligrafo), senza però che in questo vi sia la minima traccia di alienazione (Mario afferma infatti di mettere tutto se stesso nelle macchine da scrivere che produce); la parità dei sessi (nel nucleo familiare di Mario lavorano da sempre anche le donne) sostituisce la vecchia famiglia monoreddito, fondata sul lavoro del capofamiglia di sesso maschile; le differenze sociali vengono infine abbattute da una nuova convivialità interclassista. Ciò nonostante la focalizzazione narrativa, mantenuta sul personaggio di Policarpo, che permette di far sopravvivere la dimensione nostalgica: sebbene il *senex* non venga cacciato dal *brave new world* creato dalla giovane coppia, ma colga invece l'opportunità di integrarsi – grazie a Mario lo scrivano diviene in breve un eccellente dattilografo – questi conserva ancora nel cuore un ricordo del suo mondo in via di sparizione, simboleggiato dal pennino che porta nel taschino della giacca; similmente anche l'altro *senex*, Pancarano, che scopre di non essere nobile e deve accettare il matrimonio del figlio con una ballerina, dovrà accettare di vivere da borghese in un mondo di borghesi.

L'adesione al modello di Frye è quindi l'elemento che permette di mantenere il film nell'alveo della commedia, evitando le spinte opposte derivanti dal melodramma – le continue angherie che l'innocente personaggio subisce sul lavoro, al pari dei protagonisti de *Le miserie del signor Travet* o *Il cappotto* – o la satira un po' stantia del testo originale, del quale vengono mantenuti soltanto alcune situazioni (la preparazione mattutina e la rottura della conca per lavarsi; il confuso monologo sulla situazione politica dell'Europa, che però qui compare nella forma di un articolo di quotidiano), così che il registro nostalgico può prevalere su quello patetico, e allo stesso tempo la dimensione patetica può comunque venire preservata dal distanziamento provocato da quella satirica. Inoltre, come nei film del ciclo principale di commedie Titanus – quello che va dai *Pane, amore e fantasia* ai *Poveri ma belli* – lo schema della commedia non è altro che una macrostruttura che serve a collegare una serie di episodi autosufficienti, ognuno dei quali è fondato su di una gag comica: lo spettacolo di magia cui Policarpo si reca assieme a Pancarano dà modo all'impiegato di rubare il piccione utilizzato dal prestigiatore al fine di poterlo mangiare con la propria famiglia; la partita con gli scacchi viventi viene rovinata da Policarpo, che interpreta un pedone e non vuole farsi mangiare da una torre; ecc.

La dimensione attrazionale e passionale: figure della nostalgia

Le gag attorno alle quali è strutturato il film rientrano in una dimensione attrazionale straordinariamente complessa, articolata su diversi canali che si intrecciano come le trame di un tappeto e che sono funzionali a sostenere una dimensione passionale già esplorata a proposito del melodramma, fin da *Catene*, qui presente per la prima volta all'interno di una commedia Titanus: la nostalgia. Vale la pena di notare come in questo caso non si tratti di una passione vissuta nella sua dimensione intima – come avveniva per la protagonista del film di Matarazzo, che subiva la tentazione rappresentata dal ricordo di un amore ormai finito da tempo – bensì di una nostalgia “storica”, che viene rappresentata nel testo ma alla quale si sollecita anche l'adesione da parte degli spettatori. Sul piano testuale, si tratta del rimpianto di un mondo passato, di quegli anni al volgere del secolo vissuti da un'Italia ancora monarchica e indirizzata sulla via della modernizzazione: ma chi può realmente provare questo senso di nostalgia? A rigore non lo potrebbero fare né il regista del film (classe 1906) né i suoi due sceneggiatori (entrambi classe 1919), dal momento che quel mondo è finito quando il primo era ancora bambino, e i secondi non erano neppure nati; inoltre ci si può legittimamente chiedere come vada meglio individuata la modernizzazione che ha distrutto quel mondo dal momento che, se già quest'ultima è un concetto per molti aspetti troppo vago, si è visto in precedenza come nel caso italiano essa fosse un processo costantemente diluito e differita nel tempo e nello spazio geografico-sociale. La dimensione nostalgica del film, che esce nei primi mesi del 1959 e viene perciò presumibilmente girato nel 1958, va perciò probabilmente letta in senso metaforico: nell'Italia del primo Novecento, popolata da persone oneste e orgogliose anche se vagamente retrograde come Policarpo, scossa dai soprusi delle gerarchie e dalla corruzione ma al tempo stesso proiettata verso un nuovo benessere economico (la maggiore produttività creata dalla nascente meccanizzazione) e una nuova concordia sociale (l'alleanza tra proletariato e piccola borghesia) si possono cogliere dei riferimenti a quell'Italia che al volgere del decennio sta per compiere un vero e proprio salto nel buio. Il 1958 è infatti l'anno della fine del centrismo, una stagione durata ormai quasi quindici anni e alla quale sta per seguire una nuova fase, quella dei governi di centro-sinistra, che all'inizio sembrava essere un'opzione già praticabile ma che si sarebbe concretizzata soltanto nel 1962, dopo un periodo di incertezza che sarebbe stato segnato da uno degli episodi più bui della nuova Italia repubblicana, il governo Tambroni (1960). Parallelamente era già in atto, a partire dal 1957, una favorevole congiuntura industriale, che avrebbe portato al nuovo benessere rappresentato dal boom economico ma anche alla fine di un mondo – quello agricolo – e a una situazione di sradicamento che Visconti e la Titanus si apprestavano a raccontare con *Rocco e i suoi fratelli*. In questo senso, *Policarpo, ufficiale di scrittura* affronta gli stessi argomenti di alcuni dei film-canzone usciti negli anni precedenti, senza però lo sfacciato ottimismo modernista che induceva i protagonisti di *Lazzarella* a contemplare fiduciosi dalle colline un'acciaieria la quale stava per aumentare i propri ritmi produttivi in maniera vertiginosa: il film di Soldati esprime invece un misto di timida fiducia in un rinnovamento – per ora veicolato soltanto dal debole simbolo della «palingenesi dietetica»⁴⁵² di Policarpo – e di inquietudine per un futuro ancora incerto.

Sono diverse le strategie utili ad attivare questa dimensione nostalgica. La prima di esse, prevedibilmente, verte sul potenziale attrazionale proprio della dimensione canora: il film contiene infatti anche una canzone, *Il mondo cambia* (Leoni-Rascel)⁴⁵³,

⁴⁵² SACCHI (1959).

⁴⁵³ A dimostrazione dell'alto potere contrattuale dell'attore, la canzone viene pubblicata dalle edizioni musicali Rascel-Titanus, con una foto del film in copertina.

che viene eseguita due volte, la prima da un suonatore di strada – si tratta di un’ esecuzione incompleta, il cui solo scopo è imprimere il brano nella mente dello spettatore – e poi per intero dallo stesso Rascel; tuttavia il suo tema viene anche ripreso assai spesso dal commento musicale di Angelo Lavagnino. Il testo non potrebbe essere più esplicito, fin dalle prime strofe, nel suo programmatico evocare un rimpianto per quello che si perde nei momenti di transizione epocali e personali: «E il mondo cambia così.../un po’ per volta ogni dì!.../E ogni cosa che scompare,/che passa e muor,/mi si porta via un pezzetto di cuor»⁴⁵⁴. Un effetto amplificato, oltre che dalle parole, anche dal ritmo languido e dagli arrangiamenti retrò, imperniati sugli archi e sulla fisarmonica. La canzone viene eseguita diegeticamente da Policarpo nel momento chiave del film, quando l’impiegato, ubriaco dopo la sontuosa cena a casa della famiglia di Mario, si arrende all’ insanabile frattura che ormai si è aperta tra lui e il mondo che lo circonda, così che la canzone simboleggia al tempo stesso la sua resa e il suo desiderio di conservare dentro di sé elementi propri di un passato che si sta abbandonando – un elemento che viene in seguito rafforzato dalla sequenza nella quale Rascel bacia il proprio pennino dopo il trionfale saggio di dattilografia e che è già presente nei versi finali della canzone: «Quello che non cambia ancor, non so/perché/è il mio vecchio cuore un po’/“démodé”/E quel bel mondo che fu/cambia ogni giorno di più!/Ma lasciatemi una vecchia canzon/d’amor/e sarò “ragazzo” un attimo ancor!...».

Il rimpianto e la nostalgia esplicitati dalla canzone vengono veicolati anche su un altro piano, quello visivo: si è infatti già sottolineato come il film, esplicitamente tratto sul piano narrativo dall’ opera di Gandolin, sia contemporaneamente ispirato su quello visivo alle tavole di Achille Beltrame⁴⁵⁵. Allievo di Hayez, costui fu l’ illustratore della Domenica del Corriere dal 1899 all’ anno della sua morte, avvenuta nel 1945: la sua funzione fu quella di includere in ciascun numero del settimanale, all’ epoca il più diffuso in Italia, due tavole illustrate dedicate alla famiglia reale o a esponenti del governo (in copertina) e a spettacolari episodi di cronaca o a eventi bellici e sportivi (nell’ ultima pagina). Sono proprio questi ultimi a essere rimasti indelebilmente impressi nella memoria di milioni di italiani: Beltrami sintetizzava in un’ unica tavola a colori, con tratto semplice e pulito, eventi lontanissimi dall’ esperienza quotidiana del lettore – e dalla sua, dal momento che disegnava luoghi esotici senza mai abbandonare il proprio studio a Milano e si basava solamente su documentazioni fotografiche che sintetizzava in un’ unica immagine – colti nel loro lessinghiano “istante pregnante”. La funzione svolta dalle sue opere, nei confronti del suo pubblico sterminato, può essere paragonata a quella delle attualità ricostruite del cinema delle origini⁴⁵⁶: difficilmente il lettore poteva credere che l’ immagine fosse stata presa in loco, o che gli eventi si fossero realmente svolti nella maniera iper-spettacolare in cui venivano ritratti dalle chine di Beltrame; tuttavia le immagini presentavano un perfetto surrogato dell’ evento reale a un pubblico italiano allora ancora in massima parte analfabeta, e sono perciò da considerarsi una forma di giornalismo per immagini, dal momento che in esse sono presenti tutti gli elementi necessari a fornire la notizia che si vuole comunicare, organizzati in maniera tale da rendere superflua qualsiasi didascalia.

Il film di Soldati non soltanto trae ispirazione, sul piano figurativo, dalle tavole dei primi anni della carriera dell’ artista vicentino, ma in certi casi le cita esplicitamente. Si tratta di un elemento chiave della strategia nostalgica messa in pratica dal film: il

⁴⁵⁴ Il testo della canzone è pubblicato in GOVERNI – SALTARINI (1993, 178).

⁴⁵⁵ Tra le numerose pubblicazioni dedicate al disegnatore – in massime parti cataloghi di mostre – si vedano GABETTI (1995) e BARBIERI – CERA (1996).

⁴⁵⁶ Per una disamina del rapporto che le attualità ricostruite intrattenevano con il pubblico si veda JOST (2003).

pubblico non può avere memoria diretta dell'epoca raffigurata in *Policarpo, ufficiale di scrittura*, perché in massima parte non l'ha vissuta (sono passati più di cinquant'anni); ma allo stesso tempo gli spettatori dai vent'anni in su conservano con ogni probabilità il ricordo di quello stesso stile, immutabile nei decenni, con il quale venivano realizzate le coloratissime tavole di un settimanale che nella maggior parte dei casi circolava nelle loro case fin dall'infanzia. La nostalgia di un'epoca non vissuta, che diviene metafora del rimpianto per un presente che si sta inesorabilmente trasformando in passato senza che vi sia alcun futuro nettamente distinguibile all'orizzonte, viene allora provocata dalla convocazione di una memoria iconica condivisa, in maniera trasversale, dai diversi strati sociali da cui è composto il pubblico⁴⁵⁷. Queste citazioni sono perciò a loro volta delle attrazioni – sollecitano un riconoscimento che appaga di per sé lo spettatore interrompendo la narrazione, ma sviluppando dei significati autonomi che, come si è visto, rafforzano quelli presenti in altri luoghi del film – che rappresentano spesso delle forti digressioni interne al testo. L'esempio più significativo è costituito dalla sequenza finale, la quale risulta essere in buona parte incomprensibile se non si ha presente la famosa tavola di Beltrame dedicata all'«eroico carabiniere che salva un bambino domando un cavallo imbizzarrito». Nella sequenza finale del film di *Soldati*, ambientata al Pincio, una gag comica che coinvolge Policarpo e Pancarano – il primo, cercando dei fiammiferi nella tasca del secondo, incappa in una trappola per topi che ne protegge il portafogli – scatena un putiferio che spaventa un cavallo che traina una carrozzella di passaggio. L'animale si libera e inizia una corsa forsennata, rischiando di investire i passanti, quando viene fermato da un carabiniere che si getta sulle sue briglie e lo doma con pochi e rapidi gesti, fino a che sul suo primo piano dell'uomo non compare la parola “fine”; tuttavia, una sorpresa attende lo spettatore, non appena il militare si volta e fissa lo sguardo nell'obiettivo: il carabiniere è interpretato da Amedeo Nazzari, che ammicca al pubblico in procinto di alzarsi dalle poltrone. Evidentemente, alla dimensione attrazionale propria delle citazioni iconiche se ne sovrappone un'altra, costituita dalle ricorrenti brevi apparizioni di divi del cinema degli anni '50 che terminano appunto con quell'Amedeo Nazzari in alta uniforme il quale, alla fine della sequenza citata, saluta gli spettatori. Se si passano in rassegna i volti eccellenti che appaiono in brevissime sequenze all'interno del film, ci si rende conto di come essi costituiscano un campionario degli attori che hanno portato al successo la casa di produzione nel periodo della gestione di Goffredo Lombardo: il primo ad apparire è Alberto Sordi⁴⁵⁸, che interpreta un robivecchi chiamato da Policarpo a riparare una

⁴⁵⁷ Recensendo il film su «Cinema nuovo», SPINAZZOLA (1959, 251) identifica invece le citazioni da Beltrame come un elemento che introduce da parte di *Soldati* un'autoironica presa di distanza rispetto vicenda narrata: «Malgrado certe volgarità, certe ridondanze e certe sdolcinature inopportune, il rischio di cadere nel banale viene però complessivamente evitato: e ciò soprattutto grazie a un sagace gioco autoironico avvertibile soprattutto in certe sequenze e inquadrature (la grande partita a scacchi; l'inaugurazione della prima macchina per scrivere; il carabiniere che ferma il cavallo imbizzarrito), fedelmente desunte dalle celebri tavole di Achille Beltrame sulla *Domenica del Corriere*, ma vivificate dallo spirito di un intellettuale che sa prendere in giro se stesso e il proprio sentimentalismo». Anche Spinazzola, quindi, riconosce il valore attrazionale delle citazioni dell'illustratore, che spezzano il tessuto narrativo; tuttavia, contrariamente all'ipotesi avanzata dalla presente trattazione, il critico ritiene che la funzione non sia quella di amplificare la dimensione patemica – ottenuta attraverso la citazione di una koiné iconografica propria degli autori come del pubblico – ma altresì di distanziarsi proprio dal pericolo del sentimentalismo. Questa testimonianza ha anche il valore di dimostrare come, sebbene Beltrame non sia citato in nessun luogo dei titoli di testa, le citazioni dei suoi lavori fossero immediatamente riconoscibili dallo spettatore dell'epoca, seppure in questo caso si tratti, evidentemente, di uno spettatore d'eccezione.

⁴⁵⁸ Sordi era apparso in tre film *Titanus – È arrivato l'accordatore*, *Un eroe dei nostri tempi* (1955), *Il segno di Venere*, *Mio figlio Nerone* (Steno, 1956) – nonché nella coproduzione tra le francesi Film

concolina (una bacinella per lavarsi il viso), ma che si allontana quando scopre che dovrebbe salire fino al terzo piano; il secondo è Mario Riva⁴⁵⁹, che interpreta un vigile del fuoco di stanza al teatro di varietà dove lavora l'amante di Gegé; il terzo è Memmo Carotenuto⁴⁶⁰, che interpreta un venditore di castagnaccio del Pincio; il quarto è Maurizio Arena⁴⁶¹ nei panni del garzone di un fioraio, cui seguono Vittorio De Sica⁴⁶² (il prestigiatore), Ugo Tognazzi⁴⁶³ (il cliente della stireria della madre di Mario) e infine Nazzari. Si tratta di comparsate brevissime, che durano al massimo lo spazio di un paio di inquadrature e che vengono inserite sempre con la stessa modalità: un personaggio minore, già in scena da qualche secondo, si volta in direzione della macchina da presa svelando improvvisamente la propria identità al pubblico. Queste apparizioni, che congelano la narrazione per il tempo necessario affinché il pubblico effettui il riconoscimento, costituiscono così delle attrazioni, che nel caso di Arena e di Nazzari sono anche amplificate da un effetto di interpellazione. Come si è visto, gli attori convocati – insieme a Peppino De Filippo, Rascel e Salvatori e con l'eccezione di Riva e Tognazzi – sono quelli che più hanno contribuito a edificare l'identità della casa, così che nella successione dei loro volti si può leggere un percorso inserito volontariamente dalla produzione. In mancanza di testimonianze dirette, si può supporre che alla fine di un decennio che ha per lei significato un vero e proprio salto di qualità – e a dieci anni esatti dall'exploit di *Catene* – una casa già incline all'autocelebrazione come la Titanus avesse inserito una nostalgica rassegna dei volti più significativi di quell'epoca gloriosa. Anche in questo caso, si riproduce quel misto di nostalgia e di speranzosa incertezza nei confronti del futuro che è stata individuata in altri aspetti del film: le produzioni Titanus stanno per cambiare radicalmente fisionomia, il melodramma di fascia bassa e media sta per abdicare stabilmente a quello che Spinazzola (1974) chiama “il superspettacolo d'autore”, e anche la commedia di fascia media sta per abbandonare definitivamente il modello della commedia nuova, che ha dominato nel corso del decennio e qui appare in una delle sue ultime incarnazioni, mentre all'orizzonte si profila quella politica degli esordienti – o presunti tali – che farà la parte del leone a partire dal congresso Titanus del 1961.

IV. 5. Ritorno al basso profilo: le commedie con Rascel degli anni '60

Nonostante, come si è appena visto, *Policarpo, ufficiale di scrittura* sia un'operazione particolarmente raffinata, attraverso i due manifesti che costituiscono il marketing visivo del film la Titanus ne sottolinea una doppia identità: da una parte la dimensione nostalgica, dall'altra il richiamo alla comicità farsesca che furoreggiava nella prima metà degli anni '50. Nel primo caso, una breve sequenza del film – i preparativi mattutini della famiglia, che vedono Policarpo intento a tagliare i capelli al figlio

Vesta/Franco London Films e le italiane Jolly Film e Titanus intitolata *Le septème ciel* (*La vedova elettrica*, Raymond Bernard, 1958) e stava al momento girando *I magliari* (Francesco Rosi, 1959).

⁴⁵⁹ Riva, allora impegnato nella trasmissione *Il musicchiere* aveva lavorato con la Titanus in *Scuola elementare*.

⁴⁶⁰ Carotenuto aveva fino allora interpretato per Lombardo: *Pane, amore e fantasia*, *Le vacanze del Sor Clemente*, *Pane, amore e gelosia*, *Poveri ma belli*, *Classe di ferro*, *Belle ma povere*, *Io, mamma e tu*, *Gambe d'oro*, *Tuppe-tuppe marescià* e *Poveri milionari*.

⁴⁶¹ Arena, prima di interpretare i tre film della serie dei *Poveri ma belli* era già apparso ne *Il segno di Venere* e *Il magistrato*.

⁴⁶² Per la Titanus De Sica aveva allora interpretato, oltre alla serie iniziata con *Pane, amore e fantasia*, anche *Il segno di Venere*, *La bella mugnaia*, *Mio figlio Nerone* e *Montecarlo*.

⁴⁶³ Che non aveva recitato in nessun film della Titanus, ma era presente insieme a Raimondo Vianello in uno dei numeri di varietà di *Café chantant*.

Agenore con l'ausilio di una ciotola mentre sua moglie è impegnata a convincere Celeste, che cuce a macchina, ad accettare i fiori del ricco Gegé – viene trasformata in un'immagine di altri tempi dalla raffinata composizione della foto di scena a colori, nella quale il baffuto Rascel assume quasi una posa alla Charlot e la luce, che entrando obliqua dalla finestra colpisce Carla Gravina intenta a cucire, sembra avere addirittura ascendenze vermeeriane. Allo stesso modo nella porzione tipografica del manifesto il titolo dell'opera, il cui *lettering* rimanda a una raffinata calligrafia manuale, è contornato da motivi floreali su fondo giallo cari all'estetica liberty dell'epoca in cui è ambientato il film. Nel secondo caso, invece, la locandina del film riproduce pittoricamente una delle sequenze comiche del film – nella quale Rascel si alza sulle punte dei piedi nel vano tentativo di assistere allo spettacolo di prestidigitazione da dietro le spalle di Peppino De Filippo – e punta quindi tutto sulla presenza dei due attori comici, i cui nomi sono presenti ai bordi del manifesto e scritti con un carattere di colore diverso e con un corpo maggiore rispetto a quelli degli altri interpreti. Ciò evidenzia l'abituale volontà della Titanus di enfatizzare gli elementi propri di generi cinematografici popolari anche all'interno di opere d'autore o comunque più complesse – nello stesso periodo il marketing visivo di *Rocco e suoi fratelli* o di *Estate violenta* è infatti incentrato sulle sequenze più melodrammatiche dei due film, come l'assassinio di Annie Girardot o il bombardamento del treno – ma anticipa anche una delle linee produttive della casa nei primi anni '60.

Infatti, sebbene il volgere del decennio rappresenti un salto del buio nel quale scompaiono alcuni dei generi sui quali Lombardo aveva maggiormente puntato, l'elemento di maggiore continuità è rappresentato dal sopravvivere di un cinema comico-farsesco a basso costo che paradossalmente, con l'eccezione dei film rivista, aveva poco frequentato gli studi Titanus. Inoltre, dando una scorsa al catalogo delle ultime stagioni produttive, si può notare come questi film siano tutti interpretati da attori già attivi nel periodo prebellico: nella stagione 1962/1963 escono addirittura tre film imperniati su di un consorzio formato da Aldo Fabrizi, Nino Taranto, Erminio Macario e Peppino De Filippo (*I quattro monaci* e *I quattro moschettieri*, entrambi di Carlo Ludovico Bragaglia), ai quali si aggiunge Totò in *Totò contro i quattro* (Steno), mentre l'attore napoletano aveva a sua volta interpretato l'anno precedente il già citato *Totò diabolico*. Si tratta di produzioni evidentemente stantie, che ripropongono fuori tempo massimo schemi propri del cinema di quindici anni prima, e che sono a loro volta precedute da tre film analoghi che hanno per protagonista Renato Rascel: *Un militare e mezzo* (Steno), girato insieme ad Aldo Fabrizi e a Mario Girotti, *Il corazziere* (Camillo Mastrocinque) e *Anonima Cocottes* (Camillo Mastrocinque), usciti tutti e tre fra il febbraio e il dicembre del 1960⁴⁶⁴.

I tre film italiani, costruiti interamente sul personaggio comico dell'attore romano, si segnalano per la volontà di fondere elementi del cinema più recente con un approccio che data alla commedia del periodo immediatamente postbellico. Se il primo film della serie appartiene più decisamente al modello della commedia degli anni '50, ed è infatti fondato su di un intreccio che ripete situazioni appena viste in *Policarpo, ufficiale di scrittura*, mentre *Anonima Cocottes* è un banale apologo sulla corruzione che sfrutta situazioni pruriginose ammiccando al successo de *La dolce vita* (Federico Fellini, 1959)⁴⁶⁵, è invece *Il corazziere* a qualche elemento interessante. Il film è tratto

⁴⁶⁴ Cui si andrebbe aggiunta la coproduzione maggioritaria francese *L'ours* (Daniele nella gabbia dell'orso, Edmond Séchan, 1962), un film evidentemente dedicato al pubblico più giovane.

⁴⁶⁵ La coprotagonista è infatti la formosa Anita Ekberg.

da una fortunatissima macchietta⁴⁶⁶ portata al successo da Rascel nella rivista *Ma non è successo niente* di Alfredo Polacci (1949), imperniata su di una canzoncina dal ritmo assai sincopato – che occupa la parte iniziale e finale del numero – e su di un breve monologo nel quale, secondo il suo stile, Rascel passa surrealisticamente da un universo discorsivo all’altro sfruttando doppi sensi o ambiguità semantiche. Un po’ come avviene nel film canzone, il numero musicale fornisce al contempo l’esile pretesto narrativo – un uomo molto basso pretende di entrare nel corpo degli altissimi corazzieri – che un’attrazione la quale, in questo caso, viene attesa dal pubblico fino alla scena finale, nella quale il brano musicale viene finalmente eseguito. Si tratta tuttavia dell’unico numero canoro all’interno di un film che fonde una comicità assai vicina al cinema del periodo immediatamente postbellico a una recentissima tendenza del cinema italiano, sortita secondo Micciché dalla doppia vittoria ottenuta alla mostra veneziana del 1959 da *Il generale della Rovere* (Roberto Rossellini) e *La grande guerra* (Mario Monicelli). La storia dei tentativi di Rascel di indossare l’ambito elmo piumato viene infatti incastonata in una narrazione più ampia, che copre un periodo di almeno dieci anni e va dagli anni del totalitarismo fascista, fino all’immediato dopoguerra: il personaggio interpretato dall’attore romano, figlio di un corazziere, si arrabatta facendo il batterista in un locale notturno, ma inizia a subire pesanti angherie quando gli viene intimato di iscriversi al partito fascista, cosa che lui fino a quel momento non aveva fatto. La situazione, poi, si complica ulteriormente quando questi si innamora della figlia (Claudia Mori) di un gerarca del partito (Tino Buazzelli) e viene infine arruolato a forza nelle numerose imprese militari che l’Italia mussoliniana intraprende a partire dalla metà degli anni ’30. Giunto il 25 luglio 1943, il protagonista viene scambiato per un pezzo grosso del regime fascista e salvato proprio dal futuro suocero, che nel frattempo ha cambiato fronte al momento opportuno. Passato indenne agli anni della guerra, il personaggio interpretato da Rascel potrà allora concentrarsi sul suo desiderio di fare il corazziere, che riuscirà però a realizzare solamente in un carosello televisivo.

La tematica antifascista rientra perfettamente nelle tendenze produttive degli inizi del nuovo decennio. Come scrive Micciché:

All’inizio degli anni ’60, lungo tre o quattro stagioni produttive, fascismo, antifascismo e Resistenza apparvero tra le tematiche salienti del rumoroso “miracolo cinematografico italiano” [...] Sembrò anzi uno dei sintomi più salienti della [sua] rinascita il fatto che, dopo il torpore degli anni ’50, trovasse un ruolo non secondario quella tematica che nel corso del decennio precedente era rientrata tra gli argomenti tabù e che, quando sfiorata, era stata oggetto di vessazioni, censure, impedimenti. [...] In effetti, la fioritura di un filone cinematografico che variamente si ispirava a fatti, episodi o nodi politici degli anni drammatici della dittatura, della guerra fascista, della Resistenza e del crollo del regime, non era soltanto un espediente produttivo, ma trovava certamente precisi legami con il dibattito politico che in quelle stagioni di transizione esisteva nel paese. [...] Era implicito, in queste nuove tendenze nazionali e internazionali, che si storicizzasse il fascismo e che lo si rappresentasse con il disincanto psicologico e il distacco critico di una società, nazionale e internazionale, che si voleva ormai definitivamente corazzata nei confronti di quella esperienza storica. [...] [Tuttavia] la carenza di quel filone fu soprattutto ideologica. In buona parte dei film la rievocazione e la rappresentazione della notte fascista, e dei giorni di furore con cui si era conclusa, assunse non a caso connotazioni da “commedia”, oscillando tra la satira e la farsa, con un’esplicita rinuncia a ogni saldo approfondimento analitico. Nelle molte “commedie sul fascismo”, che costituirono il sottofilone di maggior successo di questo ciclo tematico, l’analisi critica del nazifascismo venne sostituita da una descrittiva del costume fascista, dove alle lugubri e grottesche pratiche del regime veniva contrapposto (quale implicito valore antitetico) l’italico “buon senso” piccolo-

⁴⁶⁶ Nel gergo del teatro leggero, questo termine indica un numero comico composto in parte da un monologo e in parte da una canzone, e basato sulla breve caratterizzazione di un personaggio. Si vedano in proposito i numeri dedicati da Petrolini ai personaggi di Fortunello e Gastone in *Nerone* di Blasetti.

borghese, una sorta di *sweikismus vulgaris* dove, al posto dell'implosiva satira di Hasek, dominavano lo scetticismo iconoclasta della "cultura" romanesca e il sentimentalismo strapaesano. (Micchiché [1975] 1995, 46-48).

Secondo lo studioso, la tendenza a offrire una rappresentazione retrospettiva degli anni del fascismo e della lotta di Liberazione sarebbe al contempo un espediente produttivo e frutto di un dibattito che investe in primo luogo la borghesia italiana, la quale si appresta ad affrontare gli anni del centro sinistra e del miracolo economico. All'interno delle produzioni Titanus questa tendenza troverà espressione, nel 1962, all'interno dell'alveo della politica degli esordienti (o dei quasi tali) – con *Le quattro giornate di Napoli* (Nanni Loy) – oppure nel settore dei prodotti di maggior prestigio, come nel caso de *I sequestrati di Altona* (Vittorio De Sica), ma comunque sempre nell'ambito di un approccio drammatico alla materia narrata. *Il corazziere* è quindi l'unica commedia sul fascismo licenziata dalla casa di Lombardo, e arriva nelle sale in un momento in cui Dino De Laurentiis ha già prodotto *Tutti a casa* (Luigi Comencini, 1960) e ha ancora in cantiere *La marcia su Roma* (Dino Risi, 1961) e *Il federale* (Luciano Salce, 1961): non a caso, il film di Mastrocinque è coprodotto da Carlo Ponti, ex alleato e ora concorrente del piccolo *tycoon* napoletano.

Tuttavia, sebbene anche gli esemplari migliori di questo gruppo di pellicole siano fondate su quella contrapposizione tra fascismo e buon senso popolare che viene descritta da Micchiché nel brano citato, *Il corazziere* poggia evidentemente su modelli molto più frusti, dei quali stravolge in parte il senso in direzione conservatrice: la stessa sinossi del film riporta infatti già alla memoria *Come persi la guerra* (1948) e *Anni difficili* (1948) due delle più importanti pellicole della commedia satirica della fine degli anni '40. Come ricorda Spinazzola, infatti,

subito dopo il 25 aprile alcuni registi vollero rappresentare in chiave ironica le recenti peripezie nazionali – la guerra, il crollo del fascismo, la Liberazione (ma non la Resistenza), i rapporti con gli Alleati, il primo incontro con le istituzioni democratiche. L'angolo visuale era quello dell'italiano medio, del cittadino qualunque, tormentosamente costretto a impersonare sempre nuove parti, da richiamato a prigioniero, sfollato, sinistrato, infine disoccupato; e sempre impacciato e deluso, sia che brandisse il moschetto fascista o rigirasse fra le mani la scheda elettorale. [...] Psicologicamente, questo atteggiamento rappresentava una sorta di punto d'incontro fra l'atavico scetticismo contadinesco e il non meno tradizionale vittimismo piccolo borghese; ma era pur possibile scorgervi una protesta, se non una confessione di colpa, nei riguardi sia del lungo inganno fascista sia di tutto ciò che dal defunto regime era trapassato a quello democratico – nelle persone fisiche di gerarchi e profittatori, nelle norme di legge, nel costume. (Spinazzola 1974, 203-204).

Il tema dell'uomo comune costretto a passare per tutte le imprese militari del regime ricorda così inevitabilmente le disavventure di Macario in *Come persi la guerra*, mentre quello dell'individuo blandamente antifascista che viene costretto a iscriversi al partito e viene conseguentemente punito dopo la caduta del regime – mentre i "veri" fascisti si sono integrati perfettamente all'interno dei nuovi equilibri di potere – riprende il filo conduttore dello splendido *Anni difficili* di Zampa, anche se il film di Mastrocinque è imperniato su di un qualunqueismo che non solo è lontano dall'atteggiamento magnificamente crudele di Zampa e Brancati, ma supera anche quell'esaltazione dell'uomo medio che caratterizzava il film interpretato da Macario e che si trasmetterà anche ai prodotti di De Laurentiis. Sembra cioè che *Il corazziere* voglia portare avanti quel gusto per la satira corrosiva presente già nella sceneggiatura di Age e Scarpelli per *Policarpo, ufficiale di scrittura*, e che scelga come tema quell'epoca fascista che sta tornando alla ribalta sugli schermi, ma che al tempo stesso

sia incapace di guardare a questo materiale con schemi propri del cinema contemporaneo e si rifugi in formule che, confrontate con i tre film di De Laurentiis, appaiono francamente stantie. Più in generale, *Il corazziere* denuncia le difficoltà sofferte dalla Titanus nell'approcciarsi alle nuove forme di quella che è stata definita la commedia all'italiana, della quale la casa di Lombardo ha prodotto soltanto pochi e sfortunati esemplari.

In conclusione, quello tra Rascel e la Titanus sembra simboleggiare un tormentato rapporto che la casa intrattiene con alcune forme dello spettacolo popolare diffuse tra gli anni '40 e i primi anni '50. Rascel rappresenta una comicità teatrale e uno stile canoro che, come nel più celebre caso di Totò, riesce a trasferirsi con successo sugli schermi, ma anche un autore di musiche e canzoni degne dell'unico film-canzone di fascia alta realizzato dalla casa, nonché attore in grado di alternare sapientemente il registro patetico a quello comico all'interno di film particolarmente ambiziosi. Non a caso, questi raggiunge la massima consacrazione alla fine degli anni '50, sia come attore (*Policarpo* si rivela essere un buon successo di pubblico) che come *chansonnier*: nel 1960 vince infatti il Festival di Sanremo con *Romantica* (interpretata dallo stesso Rascel e da Tony Dallara), i cui spartiti, non a caso, vengono pubblicati dalle edizioni musicali Titanus. Ma al volgere del decennio Lombardo non sembra – lo si dice con il senno di poi, evidentemente – riuscire ad abbandonare al momento opportuno quelle forme spettacolari simboleggiate da questo attore prossimo al declino, preferendo loro altre tipologie di prodotti di successo a basso costo, come era invece frequentemente avvenuto nel corso degli anni. È questa mancanza di un apporto sicuro di capitali provenienti dal pubblico popolare una delle cause della *débauche* della Titanus, che sul fronte dei prodotti più ambiziosi sta per affrontare notevoli difficoltà.

Cap. V: La commedia all'italiana Titanus

È indubbio il fatto che in Italia, tra gli anni '50 e il decennio successivo, sia in atto una rivoluzione che trasforma completamente i connotati della commedia cinematografica nazionale. Rendere conto delle modalità di questo cambiamento, al fine di meglio delineare il ruolo che in esso hanno giocato le produzioni Titanus, è tanto più difficile in quanto alle vicissitudini testuali del genere si è sovrapposta una categoria critica di grandissima fortuna, quella di "commedia all'italiana". Si tratta di una formula che presenta diverse affinità con il termine "neorealismo", come una certa vaghezza terminologica che rende difficile costruire un corpus ampiamente condiviso, e una tendenza alla confusione tra gli aspetti estetici e una presunta componente etica del fenomeno; tuttavia, a causa della sua importanza all'interno del dibattito critico e storiografico, non può non essere presa in considerazione. Andranno perciò distinti in partenza tre aspetti: la dimensione testuale della commedia italiana degli anni '60, colta a partire da ciò che – a livello tematico e strutturale – la distingue dalle sue precedenti incarnazioni; la dimensione pragmatica legata alle condizioni produttive e distributive di questo stesso cinema; di nuovo la dimensione pragmatica, inerente però, in questo caso, la ricezione critica della commedia e l'effetto di feedback che quest'ultima ha avuto tanto sulla produzione dei film quanto sul loro consumo e sulla loro memoria futura.

V. 1. La dimensione testuale della commedia

Per rendere conto delle differenze che intercorrono tra la commedia degli anni '50 e quella del decennio successivo, si farà riferimento alla distinzione tra aspetti semantici – quali iconografia, personaggi, tecniche di ripresa, tematiche, ecc. – e sintattici – le differenti forme di combinazione e strutturazioni degli elementi precedenti – propri del genere cinematografico, introdotta da Altman (1984) e base, anche se non sempre convocata esplicitamente, di tutte le precedenti analisi. Riassumendo brevemente, si potrà così dire che sul piano semantico le trasformazioni subite dalla commedia coinvolgono in primo luogo la marginalizzazione dei personaggi femminili i quali – con rare eccezioni rappresentate dall'opera di Pietrangeli e da alcuni film come *La bella di Lodi* (Marco Missiroli, 1963) o *La ragazza con la pistola* (Mario Monicelli, 1968) – cedono completamente il campo a quelli maschili. Se nella commedia degli anni '50 vi era una situazione di relativo equilibrio, che si sbilanciava sul piano pragmatico in quanto il divismo femminile delle "maggiorate fisiche" tendeva a travalicare le controparti maschili – ed è infatti solo Vittorio De Sica, emerso negli anni '30, a reggere il confronto con le sue partner, mentre i vari Cifariello, Salvatori, Arena e Girotti (Mario) non possono che arrancare dietro alle Loren, Lollobrigida, Allasio, ecc. – negli anni '60 sono invece delle figure maschili, i cui interpreti si sono spesso formati nel decennio precedente (Sordi, Gassmann, Mastroianni), a gettare le basi per un totale ricambio interno allo *star system* nazionale. In secondo luogo, la caratterizzazione sociale di questi stessi personaggi abbandona gradualmente la dimensione popolaresca – presente ancora ne *I soliti ignoti* (Mario Monicelli, 1958), in *La grande guerra* (Mario Monicelli, 1959), in *Tutti a casa* (Luigi Comencini, 1960) oppure all'interno di *A cavallo della tigre* (Luigi Comencini, 1961) – per entrare saldamente nell'alveo della classe media. Una nuova borghesia che si presenta come una terra di nessuno sospesa, dal punto di vista economico, tra un timido benessere che spesso sconfinava ancora con l'indigenza e l'aspirazione a un'incontrollata ascesa sociale, come nel caso del

personaggio interpretato da Nino Manfredi ne *La parmigiana* (Antonio Pietrangeli, 1963), mentre da quello ideologico è incerta tra un'adesione alle ragioni delle classi subalterne e un'insopprimibile fascinazione per il potere e una vita più facile, come nel caso di *Una vita difficile* (Dino Risi, 1961) e di *La vita agra* (Carlo Lizzani, 1964), i cui protagonisti finiscono rispettivamente per diventare servi del potere economico che intendevano osteggiare e per rendere omaggio a quel palazzo (il "Pirellone" di Milano) che si voleva simbolicamente far esplodere per risarcire le vittime del cinismo capitalista.

Queste trasformazioni, che coinvolgono lo status sessuale ed economico dei protagonisti della commedia, hanno due conseguenze sul piano tematico: in primo luogo, la dimensione amorosa cede il passo a quella sociale – intesa sia nei termini propri della conflittualità di classe, sia in quelli propri dell'aspirazione a un'ascesa e a una maggiore integrazione individuale – mentre il matrimonio, abituale epilogo della commedia del decennio precedente, viene sostituito da un'altra figura terminale coerente con le premesse di questa particolare congiuntura: lo scacco. Quest'ultimo elemento, come si è visto, coronava anche la vicenda del personaggio di Policarpo, il quale usciva vincitore dalle proprie disavventure a prezzo di doversi rifugiare nella nostalgia e di veder vanificati i risultati dei propri sforzi: infatti appena questi aveva ottenuto l'agognato "scatto", l'aumento dei prezzi dei generi alimentari lo riportava nell'antica situazione di indigenza. L'introduzione del tema della sconfitta è forse l'elemento più sorprendente tra quelli che caratterizzano questa nuova fase del genere: va infatti ricordato che una delle possibili definizioni del termine "commedia", secondo Neale (1999), sarebbe infatti quella di "vicenda sentimentale a lieto fine"; inoltre, non soltanto i protagonisti subiscono spesso uno scacco senza appello⁴⁶⁷, come già accadeva ai protagonisti di alcune commedie di Zampa degli anni '40 – *L'onorevole Angelina* e *Anni difficili* – ma spesso questa sconfitta si colora di una dimensione tragica e addirittura la morte dei protagonisti improvvisamente «irrompe in un "genere" per definizione a lieto fine» (Viganò 2001, 235). Come scrive Quaglietti (1986, 70-71):

Il finale non lieto, doloroso, crudele, sconsolato o paradossale (impossibile, dunque) o nel caso più favorevole (o sfavorevole?) aperto su un futuro ipotizzato non roseo, non consolatorio, è un altro segno distintivo. Se non dubitassi ormai della mia memoria, alla quale sola mi affido, ne affermerei la peculiarità, lo porrei come specifico. [...] Non ci sono dubbi su queste chiuse e su tante analoghe: la morte non è mai allegra e il suo sopraggiungere in vicende apparentemente escogitate come trastulli è abbastanza rivelatrice delle intenzioni degli autori.

Sebbene i protagonisti di questi film appartengano in genere alla piccola-borghesia, a una classe media che sta acquistando, in quel periodo, uno spazio sempre maggiore, le opere non sono necessariamente ambientate in un contesto urbano e contemporaneo: nella seconda metà del decennio precedente la commedia in costume aveva infatti avuto un notevole impulso – limitandosi al catalogo Titanus, si possono ricordare oltre a *Policarpo, ufficiale di scrittura* anche *La bella mugnaia* e *Ferdinando I re di Napoli* (Gianni Franciolini, 1959) – mentre alcuni dei film simbolo del nuovo corso, come *La grande guerra* e *Tutti a casa*, sono anch'essi ambientati in epoche passate, delle quali offrono una rilettura. Non si tratta solamente di una rievocazione degli anni del fascismo e della lotta di Liberazione, ma di un'operazione più ampia che per esempio, nel capolavoro *I compagni*, viene attuata su di un doppio livello, quello

⁴⁶⁷ Sebbene nella maggior parte dei casi – *Una vita difficile*, *Tutti a casa*, *La parmigiana*, per esempio – al personaggio protagonista sia concesso o un riscatto simbolico, o una presa di coscienza sulla realtà dei fatti che lo riabilita sul piano morale, o infine la capacità di rialzarsi sulle proprie gambe per ricominciare daccapo.

della rievocazione storica e letteraria: quest'ultimo film, infatti, non si limita a rileggere le contemporanee rivendicazioni operaie e il ruolo giocato dalla sinistra alla luce di eventi simili svoltisi nella Torino degli inizi del secolo, ma nel farlo ricalca – senza mai citarlo esplicitamente – un celeberrimo antecedente letterario, *Germinal* di Émile Zola, del quale vengono riproposte diverse sequenze chiave⁴⁶⁸; tuttavia in altri casi, come avviene ne *L'armata Brancaleone* (Mario Monicelli, 1966), i contemporanei rapporti di classe possono essere semplicemente collocati in un passato fantastico.

Qualora l'ambientazione sia contemporanea, nelle nuove commedie fanno mostra di sé i simboli del nuovo benessere: gli appartamenti in periferia prendono spesso il posto dei casermoni popolari delle commedie urbane del decennio precedente; si fanno strada nuovi spazi dell'intrattenimento come il *night club*, che compare in due sequenze di *Una vita difficile* e in svariate altre di *Io la conoscevo bene*, le feste private, mentre acquistano una nuova visibilità quelle spiagge che erano apparse già in alcuni film della prima metà degli anni '50. Infine le automobili, presenti nelle ultime sequenze di *Una vita difficile*, o ancora ne *La bella di Lodi*, in *Adua e le compagne* (Antonio Pietrangeli, 1960) e, ovviamente, ne *Il sorpasso*, fungono da perfetto correlativo oggettivo di quell'ultima *tranche* di modernizzazione che l'Italia sta finalmente attraversando. Leggendo questo elenco di nuove icone del consumo è possibile formulare due osservazioni: in primo luogo, molte di queste figure compaiono già in alcune delle ultime propaggini della commedia del decennio precedente, come ad esempio in *Poveri milionari*, nel quale l'insistita presenza di televisori, freddi appartamenti suburbani, grandi magazzini, locali notturni e ville della nuova borghesia induceva i protagonisti a tornare nel ventre parentale rappresentato da piazza Navona. In secondo luogo, è evidente come gli stessi simboli della modernità abbiano fatto prepotentemente il loro ingresso anche in ambiti alieni alla commedia: non soltanto in quel *La dolce vita* (Federico Fellini, 1959) che tra le altre cose include una raffigurazione delle nuove forme del *jet-set* della capitale⁴⁶⁹, ma anche e specialmente nei film degli anni '60 di Michelangelo Antonioni – come *La notte* (1961) e *L'eclisse* (1964) – così che i cambiamenti intercorsi nell'iconografia del genere vanno recepiti come parte di un processo più ampio.

Sul piano sintattico la prima conseguenza della marginalizzazione dei personaggi femminili, del tema amoroso e della sua realizzazione figurativa (il matrimonio) è il definitivo tramonto del modello della commedia nuova, che era già stato annunciato da alcuni film usciti negli ultimi anni del decennio. Tuttavia, tale paradigma non viene sostituito da qualcosa di completamente diverso: le sue strutture profonde continuano a governare la dimensione narrativa, anche dopo il venir meno di quelle superficiali. Per rendersene conto occorre fare riferimento al più sistematico studio apparso in Italia sulla commedia nazionale, ovvero quello di Grande (1986). Lo studioso parte dalla formulazione di Frye, ma ha l'accortezza di lavorare su di essa espandendola attraverso un notevole lavoro di astrazione: a monte delle forme della commedia nuova, secondo Grande, si colloca infatti la problematica chiave del rapporto tra individuo e società, che in quel modello trovava una possibile soluzione. Tale rapporto si compone di un doppio movimento: da una parte l'individuo, per fare il proprio ingresso nella comunità – un ingresso simboleggiato da figure chiave quali il matrimonio, il successo nella carriera, ecc. – deve sottomettere le proprie pulsioni alle

⁴⁶⁸ Specie per quanto riguarda le dinamiche inerenti lo sciopero e la sua repressione violenta, mentre sono ovviamente assenti le parti dedicate all'attentato nella miniera, che occupava una cospicua parte del volume. Inoltre, si può istituire un parallelo tra i personaggi di Étienne Lantier e Sinigaglia (Mastroianni) e tra quelli di Maheu e Pautasso (Folco Lulli).

⁴⁶⁹ E che giustamente DI GIAMMATTEO (1989) propone che ideale film-cornice della commedia coeva.

leggi che regolano quest'ultima, dare prova del proprio adattamento (mascherandosi, se necessario) in cambio del senso di stabilità offerto dall'inclusione sociale; dall'altra parte, la comunità reagisce a sua volta respingendo istintivamente il nuovo venuto, che viene percepito come un corpo estraneo.

Si tratta di un processo che, secondo Grande, investe qualsiasi commedia a prescindere dalla collocazione geografica e temporale, tanto più che il suo punto di partenza è costituito dall'altrettanto a-cronico modello di Frye; tuttavia, ciò non significa che lo studioso non individui al suo interno alcune configurazioni che sono maggiormente circoscritte e che gli permettono di descrivere nel dettaglio alcuni aspetti propri della commedia italiana postbellica. Sebbene consideri apparentemente il genere come un blocco unico, Grande interviene suddividendone l'edificio in quattro settori, corrispondenti ad altrettanti periodi storici: 1950/1959, 1959/62, 1963/1969 e i due decenni successivi, anche se tra di essi sono soltanto i primi due periodi a ottenere un'analisi esauriente. Grande esamina così il cinema comico italiano degli anni '50 e della prima metà dei '60 alla luce di quattro *mythoi* (un termine che evidentemente lo studioso riprende da Frye), quattro modelli di racconto che evidenziano specifiche tipologie di relazioni tra l'individuo e la società: il *mythos dell'ingresso nella società*, il *mythos dell'adattamento forzato*, il *mythos della truffa e del travestimento* e infine il *mythos dell'innocenza perduta*. Mentre il primo e l'ultimo – che raccontano rispettivamente le rinunce che l'individuo deve effettuare pur di essere accolto dalla comunità (*mythos dell'ingresso nella società*) e viceversa la volontà da parte di quest'ultimo di posticipare continuamente il proprio ingresso (*mythos dell'innocenza perduta*) – sono specifici della commedia degli anni '50, il secondo e il terzo permettono invece di delineare in modo convincente quella nuova sintassi narrativa che, a cavallo tra i due decenni, prende il posto del modello della commedia nuova. I personaggi raffigurati all'interno del genere nei primi anni '60 sono infatti protagonisti di due tipologie di racconto: il *mythos dell'adattamento forzato* alle norme sociali e il *mythos della truffa e del travestimento*.

La prima – rappresentata secondo Grande da film come *I soliti ignoti* – mette in scena degli eroi vittime del conflitto insanabile tra il desiderio di adesione alle norme sociali e il loro intimo rifiuto di queste ultime, che si risolve inevitabilmente con uno scacco del soggetto: nel caso del film di Monicelli, il colpo progettato dai protagonisti non fallisce tanto per la disorganizzazione di questi ultimi, quanto per la loro inconfessata aderenza a quelle leggi non scritte che regolano i loro rapporti con le persone amate (Mastroianni e il figlio; Gassmann e la Gravina; Salvatori e le tre inservienti dell'orfanotrofio che l'hanno cresciuto), che mina la loro riuscita nell'ambito della vita criminale. La seconda tipologia – rappresentata da film come *Una vita difficile* o *Il sorpasso* – mette in scena invece dei personaggi che non riescono a risolvere il conflitto insanabile tra le proprie aspirazioni e i propri risultati, e che nei due film di Risi è rappresentato rispettivamente dall'irraggiungibile radicalità politica del protagonista interpretato da Sordi e dall'esistenza sopra le righe di quello impersonato da Gassman.

Forzando un po' questo modello si potrebbe dire che, mentre la commedia degli anni '50 metteva in luce un processo di rinnovamento della società il quale passava anche per l'evoluzione della morale sessuale dei protagonisti – un'evoluzione che, però, non poteva prescindere dal momento di passaggio rappresentato dal matrimonio – e che aveva come conseguenza la produzione di una nuova immagine dell'universo femminile, dal 1959 in poi questi stessi personaggi si trovano di fronte a un mondo che è cambiato al di là della loro stessa comprensione: quel salto nel buio prefigurato da *Policarpo, ufficiale di scrittura* è già avvenuto, e per i confusi protagonisti si tratta di

decidere se opporre una futile resistenza – come avviene in genere per i personaggi di rango sociale inferiore, ne *I soliti ignoti* come ne *La grande guerra* o in *A cavallo della tigre* – oppure se cavalcare un'onda che finirà inevitabilmente per travolgerli – come fanno in genere quelli di estrazione borghese, in particolare il Gassman de *Il sorpasso*.

È a causa di questo duplice atteggiamento che, sempre secondo Grande, i nuovi volti dello *star system* italiano possono essere raggruppati in due diverse tipologie di personaggi, i quali si affacciano in modo diverso sulla scena di questi *mythoi*: da una parte vi sono quelli che peccano di un eccesso di adattamento, di un'aderenza passiva (come nel caso di quelli interpretati da Nino Manfredi) o al contrario ossessiva (come avviene per quelli cui presta il volto Tognazzi) alle norme sociali; dall'altra, si trovano quelli che fingono incessantemente un'avvenuta integrazione che è invece al di là della loro portata e della loro natura (Sordi e Gassman).

Bisogna inoltre notare come le diverse modalità con le quali viene affrontato il conflitto tra individuo e società prendano sovente la forma del viaggio, che è uno degli elementi che hanno spesso contribuito a far accostare la commedia degli anni '60 a certe esperienze del neorealismo – come *Fuga in Francia* (Mario Soldati, 1948), *Il cammino della speranza* (Pietro Germi, 1950) o, al limite, *Paisà* – e che si svolge attraverso diversi possibili itinerari. Lungo la penisola italiana, come ne *La grande guerra*, *Tutti a casa*, *La marcia su Roma*, *L'armata Brancaleone*; o all'estero⁴⁷⁰, come nel caso de *I magliari* (Francesco Rosi, 1959), di *Fumo di Londra* (Alberto Sordi, 1966), o di *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (Ettore Scola, 1968). Il percorso può essere compiuto a piedi, come nella maggior parte dei film citati, oppure in aereo – come ne *Le svedesi* (Gian Luigi Polidoro, 1960) – o in macchina – come ne *Il sorpasso* – così che, mentre nella commedia degli anni '50 prevaleva la rappresentazione di una micro-comunità, che fosse Brescello, Sagliena o di una determinata zona della capitale, è invece il confronto con un paesaggio alieno, o al contrario la scoperta di quello nazionale, a fare da sfondo alla maggior parte delle commedie del nuovo decennio.

Infine, sul piano dell'organizzazione sintattica del testo, vanno rilevati due elementi: innanzitutto, in buona parte dei casi tende a sopravvivere quella scansione in micro-sequenze che contraddistingueva film come *Pane, amore e fantasia* o *Poveri ma belli*. Ciò è dovuto a diversi fattori: alla presenza di gag che spezzettano l'azione – *A cavallo della tigre*, *I soliti ignoti*, *I compagni*, *La grande guerra* – alla dimensione itinerante, suddivisa quindi nelle diverse tappe di un viaggio, che contraddistingue i film sopra citati, oppure a una scomposizione del racconto dovuta all'utilizzo di flashback – *La parmigiana*, *L'assassino* (Elio Petri, 1961) – o a una sua struttura “ad istantanee” – *Io la conoscevo bene* – che rendono conto delle diverse sfaccettature di un personaggio che si vuole ritrarre. Il secondo aspetto, legato al primo, consiste nel fatto che in molti di questi film le gag comiche subiscono una drastica riduzione e sono spesso limitate a brevissimi momenti, che offrono brevi spunti satirici, spesso assai amari, i quali mirano più a far sogghignare lo spettatore che a farlo ridere. Questa caratteristica, abbinata alla diffusa rinuncia allo *happy ending*, rende difficoltoso qualsiasi processo di inclusione o di esclusione di questi film all'interno del corpus della commedia: un'incertezza che viene amplificata dalle alterne fortune dei loro registi, alcuni dei quali provengono già dall'empireo degli autori più o meno riconosciuti (Pietrangeli) mentre altri, all'epoca considerati dei semplici mestieranti, vi sono stati ammessi solo molto più tardi (Monicelli, Risi, Comencini); infine alcuni, che all'epoca dell'uscita di alcuni loro film erano considerati autori a tutti gli effetti (come Franco Rossi) sono poi caduti nel

⁴⁷⁰ Per le forme assunte all'interno del cinema italiano degli anni Sessanta dallo scontro tra la cultura autoctona e quelle estere si veda COMAND (2001).

dimenticatoio. Inoltre, vi sono alcuni film che sono tanto parsimoniosi dal punto di vista delle attrazioni da rendere difficoltosa la loro inclusione nella commedia, magari a causa di un prepotente gusto per il grottesco – come i primi film italiani di Ferreri – o perché innervati da un senso di malinconia che sfocia nella tragedia: è il caso di *Io la conoscevo bene*, un film «la cui appartenenza al genere», che risulta essere assai discutibile dal punto di vista dello spettatore odierno, secondo Quaglietti (1986, 72) «non è in discussione».

V. 2. *Il piano pragmatico*

Per un esame della commedia dei primi anni '60 conviene allora armarsi dell'elasticissimo modello proposto da Grande e, al tempo stesso, avventurarsi alla scoperta della dimensione pragmatica, nella quale questa fase del genere sembra più che mai abitare. Vanno distinti due punti di vista, il primo legato ai modi di produzione del genere e il secondo alla sua ricezione e rielaborazione in sede critica. Si prenderà in considerazione innanzitutto il primo versante: la commedia degli anni '60, sebbene realizzata da compagnie disparate come la De Laurentiis – *La grande guerra*, *Tutti a casa*, *Una vita difficile*, *Il federale*, *La voglia matta* (Luciano Salce, 1962) – oppure la Incei – *Anni ruggenti* (Luigi Zampa, 1962), *Il sorpasso*, *I mostri* (Dino Risi, 1963) – e da registi differenti, può invece contare, come notano Micchiché (1975), Di Giammatteo (1989) o Viganò (2004)⁴⁷¹, su di un numero di star piuttosto esiguo (Mastroianni, Manfredi, Sordi, Gassmann, Tognazzi) e soprattutto su un numero limitato di sceneggiatori quali le coppie Age & Scarpelli, Scola & Maccari, Franciosa & Festa Campanile o singoli professionisti quali Rodolfo Sonego o Suso Cecchi D'Amico. Perciò, se non può essere strettamente definita come un “ciclo” in senso hollywoodiano in quanto dal punto di vista dei diritti non è proprietà di una singola casa, la commedia italiana degli anni '60 e '70 è però qualcosa di molto simile: un ciclo di film – o filone, come preferisce la critica italiana – che non si ripromette di creare a sua volta un nuovo genere ma che imprime bruschi cambiamenti di direzione a uno già esistente, e che plasma con sicurezza i connotati di un periodo specifico della sua storia.

Un esame della dimensione pragmatica del genere non si esaurisce però soltanto con alcune considerazioni relative alla compattezza degli staff realizzativi, dal momento che questo corpus di film è passato alla storia con la celebre e ingombrantissima etichetta di “commedia all'italiana”. In un prezioso intervento, Camerini (1989) ricostruisce le modalità di apparizione di questa fortunatissima formula: considerata in genere come un calco del titolo di uno dei maggiori successi di Germi, *Divorzio all'italiana* (1961), essa viene attestata invece già a partire dall'anno precedente e fatica a imporsi fino alla fine del decennio, dal momento che divide equamente il terreno con le definizioni “commedia di costume” e, più occasionalmente, con la ridondante “commedia di costume all'italiana”; verrà poi ufficializzata solamente nel 1972, quando il fenomeno osservato sarà ormai prossimo alla sua conclusione, all'interno di una relazione presentata al convegno di Pesaro da Morando Morandini. Il termine aveva avuto fino a quel momento una funzione prevalentemente denigratoria, sebbene non esprimesse un netto rifiuto: il problema, per la critica coeva chiamata a riflettere su – ma soprattutto a valutare – questi film, era costituito principalmente dalla difficoltà di coniugare quella che veniva recepita come la loro dimensione referenziale, con la loro componente spettacolare. Alla critica degli anni '60 piaceva insomma il fatto che, essendo la commedia un genere che presenta elementi affini all'esperienza quotidiana

⁴⁷¹ Ma anche BRUNETTA (1982), DI GIAMMATTEO (1989), GILI (1983) o DE VINCENTI (2001b).

dello spettatore, sfruttasse l'opportunità di formulare un commento in forma satirica su quest'ultima; ciò che veniva rifiutato erano invece la permanenza di gag comiche e la prevalente atmosfera di complicità con la quale erano trattati i personaggi sui quali era imperniata la satira.

La questione della dimensione referenziale di queste opere è in realtà molto più complessa. Da un certo punto di vista, circolando in tutta la penisola, questi film hanno l'opportunità di negoziare la percezione della modernità che hanno i suoi stessi spettatori, in relazione ai differenti contesti geografici, sociali e culturali dai quali provengono: da una parte, fanno il loro ingresso in scena molti dei nuovi feticci del benessere, così che questo cinema sembrerebbe rispecchiare le contemporanee trasformazioni della società – un elemento che, tuttavia, era già presente anche nei film-canzone della fine degli anni '50; da un altro punto di vista, la stessa apparizione di questi simboli del moderno va a modificare la percezione dell'epoca del boom dei suoi contemporanei, che non necessariamente abitano in aree già raggiunte da queste trasformazioni, o che invece – se appartengono alla classe media dei grandi centri urbani – assistono alla propria rappresentazione su schermo. Vi è insomma un cortocircuito di saperi sociali⁴⁷², che contribuisce sul piano culturale alla creazione della società del boom allo stesso titolo delle trasformazioni economico-tecnologiche che stanno avvenendo in altri settori. Allo stesso modo, il contemporaneo ciclo di commedie ambientate durante il fascismo o in epoca resistenziale viene generato, secondo Micciché (1975), proprio dalla necessità che viene avvertita da queste neonate classi medie di una nuova percezione del proprio passato.

Tuttavia, quello che intercorre tra i film e i propri spettatori non è un semplice scambio che ha come base quel terreno comune creato per effetto dell'aderenza alla dimensione propria della vita quotidiana: infatti la commedia degli anni '60, come sottolinea Grande (1986, 60), «è avviata a far accettare la crisi della rappresentazione realistica, forzandola non tanto verso la farsa quanto verso il grottesco; con notevoli punte di comicità tragica di un quotidiano deforme e allarmante e una costante *figurazione del reale*, di cui vengono smascherati i camuffamenti o ingigantite le maschere». L'effetto di reale perseguito da questi film, insomma, è solo una base funzionale alla sua deformazione, che costituisce il vero scopo della commedia di questi anni, insieme all'enfaticizzazione dei suoi elementi più paradossali. Come scrive – con notevole lungimiranza – Quaglietti nel 1963, in un articolo di «Cinemasessanta» citato da Camerini (1986, 181):

La commedia cinematografica italiana ha subito in questi ultimi tempi una complessa trasformazione, sembrano ormai scomparsi dai nostri schermi gli squallidi prodotti di una comicità gratuita e provinciale, per cedere il passo ad opere più ambiziose, che rivolgono, con sempre maggiore interesse, la loro attenzione agli aspetti più paradossali della realtà italiana. La commedia, cioè, ambisce a diventare satira, e cerca più diretti contatti con la situazione reale del nostro paese; in questa direzione lavora, ormai da qualche anno, una nutrita schiera di autori, i quali hanno dapprima ironizzato sulle drammatiche vicende del fascismo e dell'antifascismo, e in questi ultimi tempi si sono rivolti con comune entusiasmo a scoprire le troppe contraddizioni del miracolo economico e della civiltà del benessere.

Anche lo studioso riconosce quindi, già al momento della loro apparizione, una funzione positiva alle trasformazioni intercorse nel genere; ma come si è detto, per la critica coeva i problemi sorgono al momento di confrontarsi con quella dimensione spettacolare – e con la stessa comicità – che si sovrappongono inevitabilmente a questo sguardo critico sul presente, intervenendo spesso a moderare i toni del distacco

⁴⁷² Per il concetto di saperi sociali e per le modalità della loro circolazione si veda EUGENI (1999).

ironico nei confronti del personaggio protagonista e quindi, per via metonimica, nei confronti dell'intero "tipo" sociale che quest'ultimo è chiamato a rappresentare. Secondo Micciché ([1975] 1995, 91), per esempio,

un cinema siffatto finì per determinare la formazione di un'"ideologia cinematografica" media: fatta di sapienti equilibri, spettacolarmente dosati, tra critica di costume e folklore sociologico, scetticismo amaro, e cinismo beffardo, ferocia iconoclasta e sberleffo goliardico, liberazione dell'eros e offerta surrogatoria di valori erotico repressivi, critica all'ordine costituito e qualunque anarchismo.

A far successivamente risalire le azioni della "commedia all'italiana" presso la critica nazionale deve aver contato non poco la tendenza al finale tragico o comunque amaro: è noto quanto nella critica cinematografica, e specialmente nelle sue correnti di sinistra, l'assenza di uno *happy ending* venisse salutata come un glorioso rifiuto del compromesso spettacolare, a partire dalle analisi di Kracauer (1947) per arrivare alla diseguale ricezione critica di alcune delle opere collegabili al neorealismo. E proprio con la nozione di neorealismo, come si è detto in precedenza, quella di "commedia all'italiana" presenta numerose affinità. Non soltanto perché a partire dagli anni '80, quando sembrano cadere molte riserve, la commedia degli anni '60 diviene contemporaneamente una reliquia del passato e una fastidiosa pietra di paragone della critica corrente nei confronti delle nuove uscite cinematografiche; ma anche perché, già a partire dai primi interventi totalmente (Spinazzola 1974) o parzialmente favorevoli (lo stesso Micciché) al genere, si profilano profonde difficoltà inerenti la definizione del corpus. Difficoltà riassumibili, per riprendere il titolo di Quaglietti (1986), nella volontà di discernere tra le «"vere" e le "false" commedie all'italiana»: anche in questo caso, come per il cinema neorealista, il metro adottato prescinde dalla sfera dell'estetica – o da quella delle condizioni produttive, di consumo, ecc. – per affondare nel più generico dominio dell'etica:

come già, *absit injuria*, era avvenuto nel dopoguerra "neorealistico", anche quella "all'italiana" fu (a suo modo, si capisce) – più che una "estetica" o un insieme di consonanti "poetiche" – un'"etica dell'estetica", quella dominante il "film medio" italiano degli anni '60» (Micciché [1975] 1995, 92).

V. 3. Le commedie Titanus tra gli anni '50 e '60

Come evidenzia Micciché, la commedia degli anni '60 è il più significativo esemplare di quella categoria critica, allora molto fortunata, che passa sotto il nome di "film medio": un termine ambiguo che si riferisce sia alla dimensione produttiva del film – che sarebbe indirizzato principalmente al pubblico di prima visione ma non sarebbe allo stesso tempo di grande impegno spettacolare – che a quella estetica, dal momento che indicherebbe quella vastissima *no man's land* che si estende tra i due limiti costituiti dalle più riuscite realizzazioni di autori riconosciuti e alle pratiche basse dell'industria. È proprio in relazione a questa categoria che alcune delle commedie della Titanus dei primi anni '60 si rivelano essere problematiche: effettuare un loro censimento si rivela infatti essere particolarmente difficile qualora, oltre ad elementi strettamente testuali, si prendano in considerazione la dimensione produttiva e il prestigio del regista coinvolto.

Vale la pena notare, innanzitutto, come il mutamento di paradigma semantico e sintattico che è stato finora evidenziato non coinvolgesse la totalità delle commedie uscite in Italia in questo periodo: limitandosi al caso della Titanus, si è visto in precedenza come i tre film interpretati da Rascel usciti nel 1960 tendessero semplicemente a travestire di elementi grotteschi o satirici la struttura che aveva

dominato la commedia del decennio precedente, mentre il ciclo dei “Quattro” (Erminio Macario-Aldo Fabrizi-Peppino De Filippo-Nino Taranto) si ricollegava senza ulteriori mediazioni alla tradizione farsesca dei primi anni '50. Si può perciò osservare come continuasse a esistere un comico di fascia bassa, che spesso impegnava quelle stesse star protagoniste della “commedia all’italiana”: si prenda il caso di Tognazzi che, poco prima di apparire in film come *Il federale* o *La marcia su Roma* è impegnato in film comico-parodistici realizzati in coppia con Raimondo Vianello come *A noi piace freddo!* (Steno, 1960), *Il mio amico Jekyll* (Marino Girolami, 1960) o *Psycosissimo!* (Steno, 1961).

In secondo luogo bisogna notare come, proprio a cavallo del volgere del decennio, si stesse verificando una piccola rivoluzione all’interno di quell’intera industria che aveva da poco superato una prima ondata di crisi. Secondo quanto racconta Spinazzola, all’alba del 1960 prende il via un “nuovo corso” cinematografico:

La premessa pratica di questa svolta fu costituita dalla volontà di intensificare lo sfruttamento del circuito di prima visione, il più redditizio: non solo per il prezzo maggiore del biglietto ma anche perché consente un recupero più rapido delle spese di produzione, cosa particolarmente necessaria per i film di alto impegno economico. A corroborare tale orientamento c’era poi la costante preoccupazione per la concorrenza televisiva. [...] Ma perché la manovra funzioni, occorre che la pellicola abbia una capacità di attrazione adeguata, sia agli occhi degli spettatori tradizionali delle prime sia delle masse più larghe che si vogliono convogliare. (Spinazzola 1974, 239-240).

Per quanto riguarda la Titanus, questa tendenza si concretizza in una riduzione del volume produttivo delle opere di basso profilo e in una parallela intensificazione della realizzazione di opere di prestigio. Come afferma Lombardo in un suo intervento al convegno di Stresa del 1959, poi riprodotto nel numero di apertura della rivista «La fiera del cinema», di proprietà dello stesso imprenditore: «L’esempio più probatorio ci viene dall’America. Le grandi aziende hanno abbandonato la produzione in serie. Al prodotto standardizzato si va sostituendo il prodotto tipo, l’esemplare unico che deve essere valorizzato e ammesso al consumo tenendo conto delle sue esigenze di costo e delle sue possibilità di rendimento.» (Lombardo 1959, 4). Il *patron* della Titanus non specifica quale tipo di produzione incontrerà queste caratteristiche, in cosa consisterà questo suo cinema di soli prototipi; tuttavia, guardando le uscite dei mesi successivi, è facile pensare che egli facesse riferimento contemporaneamente alle produzioni spettacolari di grandissimo impegno come *Rocco e i suoi fratelli* e a quella serie di film realizzati da esordienti, o da registi con poca esperienza, che passerà alla storia come un tentativo di creare una *nouvelle vague* italiana. Diviene allora problematico comporre un censimento delle commedie Titanus effettuata sul solo piano testuale in quanto, dal punto di vista pragmatico, alcuni di quegli stessi film vengono presentati o come opere di autori che vantano già un discreto riconoscimento al di fuori dell’ambito del cinema comico, o viceversa come esperimenti di futuri autori in erba.

Si possono così distinguere tre gruppi. In primo luogo vi sono quei film, tutti usciti alla metà degli anni '50, che sono stati in seguito riconosciuti da alcuni interventi critici come degli anticipatori del nuovo corso della commedia: *La spiaggia*, *Il segno di Venere*, *Un eroe dei nostri tempi* (Mario Monicelli, 1955)⁴⁷³; al secondo gruppo

⁴⁷³ Il film di Lattuada viene a volte indicato tra i possibili precursori della commedia all’italiana per il finale amaro e per la rappresentazione delle prime villeggiature al mare della borghesia industriale italiana; *Il segno di Venere* compare anch’esso a causa della sconfitta finale della protagonista, mentre viene analizzato da Grande come esemplare del *mythos dell’adattamento forzato*, al pari di opere pienamente accreditate nella categoria come *I soliti ignoti*. Infine, *Un eroe dei nostri tempi* presenta un protagonista (interpretato da Alberto Sordi) appartenente alla classe media e ossessionato dalla

apparrebbero invece quei film che vengono normalmente rubricati all'interno delle filmografie dedicate alla commedia all'italiana: *Audace colpo dei soliti ignoti* (Nanni Loy, 1959), *Risate di gioia* (Mario Monicelli, 1960) e *A cavallo della tigre* (1961). Va però sottolineato il fatto che il secondo di questi film, interpretato da Totò e Anna Magnani insieme allo statunitense Ben Gazzara, contiene ancora diversi elementi propri del cinema del decennio precedente e si segnala piuttosto per la volontà di adattare all'ambito del cinema popolare situazioni già viste in quello d'autore: la sequenza del furto nella festa privata, per esempio, è sostanzialmente identica a quella analoga de *Il bidone*. Infine, vi è un terzo gruppo costituito da tre film i quali vengono normalmente inclusi all'interno della produzione d'autore, oppure in quella politica degli esordi reclamizzata a gran voce da Lombardo all'inizio del nuovo decennio, ovvero *I magliari* (secondo film di Francesco Rosi, 1959), *L'assassino* (esordio di Elio Petri, 1961) e *Smog* (Franco Rossi, 1962); opere che tuttavia, come si vedrà, da un punto di vista testuale rientrano perfettamente nell'ambito delle nuove commedie italiane.

Un ulteriore elemento di compattezza interno dei tre gruppi è dato dal legame che in questo periodo lega la Vides di Franco Cristaldi alla Titanus. Cristaldi, nelle parole di Rosi, «venne fuori come il produttore che lanciava, o comunque dava credito, ai giovani registi» (Faldini – Fofi 1981, 69), sebbene avesse iniziato a lavorare almeno un lustro prima che si diffondesse la moda degli esordienti, ed era un produttore che, per realizzare i propri film in completa autonomia, si appoggiava a case di produzione di dimensioni maggiori con le quali divideva nettamente i compiti. Come sottolinea lo stesso Lombardo (*ibidem*) la Vides si occupava di organizzare la produzione, lasciando alla casa più grossa – che poteva essere anche la Lux, insieme alla quale Cristaldi realizzò *I soliti ignoti* e (con la partecipazione della Galatea) *Divorzio all'italiana* – il ruolo di finanziatrice e distributrice del film. Con la Titanus la Vides aveva già realizzato nel 1955 *Un eroe dei nostri tempi*, ma la collaborazione tra le due case si intensifica solo a cavallo del decennio successivo, a partire da *I magliari* per poi continuare con *Audace colpo dei soliti ignoti*, *L'assassino* e per finire con un film saldamente fuori dai territori della commedia, *Giorno per giorno disperatamente* (esordio di Alfredo Giannetti, 1961). Perciò, dei film sopra citati, circa la metà viene realizzata con Cristaldi, mentre *La spiaggia*, *Il segno di Venere*, *Risate di gioia* e *Smog* vengono realizzati in proprio dalla Titanus, e infine *A cavallo della tigre* è opera della Film 5, una cooperativa creata per l'occasione che includeva, oltre al regista e al collega Monicelli, anche gli sceneggiatori Age e Scarpelli e il produttore Alfredo Bini. Nonostante la mancata designazione di genere all'epoca della loro uscita, sono proprio *I magliari*, *L'assassino* e *Smog* – insieme ad *A cavallo della tigre* – ad apparire più prossimi ai meccanismi della commedia degli anni '60, e verranno perciò esaminati più da vicino, in quanto permettono di formulare alcune ipotesi sullo scarso peso che ha avuto la casa di Lombardo nel determinare le sorti della cosiddetta commedia all'italiana.

V. 4. Le commedie all'italiana Titanus

Rispetto ai film sopra citati, *A cavallo della tigre* costituisce un caso a parte, che fornisce però indizi sui motivi dello scarso successo che ha incontrato la casa di Lombardo nel settore della commedia dei primi anni '60. Il film racconta di un tentativo

conformità alle norme sociali – cosa della quale è talmente preoccupato da sembrare un folle agli occhi dei suoi stessi conoscenti – è privo di una sintassi che privilegi la dimensione amorosa e si conclude anch'esso con uno scacco subito dal protagonista.

di evasione⁴⁷⁴ cui prendono parte quattro individui: un ergastolano milanese (Mario Adorf), un pugliese condannato per aver ucciso l'amante della moglie (Gian Maria Volonté), un delinquente romano (Raymond Bussières) e un recalcitrante piccolo truffatore (Nino Manfredi) al quale mancherebbero pochi mesi per uscire ma che viene coinvolto suo malgrado nella fuga. I quattro riescono a scappare grazie a un piano assai elaborato, ma la vita fuori dal carcere si rivela essere peggiore della prigionia. In particolare, quando il personaggio interpretato da Manfredi raggiunge la dimora della moglie, scopre che quest'ultima si è accasata con un amante il quale, con gravi difficoltà, da anni mantiene i due figli della coppia: al fuggitivo non resta così che farsi denunciare dalla donna, in modo che la taglia che pesa sulla sua testa possa provvedere al sostentamento di una famiglia che, ormai, non è più la sua.

In molti, compresi i suoi autori e produttori, si sono chiesti quali fossero state le ragioni del cocente insuccesso commerciale del film, tanto più che tra le commedie della Titanus questa è l'unica a poter contare su di un cast artistico che parrebbe di sicuro successo, con Luigi Comencini alla regia e la coppia Age e Scarpelli alla sceneggiatura: un team che aveva appena conseguito ottimi successi con *Tutti a casa*. Inoltre, l'accostamento parodistico a un genere cinematografico straniero – in questo caso il poliziesco e in particolare il sottogenere dedicato alle evasioni carcerarie – era stato poco tempo prima un elemento vincente de *I soliti ignoti*. In alcune interviste gli stessi Bini e Comencini hanno dato la colpa a una serie di fattori, tra cui l'estrema sgradevolezza della vicenda e l'amarrezza del finale, nonché a una certa miopia di Lombardo, che aveva tentato di lanciare un film tanto cupo proprio nella stagione natalizia⁴⁷⁵. In effetti, nonostante la presenza di numerose gag, spesso molto divertenti, *A cavallo della tigre* sconta la presenza di un protagonista che rende difficile l'identificazione, in quanto è contemporaneamente troppo meschino e troppo stupido per attirare le simpatie del pubblico, e Manfredi all'epoca era probabilmente ancora troppo poco popolare per svolgere il ruolo di protagonista partendo da un simile materiale; tuttavia, bisogna ricordare il fatto che un film in partenza non meno sgradevole, *Divorzio all'italiana*, uscì esattamente lo stesso giorno, il 20 dicembre del 1961, ma fu subito un grande successo internazionale. È difficile a questo punto dire se fossero stati la presenza di un regista di richiamo come Germi o un attore più affermato come Mastroianni a concedere quell'attrattiva che mancava al film di Comencini, o se invece avevano giocato a favore di *Divorzio all'italiana* una satira sociale specifica – laddove in *A cavallo della tigre* il bersaglio è un'umanità fondamentalmente pigra e abituata a vivere di espedienti, come quella de *I soliti ignoti* – o ancora una venatura di razzismo che aveva fatto trionfare l'opera di Germi nelle sale di prima visione del nord. Rimane tuttavia il fatto che uno dei principali appuntamenti della Titanus con la commedia all'italiana si rivela essere un'esperienza fallimentare.

Curiosamente, risultati migliori erano arrivati da un'opera più vicina al contesto del cinema d'autore, *I magliari*. Il film, scritto insieme al regista da Suso Cecchi D'Amico e Giuseppe Patroni Griffi, è incentrato sulle figure di due emigranti: Mario (Renato Salvatori) è un operaio grossetano che ha lavorato per sei mesi in una fabbrica di Hannover, ma ne è uscito con le ossa rotte e medita di tornare in Italia; Fernando, detto "Totonno" (Alberto Sordi) è invece un "magliaro", un truffatore professionista che

⁴⁷⁴ L'idea di partenza deriva, come afferma lo stesso Age, da una coproduzione minoritaria Titanus dell'anno precedente, il francese *Le trou* (*Il buco*, Jacques Becker, 1960). Seppure i punti di contatto tra i due film siano oggettivamente limitati, si può pensare che il rapporto tra il personaggio di Manfredi, Adorf e Volonté parodizzi quello tra il protagonista del film di Becker e i propri compagni di cella.

⁴⁷⁵ È Comencini a insistere su questo punto: «Era un film sgradevole, in fondo, e la Titanus sbagliò tutto a lanciarlo come "il film di Natale, il film di Natale!"» (Faldini – Fofi 1981, 127).

si guadagna da vivere facendo il venditore ambulante di tessuti di scarsissima fattura, spacciati per materiale di qualità. I due si incontrano per caso, e nonostante il loro rapporto inizi nel peggiore dei modi – Totonno ruba il passaporto di Mario per sfuggire a un controllo di polizia, facendo passare al giovane una notte in cella – il giovane operaio si attacca al più anziano truffatore e cerca di impararne il mestiere, attratto dal miraggio di quei guadagni facili che sono per definizione preclusi a chi lavora onestamente. Totonno ha però altro a cui pensare: sta meditando di sottrarsi al controllo di Don Raffaele – il piccolo boss che gestisce le attività dei magliari nella zona di Hannover – e dopo aver stretto un accordo con un losco imprenditore locale di nome Meyer si trasferisce ad Amburgo portandosi dietro buona parte dei propri colleghi. Porta con sé anche Mario, non perché questi sia un buon venditore ma perché Totonno ha intuito che Paula, la bella moglie di Meyer (Belinda Lee), ha un debole per lui. La trasferta ad Amburgo si rivela però un disastro: i magliari subiscono minacce e percosse da parte dei polacchi cui sono venuti a fare concorrenza, Totonno non ha evidentemente la stoffa del capo e Mario si è realmente innamorato di Paula, con la quale ha avviato una relazione, e non intende permettere a Totonno di ricattarla per ottenere il denaro del marito. Quando Meyer, deluso dall'andamento degli affari, decide di affidare anche la piazza amburghese a Don Raffaele, l'incompetente Totonno è costretto ad andarsene con la coda tra le gambe mentre Mario, che aveva proposto a Paula di andarsene in Italia insieme a lui, se ne torna in Italia solo e povero come quando era partito: la donna, pur amandolo, non è infatti disposta a lasciare gli agi che aveva conquistato grazie al proprio matrimonio.

I magliari è evidentemente costruito sulle due figure di Mario e Totonno. Il primo è un individuo che ha fino a quel momento vissuto in uno stadio di innocenza primordiale, che non si è ancora integrato nella società a lui contemporanea perché non ha ancora compreso la realtà che si cela dietro le sue norme ufficiali – ovvero che l'importante è avere successo a prescindere dai mezzi impiegati, e che l'onestà è uno specchietto per le allodole che non porta da nessuna parte. La risposta del personaggio sarà allora un tentativo di mascheramento, operato in modo da diventare simile a Totonno, ovvero ricco – ma quella del giovane è evidentemente una valutazione superficiale – e senza scrupoli; tuttavia la morale di classe, nella quale è stato educato, risulterà essere più forte. Anche il secondo personaggio sta operando un mascheramento: Totonno pensa infatti che per fare il salto di qualità da venditore ambulante a uomo d'affari sia sufficiente fare leva sul proprio carisma, ma non ha compreso che fare il capo è un mestiere nel quale occorre giocare sporco sul serio – per esempio tenere buoni i concorrenti polacchi con il denaro o, se occorre, con la violenza. La natura dei due protagonisti, e il rapporto che si instaura tra di loro, ricorda da vicino la dinamica che intercorre tra i personaggi interpretati da Jean-Louis Trintignant e da Vittorio Gassman nel successivo *Il sorpasso*: anche Mario si fa sfruttare dal presunto amico – si fa rubare il passaporto e viene spinto tra le braccia di Paula allo scopo di poterla ricattare – ma finge di non accorgersene perché l'altro rappresenta per lui un appiglio utile a entrare in un mondo spaventoso ma al tempo stesso ardentemente desiderato. Diverso è però l'epilogo, in quanto sui due magliari non incombe tanto la tragedia quanto lo scacco, che colpisce allo stesso tempo l'arroganza di Totonno, costretto ad andarsene con la coda tra le gambe, e l'innocenza ritrovata di Mario, che viene abbandonato da Paula. I due personaggi rientrano perciò, sia per la loro natura che per la parabola narrativa nella quale sono implicati, nella casistica dei personaggi della commedia degli anni '60 che è stata precedentemente delineata: non appartengono alla classe media, ma desiderano arricchirsi in fretta per uscire dalla miseria, come i protagonisti de *I soliti ignoti* – dal cui cast proviene Salvatori; si trovano in un paese

straniero all'interno del quale si spostano continuamente in automobile; infine frequentano la vita notturna delle due città in cui vivono: *night club* con spogliarelli e locali fumosi nei quali i juke-box diffondono musica rock. Gli ambienti, inoltre, sono ripresi con uno stile reminiscenze, al contempo, di certi versanti del neorealismo e di esperienze contemporanee quali il cinema diretto: la larghezza del formato panoramico e la profondità di campo vengono utilizzati al meglio in ogni inquadratura, specialmente nelle riprese effettuate negli esterni – tutti reali – tedeschi. In questo modo, mentre si svolge la vicenda, la macchina da presa offre scorci autentici del porto di Amburgo e dei lavoratori che lo frequentano, e l'angolo di ripresa è spesso decentrato rispetto ai protagonisti in scena, in modo da offrire fugaci primi piani degli individui che entrano o escono dai locali notturni, oppure del mare di teste dei frequentatori di affollate sale da ballo. Da questa estetica della documentazione immediata non è esclusa una componente attrazionale, che va al di là delle intenzioni esplicitamente dichiarate: si veda per esempio la sequenza delle ragazze in vetrina in una via di Amburgo⁴⁷⁶ che vengono passate in rassegna da Alberto Sordi, o ancora quella dello spogliarello nel *night club* di Hannover, che offrono scorci di un mondo notturno non dissimile da quello offerto in quello stesso anno da *Europa di notte* (Alessandro Blasetti) o dai suoi innumerevoli epigoni. A prescindere dalle sue effettive intenzioni, questa dimensione documentaria offre una possibile spiegazione del perché parte della critica degli anni successivi, che guardasse o meno con favore alle nuove forme della commedia all'italiana, avesse comunque evocato lo spettro del neorealismo a proposito di alcuni di questi film: non solo perché la nuova etichetta non era meno vaga di quella che aveva contraddistinto i decenni precedenti, ma anche perché in certi casi sembra che la commedia degli anni '60 conservi alcuni aspetti semantici del neorealismo – la preferenza per l'utilizzo dei luoghi reali, che incidentalmente abbassavano i costi di realizzazione; l'attenzione per il dato fenomenico; la rappresentazione di soggetti sociali e situazioni prelevati dall'immediata attualità – sebbene questi stessi aspetti vengano riorganizzati all'interno di una sintassi assai differente, che concede un notevole spazio all'elemento comico.

Quest'ultimo, ne *I magliari*, è presente soprattutto nella prima parte del film e, come è prevedibile, è veicolato principalmente dal personaggio interpretato da Alberto Sordi. La vicenda può infatti essere suddivisa in due segmenti, il primo dei quali si svolge ad Hannover, mentre il secondo è incentrato sulla trasferta ad Amburgo. Complessivamente, nella prima parte domina l'aspetto attrazionale, legato non soltanto alla dimensione erotica che è già stata menzionata, ma anche alla gag comica: l'illustrazione delle attività proprie dei "magliari" viene affidata a Totonno, che si produce in due truffe che ricordano episodi analoghi de *Il bidone*. Nella prima, l'uomo ciruisce una vedova cui consegna un fantomatico ordinativo di stoffe che sarebbe stato richiesto pochi mesi prima dal marito ora defunto; nella seconda, il magliaro finge di infortunarsi all'interno di un locale, allo scopo di farsi soccorrere dalla proprietaria e approfittarne per venderle tappeti di pessima qualità. In entrambi i casi, Sordi dà fondo al proprio repertorio di derivazione teatrale: si produce in un *grammelot* che mescola misere frasi in tedesco e latino a un italiano arcaico e cerimonioso, che utilizza per

⁴⁷⁶ La brevissima sequenza ambientata nel quartiere a luci rosse non può non ricordare il successivo *La ragazza in vetrina* (1961), l'ultima opera cinematografica realizzata da Luciano Emmer prima di uno iato quasi trentennale. Si tratta di un altro film che presenta diversi elementi propri della commedia a cavallo tra i due decenni – è incentrato sullo scontro tra un protagonista giovane e innocente (Bernard Fresson) e un suo collega più anziano e cinico (Lino Ventura), ha un finale amaro ed è ambientato in una terra straniera vista dall'ottica di due emigranti; inoltre, anche *La ragazza in vetrina* annovera, nonostante la malinconia di fondo e la crudezza del tema rappresentato, diverse gag e situazioni leggere, sebbene non sia normalmente annoverato tra le commedie all'italiana.

ostentare ossequio nei confronti del potenziale cliente ma che alterna a sprezzanti commenti in romanesco i quali, pronunciati a mezza voce, funzionano come degli *a parte* teatrali; alterna un'arrogante sicurezza di sé a improvvisi lampi di codardia; si lascia andare a improvvise cadute *slapstick* accompagnate da brevi piagnistei.

Nella seconda parte del film, maggiormente incentrata su Mario e sulle disavventure collettive del gruppo di venditori, la dimensione attrazionale e in particolare la comicità passano in secondo piano; tuttavia quest'ultima affiora prepotentemente per un'ultima volta, nella sequenza delle ragazze in vetrina: Totonno, dopo essere partito con i propri sottoposti alla ricerca di tale Stefanowski, il capo di quegli zingari polacchi che ostacolano con la violenza il loro lavoro, dopo qualche ora si stufa di aspettare, abbandona i propri compagni e fa una visita al quartiere a luci rosse. Lì viene adescato da una ragazza che lo colpisce con un frustino e lui, dopo aver contrattato con la padrona che si trova davanti alla porta, prima di entrare si rivolge direttamente alla macchina da presa ed esclama: «'A Stefanowski: io t'ho aspettato, ma questa c'ha er gatto a nove code!».

I magliari presenta quindi diversi elementi propri della commedia, e in particolare di quelle trasformazioni che il genere sta attraversando a cavallo dei due decenni. Tuttavia, il film viene di norma incluso tra quelle opere che, come il precedente *La sfida* (1958) e i successivi *Salvatore Giuliano* (1962) e *Le mani sulla città* (1963), gettano le basi per il futuro "cinema politico" del regista – e questo nonostante il fatto che a Rosi non sia necessariamente alieno il registro comico: si pensi a *C'era una volta* (1967). *I magliari*, peraltro, nonostante la sgradevolezza del tema e delle situazioni o l'amarezza di fondo, riesce a conseguire un buon successo (mezzo miliardo di Lire a fine sfruttamento), probabilmente grazie all'appeal esercitato dagli attori: oltre a Sordi e Salvatori, il film annovera infatti una serie di volti già visti in altre opere della Titanus, come Aldo Giuffré e Nino Vingelli, segno che anche negli anni '60 i caratteristi continuano a fare la fortuna anche delle opere più ambiziose.

Un discorso simile si può fare anche per *L'assassino*, un'opera che viene pienamente integrata nella filmografia del suo autore e abitualmente accostata al successivo *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970)⁴⁷⁷. Il film racconta ventiquattro ore della vita di Nello Poletti (Marcello Mastroianni), un ricco antiquario romano in procinto di sposarsi con la figlia di un industriale, che viene sospettato di aver ucciso la propria ex amante Adalgisa (Micheline Presle) e viene per questo interrogato per tutta la notte da un commissario di polizia (Salvo Randone). Attraverso l'interrogatorio cui viene sottoposto, il protagonista è costretto a rievocare alcuni aspetti della propria vita e fa uno spontaneo esame di coscienza, che viene visualizzato mediante una serie di flashback i quali mostrano di volta in volta come il protagonista abbia raggiunto il successo negli affari grazie a mezzi illeciti – Poletti rivende abitualmente a peso d'oro oggetti che ha fatto rubare nelle ville sui colli romani da ladruncoli di periferia – come questi sia stato in grado di avviare il proprio negozio sfruttando la benevolenza e soprattutto il denaro della propria amante Adalgisa – che avrebbe poi abbandonato non appena si fosse presentata l'occasione per una rapida ascesa sociale, attraverso il fidanzamento con una rampolla dell'alta borghesia – e infine come l'antiquario avesse iniziato il rapporto con la propria amante seducendola anziché riconciliandola con il marito, suo intimo amico, come aveva promesso di fare. Alla fine il commissario trova il vero colpevole – un individuo che doveva dei soldi alla vittima –

⁴⁷⁷ Un film che, tuttavia, secondo DI GIAMMATTEO (1989) forma insieme a *La dolce vita* un'ideale cornice all'interno della quale si muoverebbe l'intera esperienza della commedia all'italiana.

ma non prima che Poletti sia stato etichettato dai mezzi d'informazione⁴⁷⁸ e dai propri conoscenti come un assassino, e abbia promesso a se stesso di cambiare se mai fosse uscito indenne da quella situazione. L'epilogo ci mostra però l'antiquario alcuni mesi dopo: non solo non ha affatto mutato stile di vita ma è arrivato a sfruttare nei propri affari la notorietà che quella vicenda gli ha dato.

Poletti è perciò un altro cinico uomo senza qualità, un altro "mostro" – per fare un ovvio riferimento al titolo del film a episodi di Risi del 1963 – che è pronto a sacrificare qualsiasi cosa sull'altare del successo, ma al tempo stesso si trincerava ipocritamente dietro valori borghesi che è il primo a trasgredire. La sua operazione di travestimento, attraverso la quale il personaggio tenta di introdursi in un'alta società alla quale non appartiene e, probabilmente, non apparirà mai, è il fulcro narrativo del film, rispetto al quale l'inchiesta del commissario non è altro che un pretesto: d'altra parte, gli elementi propri della sintassi della detection sono pochissimi, e la scoperta del vero colpevole è un dato di pochissimo interesse che viene presentato allo spettatore come un semplice dato di fatto, senza che vengano creati effetti di *suspense* né di sorpresa. Per il resto ne *L'assassino* la dimensione attrazionale e quella comica sono estremamente contratte e limitate, e si fondono spesso con un gusto kafkiano per il grottesco che sconfinava nel surreale⁴⁷⁹ e che sarà la cifra di molte delle opere successive del regista. Ciò nondimeno, gli elementi che permettono di associare il film alle contemporanee evoluzioni della commedia sono molti, e sono leggibili già sul piano pragmatico nel tipo di operazione messa in campo dalla Titanus: il film nasce infatti da un soggetto scritto da Elio Petri – che aveva un nutrito curriculum come sceneggiatore e aveva collaborato ai film realizzati da De Santis per la casa di Lombardo – insieme al poeta Tonino Guerra, e viene inizialmente pensato per essere interpretato da Nino Manfredi, un attore il quale, a differenza di Marcello Mastroianni – che al di fuori dell'ambito del cinema comico aveva già lavorato con Fellini e Visconti (*Le notti bianche*, 1957) e si apprestava a interpretare un film di Antonioni (*La notte*, 1961) – aveva speso la parte iniziale della propria carriera nel solo ambito della commedia⁴⁸⁰. Inoltre i dialoghi vengono riscritti dalla collaudata coppia Franciosa-Festa Campanile la quale, oltre ad avere sporadicamente collaborato a opere più ambiziose – *Rocco e i suoi fratelli* e *Il magistrato* – per la Titanus aveva realizzato soprattutto prodotti comici di differente livello (la trilogia dei *Poveri ma belli*; *La cento chilometri*; *Venezia, la luna e tu*), così che diversi elementi nella composizione dei comparti artistici contribuiscono a dotare il film di quella doppia dimensione, autoriale e di genere, che contraddistingue l'approccio Titanus alle forme della nuova commedia. Si tratta di un aspetto che è possibile riscontrare anche nei due manifesti realizzati per il *marketing* visivo del film, che sono connotati in maniera estremamente differente l'uno rispetto all'altro. L'affisso gioca sugli elementi drammatici e su quelli erotici de *L'assassino*: si vede un ritratto in primo piano – dipinto ma evidentemente tratto da una foto di scena – di Marcello Mastroianni sdraiato su di un letto e abbracciato a una donna – della quale è possibile vedere solo la nuca ma la cui capigliatura bionda rimanda evidentemente a Micheline

⁴⁷⁸ Lo stesso tema, gestito in maniera più interessante, appare nel contemporaneo *Il rossetto* di Damiani: un film nel quale la struttura del *mystery* è invece centrale, è trattata con un registro drammatico e rimane aliena ai meccanismi della commedia.

⁴⁷⁹ In particolare nella nottata in carcere di Nello, che viene approcciato da due improbabili malviventi – uno dei quali è interpretato dall'attore comico Paolo Panelli – in realtà informatori che tentano di farlo confessare.

⁴⁸⁰ Mastroianni, anch'egli amico di Petri, subentra solo quando Manfredi rinuncia al progetto a causa di impegni contratti con De Laurentiis; la sua presenza costituisce una garanzia di successo commerciale sufficiente affinché Lombardo – che poteva inoltre pagare poco l'attore a causa di un vecchio contratto non ancora risolto – accetti di finanziare il film. Cfr. FALDINI – FOFI (1981, 69-70 e 152-153)

Presle; tuttavia l'immagine della coppia viene parzialmente coperta da una serie di tre sbarre nere, che appartengono alla testiera di un letto ma allo stesso tempo rimandano evidentemente all'iconografia carceraria. La locandina, all'opposto, punta sulla commistione tra gli elementi drammatici e quelli comici presente del film, affiancando a un primo piano di Mastroianni, che emerge da uno sfondo nero, una serie di piccole figure assai stilizzate e caricaturali, le quali ritraggono rispettivamente due donne semisvestite, due guardie che stanno arrestando un ladro e un individuo intento a esaminare una bara con una lente d'ingrandimento: tutti elementi assolutamente estranei alla diegesi del film e collegabili a quest'ultimo solamente attraverso l'isotopia della criminalità suggerita dal titolo. Inoltre, l'unico nome a essere evidenziato dal *lettering* del manifesto – oltre a quelli di Mastroianni e della Presle – è quello del comico Paolo Panelli. Evidentemente, non potendo ancora reclamizzare la firma dell'allora sconosciuto Petri, la Titanus ha optato così per sottolineare quell'intreccio tra dramma, erotismo e (seppur moderata) comicità che contraddistingue il film, sebbene al suo interno la volontà di fare emergere la componente autoriale appaia evidente. Un approccio simile contraddistingue un'operazione particolarmente complessa che ha costituito per la casa di produzione un vero e proprio scacco: *Smog*, un film decisamente ambizioso che vale la pena di esaminare nel dettaglio.

V. 5. Smog

Sinossi: L'avvocato Vittorio Ciocchetti (Salerno) è in viaggio verso il Messico, dove deve seguire la causa di divorzio di un suo cliente. L'aereo fa scalo a Los Angeles e all'uomo viene così offerta l'opportunità di passare la notte in città, accompagnato dalle hostess della compagnia americana. Ciocchetti accetta volentieri, ma la sua conoscenza dell'inglese è pessima e, quando si accorge che le sue accompagnatrici non parlano italiano, decide di farsi lasciare a Hollywood per visitare il quartiere. Tuttavia, Los Angeles non è una città nella quale avventurarsi a piedi e l'avvocato, dopo aver percorso svariati chilometri in mezzo al traffico, trova riparo in una galleria d'arte che espone le opere di un pittore italiano, allo scopo di cercare qualcuno che parli la sua lingua e gli chiami un taxi per l'aeroporto. Lì conosce Mario (Salvatori), un connazionale che si propone di accompagnarlo in automobile, dopo aver sbrigato alcune faccende. Queste consistono in una serie di lavori umili e ai limiti della legalità: riportare in automobile a dei ricchi padroni i loro cani appena usciti da lussuose cliniche per animali, tenere lezioni di italiano a signore losangeline di mezza età – a cui vengono sottratti soldi per fantomatiche opere di beneficenza – infine organizzare cocktail party per alcune esponenti dell'alta borghesia locale. Dapprima grato a Mario per la sua compagnia, a mano a mano che viene a contatto con persone di rango sociale superiore e che si accorge dell'umile posizione del proprio connazionale, Vittorio adotta un atteggiamento classista nei suoi confronti, lo accusa apertamente di essere un piccolo truffatore e insiste per pagarlo come fosse il proprio autista. Quando è il momento di tornare in aeroporto, Ciocchetti insiste però per conoscere gli altri compatrioti amici di Mario: gli viene allora presentata Gabriella (Girardot) amante occasionale di Mario e donna d'affari. I tre passano la serata in un bowling assieme ad altri amici della coppia, tra i quali vi sono il pittore italiano alla cui mostra stava lavorando Mario e un losco individuo con cui il giovane sta cercando di concludere un affare che concerne dei pozzi di petrolio. Ciocchetti si lascia andare al bere, litiga con il pittore e ha un malore: Mario approfitta della sua distrazione per derubarlo di alcune banconote e abbandonarlo a Gabriella, la quale si prende cura di Ciocchetti, gli propone di passare la notte con lei e di partire il giorno dopo – la donna ha un amico

ambasciatore che eviterà all'avvocato problemi con l'immigrazione – poi lo accompagna in una villa sulle colline. I due trascorrono la notte, raccontandosi le rispettive vicende sentimentali: Vittorio è fidanzato con la figlia di un importante uomo politico che, sebbene sia troppo ipocrita per ammetterlo, sposa per puro interesse; Gabriella invece ha rifiutato le proposte di matrimonio di Mario perché è ancorata all'idea che una moglie debba avere un marito socialmente più importante di lei.

Ciocchetti trascorre la giornata seguente insieme a Gabriella. Dapprima la accompagna a Culver City, dove Mario sta cercando di acquistare un piccolo pozzo di petrolio, poi accompagna la donna a una festa dell'alta società losangelina, alla quale sarà presente anche l'amico ambasciatore di Gabriella. Ma Ciocchetti, trovandosi in mezzo a membri della upper class americana, perde ogni interesse per la propria accompagnatrice, intento com'è a bearsi della compagnia di capitani d'industria e politici locali dei quali non riesce nemmeno a comprendere la lingua. Mentre Gabriella, delusa, torna da Mario, Ciocchetti si fa trascinare dai suoi nuovi amici in un'avveniristica villa di vetro fuori città: ma mentre ne sta ammirando la struttura si accorge di essere stato lasciato solo e di non essere più in grado di trovare l'uscita.

Smog è un film oggi difficilissimo da reperire⁴⁸¹ e del quale è arduo ricostruire la gestazione. Pasquale Festa Campanile (Faldini – Fofi 1981, 156) sostiene che l'idea iniziale sarebbe stata di Lombardo, il quale aveva però in mente un film ambientato in Italia, e che solo in un secondo momento il regista avrebbe deciso di spostare la vicenda in America, in modo che *Smog* fosse un seguito ideale del suo *Odissea nuda* (1961)⁴⁸². Tuttavia pare più attendibile quanto affermato dallo stesso regista (*ibidem*), il quale sostiene che il soggetto e la prima stesura della sceneggiatura furono scritte per intero da Pier Maria Pasinetti e solo in seguito, una volta che il film era entrato in produzione, sarebbero state rimaneggiate dai professionisti Festa Campanile, Franciosa e Guerra⁴⁸³. Pasinetti, fratello minore del più celebre Francesco⁴⁸⁴ e già collaboratore alla sceneggiatura di *La signora senza camelie* (1953) del cognato Antonioni, era docente di letteratura comparata presso l'UCLA dal 1949, e riesce così difficile pensare che una vicenda totalmente incentrata sul rapporto tra un italiano e il mondo degli italoamericani di Los Angeles sia la rielaborazione di un trattamento precedente anziché un suo soggetto originale. Allo stesso tempo, appare invece plausibile pensare che siano le gag comiche ad essere state introdotte in un secondo momento dagli altri tre sceneggiatori, con il probabile intento di alleggerire il materiale di partenza – il che potrebbe spiegare la brusca alternanza di toni che contraddistingue il film. *Smog* viene inoltre girato interamente *on location* negli Stati Uniti e si avvale di reparti tecnici locali, tra cui il direttore della fotografia Ted McCord⁴⁸⁵: si tratta quindi di una realizzazione prestigiosa – cui partecipa come coproduttrice la MGM, che in quell'anno aveva firmato con la

⁴⁸¹ Una copia restaurata dalla Cineteca Nazionale è stata di recente presentata nel corso della 65a Mostra del cinema di Venezia nell'ambito della rassegna *Questi fantasmi: Cinema italiano ritrovato 1946-1975*, curata da Sergio Toffetti e Tatti Sanguineti.

⁴⁸² Anch'esso interpretato da Enrico Maria Salerno, questo film racconta del tentativo fallito di un intellettuale di abbandonare la civiltà per immergersi nella natura di Tahiti, laddove *Smog* racconta in qualche modo una vicenda opposta, ovvero lo smarrimento di un individuo che tenta di integrarsi nella più caotica delle città americane.

⁴⁸³ Non è chiaro invece quale sia il ruolo di Franco Brusati, che partecipa alla sceneggiatura ed esordisce nello stesso anno con un altro film Titanus, il pretenzioso *Il disordine*, sempre interpretato da Salvatori.

⁴⁸⁴ (1911-1949) fu sceneggiatore, regista di documentari, autore della prima storia del cinema italiano (PASINETTI 1939) e direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia (1948-1949).

⁴⁸⁵ Che aveva lavorato in film prestigiosi come *Il tesoro della Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, John Huston, 1948) o *La valle dell'Eden* (*East of Eden*, Elia Kazan, 1955).

Titanus accordi produttivo-distributivi per cinque film⁴⁸⁶ – ma che nondimeno presenta innumerevoli affinità con la coeva commedia cinematografica.

Il film è interamente incentrato sui tre personaggi di Vittorio, Mario e Gabriella. Il primo corrisponde nettamente a quella figura di rampante piccolo-borghese dell'era del boom che contraddistingue buona parte delle commedie del decennio: Ciocchetti è infatti un personaggio dalle dubbie origini, impegnato in una scalata sociale che sembra inarrestabile e i cui meccanismi sono talmente scoperti e ripetitivi da essere contemporaneamente simili a dei tic nervosi e al meccanico comportamento di un animale selvatico in lotta per la propria sopravvivenza. Questo meccanismo di adattamento alla realtà sociale circostante è visibile all'interno del film in almeno tre situazioni: nell'incipit, appena atterrato all'aeroporto di Los Angeles, Vittorio si lega immediatamente – sebbene affetti un compiaciuto paternalismo – a una famiglia proveniente dall'Italia meridionale che sta emigrando in Australia, ma non appena una hostess gli chiede se lui preferisca visitare Los Angeles o rimanere insieme ai propri connazionali, coglie immediatamente l'opportunità di affrancarsi da una compagnia che socialmente non gli offre alcuna opportunità. In seguito, quando Vittorio conosce Mario, dapprima dimostra una certa gratitudine dal momento che questi l'ha sottratto all'angosciosa solitudine di una città apparentemente ostile, poi, quando si rende conto della distanza di classe che li separa, prende altezzosamente le distanze. Infine Vittorio si lega a Gabriella che, pur essendo l'amante di Mario ne è anche il datore di lavoro e ha evidentemente acquisito un certo benessere e uno status sociale piuttosto elevato; ma abbandonerà anche lei, non appena gli verrà presentata l'opportunità di frequentare degli esponenti della *upper class* di Los Angeles. Ciocchetti rappresenta evidentemente una borghesia ipocrita – è fervente cattolico ma divorzista⁴⁸⁷ – sprezzante con i ceti inferiori e servile con i potenti, che si adatta a ogni situazione grazie a quell'incessante meccanismo di travestimento che è stato evidenziato da Grande e che è rappresentato perfettamente dai personaggi interpretati da Sordi – al cui stile di recitazione, evidentemente, Salerno si ispira in più di una circostanza.

Tuttavia, l'interesse del personaggio, per quanto egli corrisponda a una figura già ampiamente utilizzata in altri film coevi, consiste nel modo in cui questi si contrappone agli altri italiani che abitano Los Angeles, i quali a loro volta costituiscono un gruppo di individui sradicati, bloccati ciascuno in un'immagine della loro nazione di provenienza che è inevitabilmente parziale e soprattutto legata al passato, a un'epoca storica differente da quell'Italia contemporanea, rappresentata da Ciocchetti, che reagisce al loro incontro con ipocrita ottusità. In primo luogo, Vittorio finge di non vedere le profonde analogie che lo legano al faccendiere Mario il quale, emigrato negli Usa grazie a un visto offertogli all'epoca del piano Marshall, ha continuato a vivere lì da clandestino ed è rimasto prigioniero dei propri fallimenti, e che insiste nel suo disperato tentativo di diventare un magnate del petrolio anche ora che, a causa del boom, farebbe forse prima a tornare in Italia e ad approfittare della nuova congiuntura. Ciocchetti rimprovera al giovane il fatto di essere un truffatore, di approfittare di quelle esponenti

⁴⁸⁶ Gli altri quattro sono *Cronaca familiare* (Valerio Zurlini), *L'isola di Arturo* (Damiano Damiani), *Ti-Kojo e il suo pescecane* (Folco Quilici), *Le quattro giornate di Napoli* (Nanni Loy).

⁴⁸⁷ Inoltre nella sua professione è impossibile non cogliere una satira di episodi recenti di cronaca. Ciocchetti sta infatti recandosi a Città del Messico per gestire una causa di divorzio – che allora in Italia era ancora proibito – nella quale è coinvolto un cliente suo connazionale: il pubblico italiano dell'epoca non poteva non cogliere un riferimento al divorzio messicano di Carlo Ponti e al suo concomitante matrimonio, ivi celebrato, con la sua amante Sophia Loren (1957), un'unione che non era mai riconosciuta dallo Stato Italiano, che era stata denunciata come concubinato dalla Chiesa cattolica e che infine era stata annullata proprio nel 1962.

della borghesia americana per le quali il giovane fa da autista, accompagnatore, cuoco, insegnante di italiano e alle quali tenta continuamente di spillare quattrini; ma non si accorgere che lui stesso sta per compiere qualcosa di simile, sposando per mero interesse la figlia di un deputato.

In secondo luogo, il protagonista litiga aspramente con il pittore incontrato al bowling, il quale si era trasferito negli Usa dopo avere constatato che la fine della guerra non aveva portato a quei cambiamenti cui sembrava preludere la Liberazione. Fa in questo modo ingresso nel film il tema della Resistenza come rivoluzione tradita, un elemento che sarebbe in seguito emerso per via metaforica in alcuni film d'autore della seconda metà del decennio – come *Le stagioni del nostro amore* (Florestano Vancini, 1966), *Sotto il segno dello scorpione* (Paolo e Vittorio Taviani, 1969) o *La strategia del ragno* (Bernardo Bertolucci, 1970)⁴⁸⁸ – e che qui, come nel precedente *Una vita difficile*, viene affrontato con i toni della commedia. Di fronte all'atteggiamento del suo interlocutore, Ciocchetti si infuria come non mai ed esplode in un grido («Noi l'Italia l'abbiamo ricostruita, mentre voi siete soltanto dei disfattisti») che evita esplicitamente il nocciolo del problema, ovvero il fatto che la piccola borghesia faticosamente emersa negli anni del centrismo, della quale lui fa pienamente parte, ha ricostituito – o permesso che si ricostituissero il che, a ben vedere, è lo stesso – quegli identici rapporti di classe che caratterizzavano l'Italia fascista.

Infine Ciocchetti si scontra con Gabriella, il personaggio che manifesta il rapporto più contraddittorio con la propria nazione di origine. Si è più volte evidenziato come il cinema degli anni '50 illustrasse una mutata sensibilità della società italiana nei confronti del ruolo che all'interno di essa dovevano ricoprire le figure femminili, le quali acquistavano in questo periodo una centralità – narrativa e visiva – sempre maggiore; ma una volta che le donne italiane hanno compiuto una parte significativa di questo processo – sebbene, ovviamente, il cammino da percorrere dal punto di vista sociale e soprattutto da quello delle resistenze culturali sia ancora lungo – queste ultime divengono figure sempre più defilate. Un mutamento che nel cinema dell'epoca diviene particolarmente evidente considerando due fattori: la scomparsa di generi imperniati su figure di donna e “destinati” a membri dello stesso genere, come il melodramma, e la sostanziale alterità che i personaggi femminili assumono in una nuova commedia che nella stragrande maggioranza dei casi inizia ad essere focalizzata sulle sole figure maschili⁴⁸⁹. A parte, è bene il caso di ripeterlo, l'eccezione costituita dai film di Pietrangeli e da certo cinema d'autore, i personaggi femminili divengono così o l'incarnazione misogina di figure completamente aliene, perché rappresentano un

⁴⁸⁸ Il primo, interpretato dallo stesso Enrico Maria Salerno, mette in scena la crisi di coscienza di un intellettuale che sente di aver tradito le radici antifasciste della propria famiglia, rappresentate dal padre, e al tempo stesso non si riconosce nelle generazioni più giovani; nel secondo e nel terzo film il tema viene rappresentato per via metaforica e assume le forme di uno scontro violento nei confronti della generazione degli anni della guerra, che si è trasformata in una casta politica (come nel film dei Taviani) o che a suo tempo ha segretamente tradito i propri stessi principi (come nel film di Bertolucci, tratto da un racconto di Borges).

⁴⁸⁹ DI GIAMMATTEO (1989, 198) esprime un diverso parere: «L'Italia del cinema e dell'espansione economica si accontenta anche degli specchietti per le allodole. Ma fra gli specchietti troviamo pure solide innovazioni, come quella di spingere in primo piano i personaggi femminili. A una drammaturgia maschile la commedia tenta di affiancare una drammaturgia più aperta all'immagine, se non ai problemi, della donna. Ricordare *Sedotta e abbandonata* non è fuori luogo, ma parecchi altri sono gli esempi che si dovrebbero proporre, da *La bella di Lodi* (1963), esordio nella regia di Mario Missiroli (dal romanzo omonimo di Arbasino) a *La visita* di Pietrangeli [...] È, si potrebbe azzardare, una apertura di credito che il cinema compie verso un universo veduto finora soltanto in funzione subalterna». Evidentemente, una posizione simile è possibile soltanto attraverso una volontaria rimozione del cinema del decennio precedente, e infatti contrasta grandemente con quelle espresse da SPINAZZOLA (1974).

diverso sistema di valori, più pratico e terra terra rispetto a quello di cui sono portatori i protagonisti maschili⁴⁹⁰, oppure divengono un'incarnazione della coscienza del protagonista maschile, degli esseri dotati di una superiorità morale irraggiungibile e che fungono da muti, e spesso sovraccarichi allegoricamente, testimoni delle mancanze etiche delle loro controparti: è il caso delle protagoniste de *La parmigiana* e di *Io la conoscevo bene*, che reagiscono in maniera opposta e complementare ai comportamenti di uomini indegni di loro; oppure del personaggio interpretato da Mariangela Melato in *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (Lina Wertmüller, 1972), ma anche dell'Adalgisa di *L'assassino*⁴⁹¹. Gabriella, interpretata da Annie Girardot⁴⁹² appartiene indubbiamente a questo secondo versante: a differenza di Mario e di Ciocchetti, è un personaggio che ha già ottenuto il successo, e ha perciò potuto rendersi conto tanto della sua vanità quanto della meschinità degli sforzi che stanno compiendo il suo amante e Vittorio per raggiungerlo a loro volta. Tuttavia, sebbene guardi con distacco a quello che ha ottenuto e alla sua cultura d'origine, Gabriella ha con entrambi un rapporto contraddittorio: così, nonostante la donna a parole sottolinei quanto l'Italia sia rimasta indietro rispetto agli Stati Uniti per quanto concerne l'emancipazione femminile, non accetta di sposare il suo amato Mario perché ritiene che un marito debba essere socialmente più importante di sua moglie, e allo stesso modo prova nostalgia per la famiglia tradizionale italiana, rappresentata dal ritratto del defunto padre (un generale in divisa) che tiene appeso nella propria camera da letto. Gabriella è così caratterizzata da una serie di particolari contraddittori che ancora una volta evidenziano le difficoltà incontrate dalla commedia italiana degli anni '60 nell'inquadrare i personaggi femminili: limitandosi ai film della Titanus si passa dalla velata misoginia de *I magliari* e di *A cavallo della tigre* alla dimensione simbolica de *L'assassino* – l'unico personaggio femminile, Adalgisa, è assente in quanto defunta già prima dell'inizio del film, e ha soltanto la funzione di sottolineare, nei flashback, la cattiva coscienza del protagonista – e la sostanziale contraddittorietà della Gabriella di *Smog*.

La dimensione satirica del film è incentrata così sull'incontro tra Ciocchetti – che rappresenta l'Italia contemporanea – e quattro personaggi che simboleggiano degli aspetti passati della sua nazione: la necessità di arrangiarsi nell'immediato dopoguerra (Mario), le speranze tradite (il pittore), la nostalgia per i legami tradizionali che sono stati sacrificati sull'altare della ricerca del successo (Gabriella). Tutti aspetti di un passato dal quale il protagonista rifiuta, così come cercherà progressivamente di allontanarsi dai personaggi che se ne fanno portatori, per cercare invece un impossibile legame paritario con quella classe dirigente statunitense di cui non parla nemmeno la lingua. Se secondo Micciché (1975) la commedia italiana, soprattutto nelle sue forme declinate al passato, costituisce un tentativo della nuova borghesia di venire a patti con la propria storia, della quale viene offerta una visione conciliante, *Smog* costituisce un'eccezione in quanto all'opposto tematizza il rifiuto da parte di chi, arricchitosi di

⁴⁹⁰ È il caso della moglie milanese di *Mafioso* (Alberto Lattuada, 1962); di Valeria Moriconi in *A cavallo della tigre*, che convince il marito a farsi denunciare per poter riscuotere la taglia che pende sul suo capo e risanare la situazione economica della propria famiglia e del proprio amante; o infine di *Una vita difficile*, nel quale i personaggi di Alberto Sordi e di Lea Massari rappresentano rispettivamente le spinte ideali e la necessità di sopravvivere degli italiani del dopoguerra; ma anche quello, appena esaminato, di Paula ne *I magliari*, che pur disprezzando il proprio essere una mantenuta non è disposta a tornare nella miseria per seguire l'uomo che ama

⁴⁹¹ Entrambi gli approcci possono essere riscontrati nei primi film italiani di un autore che viene spesso accostato in maniera problematica alla commedia all'italiana, ovvero Marco Ferreri: si vedano i casi opposti di *Una storia moderna: l'ape regina* (1963) e di *La donna scimmia* (1964).

⁴⁹² All'epoca moglie di Renato Salvatori, conosciuto sul set di *Rocco e i suoi fratelli* e con il quale avrebbe in seguito interpretato *I compagni*.

fresco, non vuole fare esami di coscienza né interrogarsi sul proprio passato. In questo senso, il film manifesterebbe tratti propri a entrambi i versanti di quel moralismo – quello nazionalista-sentimentale e quello classista di derivazione sinistrorsa – evidenziati da Di Giammatteo (1989) e che, secondo lo studioso, costituiscono la motivazione ultima della satira della commedia all'italiana.

La dimensione attrazionale e quella passionale

Il rapporto che Ciocchetti intrattiene con gli altri personaggi non è ovviamente funzionale alla sola dimensione allegorica, ma permette bensì di inserire delle gag all'interno del tessuto narrativo. È in particolare Mario che introduce elementi comici all'interno del film, in molti casi simili a quanto già visto ne *I magliari*: il rapporto tra il personaggio di Salvatori e Salerno nella prima metà di *Smog* ricorda infatti molto da vicino quello che intercorreva tra i personaggi di Sordi e quello di Salvatori nel film di Rosi, segno che il rapporto tra una figura di truffatore e un passivo spettatore delle sue azioni è uno standard che ricorre più volte all'interno dell'edificio della commedia italiana degli anni '60. Come Sordi mostrava a Salvatori come si potevano turlupinare onesti cittadini di Hannover, circuiti con una parlantina velocissima che mescolava frasi stereotipate in tedesco a sprezzanti e incomprensibili commenti in romanesco, così Salvatori, esibendosi in improbabili performance in anglo-italiano, riesce ad approfittare di ricche e viziate esponenti dell'alta borghesia losangelina. Tuttavia, lo spettro dell'attore romano aleggia anche sopra l'interpretazione di Salerno, che alterna momenti di eccessiva sicurezza in se stesso a un meschino vittimismo, entrambi propri della recitazione di Sordi e di quell'unico personaggio che ha creato a partire dalla seconda metà degli anni '50: ciò è particolarmente evidente quando questo meccanismo si trasferisce dalla dimensione verbale-caratteriale a quella fisica, con frequenti cadute nello slapstick. Per esempio quando Ciocchetti si accorge di essere derubato da Mario e lo incontra a Culver City tenta dapprima di farsi ridare i soldi con la forza e, senza preavviso, sferra un pugno contro il volto del giovane; ma Mario è molto più atletico, si scansa e il pugno finisce contro il muro alle sue spalle, così che l'aggressività di Vittorio sfuma in un piagnucolio: sarà lo stesso Mario a ridargli i soldi per consolarlo. Quando invece Ciocchetti ha a che fare con Gabriella la comicità si trasferisce su di un piano inerente le singole situazioni: in questi casi è ancora l'ipocrisia del protagonista ad essere il bersaglio principale delle intenzioni satiriche del film, come quando Ciocchetti mostra a Gabriella una foto della propria fidanzata, che però risulta invisibile rispetto al ricco palazzo di famiglia che si erge alle sue spalle.

La ricorrente presenza di gag comiche è interessante per due ragioni. In primo luogo, bisogna notare come essa sia uno degli elementi che consentono di includere il film all'interno del genere commedia – in un momento in cui quest'ultima, come si è visto, inizia ad avere una struttura molto più elastica ed è difficilmente distinguibile da altre esperienze – ma venga al tempo stesso completamente ignorata nei resoconti critici dell'epoca. Come nota giustamente Camerini (1989, 186), le «linee di tendenza di alcune riviste specializzate [...] si oppongono al comico come fattore inquinante una seria analisi di costume», così che *Smog* viene trattato esclusivamente come una nuova opera dell'apprezzato autore di *Odissea nuda* (1961), e non come un film che si può tranquillamente inserire, come altri prodotti coevi, all'interno di una tipologia individuata su basi estetico-industriali. Così, al momento della presentazione del film a Venezia, gli interventi critici sottolineano il rapporto troppo poco approfondito che quest'ultimo intrattiene con la realtà che intende rappresentare, piuttosto che la sua

efficacia spettacolare⁴⁹³: questo perché secondo la critica italiana l'elemento più importante, anche nel caso di una commedia, continuava a essere il maggiore o minore grado «di “realismo” dell'oggetto raffigurato» (Camerini 1989, 187). Un elemento che ha permesso, come si è visto, di individuare una suddivisione interna al genere commedia diffuso tra gli anni '50 e gli '80 inoltrati e basato solo su questo metro di valutazione, che vede al gradino più basso la “farsa” dei comici provenienti dal varietà, su quello intermedio il cosiddetto “neorealismo rosa” e su quello più alto – ma con molte riserve – la “commedia all'italiana”.

Bisogna tuttavia rilevare come *Smog* sia un oggetto decisamente composito, e come i tentativi della critica coeva di minimizzare la dimensione comica del film siano giustificabili anche in una prospettiva testuale, a causa della presenza di scene che spingono la dimensione attrazionale nel versante opposto a quello normalmente occupato dal cinema popolare: oltre che scene che assumono un valore autonomo perché offrono una gratificazione immediata allo spettatore, come le gag, ve ne sono altre che invece sono basate su soli aspetti visivi, sia perché dotate di una particolare qualità documentaria – si tratta di un aspetto che era stato riscontrato anche all'interno de *I magliari* – che per una serie di scelte stilistiche che rimandano esplicitamente al cinema d'autore o a quello d'avanguardia, e che investono in particolare il trattamento riservato agli spazi dell'azione.

La dimensione spaziale e quella sonora

Ciocchetti e quasi tutti i personaggi con cui questi si intrattiene sono italiani: in questo modo la Los Angeles nella quale è ambientato il film può venire trattata come uno spazio alieno, che da una parte viene ripreso con delle modalità che sconfinano nel documentario, dall'altra viene costantemente trasfigurata all'interno di riprese effettuate in modo da risultare stranianti. Appartengono alla prima casistica quelle situazioni nelle quali, dopo la conclusione di un'azione, la macchina da presa indugia soffermandosi sull'entrata in campo – apparentemente casuale – di comparse che, a differenza dei protagonisti del film, si sentono perfettamente a loro agio negli spazi rappresentati. In una sequenza Ciocchetti, dopo essere uscito dal bowling nel quale aveva avuto un malore, si sofferma a osservare un gruppo di ragazzi dall'aspetto marcatamente *Wasp* i quali, sopraggiunti in macchina, si fermano a chiacchierare davanti all'edificio e decidono infine di entrare: il segmento, privo di reali funzioni narrative, ha così lo scopo di sfruttare la differente fisionomia delle comparse per enfatizzarne il contrasto

⁴⁹³ Qualche esempio: «Come “pezzo di colore” giornalistico, brillante, divertente e curioso, il film potrebbe dirsi riuscito. Ma è chiaro che Rossi mirava a qualche cosa di più importante, anzitutto alla contrapposizione fra due mondi e due mentalità nella prospettiva del nostro tempo con relativi giudizi morali, sociologici e di costume; poi (come fa capire il titolo) a un dramma di tre esistenze basato sull'attualissimo e ormai abusato tema della incomunicabilità [...]. È proprio su questo piano che il film ci sembra schematico e insufficiente.» CATTIVELLI ([1962] 1963, 132). «Un appuntamento mancato è anche quello con il nostro Franco Rossi, uno dei registi più inquieti ed irresoluti della generazione di mezzo, il quale vuol proporci ora, con *Smog*, il ritratto di un conformista, di un italiano medio con velleità di “arrampicatore sociale”, perfettamente integrato nell'ordine esistente. [...] Ma anzitutto quel personaggio non riesce a reggere e sostenere il discorso del regista perché invero non di un personaggio si tratta, costruito attraverso un processo di partecipazione e di critica, ma di una astrazione moralistica a cui Rossi giustappone esteriormente il volto di un attore dopo aver concentrato su di essa tutti i luoghi comuni che i possono attribuire dall'esterno a una figura del genere-meschinità e gallismo, grettezza sciovinistica e ottimismo programmatico e filisteo» FERRERO (1962, 356); inoltre GAMBETTI (1962, 757) e CHIARETTI (1962, 50) rimproverano rispettivamente il fatto di essere «un film che non brilla per chiarezza ideologica» (nonché una presunta e non meglio chiarita influenza godardiana) e l'assenza di «quelle elementari corazze che sono le certezze ideologiche».

con i tratti, italianissimi, di Salerno. Allo stesso modo, anche nelle scene in interni, la macchina da presa si sofferma costantemente sui volti delle comparse, esattamente come accadeva con i passanti amburghesi ne *I magliari*.

Alla seconda casistica appartengono invece delle sequenze isolate, che dimostrano quanto il film sia un'operazione raffinata sul piano della realizzazione. Quando Ciocchetti si fa accompagnare a Hollywood dalla vettura della compagnia aerea, si assiste a lungo segmento che presenta una serie di inquadrature le quali sembrano anticipare, per il modo in cui interrompono bruscamente il flusso narrativo e introducono una brusca frattura nel tessuto stilistico del film, gli ultimi dieci minuti de *L'eclisse* (Michelangelo Antonioni, 1964). Ciocchetti si aggira a piedi in uno scenario alieno e ostile – d'altra parte le strade di Los Angeles non sono state concepite per essere percorse a piedi – che viene ripreso attraverso angolazioni insolite: un effetto perturbante acuito dal fatto che le inquadrature sono completamente prive di dialoghi e, a parte il protagonista, di figure umane. Ciocchetti viene così ripreso mentre emerge a malapena da due giganteschi cartelli pubblicitari che occupano l'intera inquadratura, oppure riflesso negli specchietti o nei finestrini delle auto in sosta, tenta di acquistare un giornale⁴⁹⁴ da un distributore automatico o di attirare l'attenzione di un tassista (ma entrambe le azioni vanno a vuoto), infine viene ripreso dall'alto mentre è intento a percorrere enormi distanze in campo lunghissimo. L'effetto di questa sequenza, che dura non meno di dieci minuti e che rappresenta pertanto una frattura significativa all'interno di una narrazione che aveva appena iniziato a dispiegarsi, è amplificato dal commento sonoro, che mescola rumori e musiche diegetiche tanto ripetitivi e lontani da risultare fastidiosi: agli onnipresenti suoni del traffico si sovrappongono così le musiche provenienti dai locali di fronte ai quali passa il protagonista durante le sue peregrinazioni, così che il tessuto sonoro non risulta essere meno disorientante delle immagini. Bisogna inoltre sottolineare come anche le musiche scritte per il film dimostrino quanto quest'ultimo sia un'operazione sofisticata: all'utilizzo di brani musicali preesistenti, caratteristico della commedia all'italiana – si pensi a *Io la conoscevo bene* – si alternano brani scritti espressamente per il film dal musicista jazz Piero Umiliani – autore anche delle musiche di *A cavallo della tigre* e *L'assassino* – il quale, come già era accaduto per la colonna sonora di *Audace colpo dei soliti ignoti*, si avvale della collaborazione del trombettista americano Chet Baker. Il risultato è un tessuto sonoro particolarmente elaborato, una partitura assai concitata – molto differente dalle atmosfere soft che caratterizzano i dischi di Baker del decennio precedente – che amplifica la sensazione di disagio e di straniamento presenti nella regia e nel soggetto del film.

Va infine rilevato come, in linea con gli sviluppi della commedia in Italia e delle stesse produzioni Titanus, si allenti il legame tra la dimensione passionale rappresentata nel testo e quelle parentesi attrazionali che, all'inizio del decennio, si facevano invece carico di amplificarla: nel caso di *Smog* – così come de *I magliari*, de *L'assassino* e anche e soprattutto di *A cavallo della tigre* – le canzoni o comunque l'accompagnamento musicale, che nel melodramma e nelle commedie del ciclo principale Titanus fungevano da cassa di risonanza per le passioni sperimentate dalle loro eroine, diventano qui elementi che contribuiscono invece a creare una distanza emotiva rispetto alle situazioni narrate. A questo effetto di straniamento contribuisce anche la tipologia delle musiche impiegate: mentre qualche anno prima la pratica del film-canzone Titanus privilegiava brani provenienti dalla tradizione melodica

⁴⁹⁴ Il titolo del quotidiano recita più o meno così: «I Russi faranno esplodere la bomba?» e richiama da vicino il titolo del quotidiano impugnato dal passeggero di un autobus nel finale di *L'eclisse*: una coincidenza che, tuttavia, non fa che confermare la vicinanza delle due sequenze.

napoletana, all'inizio del nuovo decennio la casa di produzione inizia a privilegiare composizioni più raffinate. Ciò non avviene soltanto all'interno delle commedie coprodotte con la Vides, che sono contraddistinte dalla collaborazione con musicisti sofisticati come Piero Umiliani o Piero Piccioni: basti pensare a come, nell'ambito del melodramma d'autore, *Cronaca familiare* possa contare sulle complesse partiture di Goffredo Petrassi, rese però più appetibili e popolari dalle citazioni, imposte al musicista, dall'*Adagio in sol minore* di Tomaso Albinoni⁴⁹⁵. Il risultato è una colonna sonora al tempo stesso sofisticata e accessibile, alla quale la Titanus credeva tanto da averle dedicato, nella prima metà degli anni '60, una delle quattro uscite a 33 giri della propria casa discografica (numero di catalogo: TMS 1003), insieme ad altri tre lavori destinati a opere monumentali come *Rocco e i suoi fratelli* (Nino Rota, 1960, TMS 1001), *Sodoma e Gomorra* (Miklòs Ròzsa, 1962, TMS 1002) e *Il gattopardo* (Nino Rota, 1963, TMS 1004).

V.6. Conclusioni: l'ambigua collocazione merceologica della commedia all'italiana Titanus

L'analisi testuale di *Smog* evidenzia diverse ambiguità negli universi discorsivi di riferimento: alla satira – e all'apologo sul carattere della borghesia nell'Italia contemporanea – si sovrappongono contemporaneamente gag proprie del cinema comico e una messa in scena che in certi casi adotta soluzioni linguistiche raffinate e complesse. Si tratta di un'ambiguità che viene pagata a caro prezzo: se la forza della commedia degli anni '60 è, secondo Micciché (1975) il suo essere l'emblema del cinema medio, *Smog* è invece una costosa coproduzione, girata tutta in esterni oltreoceano, che fatica a individuare un pubblico di riferimento e incassa la disastrosa cifra di 92 milioni di lire, dopo un ciclo di sfruttamento durato appena due anni. Inoltre, sebbene la natura degli accordi Titanus-Metro prevedrebbe che ognuno dei cinque film realizzati venisse distribuito anche nel circuito americano, Cosulich (2001b, 145) riferisce che «nessuna di queste opere, a quanto ci risulta, troverà spazio nei grandi circuiti dell'esercizio statunitense». Una sorte che permette, facendo dell'amara ironia, di associare Goffredo Lombardo al protagonista del film di Rossi: come Ciocchetti, anche il produttore ha tentato di essere accolto dalla *upper class* americana come un proprio pari, ma ne è uscito scottato.

Considerazioni simili possono essere estese a tutti i film analizzati nel presente capitolo: con l'eccezione di *A cavallo della tigre* – un film che, però, è risultato essere eccessivamente sgradevole – le commedie di fascia media e alta prodotte dalla Titanus all'inizio degli anni '60 scontano la propria incerta collocazione, che diviene specchio

⁴⁹⁵ Come sottolinea Bassetti (2001, 472): «Goffredo Petrassi opta, in *Cronaca familiare*, per il rigore di linguaggio della sua produzione "alta", ricorrendo a proprie pagine improntate a un metodizzare frammentario, a una severità di inflessioni e a un sentimento elegiaco schivo e spigoloso che ben si intonano al registro espressivo raffreddato e riflessivo di Zurlini; l'unico addebito che si potrebbe muovere a questo lavoro altrimenti esemplare è la sterile parafrasi dell'adagio di Giazotto-Albinoni sollecitata a Petrassi dal regista per assecondare gli empiti lirici più scopertamente liberatori». Va tuttavia chiarito il perché quest'ultimo brano musicale dovrebbe contribuire a una più larga fruizione della partitura: l'*Adagio in sol minore* non è un'opera autografa del musicista veneziano, bensì un'opera spuria, ricostruita dal musicologo – nonché futuro direttore dei programmi di musica camera della RAI – Remo Giazotto nel 1945 sulla base di alcuni frammenti di Albinoni e pubblicata soltanto nel 1958. Nel 1962 l'*Adagio* era quindi un brano dalla diffusione relativamente recente e che aveva raggiunto un certo grado di popolarità internazionale, che sarebbe aumentato nei decenni successivi grazie anche alla sua frequente inclusione nelle colonne sonore di film italiani e non – nello stesso 1962 viene utilizzata anche per l'incipit di *The Trial* (*Il processo*, Orson Welles) – e alle sue numerose reinterpretazioni in chiave rock e pop.

della difficoltà incontrate dalla casa nel mantenere quella produzione stabilmente suddivisa in strati che era stata individuata nel suo catalogo degli anni '50 e che costituiva la sua forza.

Perciò, sebbene nelle interviste rilasciate negli anni successivi Lombardo citerà tra le ragioni della chiusura del proprio ramo produttivo la disavventura commerciale di *Sodoma e Gomorra* e, in secondo luogo, l'impegno eccessivamente profuso per la realizzazione de *Il gattopardo*, nel contesto di questo studio non si può non tenere conto di come il venire meno di prodotti di fascia bassa come il melodramma popolare o il film-canzone – sostituiti dal *peplum*, già troppo inflazionato alla fine degli anni '50, o da film comici improntati su protagonisti ormai troppo vecchi per riscuotere consensi significativi – insieme alla generale lievitazione dei valori di produzione di alcuni prodotti di fascia media, ormai indistinguibili dalle opere d'autore, avessero privato la casa di quel terreno, costituito da prodotti a basso costo ma di sicuro successo nei circuiti popolari, che aveva in passato sostenuto le sue operazioni più avventurose. Si può insomma ipotizzare che fosse quell'alone di incertezza diffuso rispetto alle categorie merceologiche all'interno delle quali far rientrare le singole opere a danneggiare sensibilmente la casa di produzione in un'epoca in cui, nonostante il crescente successo commerciale del cinema d'autore, lo scenario continua a premiare le nette distinzioni di campo: infatti il sistema dei generi degli anni '60 non sarà meno strutturato di quello del decennio precedente, e premierà chi saprà puntare con sicurezza al film di basso costo destinato alle esportazioni o, viceversa, a un cinema medio destinato alle sale di prima visione. Inoltre, a prescindere dagli errori di valutazione, una casa di produzione di grandi dimensioni come la Titanus non può che apparire come un'anomalia, in anni che vedranno cadere definitivamente anche altri soggetti come la Lux Film e la Galatea, mentre altri, come De Laurentiis, si trasferiranno definitivamente negli Usa: come si è detto nella prima sezione, il mercato degli anni '60 favorisce infatti le pratiche di finanziamento esterno alla produzione da parte dei distributori attraverso meccanismi come i minimi garantiti, i prestiti concessi dai noleggiatori in cambio dell'esclusiva in base alle previsioni sugli incassi. La Titanus, fino agli anni '80, continuerà così a condizionare la produzione con queste modalità che, a ben vedere, non differiscono sensibilmente dal *package-unit system* che sottostava all'appoggio finanziario offerto a case come la Vides per organizzare le produzioni in completa autonomia.

Nel concludere la sezione dedicata alla commedia si può osservare come, rispetto al melodramma, la commedia targata Titanus offra un panorama assai meno compatto. Forse questa valutazione è dovuta anche alla lente utilizzata dall'analista che, come vuole il principio di Heisenberg, condiziona lo stesso esperimento: il melodramma è infatti un genere le cui caratteristiche sono state definite solo di recente e a partire da spunti teorici piuttosto vaghi ma che, attraverso studi condotti a livello internazionale, si è infine cristallizzato in forme che lasciano ormai poco spazio all'interpretazione; per la commedia, invece, è stato più difficile individuare criteri altrettanto netti. Tra i due poli rappresentati dal cinema comico e dalla commedia nuova individuata da Frye, si trovano infatti altri elementi spuri, quali diversi tipi di commedie musicali; inoltre, non si è voluta estromettere dal quadro teorico quella suddivisione interna – tra farsa, neorealismo rosa e commedia all'italiana – creata, su basi completamente avverse a considerazioni di carattere merceologico o anche soltanto semantico-sintattiche, dalla critica italiana in più di trent'anni della propria storia.

Lo scenario che è stato fin qui disegnato offre allora l'immagine di una produzione ancora suddivisa in strati: uno medio-basso rappresentato prima dal ciclo dei *Pane, amore e fantasia* e poi da quello iniziato con *Poveri ma belli*; uno basso costituito

dagli sfortunati tentativi di farsa cinematografica, dai film-rivista e poi dai film-canzone; infine uno medio-alto costituito da opere autocelebrative come *Policarpo, ufficiale di scrittura* e poi dalle commedie del nuovo decennio. Come si può vedere, rispetto allo scenario delineato nel caso del melodramma, tutti questi settori presentano una frattura: essa coincide più o meno con la crisi del 1956, ma riflette in realtà un processo iniziato almeno due anni prima, in quel 1954 che, in coincidenza con il cinquantenario della casa, vede Lombardo diversificare le proprie strategie. Così, da una parte si assiste a un generale abbassamento dei valori di produzione, che è però funzionale all'individuazione di nuovi settori di pubblico; dall'altra, alla fine degli anni '50 la Titanus inizia un ripensamento della propria posizione all'interno di uno scenario mediatico che si fa sempre più complesso: dalla lussuosa confezione di *Pane, amore, e...* si passa quindi a quella assai più ruvida ma ammiccante di *Poveri ma belli*, mentre dal tentativo di integrare elementi propri del teatro di varietà all'interno del proprio cinema comico – un tentativo assai lontano dagli esiti cui avevano portato le forme della sceneggiata in mano a Matarazzo e De Benedetti, nell'ambito del melodramma – si passa a quel ripensamento e a quella gerarchizzazione dei diversi settori dell'industria culturale italiana che viene messo in scena nel film-canzone, nonché a concreti tentativi di espansione in spazi contigui come l'editoria musicale.

Per quanto riguarda i prodotti di fascia alta c'è però una diversa cesura da tenere presente: quella tra gli anni '50 e i '60, che separa un decennio di espansione apparentemente inarrestabile da una nuova fase nella quale la Titanus intende fare il definitivo salto di qualità, certa che l'eccessiva frantumazione e saturazione del mercato italiano non permetta più di riposare su formule già collaudate: dopo aver effettuato, con *Policarpo*, una celebrazione del proprio cinema passato, la casa si getta quindi in imprese più prestigiose, ma spesso prive di un pubblico specificamente individuato, forte dell'aiuto che una rivista di alta qualità come «La fiera del cinema» dovrebbe fornire nell'effettuare un significativo passaggio verso il cinema di prima visione. Ciò non significa che manchi del tutto una produzione dedicata al mercato di profondità; ma quest'ultima evidentemente non viene più seguita con la stessa attenzione che le era dedicata fino a pochi anni prima.

Se l'analisi della produzione melodrammatica raccontava la storia di come la Titanus fosse riuscita a costruire un catalogo di prodotti popolari di qualità, recuperando elementi propri di quella tradizione della Lombardo Film che si era interrotta negli anni del fascismo – la sceneggiata napoletana, il teatro melodrammatico, i romanzi d'appendice – e li avesse fusi con le istanze del cinema classico e con quelle provenienti dal cinema neorealista, elaborando così prodotti adatti a diverse fasce di pubblico, l'esame delle commedie illustra invece i tentativi che la casa ha fatto da questo momento in poi per cementare definitivamente la centralità che stava acquistando nel panorama produttivo e darsi definitivamente un profilo internazionale: tentativi falliti ma estremamente utili per definire i limiti intrinseci del sistema produttivo italiano.

Bibliografia

- ALTMAN R. (1987), *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington.
- ALTMAN R. (1989), *Dickens, Griffith and Film Theory Today*, «South Atlantic Quarterly», 88, 2, 321-359, ristampato in Abel R. (ed.), *Silent Film*, Rutgers, New Brunswick, 1995, 145-162.
- ALTMAN R. (1999), *Film/Genre*, Bfi, London (trad. it. *Film/Genere*, Vita & Pensiero, Milano, 2004.)
- ALTMAN R. (2000), *I generi di Hollywood*, in Brunetta G. P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Vol. II, Tomo I, 745-763.
- ANGELI O. (1979), *Strutture produttive, contratti, organizzazione sindacale* in Assessorato alla Cultura del Comune di Roma (a cura di), *La città del cinema. Produzione e lavoro nel cinema italiano, 1930-1970*, Napoleone, Roma, 49-65.
- APRÀ A. (1976a), *Per una revisione del cinema popolare italiano*, in Aprà A. et al (a cura di), *Raffaello Matarazzo. Materiali*, Vol. I, Quaderno del Movie Club, Torino, 7-11.
- APRÀ A. (1976b), *Capolavori di Massa*, in Aprà A., Carabba C. (a cura di), *Neorealismo d'appendice. Per un dibattito sul cinema popolare: il caso Matarazzo*, Guaraldi, Rimini, 9-36. (Si tratta di una riedizione accresciuta di Aprà 1976a).
- APRÀ A. (1979), *Comencini e Risi: elogio del mestiere*, in Tinazzi G. (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 201-209).
- ARGENTIERI M. (1988), *La Titanus e il mercato*, in Zagarrìo V. (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 15-27.
- ARISTARCO G. (1952a), *Roma, ore 11*, «Cinema», 82, 146-147.
- ARISTARCO G. (1952b), *Due soldi di speranza*, «Cinema», 84, 211-213.
- ASOR ROSA A. (1977), *Avanguardia*, in Romano R. (a cura di) *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, 195-229.
- ASSESSORATO ALLA CULTURA DEL COMUNE DI ROMA (1979), *La città del cinema. Produzione e lavoro nel cinema italiano, 1930-1970*, Napoleone, Roma.
- AUERBACH E. (1946), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, A. Francke, Bern (trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 1970).
- BAFILE P. (1986), *Il "dumping" cinematografico in Italia*, in Magrelli E. (a cura di), *Cinecittà 2. Sull'industria cinematografica italiana*, Marsilio, Venezia, 73-85.
- BALDI A. (1986), *Mamma, sei un angelo! (anzi, una Madonna)*, in Barlozzetti G. et al. (a cura di), *Modi di produzione del cinema italiano: la Titanus*, Di Giacomo, Roma, 124-126.
- BARBIERI F., CERA A. (a cura di) (1996), *Achille Beltrame (1871-1945): la sapienza del comunicare. Illustrare con la pittura*, Electa, Milano.
- BARLOZZETTI G. (1986), *Interviste*, in Barlozzetti G. et al. (a cura di) *Modi di produzione del cinema italiano: la Titanus*, Di Giacomo, Roma, 28-52.
- BARONI M., BONI B. (a cura di) (1995), *Platea in piedi 1: 1959-1968. Manifesti e dati statistici del cinema italiano*, Bolelli, Sasso Marconi.
- BARONI M., BONI B. (a cura di) (1999), *Platea in piedi 0: 1945-1958. Manifesti e dati statistici del cinema italiano*, Bolelli, Sasso Marconi.

- BASSETTI S. (2001), *La musica*, in De Vincenti G. (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960-1964, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia – Roma, 461-474.
- BASSETTI S. (2004), *Il cinema dei cantanti e delle canzoni*, in Bernardi S. (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. IX – 1954-1959, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia – Roma, 148-162.
- BENTLEY E. (1966), *The Life of Drama*, Methuan, London.
- BERGSON H. (1900), *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Felix Alcan, Paris (trad. it. *Il riso. Saggio sul significato del comico*, SE, Milano, 2008).
- BERNARDINI A. (1986), *Il caso Lombardo*, in Barlozzetti et al. (a cura di), *Modi di produzione del cinema italiano. La Titanus*, Di Giacomo, Roma, 1986, 20-22.
- BERNARDINI, A., MARTINELLI, V. (1986), *Titanus: la storia e tutti i film di una grande casa di produzione*, Coliseum, Milano (ried. in *Titanus: Un secolo di cinema e di televisione*, vol. I, *Il cinema: la storia e tutti i film di una grande casa di produzione*, Titanus, Roma, 2004).
- BERRY R. (1972), *Shakespearean Comedy and Northrop Frye*, «Essays in Criticism», XXII/2, 33-40.
- BIANCHI P. (1959), *I puledri della Nouvelle Vague*, in «La fiera del cinema», 1, 50-51.
- BIZZARRI L. (1979), *L'economia cinematografica*, in Assessorato alla Cultura del Comune di Roma (a cura di), *La città del cinema. Produzione e lavoro nel cinema italiano 1930/1970*, Roma, Napoleone, 37-47.
- BIZZARRI L., SOLAROLI L. (1958), *L'industria cinematografica italiana*, Parenti, Firenze.
- BOCCA G. (1964), *Lo Zarevich abbandonato*, «Il Giorno», 15 luglio 1964. Riportato in Barlozzetti et al. (a cura di), *Modi di produzione del cinema italiano. La Titanus*, Di Giacomo, Roma, 1986, 104-106).
- BORDE R., CHAUMETON E. (1955), *Panorama du film noir americani (1941-1953)*, Minuit, Paris.
- BORDWELL D., STAIGER J., THOMPSON K. (1985), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York.
- BORGNA G. (1985), *Storia della canzone italiana*, Laterza, Bari.
- BOSCHI A. (2005), *Intrigo internazionale*, Lindau, Torino.
- BOSCHI A. (2007), «Treno popolare». *In transito (dal muto al sonoro)*, in «Cinegrafie», 20, 28-40.
- BROOKS P. (1976), *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven (trad. it. *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma, 1985).
- BRUNETTA, G. P. (1969) *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo (1930-1943)*, Liviana, Padova.
- BRUNETTA G. P. (1979), *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma (nuova edizione riveduta e ampliata: *Storia del cinema italiano. Vol. I. Il cinema muto 1895-1929*, Editori Riuniti, Roma, 2001).
- BRUNETTA G. P. (1982), *Storia del cinema italiano. Dal 1945 agli anni '80*, Editori Riuniti, Roma (nuova edizione riveduta e ampliata: *Storia del cinema italiano. Vol. II. Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma, 2001).
- BUCCHERI V. (2004), *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Vita & Pensiero, Milano.

- BURCH N. (1969), *Praxis du cinéma*, Gallimard, Paris (trad. it. *Prassi del cinema*, Pratiche, Parma, 1980).
- BURCH N. (1991), *La lucarne de l'infini: Naissance du langage cinématographique*, Nathan, Paris (trad. it. *Il lucernario dell'infinito: nascita del linguaggio cinematografico*, Il castoro, Milano, 2001).
- BUZZONETTI R. (1954), *Maddalena*, «La rivista del cinematografo», XXVII/5, 9-10.
- CALABRETTO R. (2003), *Schermi canori*, in De Giusti L. (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VIII – 1949-1953, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia – Roma, 317-324.
- CALDIRON O. (1999), *Le fortune del cinema d'appendice*, in Caldiron O., Della Casa S. (a cura di), *Appassionatamente. Il mélo nel cinema italiano*, Lindau, Torino, 29-43.
- CALZINI M. (1998), *Più che un restauro, una ricostruzione*, in Gaiardoni L. (a cura di), *Mario Serandrei. Gli scritti, un film: Giorni di gloria*, Il castoro, Milano, 38-41.
- CAMERINI C. (1986), *I critici e la commedia all'italiana: le occasioni perdute*, in Napolitano R. (a cura di), *Commedia all'italiana. Angolazioni controcampi*, Gangemi, Roma, 179-192.
- CANOSA M. (2007), *La celluloid e il bronzo. Un monumento a Dante: L'“Inferno” della Milano Films*, «Cinegrafie», 20, 360-385.
- CAPRARA V. (2004), *Il cinema sotto il Vesuvio*, in Bernardi S. (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. IX – 1954-1959, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia – Roma, 372-387.
- CARDONE L. (2004), *Con lo schermo nel cuore: Grand Hôtel e il cinema (1946-1956)*, ETS, Pisa.
- CARDONE L. (2007), *Rosa oscuro: modelli femminili nel mélo matarazziano* in «Cinegrafie», 20, 41-53.
- CASETTI F. (1988), *I ferri del mestiere. Metodico, anti-metodico e post-metodico nello studio della produzione cinematografica*, in Zagarrìo V. (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 159-165.
- CASETTI F. (1999), *Film Genres, Negotiation Processes and Communicative Pact*, in Quaresima L., Raengo A., Vichi L. (a cura di), *La nascita dei generi cinematografici*, Forum, Udine, 23-36.
- CASETTI F. (2007), *Lo sguardo del novecento*, Bompiani, Milano.
- CASETTI F., EUGENI R. (2004), *Altman e l'ornitorinco. Costruire e negoziare i generi cinematografici*, introduzione ad Altman R., *Film/Genere*, Vita & Pensiero, Milano, IX-XVIII.
- CASETTI F., GHEZZI E., MAGRELLI E. (1979), *Appunti sulla commedia italiana degli anni cinquanta*, in Tinazzi G. (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 178-190.
- CASTELLO G. C. (1954), *Maddalena*, «Cinema», VII/130, 180-181.
- CATTIVELLI G. (1962), *Smog*, «Libertà», 26/08/1962 (riportato nella miscellanea de «Il nuovo spettatore cinematografico», V/1, 132-133, 1963).
- CAUDANA M. (1945), *Non è successo niente*, «Quarta parete», 6, p. 3.
- CAVELL S. (1981), *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge (trad. it. *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Einaudi, Torino, 1999).
- CAVELL S. (1996), *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, The University of Chicago Press, Chicago.
- CHIARETTI T. (1962), *Smog*, «Cinema 60», III/27-30, 59-51.

- CHIARINI L. (1952), *Esuberanza di Carmela e i sette peccati capitali*, «Cinema», V/86, 260-261.
- CHIARINI, L. (1974) *Discorso sul neorealismo*, In AA.VV., *Sul neorealismo. Testi e documenti (1939-1955)*, Quaderno informativo n. 59. X^a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 165-86 (Testo di una conferenza tenuta a Bari per i soci del circolo *Amici della cultura* e del *Cineclub* l'11 Aprile 1950).
- CIAMPI A. (1956), *Introduzione*, in Società italiana degli autori ed editori (a cura di), *Lo spettacolo in Italia. Annuario statistico. Anno 1955*, SIAE, Roma.
- COLOMBO E. (1952), “*En plein*” di Lattuada, *Rascel con cappotto*, «Cinema», 80, 71-73.
- COLOMBO E. (1953), *Bufere*, «Festival», 9.
- COLOMBO F. (1995), *I media in Italia tra industria e artigianato*, «Comunicazioni sociali», XVII/2-3, 111-129.
- COMAND M. P. (2001), *Immagini folcloriche: l'italiano e gli altri*, in De Vincenti G. (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960-1964, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia – Roma, 281-293.
- COMOLLI J.-L. (1967), *L'aveugle et le miroir*, «Cahiers du cinéma», 189, 14-18.
- COMOLLI J.-L., NARBONI J. (1969), *Cinéma/Idéologie/Critique*, «Cahiers du cinéma», 216, 11-15.
- COOK P. (1976), *Exploitation Films and Feminism*, «Screen», 17, 2, 122-127.
- CORRIGAN R.W., ROSENBERG J.L. (eds.) (1964), *The Context and Craft of Drama*, Chandler Press, San Francisco.
- CORSI B. (2001), *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma.
- CORSI B. (2003a), *Le majors sul Tevere*, in Cosulich C. (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VII, 1945/1948, Marsilio – Bianco & Nero, Venezia – Roma, 308-401.
- CORSI B. (2003b), *La ripresa produttiva*, in De Giusti L. (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VIII, 1949/1953, Marsilio – Bianco & Nero, Venezia – Roma, 143-161.
- CORSI B. (2004), *Il pubblico, un gigante sconosciuto*, in Bernardi S. (a cura di), *Storia del cinema italiano, Vol. IX (1954/1959)*, Marsilio – Edizioni di Bianco e Nero, Venezia – Roma, 442-450.
- COSTA A. (2004), *La “serializzazione” del film di successo*, in Bernardi S. (a cura di), *Storia del cinema italiano. Vol. IX. 1953-1959*, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia – Roma, 124-135.
- COSULICH C. (1975), *Neorealismo e associazionismo 1944-1953: cronaca di dieci anni*, in Micchiché L. (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, 90-97.
- COSULICH C. (2001a), *Produzione e mercato nell'Italia che si modernizza*, in De Vincenti G. (a cura di), *Storia del cinema italiano. Vol. X. 1960/1964*, Marsilio – Bianco & Nero, Venezia – Roma, 477-494.
- COSULICH C. (2001b), *L'“operazione Titanus”*, in De Vincenti G. (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960-1964, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia – Roma, 144-145.
- COSULICH C. (2004), *Neorealisti al guado*, in Bernardi S. (a cura di), *Storia del cinema italiano, Vol IX (1954/1959)*, Marsilio – Edizioni di Bianco e Nero, Venezia – Roma, 197-214.

- CRAFTON D. (1995), *Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy*, in Karnick K. B., Jenkins H. (eds.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, 106-119.
- DANEY S., NOAMES J.-L. (1967), *Entretien avec Douglas Sirk*, «Cahiers du cinéma», 189, 19-25.
- DEL BOSCO P. (2002), *Avventure di canzoni in palcoscenico*, in Scialò P. (a cura di), *Sceneggiata: Rappresentazioni di un genere popolare*, Guida, Napoli, 113-138.
- DELLA CASA S. (1988), *Sui generi: i pepla della Titanus*, in Zagarrìo V. (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 59-62.
- DELLA CASA, S. (1989), *Mario Mattoli*, La Nuova Italia, Firenze.
- DELLA CASA S. (1998), *Bitt e '68*, in Venturelli R. (a cura di), *Nessuno ci può giudicare. Il lungo viaggio del cinema musicale italiano. 1930/1968*, Fahrenheit 451, Roma, 39-45.
- DELLA CASA S. (1999), *Il caso Matarazzo*, in Caldiron O., Della Casa S. (a cura di) *Appassionatamente. Il mélo nel cinema italiano*, Lindau, Torino, 45-48.
- DELLA CASA S. (2000), *Cinema popolare italiano del dopoguerra*, in Brunetta G. P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Vol. III/1, Einaudi, Torino, 779-823.
- DELLA FORNACE L. (1983), *Il labirinto cinematografico*, Bulzoni, Roma.
- DE SANTIS G. (1998), *Un grande film collettivo*, in Gaiardoni L. (a cura di), *Mario Serandrei. Gli scritti, un film: Giorni di gloria*, Il castoro, Milano, 21-24.
- DE VINCENTI G. (1988), *Poveri ma belli: Un modello di erotismo nella commedia degli anni cinquanta*, in Zagarrìo V. (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 51-58 (nell'edizione consultata, a causa di un evidente errore di impaginazione, il testo di De Vincenti prosegue in coda a uno di Bertetto nelle pagg. 48-50).
- DE VINCENTI G. (2001a), *La pubblicità*, in De Vincenti G. (a cura di), *Storia del cinema italiano. Vol. X. 1960/1964*, Marsilio – Bianco & Nero, Venezia – Roma, 478-479.
- DE VINCENTI G. (2001b), *Il cinema italiano negli anni del boom*, in De Vincenti G. (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960-1964, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia – Roma, 3-27.
- DI CHIARA F. (2007), *La "signorina" neorealista tra melodramma e noir. La tratta delle bianche di Luigi Comencini*, «Annali online di Ferrara- sezione Lettere», II/1, 164/189.
- DI CHIARA (2009), *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano 1957-1965*, Unifepress, Ferrara.
- DI GIAMMATTEO F. (1954), *I film comici italiani*, «Rivista del cinema italiano», III/3, 60-64.
- DI GIAMMATTEO F. (1989), *Italia in commedia*, in Salizzato C. (a cura di), *Prima della rivoluzione*, Marsilio, Venezia, 179-200.
- DI MARINO B. (2003), *La forza del "carattere"*, in De Giusti L. (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VIII – 1949-1953, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia – Roma, 358-368.
- DOANE M. A. (1984), *The Woman's Film : Possession and Address*, in Doane M. A., Mellencamp P., Williams L. (eds.) *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, American Film Institute/University Publications of America, Frederick MD).
- ECO U., SEBEOK T. A. (a cura di) (1983), *Il segno dei tre: Holmes, Dupin, Peirce*, Bompiani, Milano.

- ELSAESSER T. (1972), *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*, «Monogram», 4, 2-15 (trad. it. *Storie di rumore e furore. Osservazioni sul melodramma familiare*, in Pezzotta A. (a cura di), *Forme del melodramma*, Bulzoni, Roma, 1992, 65-109).
- ELSAESSER T. (ed.) (1990), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Bfi, London.
- ELSAESSER T. (2007), *A Mode of Feeling or a View of the World? Family Melodrama and the Melodramatic Imagination Revisited*, in Dagrada E. (a cura di), *Il melodramma*, Bulzoni, Roma, 23-44 (trad. it. *ivi*, 47-68).
- EMMER L. (1953), *La gioventù dei miei film è la stessa di Roma ore 11*, «Cinema nuovo», II/7, 174-175.
- EUGENI R. (1999), *Film, sapere, società: per un'analisi sociosemiotica del testo*, Vita & Pensiero, Milano.
- EUGENI R. (2004), *Sviluppo, trasformazione e rielaborazione dei generi*, in Bernardi S. (a cura di), *Storia del cinema italiano. Vol. IX. 1954-1959*, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia – Roma, 77-97.
- EUGENI R., FARINOTTI L. (a cura di) (2002), *Territori di confine. Contributi per una cartografia dei generi cinematografici*, «Comunicazioni sociali», XXIV/2.
- FABBRI P. (1987), *A passion veduta: il vaglio semiotico*, in «Versus. Quaderni di studi semiotici», 47/48, 203-230, ora in Pezzini I. (1991) (a cura di), *Semiotica delle passioni: saggi di analisi semantica e testuale*, Esculapio, Bologna, 159-184.
- FALCONI C. (1955), *Il cinema cattolico*, «Cinema nuovo», IV/50, 26-28.
- FALDINI F., FOFI G. (1979), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959)*, Feltrinelli, Milano.
- FALDINI F., FOFI G. (1981), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti (1960-1969)*, Feltrinelli, Milano.
- FANCHI M. (2001), *La trasformazione del consumo cinematografico*, in De Vincenti G. (a cura di), *Storia del cinema italiano. Vol. X. 1960/1964*, Marsilio – Bianco & Nero, Venezia – Roma, 344-356.
- FARASSINO A. (1978), *Giuseppe De Santis*, Moizzi, Milano.
- FARASSINO A. (1988), *Il costo dei panni sporchi. Note sul "modo di produzione" neorealista*, in Zagarrìo V. (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 135-143.
- FARASSINO A. (1989), *Neorealismo, storia e geografia*, in Farassino A. (a cura di), *Neorealismo: Cinema italiano 1945-1949*, E.D.T., Torino, 21-36.
- FARASSINO A. (a cura di) (2000a), *Lux film*, Il castoro, Milano.
- FARASSINO A. (2000b), *Roma, Via Po*, in Farassino A. (a cura di), *Lux Film*, Il Castoro, Milano, 11-44.
- FARASSINO A. (2003), *Viraggi del neorealismo: rosa e altri colori*, in De Giusti L. (a cura di), *Storia del cinema italiano, Vol. VIII. 1949-1953*, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia – Roma, 203-222.
- FARASSINO A. (2004), *Produttori e autori della produzione*, in Bernardi S. (a cura di), *Storia del cinema italiano, Vol. IX (1954/1959)*, Marsilio – Edizioni di Bianco e Nero, Venezia – Roma, 407-430.
- FARASSINO A., DE BERTI U. (2001), *Le invenzioni: dalla tecnica allo stile*, in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano, Vol. X 1960-1964*, Venezia, Marsilio – Bianco & Nero, 371-391.
- FARASSINO A., SANGUINETI T. (1984), *Lux Film: esthétique et système d'un studio italien*, Festival international du film, Locarno.
- FERRARA G. (1957), *Il nuovo cinema italiano*, Le Monnier, Firenze.

- FERRERO A. (1962), *Giorno dopo giorno appuntamenti mancati*, «Cinema nuovo», XI/159, 355-361.
- FERRINI F. (1974), *I generi classici nel cinema americano*, Società gestioni editoriali, Roma. Estratto da «Bianco e Nero», 3/4, 1974.
- FINESTAURI E. (1954), *Riparlamo del tecnico del colore*, «AIC. Associazione Italiana Cineoperatori – Bollettino Tecnico», V/5, s.i.p.
- FONTANILLE J. (1993), *Le schéma des passions*, «Protée», XXI, 1, 33-41 (trad. it, *Lo schema passionale canonico*, in Fabbri P., Marrone G., a cura di, *Semiotica in nuce*, Vol. II, *Teoria del discorso*, Meltemi, Roma, 2001, 250-263).
- FONTANILLE J. (2007), *Jalousie*, in Ditche et al. (a cura di), *Dictionnaire des passions littéraires*, Belin, Paris, 123-152.
- FOFI G. (1972), *Totò*, Samonà e Savelli, Roma.
- FOFI G. (2002), *Dalla platea*, in Scialò P., *Sceneggiata: rappresentazioni di un genere popolare*, Guida, Napoli, 11-24.
- FORGACS D. (1990), *Italian Culture in the Industrial Era 1880-1990. Cultural Industries, Politics and the Public*, Manchester University Press, Manchester and New York (trad. it. *L'industrializzazione della cultura italiana, 1880-1990*, Il mulino, Bologna, 1992).
- FRANCO M. (1953), *Il sole negli occhi*, «Filmcritica», 32, 51-52.
- FRANCO M. (2002), *Il film-sceneggiata*, in Scialò P., *Sceneggiata: rappresentazioni di un genere popolare*, Guida, Napoli, 157-190.
- FRECCERO C. (2007), *Pomeriggi con sentimento*, «Cinegrafie», XX, 102-107.
- FREDA R. (1975), *Intervista*, in Aprà et al., a cura di, *Raffaello Matarazzo. Materiali*, Vol. I, Quaderno del Movie Club, Torino, 1976, 91s.
- FREUD (1905), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Deuticke Verlag, Wien (trad. it. *Il motto di spirit e la sua relazione con l'inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998).
- FREZZA G. (1988), *Tra film e fumetto*, in Zagarrìo V. (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 117-124.
- FRYE N. (1949), *The Argument of Comedy*, «English Institute Essays» 1948, 58-73.
- FRYE N. (1957), *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton (trad. it. *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino, 1969).
- FRYE N. (1969), *Old and New Comedy*, «Shakespeare Survey», XXII, 1-5.
- FUSCO G. (2007), *'Na voce e 'na chitarra: Roberto Murolo nel cinema di Matarazzo*, in «Cinegrafie», 20, 76-92.
- GABETTI L. (a cura di) (1995), *Le tavole di Achille Beltrame per la Domenica del Corriere: 1899-1920*, Museo storico archeologico Giuseppe Gabetti-Dogliani – Comitato Achille Beltrame, Vicenza.
- GAIARDONI L. (a cura di) (1998), *Mario Serandrei. Gli scritti, un film: Giorni di gloria*, Scuola nazionale di cinema – Il castoro, Roma – Milano.
- GAMBETTI G. (1962), *L'Italia*, «Cineforum», II/18, 752-761.
- GANDOLIN (VASSALLO L. A.) (1903), *La famiglia De Tappetti*, Treves, Milano (riedizione Nuova Edizioni del Gallo, Roma, 1991).
- GAUDREAU A. (2004), *Cinema delle origini: o della «cinematografia-attrazione»*, Il castoro, Milano.
- GENETTE G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris (trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, 1997).

- GHERARDI D., LASI G. (2007), *L'Inferno. Grandioso "Film d'Arte" della Milano Films*, «Cinegrafie», XX, 313-330.
- GIACOVELLI E. (1991), *La commedia del desiderio: il linguaggio, i miti, i meccanismi comici, i luoghi comuni, i misteri, i personaggi, la filosofia nella commedia sofisticata americana 1930-1945*, Gremese, Roma.
- GILI J. (1974), *Avignon 1974: Raffaello Matarazzo*, in «Écran 74», 30 (trad. it in Aprà et al., a cura di, *Raffaello Matarazzo. Materiali*, Vol. I, Quaderno del Movie Club, Torino, 1976, 61s).
- GILI J. (1975), *L'utilizzazione degli ambienti naturali nel cinema italiano dal 1930 al 1944*, in Micciché L. (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, 403-409.
- GILI J. (1981), *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Bulzoni, Roma.
- GILI J. (1983), *La comédie italienne*, Henry Veyrier, Paris.
- GILI J. (2005), *Luigi Comencini*, Gremese, Roma.
- GLEDHILL C. (1987), *The Melodramatic Field: An Investigation*, in Gledhill C. (ed.) *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Bfi, London, 5-39.
- GLITRE K. (2006), *Hollywood Romantic Comedy. States of the Union, 1934-1965*, Manchester University Press, Manchester.
- GOVERNI G. (1993), *Un caso aperto*, in Governi G., Saltarini G. (a cura di), *TuttoRascal*, Gremese, Roma, 5-22.
- GOVERNI G., SALTARINI, G. (1993) (a cura di), *TuttoRascal*, Gremese, Roma.
- GRAMSCI A. (1950), *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino. (nuova edizione, Editori Riuniti, Roma, 1987).
- GRANDE M. (1986), *Abiti nuziali e biglietti di banca*, Bulzoni, Roma.
- GREIMAS A. J. (1983), *Du sens II. Essais Sémiotiques*, Seuil, Paris (trad. it. *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano, 1985).
- GREIMAS A.J., (1986), *De la nostalgie. Etude de sémantique lexicale*, in Bertrand D. (a cura di) *Les passions. Explorations sémiotiques*, «Actes Sémiotiques – Bulletin», XI, 39. (trad. it. in Pezzini I., a cura di, *Semiotica delle passioni: saggi di analisi semantica e testuale*, Esculapio, Bologna, 1991, 19-25).
- GREIMAS A.J., FONTANILLE J. (1991), *Sémitique des passions: des états des choses aux états d'âme*, Seuil, Paris (trad. it. *Semiotica delle passioni: dagli stati di cose agli stati d'animo*, Bompiani, Milano, 1996).
- GUNNING T. (1986), *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, «Wide Angle», 8, 3-4, 63-70. Ristampato in T. Elsaesser (1990) (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Bfi, London, 56-61).
- GUNNING T. (1995), *Crazy Machines in the Garden of Forking Paths: Mischief Gags and the Origins of American Film Comedy*, in Karnick K. B., Jenkins H. (eds.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, 87-105.
- HORTON A. S. (1991), *Comedy/Cinema/Theory*, University of California Press, Berkeley.
- KAPLAN E. A. (1992), *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*, Routledge, London & New York.
- KEZICH T. (1955), *Neorealismo rosa*, «Letteratura», III/13-14.
- KEZICH T. (1988), *La «22 dicembre»*, in Zagarrìo V. (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 73-79.

- KLINGER B. (1984), "Cinema/Ideology/Criticism" Revisited: *The Progressive Genre*, «Screen», 25, 1, 30-44. Ristampato in edizione accresciuta con lo stesso titolo in Grant B.K. (ed.), *The Film Genre Reader III*, Texas University Press, Austin, 2003, 75-89.
- KRACAUER S. (1947), *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton (trad. it. *Da Caligari a Hitler. Storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Torino, 2001).
- KRISTEVA J. (1969), *Le mot, le dialogue et le roman*, in *Semeiotiké. Recherches pur une sémanalyse*, Seuil, Paris (trad. it.: *La parola, il dialogo e il romanzo in Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano, 1978, 119-143.)
- LANGFORD B. (2005), *Film Genre; Hollywood and Beyond*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- LANDY M. (1991), *Introduction*, in Landy M. (ed.), *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, Wayne State University Press, Detroit, 13-30.
- LAURA E. G. (2003), *L'avventura della Film Universalia di Salvo D'Angelo*, in Cosulich C. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1945/1948*, Marsilio – Bianco & Nero, Venezia – Roma, 374-375.
- LIETTI R. (1995), *Stilemi iconografici in I figli di nessuno*, in Villa F. (a cura di) *Cinema e cultura popolare nell'Italia anni cinquanta*, «Comunicazioni sociali», XVII, 2-3, 193-213.
- LIPERI F. (1999), *Storia della canzone italiana*, Rai-Eri, Roma.
- LISI U. (1956), *La nostra idea di film a basso costo adottata dal presidente dei produttori*, in «Cinema nuovo», V/85, 365.
- LIVERANI M. (1959), *Le ondate laveranno ogni colpa*, «La fiera del cinema», numero speciale, pagine non numerate.
- LO DUCA J.-M., ARISTARCO G. (1952), *Cannes: viva il realismo italiano*, «Cinema», V/86, 251-259.
- LOMBARDO G. (1909a), *Avvenire incerto*, in «Lux» mensile, 10, settembre 1909, riprodotto in Barlozzetti et al. (a cura di), *Modi di produzione del cinema italiano. La Titanus*, Di Giacomo, Roma, 1986, 59.
- LOMBARDO G. (1909b), *Per un accordo fra le case fabbricanti*, in «Lux» settimanale, 9, 26 dicembre 1909, riprodotto in Barlozzetti et al. (a cura di), *Modi di produzione del cinema italiano. La Titanus*, Di Giacomo, Roma, 1986, 58.
- LOMBARDO G. (1909c), *Per un Congresso dei Cinematografisti italiani*, in «Lux» settimanale, 7, 12 dicembre 1909, riprodotto in Barlozzetti et al. (a cura di), *Modi di produzione del cinema italiano. La Titanus*, Di Giacomo, Roma, 1986, 60.
- LOMBARDO G. (1910), *La S.I.G.L.A.*, IN «Lux» settimanale 75, 11 dicembre 1910, riprodotto in Barlozzetti et al. (a cura di), *Modi di produzione del cinema italiano. La Titanus*, Di Giacomo, Roma, 1986, 61-62.
- LOMBARDO G. (1956), *Tre direttrici convergenti per il cinema italiano e mondiale*, in «Cinemundus», 15/30 agosto 1956, riprodotto in Barlozzetti et al. (a cura di), *Modi di produzione del cinema italiano. La Titanus*, Di Giacomo, Roma, 1986, 70-71.
- LOMBARDO G. (1959), *Per una sana industria cinematografica*, «La fiera del cinema», numero unico, 2-4.
- LOMBARDO G. (1961), *La relazione di Goffredo Lombardo*, in Barlozzetti et al. (a cura di), *Modi di produzione del cinema italiano. La Titanus*, Di Giacomo, Roma, 1986, 84-88.
- LOPEZ S. (1912), *Bufere*, Treves, Milano (ried. Treves, Milano, 1930).

- LOY N. (1959), *Poi verrà lo scirocco*, «La fiera del cinema», numero speciale, pagine non numerate.
- LUSETTI G. (1981), *Sotto il segno della Titanus. Gli anni '50 in 11 film*, Comune di Reggio Emilia – Assessorato alle Istituzioni Culturali – Commissione Consiliare Cinema, Reggio Emilia.
- MAGRELLI E. (1986), *Sull'industria cinematografica italiana*, Marsilio, Venezia.
- MARSCIANI F. (1989), *Uno sguardo semiotico sulla vergogna*, «Materiali semiotici. Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano», 30, 117-132, ora in Pezzini I. (1991) (a cura di), *Semiotica delle passioni: saggi di analisi semantica e testuale*, Esculapio, Bologna, 35-50.
- MARSCIANI F. (1994), *L'ispettore Derrick, o della regolamentazione sociale delle passioni*, in Basso et al. (a cura di), *La passione nel serial tv: Beautiful, Twin Peaks, L'ispettore Derrick*, Nuova ERI, Torino, 137-168.
- MARSCIANI F., MATTIOLI O. (1994), *Passioni: strumenti e metodi di analisi* in Basso et al. (a cura di), *La passione nel serial tv: Beautiful, Twin Peaks, L'ispettore Derrick*, Nuova ERI, Torino, 47-65.
- MARSCIANI F., PEZZINI I. (1996), *Premessa*, in Greimas A. J., Fontanille J., *Semiotica delle passioni: dagli stati di cose agli stati d'animo*, Bompiani, Milano, XI-LV.
- MARSCIANI F., ZINNA A. (1991), *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistemi della significazione*, Esculapio, Bologna.
- MARTINI S. (1951), *Dopo il crollo della scala una ragazza aspetta ancora*, «Cinema», N.S., 77, 358-361.
- MARTINI S. (1952), *Vietati a Giulietta e Romeo due soldi di speranza*, «Cinema», V/85, 231-233.
- MARTINI S. (1954), *Una bella di notte sulla spiaggia di Lattuada*, «Cinema nuovo», III/27, 24-26.
- MASI S. (1982), *Giuseppe De Santis*, La nuova Italia, Firenze.
- MASONI T., VECCHI P., *Degeneri e scostumati: commedia, satira e farsa nel cinema sonoro italiano*, in Napolitano R. (a cura di), *Commedia all'italiana. Angolazioni controcampi*, Gangemi, Roma, 75-86).
- MECCOLI D. (1959), *A proposito di "ondate"*, «La fiera del cinema», numero speciale, pagine non numerate.
- MENARINI R. (2001), *La parodia nel cinema italiano: intertestualità, parodia e comico nel cinema italiano*, Hybris, Bologna.
- MENARINI R. (2004), *La strana copia: studi sull'ipertestualità e la parodia nel cinema*, Campanotto, Udine.
- MENON G. (1975), *Renato Castellani in periodo neorealista*, in Micciché L. (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, 318-327.
- MEREGHETTI P. (2003), *L'immagine femminile*, in De Giusti L. (a cura di), *Storia del cinema* MERRITT R. (1983), *Melodrama: Postmortem for a Phantom Genre*, «Wide Angle», 5, 24-31.
- MICCICHÉ L. (1978), *Per una verifica del neorealismo*, in Micciché L. (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, 7-28 (nuova edizione: Venezia, Marsilio, 1999)
- MICCICHÉ L. (1975), *Il cinema italiano degli anni '60*, Marsilio, Venezia (riedizione accresciuta, *Il cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia, 1995).
- MICCICHÉ L. (1989), *I meravigliosi anni '60*, in Salizzato C. (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia, 11-73.
- MODLESKY T. (1984), *Time and Desire in Woman's Film*, «Cinema Journal», 23, 3, 19-30.

- MOINE R. (2002) *Le genres du cinéma*, Nathan, Paris (Trad. it. *I generi del cinema*, Lindau, Torino, 2005).
- MOLINARI C. (1996), *Storia del teatro*, Laterza, Bari.
- MORA T. (1992), *Il melodramma di Matarazzo: meccanismi di funzionamento*, in Pezzotta A. (a cura di), *Le forme del melodramma*, Bulzoni, Roma, 127-134.
- MORANDINI M. (1988), *La tavola rotonda sul cinema italiano*, in Zagarrì V. (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 63-66.
- MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA (a cura di) (1978), *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, Vol. II, Melchiorri, Pesaro.
- MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA (1985), *Cinecittà I. Industria e mercato nel cinema italiano tra le due guerre*, Marsilio, Venezia.
- MULVEY L. (1986), *Melodrama On and Out of the Home*, in Colin Mc Cabe (ed.), *High Theory/Low Culture: Analyzing Popular Television and Film*, (Manchester University Press, Manchester).
- MURRI S. (2001), *Oltre la finzione. Il documentario d'autore nel cinema italiano*, «Bianco & Nero», 1-2, 86-103.
- MUSUMECI M. (2000), *Giorni di gloria. Una scabrosa vicenda filmata*, in Pravadelli V. (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Biblioteca di Bianco e Nero – Marsilio, Venezia, 53-64.
- NASCIMBENE M. (1952), *La musica nasce dai personaggi dei miei film*, «Cinema», N.S., 90, 23-III di copertina.
- NAVARRO L. (1953), *Intervista a Genina*, VI/123, 330-III di copertina.
- NEALE S. (1993), *Melo Talk: on the Meaning and Use of the Term 'Melodrama' in the American Trade Press*, «The Velvet Light Trap», 32, 66-89.
- NEALE S. (1999), *Genre and Hollywood*, Routledge, London & New York.
- NEALE S., KRUTNIK F. (1990), *Popular Film and Television Comedy*, Routledge, London.
- NIOLA M. (2002), *La macchina del pianto*, in Scialò P., *Sceneggiata: rappresentazioni di un genere popolare*, Guida, Napoli, 25-41.
- PANDOLFI V. (1954), *Film a episodi*, «Rivista del cinema italiano», 2, 47-55.
- PARIGI S. (1986), *Guida a un itinerario*, in Barlozzetti et al. (a cura di), *Modi di produzione del cinema italiano. La Titanus*, Di Giacomo, Roma, 1986, 54-57.
- PARIGI S. (2002a), *Il film delle confessioni. La genesi di Siamo donne nella corrispondenza con Nino Frank*, «Bianco & nero», 6, 32-50.
- PARIGI S. (2002b), *La sceneggiatura di «Concorso 4 attrici 1 speranza»*, «Bianco & nero», 6, 72-85.
- PASINETTI F. (1939), *Storia del cinema dalle origini a oggi*, Bianco & Nero, Roma.
- PELLIZZARI L. (1979), *La notte che ho dato la mano a Zavattini seguito da: Una conversazione con il medesimo* in «Cinema e cinema», anno VI, 20, 49-81.
- PELLIZZARI L. (1999), *La città del melodramma*, in Caldiron, O., Della Casa S. (a cura di), *Appassionatamente: il mélo nel cinema italiano*, Lindau, Torino, 49-55.
- PESCATORE G. (1993), *Narrazione/visione. Alcuni problemi di semiotica del cinema*, «Cinema & Cinema», 68 (ora in Pescatore G., *Il narrativo e il sensibile*, Hybris, Bologna, 2001).
- PESCATORE G. (2001a), *La voce e il corpo: l'opera lirica al cinema*, Campanotto, Pesian di Prato.
- PESCATORE G. (2001b), *Il narrativo e il sensibile*, Hybris, Bologna.
- PESCATORE G. (2003), *I generi come forme seriali*, in Antonini, A. (a cura di), *Il film e i suoi multipli*, Forum, Udine, pp. 53-56.

- PEZZINI I. (1998), *Le passioni del lettore: saggi di semiotica del testo*, Bompiani, Milano.
- PIETRANGELI A. (1945), *Giorni di gloria*, «Star», 41, p. 7.
- PINNA L., MACLEAN M. S. JR., GUIDACCI M. (a cura di) (1958), *Due anni col pubblico cinematografico: ricerche ed esperienze*, Bianco & Nero, Roma.
- PINTUS (1986), *Un «filo» di sentimento*, in Barlozzetti G. et al. (a cura di), *Modi di produzione del cinema italiano: la Titanus*, Di Giacomo, Roma, 11-15.
- PIRANDELLO L. (1908), *L'umorismo*, Carabba, Lanciano.
- PITASSIO F. (2005), *L'orribile segreto dell'horror italiano*, in G. Manzoli, G. Pescatore (a cura di), *L'arte del risparmio: stile e tecnologia*, Carocci, Roma, 31-41.
- PITASSIO F. (2007), *Making the Nation Come Real. Neorealims/Nation: A Suitable Case for Treatment*, «Annali online di Ferrara - Lettere», II/2, 147-163.
- PUNTER D. (1980), *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions*, Longman, London (trad. it. *Storia della letteratura del terrore: il "gotico" dal settecento ad oggi*, Editori Riuniti, Roma, 1985).
- PURIFICATO D. (1954), *Maddalena e il castigamatti*, «Cinema», VII/135, 341-342.
- QUAGLIETTI L. (1980), *Storia economico politica del cinema italiano: 1945-1980*, Editori Riuniti, Roma.
- QUAGLIETTI L. (1986), *Le "vere" e le "false" commedie all'italiana*, in Napolitano R. (a cura di), *Commedia all'italiana. Angolazioni controcampi*, Gangemi, Roma, 65-73.
- QUAGLIETTI L. (1988), *Problemi storici del cinema italiano attraverso il caso Titanus*, in Zagarrìo V. (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 29-34.
- RANZATO G. (1998), *Il mito resistenziale e i suoi fondamenti di realtà*, in Gaiardoni L. (a cura di), *Mario Serandrei. Gli scritti, un film: Giorni di gloria*, Il castoro, Milano, 30-37.
- REDI R. (1986), *Fuori l'autore: Ruggero Rindi*, in Barlozzetti G. et al. (a cura di), *Modi di produzione del cinema italiano: la Titanus*, Di Giacomo, Roma, 121-123.
- RINDI R. (1915), *I figli di nessuno*, in AA.VV., *Il teatro d'appendice*, Bellini, Napoli, 1992, 413-452.
- RISÉ C. (1964), *I documentari sexy*, in Spinazzola V. (a cura di), *Film 1964*, Feltrinelli, Milano.
- RONDOLINO G. (1998), *La realtà nel suo farsi*, in Gaiardoni L. (a cura di), *Mario Serandrei. Gli scritti, un film: Giorni di gloria*, Il castoro, Milano, 25-29.
- RONDOLINO G., LEVI O. (1967), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano: tutti i film italiani del dopoguerra*, Bolaffi, Torino.
- ROSI F. (1977), *Introduzione*, in Visconti L., *La terra trema*, Cappelli, Bologna, 9-17.
- ROSSI U. (1988), *Diagramma di un decennio. La Titanus 1959-1969*, in Zagarrìo V. (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 35-38.
- ROSSI U. (2004), *Il mondo delle coproduzioni*, in Bernardi S. (a cura di), *Storia del cinema italiano, Vol. IX (1954/1959)*, Marsilio – Edizioni di Bianco e Nero, Venezia – Roma, 431-.
- ROUSSEAU J. J. (1774-1775), *Observations sur l'Alcèste italien de M.le Chevalier Glück*.
- SACCHI F. (1959), *Policarpo ufficiale di scrittura*, «Epoca», 12 aprile 1959, ristampata ne «Il nuovo spettatore cinematografico» (1959), I/2, 30.
- SAINATI A. (2000), *Il visto e il visibile: sul comico nel cinema*, ETS, Pisa.

- SALA E. (2007), *In che senso El Dorado di Marcel L'Herbier è un Mélodrame?* in Dagrada E. (a cura di) *Il melodramma*, Bulzoni, Roma, 111-144.
- SANGUINETI T. (2001a) (a cura di), *La spiaggia*, Le Mani, Genova.
- SANGUINETI T. (2001b), *La puttana, il sindaco, il miliardario e il contapalle*, in Sanguineti T. (a cura di), *La spiaggia*, Le Mani, Genova, 253-281.
- SANGUINETI T. (2007), *L'operazione Matarazzo*, «Cinegrafie», 20, 93-101.
- SANNITA (1954), *Al pubblico popolare piacciono i melodrammi*, «Cinema», VII, 144, ristampato in Caldiron O. (2004) (a cura di), *Le fortune del melodramma*, Bulzoni, Roma 59-65.
- SCIALÒ P. (2002), *La canzone è teatro*, in Scialò P., *Sceneggiata: rappresentazioni di un genere popolare*, Guida, Napoli, 44-111.
- SEIDMAN S. (1981), *Comedian Comedy: a Tradition in Hollywood Film*, UMI Research Press, Ann Arbor.
- SERVETTI L., ASQUINI D. (a cura di) (2004), *Giorni di gloria. Un esempio di cinema e storia*, Consiglio regionale dell'Emilia Romagna, Bologna.
- SINGER B. (2001), *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, Columbia University Press, New York.
- SOBCHACK, V. (1998) Lounge Time. In Browne, N. (ed.) *Refiguring American Film Genres*, University of California Press, Berkeley, 129-70.
- SPINAZZOLA V. (1974), *Cinema e pubblico: lo spettacolo filmico in Italia, 1945-1965*, Bompiani, Milano.
- STAIGER J. (1985a), *The Hollywood Mode of Production to 1930*, in Bordwell D., Staiger J., Thompson K. (eds.), *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York (rep. Routledge, London, 1988, 87-153).
- STAIGER J. (1985b), *The Hollywood Mode of Production, 1930-60*, in in Bordwell D., Staiger J., Thompson K. (eds.), *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York (rep. Routledge, London, 1988, 311-337).
- STAIGER J. (1997), *Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History*, «Film Criticism», 22, 1, 5-21, Ristampato in Grant B.K. (ed.), *The Film Genre Reader III*, Texas University Press, Austin, 2003, 185-199.
- SUDBURY L. (1995), *Cronaca di un genere mai nato. Alla ricerca di un genere noir italiano degli anni Cinquanta*, in Villa F. (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia anni cinquanta*, «Comunicazioni sociali», XVII, 2-3, 271-295.
- TAGLIATINI D. (2004), *La vicenda produttiva di "Giorni di gloria"*, in Servetti L., Asquini D. (a cura di), *Giorni di gloria. Un esempio di cinema e storia*, Consiglio regionale dell'Emilia Romagna, Bologna.
- VALENTINI P. (2003), *Il cinema e gli altri media*, in De Giusti L. (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VIII, 1949/1953, Marsilio – Bianco & Nero, Venezia – Roma, 103-115.
- VENTURINI S. (2001), *Galatea S.p.A.(1952-1965): storia di una casa di produzione cinematografica*, AIRSC, Roma.
- VIGANÒ A. (1977), *Dino Risi*, Contemporanea, Milano.
- VIGANÒ A. (2001), *La commedia all'italiana*, in De Vincenti G. (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960-1964, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia – Roma, 235-252.
- VILLA F. (a cura di) (1995), *Cinema e cultura popolare nell'Italia degli anni Cinquanta*, «Comunicazioni sociali», XVII/2-3.

- VILLA F. (1995), *Nel territorio della voce. Per uno studio della voce narrante nel cinema popolare degli anni Cinquanta*, «Comunicazioni sociali», XVII/2-3, 165-192.
- VILLA F. (1999), *Il narratore essenziale della commedia cinematografica italiana degli anni Cinquanta*, ETS, Pisa.
- VILLEVIELLE BIDERI L. (2002), *Repertorio cronologico delle sceneggiate di maggior successo*, in Scialò P., *Sceneggiata: rappresentazioni di un genere popolare*, Guida, Napoli, 190-219.
- VIVIANI C. (1979), *Qui est sans péché: Le mélo maternel dans le cinéma américain 1930-1939*, «Les Cahiers de la Cinémathèque», 28, 73-87 (trad. Ing. in Landy M., ed., *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, Wayne State University Press, Detroit, 1991, 168-181).
- VIVIANI V. (1969), *Storia del teatro napoletano*, Guida, Napoli.
- VITTI A. (1996), *Giuseppe De Santis and Postwar Italian Cinema*, University of Toronto Press, Toronto.
- WILLIAMS L. (1984), 'Something Else Besides a Mother': *Stella Dallas and the Maternal Melodrama*, «Cinema Journal», 24, 2-27.
- WILLIAMS L. (1991), *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, «Film Quarterly», 44, 4, 2-13, (reprinted in Grant, B. K., ed., *Film Genre Reader III*, Austin University Press, Austin, 141-159, 2003).
- WILLIAMS L. (1998), *Melodrama Revised*, in Browne N. (ed.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, University of California Press, Berkeley, 42-88.
- WÖLFFLIN H. (1915), *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, Bruckmann, München (trad. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Longanesi, Milano, 1994).
- WOOD R. (1977), *Ideology, Genre, Auteur*, «Film Comment», XIII/1, 46-51 (ried. in Barry Keith Grant, ed., *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin, 2003, 60-74).
- WOOD R. (1979), *An Introduction to the American Horror Film: Part I: Repression, The Other, The Monster; Part II: Return of the Repressed; Part III; The Reactionary Wing*, in Wood R., Lippe, R. (eds.), *The American Nightmare*, Festival of Festivals, Toronto, 7-28.
- ZANCHI C. (1975), *L'industria cinematografica italiana nel primo dopoguerra*, in Micchiché L. (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, 82-89.
- ZAGARRIO V. (1988a), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia.
- ZAGARRIO V. (1988b), *Introduzione*, in Zagarrìo V. (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 7-13.
- ZAGARRIO V. (1988c), *Postfazione – per una mappa del «modo di produzione»*, in Zagarrìo V. (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 167-178.
- ZAGARRIO V. (2003), *L'industria italiana fra crisi della produzione e boom dell'esercizio*, in Cosulich C. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1945/1948*, Marsilio – Bianco & Nero, Venezia – Roma, 363-387.
- ZAVATTINI C. (1954), *Diario. Roma 15 ott. 1954*, «Cinema nuovo», 45, pp. 246 e 278; «Cinema nuovo», 46, pp. 286 e 318; «Cinema nuovo», 47, 326.
- ZAVATTINI C. (1988), *Una, cento, mille lettere*, Bompiani, Milano.

ZAVATTINI C. (2002), *Frammenti di un epistolario. Colonna di destra*, «Bianco e nero»,
anno LXIII, 3/4, p. 173.