

Paolo Noto, *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta.*

[Versione preprint del volume in corso di pubblicazione presso Kaplan, Torino; uscita prevista per novembre 2011]

- 1 Modelli storiografici, p. 1
 - 1.1 La transizione dal neorealismo, p.1
 - 1.1.1 Ipotesi di corruzione, p. 3
 - 1.1.2 Ipotesi di completamento, p. 8
 - 1.1.3 Ipotesi di amministrazione, p. 11
 - 1.2 Neorealismo e generi, p. 15
 - 1.2.1 Genere, cinema popolare, p. 18
 - 1.2.2 Genere, cinema apolide, p. 24
 - 1.2.3 Genere, cinema reazionario, p. 28
- 2 Obiettivi e metodi della ricerca, p. 35
 - 2.1 Punti di partenza e obiettivi primari, p. 35
 - 2.1.1 Perché un approccio intertestuale, p. 38
 - 2.1.2 Intertestualità e cinema di genere, p. 40
 - 2.2 Intertestualità, genere, realismo, p. 47
 - 2.2.1 La realtà visibile: un cinema indiziario, p. 47
 - 2.2.2 Generi e visibile, p. 50
 - 2.2.3 La guerra nei film di guerra, p. 56
 - 2.2.4 Un cinema bozzettistico, p. 60

- 3 Il cinema di genere, Hollywood e «Hollywood», p. 67
 - 3.1 Alcuni modelli di teoria dei generi, p. 67
 - 3.1.1 Dal senso comune alla teoria dei generi, p. 68
 - 3.1.2 Genere come funzione dell'industria, p. 74
 - 3.1.3 Genere come sistema semantico/sintattico/pragmatico, p. 78
 - 3.1.4 Genere come forma culturale, p. 81
 - 3.2 Quale modello di genere per il cinema italiano (degli anni Cinquanta)?, p. 85
 - 3.2.1 Il cinema di «Hollywood», p. 86
 - 3.2.2 Applicare la teoria dei generi al caso italiano. Il modello industriale/funzionale, p. 91
 - 3.2.3 Applicare la teoria dei generi al caso italiano. Il modello semantico/sintattico/pragmatico, p. 99
 - 3.2.4 Applicare la teoria dei generi al caso italiano. Il modello ideologico/rituale, p. 108
 - 3.2.5 Applicare la teoria dei generi al caso italiano. Il modello culturale/negoziale, p. 113
 - 3.3 Riepilogo e nuove ipotesi, p. 120
- 4 Modelli di intertestualità e tipologie di trasformazione, p. 128
 - 4.1 Un cinema delle attrazioni, p. 128
 - 4.1.1 *Sketch*, battute e numeri comici, p. 130
 - 4.1.2 Canzoni e numeri musicali, p. 136
 - 4.1.3 La presenza dell'attore (e marginalmente dell'attrice): *stock characters* e memorie di genere, p. 142

- 4.1.4 La presenza dell'attrice: *guest star* ed esibizione del corpo divistico, p. 147
- 4.1.5 Genere come effetto della performance, p. 154
- 4.2 Dalla dilatazione dei tratti al bozzetto delle strutture: danze, processioni, feste popolari, p. 158
 - 4.2.1 Il *topos* della festa nel film di banditi, p. 162
- 4.3 Conclusioni, p. 165
 - 4.3.1 Melodramma come modalità e matrice intertestuale, p. 169
 - 4.3.2 Citazioni e configurazioni discorsive, p. 171

Appendice: Il lessico di genere su «Hollywood» e «Festival», p. 175

Indice dei testi consultati, p. 258

Capitolo 1.

Modelli storiografici

1.1. La transizione dal neorealismo

Affrontando il cinema degli anni Cinquanta il primo problema che si ha riguarda la definizione storiografica del decennio. Questo periodo risulta infatti per certi versi penalizzato nella produzione storica e critica sul cinema nazionale a causa della sua stessa posizione cronologica. Gli anni Cinquanta sono preceduti e seguiti da due stagioni di grande prestigio internazionale e fioritura espressiva: il quinquennio neorealista, momento di fondazione ed elemento catalizzatore della storia del cinema italiano, e gli anni Sessanta, periodo di massima espansione internazionale del nostro cinema d'autore e di genere.

Questo posizionamento ha portato non proprio a una svalutazione critica e storiografica del decennio, ma piuttosto a una serie di tentativi di definizione *per viam negationis*. Più spesso e prima ancora che manifestare caratteri propri, gli anni Cinquanta appaiono come quel periodo che non è *più* neorealismo e non è *ancora* cinema d'autore. Lo sguardo retrospettivo, da questo punto di vista, è, come vedremo, prevalente su quello prospettico: è pressoché impossibile trovare una ricostruzione del periodo che qui ci interessa che prescindendo da un'analisi dei rapporti con il neorealismo, quindi da una definizione, quanto meno preliminare, del neorealismo stesso.

Tuttavia, se descrivere gli anni Cinquanta vuol dire definire (o accettare una definizione) del periodo che lo precede, la conseguenza sul piano storiografico è immediata: pressoché ogni discorso sugli anni Cinquanta è il corollario di un discorso sul neorealismo. Oppure, detto in altri termini, ogni discorso sugli anni Cinquanta passa attraverso il filtro di una concezione del neorealismo.

In relazione all'oggetto del nostro interesse, quindi, non è indifferente che si consideri il neorealismo come un vessillo da difendere nella battaglia delle idee o una questione da indagare storiograficamente; una stagione di breve durata e intensa manifestazione o un'estetica alla quale possono essere ascritti pochi e selezionati episodi; un insieme di determinazioni testuali o un'etica della produzione cinematografica; un momento legato da fitte relazioni intertestuali e intermediali ad altri momenti precedenti e successivi o una parentesi nella storia del cinema nazionale; un cinema del "rifiuto" o un cinema "maggioritario". Non sono infine indifferenti, nell'attenzione che gli studiosi hanno tributato

al cinema italiano degli anni Cinquanta, le valutazioni critiche ed ideologiche espresse sul quinquennio precedente.

Appare quasi scontato, a questo punto, un dato che affronteremo meglio nel corso di questo capitolo: anche gli anni Cinquanta, come d'altra parte il “cinema italiano sotto il fascismo”, hanno beneficiato della grande revisione critica e storiografica sul neorealismo, avviata con gli incontri di Pesaro nel 1974, di cui è testimonianza il volume curato da Lino Micciché¹. La messa in discussione del *monumento*, attraverso la visione e l'analisi dei *documenti*, ha portato negli anni seguenti a tentativi analoghi di ricognizione dei confini cronologici, tanto di quello inferiore quanto di quello superiore, del cinema del dopoguerra, con risultati ancora oggi estremamente fecondi.

La chiave di lettura privilegiata nella verifica dei rapporti tra le fasi del dopoguerra, come molte altre volte nella storiografia del cinema italiano², è stata trovata nella categoria continuità/rottura. Nel saggio introduttivo al volume *Il cinema italiano degli anni '50*, uscito nel 1979, Giorgio Tinazzi riassume sinteticamente gli obiettivi di ricerca e le parole d'ordine di molte delle ricostruzioni, passate e da venire, del decennio:

Occorre primariamente chiedersi quanto il postneorealismo fosse «corruzione» di elementi, di stilistica, di poetica, prima consolidati, e quanto invece ampliamento coerente, con la maggiore evidenza dovuta all'accelerazione negativa del nuovo assetto sociale e della diffusione quantitativa del sistema produttivo³.

I nodi da analizzare, prosegue Tinazzi, sono principalmente due: occorre capire se esiste una continuità tra anni Cinquanta e cinema preneorealista, specie per quanto riguarda la produzione di genere, ed esaminare la produttività dell'esperienza neorealista nella nuova situazione sociale e cinematografica.

Già da questi pochi cenni emergono con chiarezza alcune questioni che, in parte, abbiamo esposto brevemente e che torneranno con maggiore precisione di dettaglio nelle prossime pagine: l'idea di un cinema definibile come post-neorealista, a partire quindi da ciò che lo precede; l'ipotesi di “«corruzione»”, per il momento contrapposta a quella di “ampliamento coerente” del patrimonio neorealista; l'ipotesi di un legame sotterraneo tra cinema degli anni Trenta e cinema degli anni Cinquanta, basata su una serie di evidenze

1 Lino Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, 1975.

2 Cfr. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Volume III. Dal neorealismo al miracolo economico*, Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 304.

3 Giorgio Tinazzi, *Introduzione*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979, p. 10.

cinematografiche (ad esempio, l'irrobustimento della produzione industriale di genere) ed extracinematografiche (ad esempio, la cristallizzazione politica in senso conservatore) e fondata sulla concezione, implicita, del neorealismo come *parentesi*; la necessità di indagare i legami tra fatti espressivi, "assetto sociale" e "sistema produttivo", il cui sviluppo, però, si considera guidato da una "accelerazione negativa".

Partendo dalle osservazioni di Tinazzi, allo scopo di orientarci meglio, e non certo di esaurire la ricchezza delle singole argomentazioni (o, peggio ancora, di esprimere giudizi di merito su di esse), proviamo a dividere il campo delle interpretazioni del cinema degli anni Cinquanta in tre tipologie di ipotesi: le ipotesi di corruzione, le ipotesi di completamento, le ipotesi di amministrazione del neorealismo.

1.1.1. Ipotesi di corruzione.

Sebbene una suddivisione rigida sia impossibile e le tre linee che proponiamo non di rado si intreccino tra di loro, possiamo affermare che tendenzialmente la concezione del cinema degli anni Cinquanta come corruzione (involverimento, mercificazione, tradimento⁴, involuzione) del neorealismo è prevalente prima di Pesaro '74, per poi lasciare il posto a ipotesi più sfumate. Essa appare motivata, in un primo momento, da un clima culturale in cui la battaglia per il realismo è sentita, a torto o a ragione, ancora viva e il progetto di rinnovamento del cinema nazionale, avviatosi con il neorealismo, ancora non del tutto compromesso. Il luogo privilegiato di elaborazione e approfondimento delle ipotesi di corruzione è allora la critica militante, quella che si è data lo scopo, nel dopoguerra, di conoscere e indirizzare (verso il realismo, l'arte, il decoro espressivo, l'appropriatezza ideologica) la produzione cinematografica nazionale. Luogo privilegiato non vuol dire, in questo caso, unico luogo: come vedremo nel terzo capitolo, l'ipotesi di una discontinuità in senso peggiorativo della produzione corrente rispetto al neorealismo è, negli anni Cinquanta, di dominio comune e largamente diffusa anche su un rotocalco di informazione popolare come «Hollywood».

Tuttavia, in questo caso il riferimento più probante è sicuramente quello offerto dalle idee che circolano attorno alla rivista fondata e diretta da Guido Aristarco, «Cinema nuovo», la più coerente e continua nell'esercizio di una "critica programmante", tesa a

⁴ Interessante, anche se focalizzata prevalentemente sul percorso di determinati registi/autori, l'analisi di Valerio Caprara, *Gli autori e i generi: tradimenti, trasfigurazioni, trapianti*, in «La scena e lo schermo», a. II, n. 3/4, 1989-1990, pp. 130-146.

sottrarre il cinema e la riflessione sul cinema alle strettoie di una «specificità» riguardata prevalentemente nel suo aspetto di chiusura, e a indicare al cinema italiano una possibile strada da seguire, che presto si definisce come quella del «realismo critico» lukácsiano⁵.

Su «Cinema nuovo» compaiono, ad esempio, riflessioni come quelle di Renzo Renzi, in un articolo dal titolo eloquente, *Impopolarità del neorealismo?*:

Antidivistico, antiepisico, critico, documentario, antimelodrammatico, [il neorealismo] ha sempre cercato la ragione del suo discorso in un confronto diretto con la realtà, si può dire che esso giocasse le sue carte sopra un terreno che il pubblico non conosceva nemmeno e che fatica tuttora a riconoscere. C'è, poi, un altro carattere del neorealismo che ha una destinazione abbastanza impopolare: la sua pretesa antiliberatoria. Perché il pubblico va al cinema? Quando va al cinema? Esso cerca, generalmente, nello spettacolo uno sfogo, un riposo, un *qualcosa d'altro* rispetto al suo lavoro quotidiano⁶.

Negazione di un cinema che era esso stesso negazione (del divismo, dell'epica, del melodramma, della consolazione), il post-neorealismo non può che essere, logicamente, affermazione a sua volta di quegli stessi elementi rifiutati dalla migliore produzione italiana del dopoguerra. La “involuzione del neorealismo”⁷, risultato del tentativo di riguadagnare il favore del pubblico popolare, è censurabile, tuttavia, non tanto per gli intenti, quanto per le modalità con cui il tentativo viene portato avanti, riutilizzando cioè gli elementi superficiali del neorealismo stesso: gli esterni dal vero, l'ambientazione popolare e contemporanea, l'uso talvolta di interpreti non professionisti. Sostiene Vittorio Spinazzola nel 1974, nel fondamentale *Cinema e pubblico*:

Il neorealismo patisce le conseguenze di non aver saputo fare adeguatamente i conti con il cinema popolare; [...]. Era inevitabile che sul terreno lasciato libero si precipitassero i registi più esercitati nelle imprese di consumo, gareggiando nell'appropriarsi le forme esterne del neorealismo, devitalizzandole, contraffacendole e trasponendole o a livello feuilletonistico o su un registro idillico. In questa operazione di svendita patrimoniale non mancarono di comprometersi anche vari fra i protagonisti del nuovo cinema italiano⁸.

5 Giorgio De Vincenti, *Per una critica politica della proposta culturale di «Cinema nuovo» quindicinale*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, op. cit., p. 258.

6 Renzo Renzi, *Impopolarità del neorealismo?*, in «Cinema nuovo», a. V, n. 82, 10 maggio 1956, p. 278.

7 Cfr. Luigi Chiarini, *Il film nella battaglia delle idee*, Fratelli Bocca Editori, Milano-Roma, 1954, p. 132.

8 Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano, 1974,

Dalle parole di Spinazzola emergono almeno un paio di questioni di estremo interesse. In primo luogo, l'operazione di contraffazione appare anche come l'esito possibile di un parziale fallimento del progetto neorealista, incapace di costruire canali di comunicazione duraturi con il pubblico popolare cui pure si rivolge. In secondo luogo, tale operazione è più evidente e più interessante per quanto riguarda la produzione di genere: l'idillio e il feuilleton, vale a dire la commedia degli anni Cinquanta, il cosiddetto neorealismo rosa, e il melodramma popolare o d'appendice, Matarazzo in testa. Inoltre, Spinazzola offre lo spunto per introdurre un argomento destinato a grande fortuna: quello del neorealismo come *patrimonio*, culturale e cinematografico.

Il comico e la commedia sono gli obiettivi polemici principali della critica alla corruzione del neorealismo. Il discorso si concentra su alcuni film simbolo, ritenuti, per il loro successo e per la tradizione che hanno generato, responsabili della involuzione in atto; è il caso del cosiddetto “neorealismo rosa” di *Due soldi di speranza* (Renato Castellani, 1952) e soprattutto di *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1952). “*Pane, amore e fantasia* – scrive nel 1965 Adelio Ferrero – fu un'occasione per volgere, sulle orme di Castellani, la crisi del neorealismo, che era una cosa assai seria e preoccupante, in commedia buffonesca e in arcadica piacevolezza”⁹. Il duro giudizio investe anche l'autore, “tipico esponente della retroguardia del cinema italiano”¹⁰. Discutendo di un gruppo di pellicole successive e riferibili per il soggetto messo in scena alla stagione neorealista (*La grande guerra*, *Tutti a casa*, *La marcia su Roma*), Ferrero arriva a definire in dettaglio una sorta di protocollo di degenerazione in uso nella commedia all'italiana:

La risoluzione della storia ad aneddotica, in cui la logica tormentata e spesso grandiosa dei fatti si sminuzza e si disperde nel bozzetto, e la degradazione della dialettica delle idee e delle passioni in campo a esterno conflitto dei sentimenti sono state perseguite intelligentemente, attraverso l'accorto apprestamento di suggestivi organismi spettacolari sostenuti da sceneggiature folte di trovate e battute, da prestazioni tecniche di sperimentata efficacia, da interpreti di prestigioso richiamo. Per tale via quei prodotti della industria culturale si facevano veicolo di una visione moderata e controrealistica¹¹.

p. 54.

9 Adelio Ferrero, *Ripensamenti e restaurazioni*, in Adelio Ferrero e Guido Oldrini, *Da Roma città aperta a La ragazza di Bube*, Edizioni di Cinema Nuovo, Milano, 1965, p. 105.

10 Adelio Ferrero, *Ripensamenti e restaurazioni*, op. cit., p. 85.

11 Adelio Ferrero, *Ripensamenti e restaurazione*, op. cit., p. 90.

La nettezza della valutazione e delle opposizioni categoriche esplicite (storia/aneddoto, fatto/bozzetto) e implicite (impegno/spettacolo, arte/industria culturale) non deve far dimenticare un elemento tutt'altro che trascurabile, che rende meno schematica la nostra esposizione. La “mistificazione diversiva” del neorealismo a partire dagli anni Cinquanta, secondo Aristarco e i critici che fanno riferimento a «Cinema nuovo», è il segno, non la causa, di una crisi. Il neorealismo stesso non coincide con lo stato ottimale del cinema italiano, ma con la sua tendenza più avanzata, non priva, essa stessa, di limiti e di suggestioni spettacolari:

Vorrei ricordare anzitutto che l'invito al passaggio dal neorealismo al realismo rispecchiava la mia insoddisfazione per il primo e per quelli che ritenevo e ritengo fossero i suoi limiti¹².

Il “controrealismo” della commedia degli anni Cinquanta, allora, è sì contrapposto al realismo invocato nella celebre polemica su *Senso*¹³ (Luchino Visconti, 1954), ma anche simmetrico all'irrazionalismo rimproverato a Fellini e Rossellini: una risposta (sbagliata) alla crisi, formulata dall'industria anziché dalle coscienze artistiche. In ogni caso, il tradimento, secondo questa tradizione interpretativa, non riguarda semplicemente un *oggetto*, ma un *progetto*, quella possibilità di rinnovamento di cui non si colgono tutte le più fertili indicazioni.

Le ipotesi di corruzione sono prevalenti, dicevamo, nei contributi che precedono Pesaro '74, ma non si esauriscono certo dopo quella data. Sono ancora usate, per esempio, per spiegare la transizione in chiave di continuità, virando l'idea di degenerazione con quella di evoluzione¹⁴. Inoltre questo paradigma è quello più utilizzato dai contributi storiografici di provenienza francese o anglofona, che assumono frequentemente il neorealismo come metro di paragone da utilizzare per la valutazione di tutto il cinema successivo, in genere metonimicamente rappresentato dal neorealismo rosa. Per alcuni studiosi, come ad esempio Mira Liehm, lo scarto poetico e qualitativo tra neorealismo e cinema degli anni Cinquanta, a

12 *Interviste*. Guido Aristarco, in *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, vol. I, «Quaderni di documentazione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, n. 74, Pesaro, 1978, p. 240.

13 Guido Aristarco, *È realismo*, in «Cinema Nuovo», n. 55, marzo 1955, ora in *Sul neorealismo. Testi e documenti (1939-1955)*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1974.

14 Ad esempio, Bruno Torri scrive: “Mentre è mancato lo sviluppo del movimento e i suoi esponenti più rappresentativi tentano di entrare in nuovi territori tematici e semantici, l'industria e il mercato, in fase di espansione, hanno fatto proprie e riciclato le sue componenti più equivoche e più avariate, integrando inoltre la maggior parte dei suoi «quadri». [...] I film nazionali degli anni cinquanta nascono anche per via evolutiva-degenerativa da quelli realizzati nel periodo precedente”, Bruno Torri, *Cinema e film negli anni cinquanta*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, op. cit., p. 38

discapito ovviamente di quest'ultimo, è semplicemente irriducibile e il decennio corrisponde al periodo più oscuro del cinema nazionale:

The fifties represent the worst period in the history of the Italian cinema – with the exception of fascism. It was a period of so-called pink neorealism, of *Love, Bread, and...*, of *Poor but Beautiful*, of flat composite films put together for a fast profit. The Italian cinema was pervaded by mystifying optimism, escapism, and happy misery. [...]. Not too many films deserve to be remembered¹⁵.

Pierre Leprohon intitola significativamente *Les maîtres d'un temps difficile* un capitolo di *Le cinéma italien* e sostiene che

Le miracle est sans doute que, dans ces difficiles perspectives, sous le double effet d'une évolution naturelle et des contraintes financières et politiques, le cinéma italien ait pu réaliser néanmoins, au cours de ces années 50, un nombre impressionnant d'œuvres de premier ordre¹⁶.

Leprohon si riferisce, com'è immaginabile, alle opere dei “reduci” del neorealismo e a quelle dei registi che raccolgono il testimone del quinquennio postbellico.

Assume una posizione leggermente più sfumata la storica statunitense Millicent Marcus, che, tra i film esemplari attraverso i quali ricostruisce il cinema italiano del dopoguerra, inserisce *Pane amore e fantasia*, sia pure come esempio deterioro di ritirata “from harsh neorealist truth into sentimental comic reassurance”¹⁷. Meno drastico è Peter Bondanella, il quale assimila l'esperienza del neorealismo rosa a quella di quei registi (De Santis, Germi, Lattuada) che hanno usato elementi tradizionali dei generi hollywoodiani per dare vita a un “compromised neorealist style”¹⁸. Bondanella, tuttavia, esclude con forza l'ipotesi di tradimento (“betrayal”) esclusivamente per autori quali De Sica e Rossellini e riprende la questione dell'eredità del neorealismo solo a proposito degli anni Sessanta.

Il termine «tradimento», delimitato da non casuali virgolette, torna in un contesto del tutto differente, in un saggio di Francesco Casetti, Enrico Ghezzi ed Enrico Magrelli, in cui però l'ipotesi è avanzata per avviare un discorso sulla commedia degli anni Cinquanta:

15 Mira Liehm, *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the present*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1984, p. 138.

16 Pierre Leprohon, *Le cinéma italien*, Seghers, Paris, 1966, p. 139.

17 Cfr., ad esempio, Millicent Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton University Press Princeton, 1986, p. 143.

18 Peter Bondanella, *Italian Cinema. From Neorealism to the Present*, Frederick Ungar Publishing Co, New York, 1983, pp. 89-91.

Il progetto di una messa a morte del mezzo è, di fatto, estraneo alla commedia; la quale, in realtà, sembra istituzionalizzare parte di ciò che il neorealismo considera destabilizzante ai fini della proposta di un «nuovo cinema» e riconosce, attraverso alcuni effetti retorici di superficie (ironia, caricatura, parodia), l'esistenza dei codici cinematografici. La derisione, il «comico», la messa a distanza sono una affermazione e una sanzione del lavoro del significante. L'euforia del codice e la contemplazione della costituzione simbolica sono i momenti del «tradimento» (del neorealismo) e dell'edificazione di una conversione cinematografica¹⁹.

La consonanza lessicale non deve tuttavia trarre in inganno: la nozione di «tradimento» in questo caso non è funzionale all'elaborazione di un modello involutivo per la storia del cinema italiano, ma all'analisi linguistica e sincronica di un macrogenere, la commedia, di cui si tentano di individuare le costanti e i modi di esistenza. La distanza rispetto agli obiettivi della critica realista è enorme.

1.1.2. Ipotesi di completamento.

La critica degli anni Cinquanta e Sessanta, lo abbiamo visto con Aristarco, non ha considerato il cinema neorealista in modo indistintamente positivo, pur avendone valorizzato e promosso gli elementi di novità e di interesse. Non sono mancate le distinzioni e le letture in grado di evidenziare i limiti dell'intera stagione. Esiste in particolare una linea di interpretazione, che può essere fatta risalire al pensiero di Franco Fortini, che viene rilanciata negli anni Sessanta dagli scritti di Alberto Asor Rosa²⁰ e che ha concentrato l'attenzione sui limiti culturali e ideologici del cinema del dopoguerra, in particolare sul suo carattere velleitario e populista. In un articolo su *Due soldi di speranza*, Fortini, pur non apprezzandolo, mette in relazione il film di Castellani con quelli di Visconti e De Sica/Zavattini, sostenendo che l'uno e gli altri non approfondiscono preliminarmente la società che mettono in scena e non ne offrono una lettura ideologicamente articolata, ma

rappresentano una realtà ad un'altra realtà; una realtà di piedi nudi a platee di gente calzata. Parlano del sud al nord. Proprio questo è l'errore teorico e programmatico del neorealismo. [...]. Il torto dei film neorealisti italiani non è quello di esser

19 Francesco Casetti, Enrico Ghezzi ed Enrico Magrelli, *Appunti sulla commedia italiana degli anni cinquanta*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, op. cit., p. 183.

20 Cfr. in particolare Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Samonà e Savelli, Roma, 1964.

troppo tendenziosi, ma di esserlo troppo poco²¹.

La vaghezza ideologica del cinema del dopoguerra, per il quale infatti Fortini propone di usare l'etichetta di *neopopulista* in sostituzione di neorealista, apre la strada, date le condizioni politiche e sociali che si realizzano dopo l'affermazione delle forze conservatrici, al cinema disimpegnato e "idilliaco" degli anni Cinquanta. Rispetto alle ipotesi di corruzione non cambia tanto il dato di partenza (l'esaurimento del progetto neorealista), ma l'enfasi sulle responsabilità, li attribuite prevalentemente ai cineasti che per calcolo mercantile o per pigrizia intellettuale non hanno proseguito verso la strada del realismo, qua equamente divise tra il mutato contesto politico-culturale e l'equivoca natura del progetto iniziale²².

Una sintesi esemplare di questo modello, che parte dalla constatazione di una paradossale continuità storica nel passaggio "dal neorealismo al cinema del centrismo" è offerta dall'omonimo saggio di Lino Micciché:

L'ipotesi, insomma, è che gli anni cinquanta costituiscano, nel cinema, la realizzazione (certamente contraddittoria e, a tratti, non priva di momenti positivamente dialettici) di un «progetto» insinuatosi (dapprima) e affermatosi (poi) all'interno della pratica neorealista: la quale, non avendo altra progettualità che quella assegnata dall'avversario, finì per costituirsi non già come fondamento di un «altro» cinema, bensì come base del nuovo immaginario industriale con cui le «maggiorate fisiche» sostituivano le pudibonde collegiali di un tempo, il romanesco prendeva il posto dell'«italiano da doppiaggio» degli anni trenta, il «pane amore e fantasia» subentrava alle mitiche «mille lire al mese» della commedia prebellica. Così il cinema della speranza fondava il cinema della rassegnazione e, non dissimilmente che altrove, la «politica della ricostruzione» diventava anche nel cinema pratica della restaurazione²³.

Il cinema degli anni Cinquanta, quindi, porta a compimento un progetto in larga parte lacunoso e inserisce un nuovo paradigma, mutuato dal repertorio neorealista, nelle vecchie strutture sintagmatiche del cinema italiano, commedia in primo luogo. Sullo sfondo, un panorama nel quale, partendo da comuni evidenze sociali e politiche, risultano

21 Franco Fortini, "Due soldi di speranza", in *Dieci inverni: 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, De Donato, Bari, 1974², p. 158.

22 Vale la pena di rimarcare, ancora una volta, che questa suddivisione va intesa come indicativa. Non sono pochi i contributi che la eccedono, dando luogo a posizioni assai complesse: ad esempio quella di Vittorio Spinazzola prima sintetizzata.

23 Lino Micciché, *Dal neorealismo al cinema del centrismo*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, op. cit., p. 31.

sovrapponibili, quasi termine a termine, il cinema del centrismo e quello del fascismo²⁴. La posizione di Micciché è estremamente complessa e tenta di tenere assieme il diritto del critico militante alla valutazione con la necessità per lo storico di indicare linee di sviluppo e di tendenza, facendo attenzione, come per il cinema del dopoguerra, “al suo donde e al suo dove, non mitici ma effettivi”²⁵. La continuità e il completamento, in quest’ottica, si proiettano sull’asse diacronico: sebbene Micciché ritenga che solo una piccola parte della produzione del quinquennio postbellico sia ascrivibile al clima neorealista, nondimeno l’istituzionalizzazione di un “immaginario industriale” riguarda pienamente solo il decennio successivo. Le due fasi storiche, il neorealismo e il cinema del centrismo, per quanto correlate, restano distinte.

Più che di completamento e di “realizzazione”, potremmo parlare di *complementarità* per descrivere la relazione che lega neorealismo e cinema di consumo definita da Adriano Aprà. Nel saggio di apertura di *Neorealismo d'appendice*, testo che, partendo dal cosiddetto “caso Matarazzo”²⁶, ebbe nel 1976 la funzione di rilanciare, con gli strumenti della cinefilia, il discorso sul cinema popolare del dopoguerra, Aprà sostiene che:

Nel periodo neorealista il cinema italiano ha espresso una sorta di super-Io che, nel momento in cui magnificava alla luce del sole una serie di virtù (sguardo critico e «sveglio», rifiuto della convenzione, elevazione del gusto), faceva in pari tempo opera di rimozione nei confronti di elementi, propri del cinema in quanto mezzo di comunicazione di massa, che riguardavano l’ambito industriale, commerciale, spettacolare: come se col neorealismo il cinema italiano si volesse liberare delle proprie origini plebee, volesse far dimenticare la fiera in nome del museo. [...]. Ci troviamo così oggi a sapere poco sulle strutture industriali del cinema italiano, sul modo in cui esse si sono sviluppate, su ciò che caratterizza i nostri produttori, i

24 Per una critica circostanziata alla sovrapposizione, operata da molta critica marxista, tra progetto centrista e restaurazione, vedi Ernesto Brunetta, *Crisi del neorealismo e normalizzazione sociale*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, op.cit., pp. 46-47: “Applicare alla DC e al centrismo la categoria della restaurazione, non è solo schematico e semplicistico, risulta fuorviante. [...] Quella che certa storiografia chiama impropriamente restaurazione, alla cui radice sarebbe la formula della continuità dello Stato oltre l’8 settembre e il 25 aprile, è piuttosto l’aderenza alla continuità di una società sulla quale quei grandi eventi avevano in realtà inciso meno di quanto la stessa storiografia in questione ami pensare. In realtà, il centrismo offrì alla società italiana il grado di trasformazione che essa poteva reggere in attesa che il miracolo economico, il Sessantotto e l’autunno caldo – questi sì – trasformassero radicalmente le basi di quella stessa società”.

25 Lino Micciché, *Per una verifica del neorealismo*, in Lino Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, 1978², p. 14 [I edizione 1975].

26 Cfr. Stefano Della Casa, *Il caso Matarazzo*, in Orio Caldiron e Stefano Della Casa (a cura di), *Appassionatamente. Il mélo nel cinema italiano*, Lindau, Torino, 1999; Adriano Aprà, Carlo Freccero, Aldo Grasso, Sergio Grmek Germani, Mimmo Lombezzi, Patrizia Pistagnesi e Tatti Sanguineti (a cura di), *Raffaello Matarazzo. Materiali*, Movie Club, Torino, 1976; *Matarazzo. Romanzi popolari/Popular Romances*, «Cinegrafie», a. XIX, n. 20, Cineteca del Comune di Bologna-Le Mani, Bologna-Recco (Ge), 2007.

nostri sceneggiatori, i nostri operatori, su ciò che lega lo sviluppo del mezzi tecnici alla produzione di senso. Non è facile capire che i «grandi» film di Visconti, De Sica, Rossellini. Antonioni e Fellini sono stati «fabbricati» in maniera non tanto dissimile da quelli di Matarazzo o Gallone²⁷.

Pare assai indicativo il lessico di provenienza psicoanalitica usato da Aprà (“rimozione”, “super-Io”). Il cinema di consumo è il versante nascosto del neorealismo, ma ad esso compresente, se non dal punto di vista strettamente cronologico quanto meno da quello delle strutture di produzione del senso. Il compito di una nuova e più consapevole storiografia è allora quello di riportare alla luce l'Es del cinema italiano: i modi di produzione, quella fabbrica che ha prodotto tanto Rossellini quanto Matarazzo.

Il cosiddetto cinema d'appendice, opera di registi quali Brignone, Freda, Campogalliani e il già citato Matarazzo, il melodramma tratto dalla narrativa popolare, diviene il luogo di analisi privilegiato di quegli elementi materiali censurati, secondo questa visione, dalla cultura neorealista.

Non mancano le provocazioni e talvolta le semplificazioni, ma l'operazione avviata dai giovani critici dopo la metà degli anni Settanta, e di cui il volume di Aprà e Carabba è una delle testimonianze chiave, ha il merito di mettere tra parentesi la formulazione di modelli generali di evoluzione del cinema italiano. Allo stesso tempo perde centralità (rispetto alle posizioni, per esempio, di Micciché e di Fortini) la questione della valutazione ideologica ed estetica di quel cinema, in cui conta prima di tutto definire gli elementi di linguaggio.

L'ipotesi di completamento, allora, nella doppia accezione di *complementarità e realizzazione*, attraversa di preferenza discorsi locali, concentrati su singoli generi²⁸, su pratiche specifiche (come quella del film a episodi²⁹), o sulla nozione stessa di genere, ritenuta decisiva per la comprensione del periodo che ci interessa, ma anche per la corretta saldatura di uno sguardo linguistico e sincronico su una ricostruzione storica e diacronica. Come sintetizza Vito Zagarrò,

27 Adriano Aprà, *Capolavori di massa*, in Adriano Aprà e Claudio Carabba, *Neorealismo d'appendice*, Guaraldi, Rimini-Firenze, 1976, pp. 10-11.

28 Cfr. il già citato saggio di Francesco Casetti, Enrico Ghezzi ed Enrico Magrelli, *Appunti sulla commedia italiana degli anni cinquanta*, op. cit., pp. 178-190.

29 Cfr. Alberto Farassino, *Viraggi del neorealismo: rosa e altri colori*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, Marsilio-Bianco & Nero, Venezia, 2003, p. 210: “In realtà era stato proprio il neorealismo originario ad avviare, come uno dei suoi maggiori tratti di modernità, una certa destrutturazione del racconto (il primo film a episodi è il rosselliniano *Paisà* [1946]) e il rosa non fa che procedere su questa strada, rappresentandone dunque il logico sviluppo formale, anche se in alcuni casi l'operazione può assumere caratteri regressivi o banalizzanti”.

gli anni cinquanta portano a compimento la standardizzazione dei generi che già negli anni trenta aveva preso corso, ma la fase calante della linea politico-culturale neorealista contribuisce a rendere ibrido (ma proprio per questo anche «doppio» e non privo di fascino) il periodo di transizione degli anni cinquanta³⁰.

1.1.3. Ipotesi di amministrazione

Il brano di Vittorio Spinazzola citato in precedenza usava, tra l'altro, la metafora economica della *svendita patrimoniale* per descrivere l'uso del materiale di derivazione neorealista che viene fatto dal cinema di consumo degli anni Cinquanta. Tale metafora gode di una diffusione considerevole negli studi sull'argomento. Il cinema neorealista appare qui come un *patrimonio*, qualcosa dotato di un *valore* duraturo, ricevuto in *eredità* dalla produzione degli anni seguenti, in seguito al *fallimento* o alla *chiusura* di quell'esperienza. Come in ogni processo di questo tipo, possono esistere eredi legittimi e usurpatori, discendenti in grado di far fruttare il lascito e altri capaci solo di disperderlo in imprese effimere. La coscienza acuta della gravità del compito di gestire il patrimonio neorealista è un tratto peculiare della storiografia italiana sul cinema; un tratto che in alcuni casi la porta, come ha notato Catherine O'Rawe³¹, ad assomigliare a uno studio dinastico, in uno sforzo di individuazione delle genealogie di autori che appare eccessivo.

L'espressione “amministrazione del neorealismo” è stata usata da Maurizio Grande in un fondamentale lavoro sulla commedia degli anni Cinquanta e poi ripresa da quegli studiosi che hanno cercato di analizzare il decennio negli elementi di novità che lo caratterizzano. Grande distingue in modo molto preciso l'amministrazione dalla “crisi” vera e propria, che seguirà negli anni Sessanta e avrà caratteri propri. Nelle parole di Grande:

La fase storica che coincide con la crisi della «poetica» e della «pratica» del cinema neorealista e che succede al suo «esaurimento» (gli anni attorno al 1948-

30 Vito Zagarrò, *La generazione del neorealismo di fronte agli anni cinquanta*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, op. cit., p. 105.

31 Catherine O'Rawe, “*I padri e i maestri*”: *genres, auteurs, and absences in Italian film studies*, in «Italian Studies», 63/2, Autumn 2008, p. 179: “We can read Brunetta’s discussion or ratification of this auteurist tradition as exemplary: his chapter ‘I padri e i maestri’ in *Cent’anni di cinema italiano* takes its initiative from Fellini’s description of Rossellini as ‘Adamo, una specie di progenitore da cui siamo tutti discesi’, in order to construct a quasi-Bloomian genealogy of directors”. Le considerazioni di O'Rawe potrebbero sembrare ingenerose, qualora si consideri nel suo complesso il lavoro storiografico sul cinema italiano di Gian Piero Brunetta, difficilmente tacciabile di scarsa attenzione per quello che esula dalle poetiche d'autore. Tuttavia, esse sono più che condivisibili nella misura in cui non mettono in discussione l'operato del singolo studioso, ma una tendenza senza dubbio diffusa nella storiografia del cinema nazionale.

50) può essere in qualche modo interpretata come «amministrazione del neorealismo» assunto come patrimonio o eredità da mettere a frutto. [...]. È in questo senso che i nuovi generi cinematografici e i filoni e i sottogeneri che popolano il modello della «commedia all'italiana» sono chiamati a svolgere oggettive funzioni di razionalizzazione della produzione cinematografica³².

Amministrazione, in questo caso, non equivale a “liquidazione”: il cinema degli anni Cinquanta (in particolare la commedia, centro dell'interesse di Maurizio Grande) non si limita a far sopravvivere l'eredità neorealista, consumandola lentamente, ma si mette nelle condizioni di

cogliere ambienti e caratteri tipici (urbani e paesani) e tutto un modo di vivere e di pensare delle nuove classi sociali che stanno emergendo come il nuovo «soggetto storico» di una cronaca del quotidiano forse minuta o minore, ma comunque rappresentativa di una dimensione «media» dei significati e dei valori, delle pratiche di vita e della cultura in una Italia che si avvia a completare la sua trasformazione in paese industriale e moderno³³.

Le classi sociali di cui parla Grande sono la piccola e media borghesia, soggetti privilegiati della commedia del “bozzetto” (termine che avremo modo di approfondire più avanti). A differenza di quanto sostenuto dalla critica marxista e realista del dopoguerra, tali settori del corpo sociale non sono la zavorra, priva di coscienza di classe, della cultura nazionale, ma al contrario il soggetto nuovo e propositivo che questo cinema è in grado di rappresentare efficacemente³⁴. Il cinema degli anni Cinquanta non diventa, per Grande, improvvisamente “buono”, in contrapposizione a un neorealismo “cattivo” o deficitario. Esso è semplicemente, e per certi versi tautologicamente, diverso dal precedente, agganciato al proprio tempo dalla prevalente matrice comica (secondo la lezione di Michail Bachtin), degno di strumenti dedicati, nonché di attenzione per i risultati che consegue e per i tratti che manifesta.

La proposta di Grande, variamente declinata, ha avuto ampio e meritato seguito. Gian Piero Brunetta, affrontando gli anni Cinquanta, sostiene che la “dissoluzione del corpo

32 Maurizio Grande, *Bozzetti e opere*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, op. cit., 1979, pp. 172-173.

33 Maurizio Grande, *Bozzetti e opere*, op. cit., p. 151.

34 È necessario qui citare le lungimiranti osservazioni di Franco Fortini sulla necessità per la cultura progressista italiana di confrontarsi con la realtà della piccola borghesia, contenute nel già citato articolo su *Due soldi di speranza* e nel saggio introduttivo a *Dieci inverni*.

neorealista fa sì che l'energia si disperda in varie direzioni”³⁵, quali ad esempio l'autorialità forte di Michelangelo Antonioni e Federico Fellini, o i tentativi di ripresa della tensione indagatrice del neorealismo di Francesco Maselli e Francesco Rosi. Il modello di riferimento sembra in questo caso quello termodinamico, più che quello economico; ma, esattamente come in Grande, il cinema del nuovo decennio non si dà come parassitario rispetto a quello che lo ha preceduto. D'altra parte, nella *Storia* di Brunetta, l'attenzione dedicata alle istituzioni culturali (Chiesa, Stato, stampa, partiti politici, associazioni), responsabili dell'elaborazione di strategie e pratiche di consumo del cinema, fa in modo che i confini tra neorealismo e cinema degli anni Cinquanta non risultino agganciati solo ai film e agli autori, ma a pratiche di consumo e a politiche di produzione e diffusione.

Del tutto peculiare – e di estremo interesse – la posizione di Leonardo Quaresima, secondo la quale alcune componenti del progetto neorealista, in seguito alla sua interruzione (non fallimento, né tradimento):

sopravvivono e si proiettano nel mercato cinematografico degli anni '50. Temi, forme, strutture sopravvivono; ma come elementi che hanno perduto ormai la propria funzionalità originaria, e galleggiano come grandi spezzoni inerti e inattivi. Si pensi, per citare alcuni titoli lontanissimi dall'orizzonte neorealista, eppure costruiti quasi interamente su componenti derivate da quel cinema, a film come *Sensualità* di Clemente Fracassi o *La risaia* di Raffaello Matarazzo³⁶.

In questo caso non abbiamo a che fare con un “patrimonio solido”, ma semmai con un “progetto di sviluppo”, finalizzato, secondo Quaresima, alla creazione di un cinema italiano nuovo e *maggioritario*, profondamente popolare perché cosciente riguardo alle logiche dell'industria. Tale progetto è andato solo parzialmente a buon fine, per responsabilità politiche, critiche, artistiche: quel che ne resta non viene pervertito, ma legittimamente assemblato in testi a loro volta popolari, ricchi di legami intertestuali col cinema del dopoguerra. Il caso di *Sensualità* (1951) di Clemente Fracassi, curiosissimo centone di drammi di De Santis, Lattuada e Matarazzo su cui Quaresima si sofferma con un'attenta analisi, è indice del potere di circolazione di quei materiali neorealisti, ma anche, implicitamente, della capacità di integrarli del cinema che segue.

Più pessimista pare Luciano De Giusti, che intitola *Disseminazione dell'esperienza*

35 Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Volume III. Dal neorealismo al miracolo economico*, op. cit., p. 516.

36 Leonardo Quaresima, *Neorealismo senza*, in Renzo Renzi e Mariella Furno (a cura di), *Il neorealismo nel fascismo*, Edizioni della Tipografia Compositori, Bologna, 1984, p. 71.

neorealista il saggio di introduzione all'ottavo volume della monumentale *Storia del cinema italiano* promossa dalla Scuola Nazionale di Cinema. Anche per De Giusti l'eredità neorealista viene spartita ai posteri, ma recepita in modo ineguale: la “materialità della pratica neorealista”, costituita da quelli che, abbiamo visto, già per la critica del dopoguerra erano gli elementi meccanici ed esteriori, “passa più facilmente nel cinema che va alla ricerca di un ampio consenso popolare”, mentre “l'eredità spirituale dello sguardo si ritrova in alcuni autori che la fanno fruttificare fino alle soglie di una prefigurata modernità: Rossellini, Antonioni, Fellini”³⁷. L'idea del neorealismo come *seme* del cinema a venire è usata anche da Mino Argentieri, studioso particolarmente attento al funzionamento e agli effetti delle censure formali e informali:

Un decennio di soverchianti pressioni censorie ha qualche effetto: intimorisce i produttori già depressi da un mercato che ai migliori film del neorealismo ha detto «no». Ma la repressione e l'intimidazione rallentano e contano di imbastardire il processo iniziato nel dopoguerra, non ne possono distruggere la semenza³⁸.

L'idea di amministrazione del neorealismo viene ripresa in modo originale anche da Sandro Bernardi nell'introduzione del nono volume della già citata *Storia del cinema italiano*, il cui arco cronologico di analisi è contiguo a quello qui indagato. Secondo Bernardi, se proprio si può parlare di compromesso tra neorealismo e cinema successivo, non si tratta in ogni caso di un compromesso tra vecchio e nuovo, tra vecchie forme del cinema e nuove conquiste del realismo, bensì di un incontro tra nuovo e nuovo:

da una parte la recente fiammata neorealista, con cui per la prima volta il cinema italiano si era affacciato direttamente sul mondo; dall'altra una nuova categoria di spettatori, un pubblico trasversale alle classi sociali, con il suo correlato di una cultura che gli inglesi chiamerebbero *popular* (e non *folk*)³⁹.

Riepilogando, in questi discorsi ricorre spesso una polarità: quella tra autori e generi. La soggettività creatrice, da una parte, e lo standard dell'istituzione produttiva, dall'altra, paiono, nelle ipotesi di amministrazione, i dispositivi atti a mettere a frutto un'eredità difficile. La questione dell'autore negli anni Cinquanta è assai interessante e

37 Luciano De Giusti, *Disseminazione dell'esperienza neorealista*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, op.cit., p. 16.

38 Mino Argentieri, *Storia del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 2006, pp. 83-86.

39 Sandro Bernardi, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano. Vol. IX - 1954/1959*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2004, p. 17.

avremo modo di affrontarla più avanti. Il dato caratterizzante del decennio sembra tuttavia la produzione di genere, realizzata a partire da moduli narrativi e stilistici ricorrenti, di lunga durata e tradizione (il comico, il dramma) o di persistenza più effimera (il film musicale e operistico, il film-rivista, il film di banditi...). Secondo Federica Villa è qui la chiave del decennio:

Il corpo neorealista viene dunque a essere amministrato secondo una logica di genere nella sua piena accezione *formulare*. La commedia, il melodramma, il comico, ma anche il filone canzonettistico o quello napoletano diventano formule in quanto «articolarono con successo un modello di fantasia che è almeno accettato dai più numerosi gruppi culturali. Infatti le formule permettono ai membri di un gruppo di condividere le stesse fantasie»⁴⁰. In sostanza l'impatto dell'estetica neorealista con il nuovo assetto dei media nell'Italia del dopoguerra viene gestito attraverso il varo di un sistema di generi che permette ai modi di narrazione e di rappresentazione di essere maggiormente flessibili a diversi contesti di consumo. Il genere diventa così necessità e al contempo garanzia di intermedialità: la sua vocazione a modellizzare la fantasia collettiva lo rende riconoscibile ed esportabile, permettendo soprattutto fenomeni di alta sintonizzazione da parte del pubblico⁴¹.

Sistema dei generi, formularità, intermedialità, intertestualità, popolarità: ecco raccolte in breve le principali questioni che tenteremo di definire e di approfondire nel corso di questo lavoro. Avanzando tuttavia nella ricognizione nei modelli storiografici sul cinema degli anni Cinquanta, prendiamo in esame proprio la questione del rapporto tra neorealismo e produzione di genere.

1.2. Neorealismo e generi

Come si è visto, molte letture critiche e storiografiche del cinema degli anni Cinquanta tendono a passare attraverso un'interpretazione del fenomeno neorealista. Ciò è

40 Nota nel testo originale: "John G. Cawelti, *Adventure, mystery and romance*, The University of Chicago Press, Chicago, 1976. Per una traduzione parziale si veda Francesco Casetti, Federica Villa (a cura di), *La storia comune*, ERI, Firenze, 1992, pp. 68-69".

41 Federica Villa, *Consumo cinematografico e identità italiana*, in Mariagrazia Fanchi ed Elena Mosconi, *Spettatori. Forme del consumo e pubblici in Italia 1930-1960*, Biblioteca di Bianco & Nero-Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2002, pp. 190-191.

valido in generale, ma lo è ancora di più se ci si concentra su un aspetto che abbiamo appena individuato come dominante per il periodo qui in esame: la questione della produzione di genere. Assumiamo per il momento la nozione di *genere cinematografico* in modo intuitivo, riservandoci di metterla in discussione più avanti: intendiamo quindi per film di genere una pellicola realizzata a partire da criteri di standardizzazione produttiva, dotata di elementi tematici, formali, pragmatici, produttivi in comune con pellicole simili, appartenenti quindi allo stesso genere.

Prendendo per buona questa definizione preliminare, e anticipando alcune conclusioni, possiamo affermare che un filo rosso che lega le posizioni di buona parte della critica italiana, dalla battaglia per il realismo fino alla svolta storiografica avviata negli anni Settanta, è rappresentato dalla opposizione categorica neorealismo/genere. In termini sincronici ciò è testimoniato dall'elaborazione di “canoni” neorealisti in cui l'adesione di singoli film o registi a opzioni di genere (si pensi in particolare ai lavori di Castellani, De Santis, Germi, Lattuada) ha costituito elemento discriminante in senso negativo. In termini diacronici, l'intensificazione della produzione di genere è stata spesso presa a sintomo della fine del fenomeno: i generi (il loro prevalere sul resto della produzione) valgono qui metonimicamente per l'intero decennio oggetto del nostro interesse. Il cinema degli anni Cinquanta, in sintesi, non è più neorealismo anche e soprattutto perché diventa cinema di genere.

Il quadro di riferimento, almeno nei primi decenni del dopoguerra, rimane quello idealistico-crociano, nel quale la categoria di genere è dichiarata non pertinente in termini estetici. Ciò non significa semplicemente che l'opera di genere sia contraria all'Arte, ma che il criterio classificatorio soggiacente alla nozione di genere non ha nessuna relazione con la capacità di intuizione lirica dell'artista. La pervasività di questo modello è enorme, anche in studiosi che non si rifanno direttamente a Benedetto Croce. Si prenda ad esempio la minuziosissima distinzione tra “western come genere” e “western come stile” invocata da Guido Aristarco nella recensione (positiva) a *In nome della legge* (Pietro Germi, 1949)⁴².

Potremmo tuttavia dire che questa posizione interpretativa è sopravvissuta all'esaurimento dell'influenza crociana, passando indenne persino attraverso Pesaro '74. La critica che da quella verifica ha tratto indicazioni per mettere in discussione molte delle posizioni precedentemente acquisite ha continuato in parecchi casi a considerare quelle di *genere* e *neorealismo* due nozioni opposte in termini complementari. Su questa opposizione

42 Guido Aristarco, “In nome della legge”, in «Cinema», n.s., a. II, n. 13, 30 aprile 1949.

si è fondato spesso l'interesse cinefilo per il cinema di genere⁴³, considerato immune dalla tendenza (regressiva, sebbene neorealista) a occultare la propria natura industriale di medium di massa.

Ha cominciato tuttavia a farsi largo, proprio in occasione di Pesaro '74, un'ipotesi che si svilupperà in pieno solo qualche anno dopo e che, in questo lavoro, vorremmo fare nostra: quella di una discrepanza tra le enunciazioni e le realizzazioni, tra il modo in cui la cultura neorealista si è progettata e autodescritta e l'effettivo funzionamento delle pellicole del dopoguerra. L'ipotesi è avanzata da Francesco Casetti, Alberto Farassino, Aldo Grasso e Tatti Sanguineti (Gruppo Cinegramma) in un saggio seminale, intitolato *Il neorealismo e il cinema italiano degli anni Trenta*, in cui una parte non secondaria è dedicata alla questione che qui ci interessa: la contrapposizione con la categoria di genere.

La realtà, dopo avere miracolato la tecnica, convertiti i registi, ammazza i generi cattivi. Il realismo è uno e totalizzante. Non può conoscere l'alveo del genere e l'oltraggio del filone. Quando cercheranno di salvaguardarne la nozione, l'essenza, il profumo, appiccicandogli delle etichette classificatorie, scoprendogli dentro qualcosa che nessuno ha il coraggio di rapportare alla nozione di genere, non si tratterà che della redazione di un certificato di morte.

Il neorealismo nega ogni rapporto con i generi e si costituisce proprio come irriducibile alterità linguistica da essi, come un'isola che spezza e interrompe il flusso della continuità tra i generi degli anni Trenta e il cinema post-bellico che appunto per questo legame viene definito non realista, anzi, poiché il neorealismo ha ereditato dai tempi un carattere battagliero, antineorealista⁴⁴.

I cardini di questa autorappresentazione del neorealismo sono stati tuttavia accettati da buona parte della critica e della storiografia dei decenni successivi. Può essere utile, allora, provare a capire in che modo, attraverso quali assimilazioni e quali contrapposizioni, tale relazione è stata articolata. Lo scopo, qui come nel paragrafo precedente, è ancora quello di proiettare le diverse concezioni del neorealismo sulle interpretazioni del cinema degli anni Cinquanta.

Perché e sotto quale aspetto, privilegiando una produzione di genere, il cinema degli anni Cinquanta si stacca e si differenzia da quello dell'immediato dopoguerra? Riassumendo,

43 Cfr., *supra*, paragrafo 1.1.2. e, *infra*, paragrafo 1.2.2.

44 Francesco Casetti, Alberto Farassino, Aldo Grasso e Tatti Sanguineti, *Il neorealismo e il cinema italiano degli anni Trenta*, in Lino Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, op. cit., p. 343. Quel fondamentale saggio, dal nostro punto di vista, trova un'ideale prosecuzione nel lavoro di Alberto Farassino su generi e neorealismo in *Giuseppe De Santis*, Moizzi, Milano, 1978 e *Neorealismo, storia e geografia*, in Alberto Farassino (a cura di), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, E.D.T., Torino, 1989.

a puro titolo esemplificativo, possiamo sostenere che la contrapposizione generi/neorealismo si articola attraverso le assimilazioni della categoria di genere a nozioni quali quelle di popolare, apolide, regressivo.

1.2.1. Genere, cinema popolare

Lo abbiamo già visto esponendo le ipotesi di corruzione e parlando di *impopolarità del neorealismo*: la produzione di genere in Italia riprenderebbe vigore nel momento in cui il progetto neorealista si dimostra inefficace nel suo tentativo di coinvolgimento del pubblico di massa (o, da un punto di vista contiguo, nel momento in cui il pubblico di massa rifiuta i film del neorealismo).

Secondo questa linea di interpretazione la nozione di *genere* si sovrappone a quella di *popolare*, saldandosi con questa, tanto che molti studiosi attivi negli anni Cinquanta fanno riferimento a un *genere popolare*, distinto da altri generi e definito da suoi propri caratteri. È doveroso sottolineare che con questa dizione nella maggior parte dei casi, si intende quella produzione di carattere melodrammatico riservata ai mercati di profondità dell'Italia meridionale⁴⁵. In questo frangente, tuttavia, è interessante comprendere in che modo tale produzione venga definita come *genere* e qualificata come *popolare*. Scrive ad esempio Vito Pandolfi nel 1953:

Non è facile farsi un'idea di questo genere. Nelle grandi città si preferisce il film americano. [...]. Siccome quest'anno la stagione cinematografica è stata piuttosto povera, così a Roma, fin da maggio, si è dovuti ricorrere non solo alle riprese, ma anche a queste produzioni secondarie. Ho visto *Perdonami* di Mario Costa, *Core 'ngrato* di Guido Brignone, *Rosalba, la fanciulla di Pompei* di Natale Montillo⁴⁶.

Le notazioni di Pandolfi, come quelle di altri critici dell'epoca, anche lette con il senno di poi, sono tutt'altro che ingenui: il film popolare è definito in primo luogo in termini pragmatici, dalla sua collocazione geografica, che riflette una precisa collocazione sociale. Ciò non significa che il “filone del film popolare” non abbia i suoi prototipi, una sua storia che Orazio Gavioli ricostruisce in dettaglio:

Per quanto anche negli anni precedenti fossero stati prodotti film che potrebbero legittimamente appartenere al filone del film popolare, un atto ufficiale che registri

45 Fenomeno ampiamente descritto dal più volte citato Vittorio Spinazzola in *Cinema e pubblico*, op. cit.

46 Vito Pandolfi, *I film detti «popolari»*, in «Rivista del cinema italiano», a. II, n. 8, agosto 1953, ora in Orio Caldiron e Stefano Della Casa (a cura di), *Appassionatamente. Il mélo nel cinema italiano*, op. cit., p. 74.

la nascita del genere, non può che portare la data del 1947. In quell'anno, a Napoli, vedeva la luce *Malaspina*, di Roberto Amoroso⁴⁷.

Si rintracciano tuttavia anche ricorrenze testuali, di ordine soprattutto narrativo, che fanno di queste pellicole un gruppo tutto sommato omogeneo e identificabile:

Un clima comune [...] avvicina questi [...] film, che sono fra le espressioni tipiche di *un genere, esclusivo in un certo senso della nostra produzione, come il western lo è di quella hollywoodiana*. Le storie si basano, come nei romanzi d'appendice d'un tempo, a cui volentieri attingono per caratteri e situazioni, sul ricatto tramato ai danni dell'innocenza e naturalmente dell'amore. Bene e male in deciso contrasto, delitti di un passato più o meno lontano che conducono a nuovi delitti, che impediscono che si stringa il santo nodo del matrimonio o lo infrangono. Possibilmente «canzoni sceneggiate»⁴⁸.

La ripetitività formulare delle trame, dal comune clima *larmoyant*, porta alla dizione equivalente di *film d'appendice*⁴⁹, che, appena qualche anno prima di essere associata da Aprà e Carabba al neorealismo, è usata in senso ironico-dispregiativo da Pio Baldelli, per mettere in rilievo, tramite l'esempio di *Tormento* (1950) di Raffaello Matarazzo, i principi di costruzione di questi film:

il collaudato dosaggio di elementi di successo: l'innocenza bellezza onesta laboriosità offese e avvilita dalla prepotenza ricchezza ingiustizia (in una «storia familiare»); la bambina, il sacrificio di una madre, lo strazio di una separazione; l'angoscia che solo questa madre conosce («è una santa»); la miseria e il lavoro contro la ricchezza proterva; una suora grassa, sfatta, e con pappagorgia. Inoltre: una canzone famosa [...]. Inoltre compaiono i momenti di distrazione comica [...]. Nel punto culminante, il regista scarica l'emozione, lacrimosa per eccesso⁵⁰.

Il punto fondamentale, tuttavia, resta come si diceva quello pragmatico: il genere è naturalmente popolare, gli elementi che lo compongono sono “di successo”, senza necessità

47 Orazio Gavioli, *41° Parallelo*, in «La fiera del cinema», a. II, n. 3, marzo 1960, p. 12.

48 Vito Pandolfi, *I film detti «popolari»*, in «Rivista del cinema italiano», a. II, n. 8, agosto 1953, ora in Orio Caldiron e Stefano Della Casa (a cura di), *Appassionatamente. Il mélo nel cinema italiano*, op. cit., p. 75 (corsivo nostro).

49 Gian Carlo Ferretti, *Perché il pubblico popolare preferisce il film d'appendice*, in «l'Unità», Milano, 4 dicembre 1955, ora in Orio Caldiron e Stefano Della Casa (a cura di), *Appassionatamente. Il mélo nel cinema italiano*, op. cit., p. 93.

50 Pio Baldelli, *Il cinema popolare degli anni '50*, in Gianni Rondolino (a cura di), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1945-1965*, Bolaffi, Torino, 1967, s.i.p.

di ulteriori specificazioni. L'assunzione implicita è che il pubblico, in specie quello dei ceti sociali medio-bassi, sia naturalmente attratto dalle tematiche semplici e riconoscibili, magari messe in forma dai meccanismi di genere, e altrettanto naturalmente respinto da tutto ciò che appare sofisticato e inusuale, che tende a corrispondere con il dominio dell'arte. Talvolta questo punto di vista è chiaramente esplicitato:

Ci dichiarava il produttore Enzo Merolle della Glomer Film [...] «[...] I criteri strettamente artistici difficilmente sono accessibili al grande pubblico; le tesi ardite potranno essere capite solo dal pubblico della prima visione. Ma per essere capiti da tutti occorrono i sentimenti semplici e normali, umani: l'amore, l'amore materno, la fede, la religione, l'onore, la patria. Io faccio sempre il paragone della poesia: vi sono grandi poeti che sono accessibili a tutti, altri che si leggono solo a scuola»⁵¹

In sintesi, gli usi che la cultura cinematografica postneorealista fa della categoria di popolare sono complessi e non sempre omogenei. In alcuni casi la categoria di popolare pare virare verso la nozione di *folk*: una cultura prodotta e consumata localmente, direttamente dal popolo, lontano dai centri di produzione e distribuzione della *mass culture*⁵², quindi per ciò stesso più vicina al pubblico. Tanto da non aver bisogno di quell'apparato promozionale tipico del cinema industriale, perché “il suo successo lo garantisce il pubblico”⁵³. Si spiega in questi termini l'attenzione precoce, come nota Gian Piero Brunetta⁵⁴, degli intellettuali di orientamento marxista per fenomeni come quello del cinema napoletano e in generale per quei settori periferici della produzione cinematografica nazionale che paiono formulare una risposta originale e autoctona all'invasione del cinema statunitense.

Quanto sia problematica questa posizione lo dimostra il fatto che anche la critica cattolica, all'inizio degli anni Cinquanta, individua nel localismo un possibile punto di resistenza all'omologazione sulla base di una specificità culturale, contrapponendo però a una “debole e vaga”

cultura genericamente *italiana*, la cultura *regionale* [...] che poeticamente, sapeva interpretare, nel modo più genuino ed intenso, l'anima dell'uomo moderno⁵⁵.

51 Riccardo Redi e Fabio Rinaudo, *Piacciono in periferia*, in «Cinema», a. VII, n. 133, 15 maggio 1954 e a. VII, n. 135, 10 giugno 1954, ora in Orio Caldiron e Stefano Della Casa (a cura di), *Appassionatamente. Il mélo nel cinema italiano*, op. cit., p. 83.

52 Cfr. John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, Pearson, Harlow, 2006⁴, p. 7.

53 Orazio Gavioli, *41° Parallelo*, in «La fiera del cinema», a. II, n. 3, marzo 1960, p. 14.

54 Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Volume III. Dal neorealismo al miracolo economico*, op. cit., pp. 541-542.

55 Gian Luigi Rondi, *Cinema italiano 1945-1951 (il dopoguerra)*, in *Il neorealismo italiano. Documentazioni*,

Popolare significa in secondo luogo, sulla scorta di una certa lettura di Gramsci, che questo cinema viene visto come organico a una cultura subalterna, quale quella dell'Italia contadina soprattutto meridionale. Il legame diretto di certe figure e di certi nodi tematici con il bagaglio biografico e simbolico degli spettatori concreti assicurerebbe *ipso facto* la riconoscibilità dei prodotti e sarebbe il preludio migliore alla circolazione e al successo degli stessi. Su questo elemento trovano un paradossale quanto tacito punto d'accordo Raffaello Matarazzo e i suoi più aspri critici, nel celebre dibattito sul film d'appendice ospitato dall'edizione milanese de «l'Unità» tra la fine del 1955 e i primi mesi del 1956⁵⁶. Va da sé, al contrario, che il veloce e inarrestabile cambiamento di quello scenario storico e sociale è ragione sufficiente a decretare la fine di quel cinema:

I film popolari degli anni '50 avevano l'aggancio fondamentale nelle forme arcaiche, socio-culturali, del mondo contadino. E proprio questa base sta franando per varie cause: assorbimento massiccio della mano d'opera meridionale nelle fabbriche e nelle campagne del nord, interventi progressivi, anche se ancora limitati, dell'industria sui luoghi centro-meridionali, migrazione interna, aggiornamento cattolico, inizio di una pianificazione socialdemocratica, intervento dei *mass-media* e penetrazione dei modelli dell'industria culturale. [...]. Il vecchio ciarpame della narrativa popolare, o meglio popolaresca, viene, dunque, di pari passo, deteriorandosi e lentamente scomparendo, sostituito da altre forme di «fantasia» e di mistificazione narrativa rivolta al popolo⁵⁷.

Non interessa qui entrare nel merito della effettiva operatività in ambito cinematografico di una concezione della cultura popolare intesa come *folk culture*, sulla quale ad esempio esprime condivisibili dubbi Michèle Lagny in un saggio dedicato proprio a un genere italiano tipico degli anni Cinquanta, il *peplum*⁵⁸. E interessa tanto meno mettere in discussione l'appropriatezza dell'impostazione gramsciana degli intellettuali italiani dell'immediato dopoguerra, alla luce di una quanto mai necessaria revisione della nozione di popolare sulla scorta, ad esempio, delle proposte di Stuart Hall o Pierre Bourdieu.

Quello che però preme notare è che la storiografia italiana dei decenni successivi ha

Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Roma, 1951, p. 16.

56 Il dibattito è raccolto nella sua interezza in *Materiali sul cinema italiano degli anni '50: vol. II*, Quaderni di documentazione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1978, pp. 203-265.

57 Pio Baldelli, *Il cinema popolare degli anni '50*, in Gianni Rondolino (a cura di), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1945-1965*, op. cit., s.i.p.

58 Michèle Lagny, *Popular taste. The peplum*, in Richard Dyer e Ginette Vincendeau (a cura di), *Popular European Cinema*, Routledge, Londra-New York, 1992.

in molti casi riproposto le conclusioni ereditate dagli anni Cinquanta e Sessanta, riscontrando difficoltà analoghe nel definire separatamente e in via preliminare i termini del discorso. Il prevalere, non solo per motivi di distanza cronologica, della prospettiva storica su quella critica ha favorito senza dubbio l'analisi, a discapito della valutazione, ma la fine dell'esperienza neorealista è molto spesso associata con la ripresa di un "cinema popolare":

Quando il neorealismo dà segni di saturazione e di esaurimento della sua vena creativa, lo studio-system italiano si pone il problema del rilancio commerciale e di riconquistare la massa, per la quale l'incensamento dei prodotti dell'impegno artistico e culturale non è un motivo sufficiente per andarli a vedere. Si intuisce con tempismo che solo la riproposta del cinema popolare può dare garanzie di ripresa produttiva⁵⁹.

Non *solo* per gli anni Cinquanta, ma *soprattutto* per gli anni Cinquanta, molte delle ipotesi articolate (ed euristicamente assai fertili) sulla funzione e il funzionamento del cinema popolare modulano la dicotomia innovativo/familiare. Maurizio Grande parte ad esempio dall'ipotesi che:

il prodotto popolare [...] presenta prodotti a «semanticità garantita» per così dire; nel senso che offre prodotti nei quali il piano semantico risulta "naturalmente dato", mentre il piano simbolico risulta azzerato al livello della sua disponibilità distributiva⁶⁰

E usa argomenti non dissimili Giorgio De Vincenti nella puntuale analisi di un testo di genere come *Poveri ma belli* (1957, di Dino Risi):

Il riso della commedia qui – a differenza di altri casi – non ci solleva dalla colpa, non mina neppure un po' l'autorità, ma la riconferma, con un gioco speculare di reciproci rinvii, in un cinema che cerca il più ampio consenso del pubblico andando sul terreno della maggiore stabilità culturale possibile [...]. Questo film si presenta così come un caso limite, e quindi particolarmente chiaro, di «popolarità», intesa come massima realizzazione dell'istituzione culturale attraverso il già noto, il riconoscimento e l'identificazione⁶¹.

59 Alberto Castellano, *Il cinema comico italiano: costanti e variabili di un modello produttivo*, in Enrico Magrelli (a cura di), *Sull'industria cinematografica italiana*, Marsilio, Venezia, 1986, p. 180.

60 Maurizio Grande, *L'insolito nel popolare*, in Vito Zaggarro (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 1988, p. 91.

61 Giorgio De Vincenti, *Poveri ma belli: Un modello di erotismo nella commedia degli anni cinquanta*, in Vito Zaggarro (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, op. cit., pp. 56-57.

Si avverte l'esistenza di una specie di sistema di cinghie di trasmissione, che trasferisce i mutamenti della società in cambiamenti dei testi, mentre questi a loro volta si riflettono sulle scelte professionali dei registi, dal “rigore neorealista” a film “di decisa fattura popolare”:

Sono anni nei quali (al di là di qualsiasi moralismo sulla degenerazione linguistica e ideologica) di assiste a un passaggio indubbiamente fertile di stili e tipologie *dal cinema d'autore a quello di serie*. Un passaggio che è anche di uomini e che determina la solidità commerciale di professionisti che, pur avendo esordito in rigore neorealista, si dedicano presto a un cinema di decisa fattura popolare. È il caso, ad esempio, di De Santis e Pietro Germi [...]. In pratica, i generi degli anni '50, anche nel loro succedersi nel favore del pubblico, seguono un *naturale cammino di adeguamento alle mode e alle modificazioni del tessuto sociale* [...]. L'alternarsi dei generi cinematografici segue la stessa linea della trasformazione della cultura popolare da contadina a urbana; e film d'autore, generi e sottogeneri si inseguono e solo in rari casi non oltrepassano le rispettive barriere settoriali⁶²

La distinzione categorica neorealismo/cinema popolare, filtrata attraverso il dispositivo dei generi, fa sì che il percorso di determinati registi, in testa quelli nominati da Emanuela Martini, si risolva, in sede di giudizio storico e critico, in una sorta di corto circuito tra intenzioni e risultati. Particolarmente istruttivo il caso di Giuseppe De Santis e della sua fortuna critica, che merita una piccola digressione:

Passando dalla critica alla regia egli vuole fare film “popolari” in senso gramsciano e si rende conto, forse solo allora, che per farlo bisogna tenere conto dell'influenza sempre crescente dei mezzi di comunicazione di massa sulle classi proletarie, del progressivo capillare affermarsi della cultura americana – proprio cultura in senso antropologico, come modi di vita – nella società italiana, e dunque infine del significato che il cinema e il cinema di genere in particolare, il cinema di consumo, assume in questo contesto⁶³.

Sulla questione dell'influenza della “cultura americana” torneremo con più precisione nel prossimo paragrafo; per adesso proviamo a seguire il percorso che porterebbe il regista di *Riso amaro* da aspirazioni di realismo a realizzazioni non realiste. De Santis è

62 Emanuela Martini, *Mio Dio, come sono caduta in basso: l'omologazione verso il basso del cinema italiano*, in Enrico Magrelli (a cura di), *Sull'industria cinematografica italiana*, op. cit., p. 99 (corsivo nostro).

63 Roberto Campari, *Hollywood-Cinecittà. Il racconto che cambia*, Feltrinelli, Milano, 1980, p. 138.

spinto dalla volontà, politicamente motivata, di fare film popolari all'interno del quadro neorealista; da qui, l'analisi delle condizioni concrete di esistenza dei suoi lavori lo porta a lavorare con i generi e sui generi. Fare ciò significa accettare di lavorare all'interno della cultura di massa e in particolare delle strutture industriali che la producono⁶⁴. Nel momento in cui però De Santis realizza film percepiti come *pragmaticamente* popolari, quindi di genere, quindi industriali, pare alla critica coeva, e anche a molta della storiografia successiva, contraddire la sua iniziale premessa politica (in senso marxista) ed estetica (in senso neorealista). Non è possibile in questa sede dilungarsi in una dimostrazione di quanto questa contraddizione sia più apparente che reale⁶⁵, ma solo rimarcare con un esempio concreto la difficile conciliabilità, in sede storica, dei termini in questione.

Anche quando il nodo genere/cinema popolare è chiamato in causa per mettere in questione la persistenza della tensione realista nel cinema di consumo, la popolarità dei generi, in fondo, appare come un dato di fatto, la cifra stessa della loro esistenza:

L'immaginario cinematografico dei generi è tagliato su misura, nel primo decennio, sull'immaginario popolare. [...]. I film popolari hanno il loro punto di forza proprio nella produttività del tratto opera-pubblico. Il neorealismo esalta il momento espressivo e il segmento che lega l'autore alla realizzazione del testo, i film popolari annullano la nozione di autore e spingono tutta la loro azione in direzione del pubblico. Il successo di alcuni film consente di illuminare anche la figura dell'autore, con un effetto di ritorno. I film popolari dell'immediato dopoguerra si rivolgono a un pubblico a cui propongono modelli, forme e valori ben radicati nella cultura e memoria collettiva, confezionati in vesti e formati assai più adeguati ai tempi e con poche e significative variazioni⁶⁶.

In che senso un film di genere, di qualunque genere, è popolare, o comunque più popolare di un film non definibile in termini di genere? Cosa, al di là delle enunciazioni di principio spesso contraddette dalla prassi, ci spinge ancora oggi a mettere in tensione i termini *genere* e *neorealismo*? A scanso di equivoci, quello che vorremmo mettere in discussione attraverso questi esempi non sono i contributi al dibattito dei singoli studiosi

64 Vale la pena di ricordare che i primi film di De Santis (con l'eccezione dell'esordio *Caccia tragica*) sono finanziati dalla Lux Film (*Riso amaro*, *Non c'è pace tra gli ulivi*) e dalla Titanus con partecipazione indiretta della hollywoodiana RKO (*Roma ore 11*). Sui rapporti tra il cinema del regista di Fondi e la cultura di massa ha scritto considerazioni pressoché definitive Alberto Farassino in *Giuseppe De Santis*, Milano, Moizzi Editore, 1978.

65 Per la quale rimandiamo, ancora una volta, a Leonardo Quaresima, *Neorealismo senza*, in Renzo Renzi e Mariella Furno (a cura di), *Il neorealismo nel fascismo*, op. cit.

66 Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Volume III. Dal neorealismo al miracolo economico*, op. cit., p. 543.

citati (che, al contrario, riteniamo di straordinaria acutezza e che useremo ancora molte volte da qui in avanti), ma la situazione di *impasse* in cui si viene spesso a trovare la storiografia del cinema italiano allorquando tenta di rispondere a questi quesiti. Un'*impasse*, ecco il punto, che evidentemente riguarda anche chi scrive e rispetto alla quale vorremmo solo prospettare, nelle pagine che seguono, delle ipotesi di uscita.

1.2.2. Genere, cinema apolide

Il secondo motivo per cui il cinema degli anni Cinquanta è apparso estraneo al principale asse ereditario del neorealismo va rintracciato nella densa e complessa questione dell'identità nazionale. La battaglia per il realismo, condotta già dall'inizio degli anni Quaranta, era stata in misura considerevole anche la battaglia per l'affermazione di un cinema profondamente nazionale, che dell'Italia rappresentasse, più ancora che riflettere, i principali tratti culturali, storici, ambientali. Francesco Pitassio ha spiegato in che modo tale operazione abbia portato alla rilettura del passato artistico e cinematografico in funzione di questa nuova estetica, attraverso la vera e propria invenzione di una tradizione realista⁶⁷. Accanto agli effetti retroattivi, poi, il realismo pone un'ipoteca sul cinema da venire, attraverso un conflitto tra due diversi modi di esistenza del cinema nazionale, che si proietta sugli anni Cinquanta:

On the one hand, a cinema proclaiming for itself a social function, characterized by a realist canon in its most advanced propositions experimental. [...]. On the other hand, a cinema characterized by the already given market conditions, embodying the emergence of a new serial culture (Hollywood), or rather evoking and prosecuting a popular one. This cinema would be both regional and institutional, widely accepted by audiences and backed by the conservative sectors of the national politics⁶⁸.

A metà strada tra un modello di cinema nazionale (valorizzato in termini di impegno, artisticità e realismo) e un modello importato, o imposto dopo la fine della Seconda guerra mondiale (caratterizzato da evasione, divertimento e spettacolarità), il cinema prevalentemente di genere degli anni Cinquanta finisce ancora una volta schiacciato

67 Francesco Pitassio, *Making the Nation Come Real. Neorealism/Nation: A Suitable Case for Treatment*, in «Annali Online di Ferrara – Lettere», vol.2, 2007, pp. 147-163.

68 Francesco Pitassio, *Making the Nation Come Real. Neorealism/Nation: A Suitable Case for Treatment*, op. cit., p. 158.

da quelle che sono interpretate, non solo all'epoca, come opposizioni categoriche⁶⁹. Il genere, così come qualsiasi altra pratica (anche autoriale) che metta in discussione l'indissolubilità del legame realismo/cultura nazionale attraverso il contatto con le culture dominanti, rischia di essere qualificato come *straniero* o comunque *estraneo*, indipendentemente dalla sua effettiva origine produttiva; è quello che hanno dimostrato, ragionando su oggetti differenti, Giacomo Manzoli, portando ad esempio Sergio Leone, ma anche il Rossellini di *Viaggio in Italia* (1953)⁷⁰ e Catherine O'Rawe, con una esemplare analisi di *Stazione Termini* (Vittorio De Sica, 1953)⁷¹.

Il risultato è quello di un cinema percepito come *incompiuto, inadeguato*: lontano dalla tensione realista, ma al contempo troppo italiano, nel modo di produzione, per essere di genere, dal momento che i generi (quelli veri) sono materia prettamente hollywoodiana:

Quelli che si è soliti chiamare «generi» del cinema italiano degli anni cinquanta nascono [...] 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 si poneva come modello della produzione seguente⁷².

L'esempio di un film di De Santis può essere ancora una volta utile. Il suo *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950) viene accolto in modo estremamente negativo da «Cinema». In una lettera aperta il direttore Adriano Baracco (quindi, cosa ancora più interessante, un *professional* dell'industria editoriale, ideologicamente non schierato come invece il caporedattore Guido Aristarco) mette il regista di fronte alla non conciliabile opzione realismo/genere (americano):

A questa stregua sono realistici e sociali anche i “western” americani: v'è gente povera tiranneggiata da malviventi, ribellione finale, morte dell'infamone, e una bella donna perché non guasta mai. Tal quale come nei tuoi film, tanto che se è vero che tu intendi combattere una battaglia, si può crederla una battaglia in comune coi registi dei cosiddetti “cappelloni”⁷³.

69 Cfr. David Forgacs e Stephen Gundle, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2007, p. 47.

70 Giacomo Manzoli, *I 100 film canonici e la chimera del salvataggio*, in «Studi Culturali», a. V, n. 2, agosto 2008, pp. 287-289.

71 Catherine O'Rawe, *“I padri e i maestri”: genres, auteurs, and absences in Italian film studies*, op. cit.

72 Aldo Viganò, *Dino Risi, Moizzi*, Milano, 1977, p. 14.

73 Adriano Baracco, *Non c'è pace*, in «Cinema» n.s., a. III, n. 50, 15 novembre 1950, p. 26.

L'assimilazione al modello statunitense è per certi versi obbligata, in fase critica, ma anche quando si accerta l'esistenza di una pratica di produzione in serie si tende a rimarcare la distanza della stessa dalla strada maestra del cinema nazionale:

Troviamo da sempre anche nel cinema italiano alcuni generi, che, come vedremo, grosso modo corrispondono a quelli esaminati nel cinema americano, anche se con qualche differenza di cultura; e ciò *contrariamente a quella che era l'ambizione prima del neorealismo*, cioè la differenza, la lontananza dal cinema hollywoodiano di genere, magari “mescolando i generi” come dice Cesare Zavattini⁷⁴.

Certi tratti del cinema hollywoodiano, quali la serialità produttiva e la formularità narrativa, sembrerebbero trasposti con successo; mentre altri, in particolare la stabilità delle figure semantiche e delle strutture sintagmatiche, non troverebbero riscontro nel panorama nazionale. I generi italiani, o meglio: i film italiani di genere, avrebbero a che fare più con la tattica del momento che con la strategia di un'industria culturale matura (come suggerisce l'illuminante paragone di Gian Piero Brunetta tra produzione di genere e catenaccio di Nereo Rocco⁷⁵). Il problema non sembra nemmeno essere quello della solidità delle imprese produttive, dal momento che anche due società con una visione di medio-lungo termine, come Lux e Titanus, propongono film che oscillano

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 popolare⁷⁶.

Questo schema di analisi, che spesso prende come punto di appoggio gli anni Cinquanta, travalica i confini del periodo: la “incapacità di diventare integralmente un cinema di generi”⁷⁷ è comunemente considerata uno dei caratteri dominanti del nostro cinema. Il film di genere italiano, in sintesi, non è mai completamente di genere, da un lato, e non è veramente italiano, dall'altro, privo com'è di legami organici con la cultura popolare e nazionale (una argomentazione rigorosa di questa tesi è offerta ad esempio da Lino Micciché

74 Roberto Campari, *Hollywood-Cinecittà. Il racconto che cambia*, op. cit., p. 130 (corsivo nostro).

75 Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Volume III. Dal neorealismo al miracolo economico*, op. cit., p. 717 nota 46.

76 Mino Argentieri, *La Titanus e il mercato*, in Vito Zagarrìo (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, op. cit., p. 22.

77 Sergio Grmek Germani, *Introduzione a una ricerca sui generi*, in Riccardo Redi (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Marsilio, Venezia, 1979, p. 86.

78 Lino Micciché, *Oltre il '68, un sogno interrotto: qualche anno dopo*, in Claver Salizzato (a cura di), *Prima*

). Da qui la necessità di introdurre, in alternativa a quella di genere, una categoria peculiare del cinema italiano, significativamente intraducibile, quella di *filone*:

*A filone is a strand of similar films, rather than a genre. Trendspotting successful subjects, names, themes and stars resulted in quickly-made similar films, until public interest was seen to wane. The American practice of huge advance publicity for block-busters could also backfire as films with similar titles were hastily made and released as near to the American *Spartacus* or *Cleopatra* as possible*⁷⁹.

Curiosamente, proprio negli anni Cinquanta, una serie di iniziative istituzionali e legislative, prime tra tutte la politica di accordi coproduttivi perseguita dall'Anica e le leggi Andreotti (la “leggina” n. 448 del 26 luglio 1949 e la n. 958 del 29 dicembre 1949) mettono in moto un processo che, come ha notato Christopher Wagstaff, cambia profondamente, e per quasi due decenni, la posizione internazionale del cinema italiano, “from a producer of essentially «Italian» films for an art house public to a major exporter of popular genre films for a mass audience”⁸⁰.

1.2.3. Genere, cinema reazionario

La terza e ultima connotazione spesso associata al cinema di genere degli anni Cinquanta è di carattere politico e ideologico. Abbiamo già incontrato la fortunata e icastica definizione di “cinema del centrismo”, formulata da Lino Micciché, così come abbiamo visto i duri giudizi espressi sulla commedia del periodo da «Cinema nuovo». Alla visione diretta di molti film del periodo, in effetti, il dato di una svolta in senso politicamente regressivo della produzione cinematografica risulta al più problematizzabile, non certo smentibile. Quello che qui però ci interessa notare è come il giudizio si estenda progressivamente e attraverso l'assunzione di singoli film a casi esemplari, ai dispositivi spettacolari (i generi) e da qui all'intero periodo, individuando talvolta una connivenza con il progetto conservatore dei partiti al potere, talvolta, più esplicitamente, una continuità tematica e simbolica con il cinema del ventennio.

della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969, Marsilio, Venezia, 1989, pp. 262-266.

79 Mary P. Wood, *Italian Cinema*, Berg, Oxford-New York, 2005, pp. 11-12.

80 Christopher Wagstaff, *Italian genre films in the world market*, in Geoffrey Nowell-Smith e Steven Ricci (a cura di), *Hollywood and Europe. Economics, Cultural, National Identity 1945-1995*, BFI Publishing, London, 1998, p. 84.

Di grande interesse, nonché estremamente cauto e circostanziato sul piano critico, è il discorso di Mino Argentieri su una delle pratiche più caratteristiche e neglette⁸¹ del cinema della prima metà degli anni Cinquanta: il film bellico su eventi della Prima e della Seconda guerra mondiale. Sostiene Argentieri, supportato dall'analisi di un buon campione di pellicole, che in questo genere “lievissime sono le sfumature che contrassegnano i film del decennio Cinquanta dai loro predecessori del '41, del '42 e del '43”⁸². Tra i film che Argentieri guarda da vicino, vi è *Penne nere* (Oreste Biancoli, 1952), uno dei primi esempi del filone:

La mozione degli affetti più elementari, che serpeggiava nei film del triennio '40-'43, non è abbandonata. *Penne nere* fa da *pendant* a *Scarpe al sole* e Biancoli è il Monelli di anni in cui la Resistenza comincia ad essere ufficializzata, e svuotata delle sue implicazioni radicalmente innovatrici, inserita nel sacrario delle tradizioni patriottiche. Perciò gli alpini, nel film, robusti bevitori e soldati valorosi, montanari dal cuore d'oro, trascorrono dalla campagna di Albania alla partigianeria nell'Italia del Nord, alle prese con i feroci squadroni di collaborazionisti cosacchi agli ordini dei tedeschi⁸³.

Il film di Biancoli è curioso e merita una digressione. Come si diceva in precedenza, la continuità osservata da Argentieri non può essere smentita e risulta evidente da molti dei punti di vista dai quali può essere osservato il film. Per esempio, alla sceneggiatura collabora Paola Ojetti, redattrice di «Film» sotto la direzione di Mino Doletti, una delle poche intellettuali cinematografiche di primo piano a seguire il fascismo durante l'avventura salotina. *Penne nere* si apre, come la maggior parte dei film del periodo, con una voce over che introduce l'ambiente in cui si svolge la vicenda: le montagne della Carnia. La pace e la bellezza del paesaggio naturale sono modulate solo da alcune costruzioni dell'uomo che testimoniano al contempo la laboriosità e la civiltà di quelle genti: il campanile della chiesa e una diga che, spiega allusivamente il narratore impersonale, “qualche anno fa non esisteva”. In sintesi, dalle immagini e dalla voce introduttiva è impossibile capire da quale momento storico prenda avvio la narrazione, se prima, dopo o durante la Seconda guerra mondiale. Solo i dialoghi dei protagonisti chiariranno questo dubbio. La guerra, quindi, pare incidere

81 Da ricordare, anche se di intento principalmente catalogatorio, il lavoro in due volumi di Gianfranco Casadio, *La guerra al cinema. I film di guerra nel cinema italiano dal 1944 al 1997*. 2 voll., Longo Editore, Ravenna, 1997-1998. Un prezioso contributo sull'argomento è giunto recentemente grazie a Sara Pesce, *Memoria e immaginario: la seconda guerra mondiale nel cinema italiano*, Le Mani, Recco (Ge), 2008.

82 Mino Argentieri, *I fantasmi della storia*, in «La scena e lo schermo», a. II, n. 3-4, 1989-1990, p. 48.

83 Mino Argentieri, *I fantasmi della storia*, op. cit., p. 49.

tutto sommato poco sugli uomini e sull'ambiente: nei fatti essa è assimilata nel corso del film, attraverso la messa in scena, a eventi atmosferici (il bombardamento come un temporale) che poco hanno a che vedere con la volontà e la capacità d'intervento degli uomini. Il fascismo non è mai menzionato, né tanto meno sono citati o ripresi suoi rappresentanti piccoli e grandi. Vengono nominati “i tragici fatti dell'8 settembre”, senza necessità di ulteriori specificazioni.

Gli alpini protagonisti di *Penne nere*, tra i quali vi è un giovane Marcello Mastroianni, passano poi letteralmente senza soluzione di continuità dalle alture dell'Albania, dove li sorprende l'8 settembre 1943, alle Alpi di casa, dove arrivano dopo aver attraversato i Balcani senza mai scendere dal crinale dei monti. Proprio per la sua implausibilità, la soluzione narrativa adottata pare di un certo interesse: lo sbandamento militare ed esistenziale, dovuto all'improvvisa mancanza di gerarchie e all'inversione delle alleanze, viene negoziato, e tutto sommato aggirato, attraverso il ritorno all'elemento naturale, la montagna. È peraltro interessante che, giunti al villaggio, gli alpini debbano combattere con un nemico che potremmo definire sincretico e senz'altro significativo per gli spettatori del 1951: squadroni di cosacchi, con tanto di caricaturali cappelli a punta, che occupano per conto dei tedeschi le amate terre natie, molestano le donne e minacciando di far saltare in aria la diga e con essa i paesi della vallata. “Sono selvaggi, guai a far vedere che si ha paura!”, avverte il parroco del paese.

Il film di Biancoli è probabilmente marginale nel panorama del periodo, ma suggerisce una serie di questioni interessanti. Esso è senza dubbio sintomo di una via conservatrice, se non proprio reazionaria, di fare i conti con il passato recente e con le responsabilità belliche. Ci si potrebbe però chiedere, ad esempio, quanto il repentino passaggio degli alpini di *Penne nere* da mano armata dell'imperialismo nazifascista a difensori del confine orientale sia distante dalla presa di coscienza dei militi della RSI nel sottofinale di *Achtung! Banditi!* (Carlo Lizzani, 1951), opera di indubbia ispirazione progressista e antifascista. Allo stesso modo, sarebbe interessante, e speriamo di riuscire a farlo nel seguito del lavoro, ricostruire la pervasività di un modello di rappresentazione dei “mondi piccoli”, impermeabili alla storia e autosufficienti dal punto di vista culturale, che nel filone bellico pare predominante e che attraverso la mediazione guareschiana (la serie di *Don Camillo*, ovviamente, ma anche il bizzarro *Gente così*, di Fernando Cerchio del 1950) sembra estendersi alla commedia.

In sintesi, posto che parecchie pellicole di genere dei primi anni Cinquanta

manifestano un orientamento politico conservatore, talvolta decisamente reazionario, che pare in contrasto con il predominante afflato solidaristico di molti lavori dell'immediato dopoguerra, sarebbe interessante riuscire a capire a quale livello della produzione del testo si collochi questo elemento. Si tratta insomma di una svolta favorita o comunque incoraggiata dal nuovo assetto legislativo e produttivo del cinema italiano, in seguito all'applicazione delle leggi Andreotti? Si tratta di "regole" proprie di specifici generi e motivate da un punto di vista tematico (il patriottismo come valore fondante del film di guerra)? Si tratta di un investimento politico individuale degli autori, registi e sceneggiatori? Oppure è una via per catturare l'interesse del pubblico di profondità della provincia italiana?

Offre una risposta in modo complesso, ancora una volta, Guido Aristarco dalle pagine di «Cinema nuovo». Per Aristarco la deriva reazionaria del cinema italiano è il segno del mancato approfondimento del discorso realista avviato nel dopoguerra, che porta fatalmente a rispolverare toni, temi e modi del "vecchio cinema italiano". Pare qui riecheggiare, rovesciato, un argomento prediletto dalla critica realista: quello del neorealismo come cinema *naturaliter* progressista⁸⁴, cui corrisponde, per converso, un cinema controrealista, nella definizione di Carlo Muscetta⁸⁵, altrettanto necessariamente regressivo. A tale deriva contribuiscono poi, come abbiamo visto, il "tradimento" o l'insipienza dei registi e il rigore censorio della nuova situazione politico-produttiva. In ogni caso, lo sforzo di Aristarco è quello di collegare la valutazione critica di film esemplari alla definizione delle tendenze generali del panorama cinematografico.

Due recensioni su due film chiave del periodo, *Pane amore e fantasia* e *Poveri ma belli*, sono indicative del deciso slittamento del discorso dai testi al sistema. *Pane amore e fantasia*, esordisce il critico mantovano, frena "la lotta per il realismo inteso nella sua profonda accezione", cioè storica e critica, per proporre invece una evasione dalla realtà, al pari in ogni caso di prestigiosi esempi (*La signora senza camelie* o *I vitelloni*). Non solo: esso ricorda nel tono e nel ritmo le commedie sentimentali interpretate da Vittorio De Sica prima della guerra:

Tra quelle commedioline e quelle interpretazioni, il film di Comencini avrebbe senza dubbio avuto valori positivi, una sua funzione progressiva, proprio come

84 Cfr. ad esempio Umberto Barbaro, *Il cinema e l'uomo moderno*, Le edizioni sociali, Milano, 1950, p. 11: "Ogni fatto moralmente, culturalmente e artisticamente valido viene a prendere un carattere spiccatamente di sinistra. Se in Italia si producono buoni film, essi, anche indipendentemente da una precisa volontà degli autori, vengono a prendere un carattere spiccatamente di sinistra".

85 Carlo Muscetta, Muscetta Carlo, *Cinema controrealista*, in «Società», n. 2, aprile 1954, ora in *Materiali sul cinema italiano degli anni '50: vol. II*, «Quaderni di documentazione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema», n. 74bis, Pesaro, 1978, op. cit., pp. 72-79.

certi film spagnoli d'oggi nella condizione attuale della Spagna. In mutate condizioni storiche, e in rapporto alla maturità raggiunta dal nostro cinema migliore, *Pane amore e fantasia* assolve invece [...] a quella preoccupante funzione diversiva cui si accennava all'inizio⁸⁶.

Come spesso succede nelle recensioni di Guido Aristarco dei primi anni Cinquanta, a un giudizio analitico apparentemente duro non corrisponde una valutazione grafica altrettanto drastica: il film di Comencini guadagna due stellette e mezzo, cioè una accettabile sufficienza. Il film, dettaglio non secondario, non è brutto, ma solo (si fa per dire) storicamente inopportuno. Meno della sufficienza, due stellette, invece per *Poveri ma belli*, ma un giudizio di conformità ideologica più duro ed esplicito. Se *Pane amore e fantasia*, uscito nel 1953, era valutato come una deviazione dal neorealismo, il film di Risi pare invece pervertire la proposta di cinema a basso costo avanzata proprio da «Cinema nuovo» come possibile antidoto alla crisi del 1956. Stavolta la polemica di Aristarco si appunta sull'accoglienza critica, tendenzialmente benevola, ricevuta dal film, definito con “parole come «garbato», «divertente», «sbarazzino»”:

Ci troviamo di fronte a una terminologia analoga a quella usata per i film rosa del ventennio nero; altra riprova, assieme alla nostra responsabilità di critici e di cronisti, che *Poveri ma belli* è a suo modo una diretta filiazione, se pur lontana nel tempo, di quel cinema anticulturale e antidemocratico; proprio come , su un piano diverso ma non meno pericoloso – anzi più pericoloso per la sua natura equivoca – *Pane amore e fantasia* è una specie di ribaltamento, certo non dialettico dei “telefoni bianchi”. Abbiamo così nel filone diversivo e reazionario (intesa questa parola nel suo significato etimologico), accanto al binomio Comencini-Margadonna il binomio Risi-Festa Campanile⁸⁷.

Già dalla diversità di toni e argomenti dei due brani si intuisce il tentativo del critico di stigmatizzare, progressivamente, non un singolo film, ma un ampio settore della produzione cinematografica nazionale. In quel “filone diversivo e reazionario”, come peraltro abbiamo visto⁸⁸, rientra buona parte di quella che viene comunemente definita “commedia all'italiana”, verso la quale «Cinema nuovo», con indubbia coerenza, non avrà

86 Guido Aristarco, “Pane amore e fantasia”, in «Cinema nuovo», n. 29, 15 febbraio 1954, ora in Lorenzo Pellizzari (a cura di), *Guido Aristarco. Il mestiere del critico 1952-1958*, Falsopiano, Alessandria, 2007, pp. 86-91.

87 Guido Aristarco, “Poveri ma belli”, «Cinema nuovo», n. 101-102, 1 marzo 1957, ora in Lorenzo Pellizzari (a cura di), *Guido Aristarco. Il mestiere del critico 1952-1958*, op. cit., pp. 86-91.

88 Cfr. 1.1.1.

mai un atteggiamento accomodante.

Aristarco assume posizioni critiche molto nette, che difficilmente sono replicate nella loro complessità al di fuori di «Cinema nuovo». Tuttavia, alcuni degli argomenti da lui espressi possono essere ritrovati con una certa frequenza anche altrove. Umberto Rossi dà per acquisito, ad esempio, il coinvolgimento della Titanus di Lombardo, produttrice dei film recensiti da Aristarco, all'interno del fronte anti-realista:

Sono note le osservazioni di quanti hanno visto in questa società, anche grazie ai rapporti che la legarono alla finanza vaticana, uno dei punti di forza dello schieramento politico che contrappose al neorealismo, prima, i film melodrammatici di Raffaello Matarazzo, poi quelli «rosa» della serie *Pane, amore e...*⁸⁹.

L'inclusione del melodramma di Matarazzo nel progetto politico conservatore è un argomento assai dibattuto nel corso degli anni⁹⁰, ma ancora accettato, quanto meno come ipotesi di partenza, da Maggie Günsberg, studiosa britannica prematuramente scomparsa, che al cinema di genere italiano, visto attraverso il filtro dei *gender studies*, ha dedicato un lavoro estremamente suggestivo. Günsberg, che definisce Matarazzo “the key director of the regime”⁹¹, mette poi in relazione i cambiamenti socio-economici in atto nella società italiana degli anni Cinquanta con le pratiche di genere, utilizzando argomenti e lessico non molto distanti da quelli usati, ad esempio, da Aristarco (ma anche da Baldelli):

These issues impact directly on the production of the genre film in various ways corresponding to the industry's need to stimulate the domestic market in a changing sociocultural climate. This entails responding to change, for example by providing disadvantaged classes with cinematic experiences that are reassuringly reactionary, escapist, pre-capitalist and based on traditional gender, race and class values⁹².

Si è già citata, ma occorre farlo di nuovo, la definizione di “cinema del centrismo”

89 Umberto Rossi, *Diagramma di un decennio. La Titanus 1959-1969*, in Vito Zagarrò (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, op. cit., p. 37. Rossi aggiunge che “quest'impostazione coglie una parte della verità, ma solo una parte. Infatti è stato il meccanismo commercial-culturale su cui si reggeva all'epoca la produzione e la distribuzione a condannare a morte un «genere» [quello neorealista], invisibile alle autorità ministeriali, ma neppure troppo gratificato dall'adesione del pubblico”.

90 Per il quale rimando ai già citati Adriano Aprà e Claudio Carabba, *Neorealismo d'appendice*, op. cit. e *Matarazzo. Romanzi popolari/Popular Romances*, op. cit.

91 Maggie Günsberg, *Italian Cinema: Gender and Genre*, Palgrave, Basingstoke-New York, 2005, p. 6.

92 Maggie Günsberg, *Italian Cinema: Gender and Genre*, op. cit., p. 7. Nel corso del lavoro, tuttavia, Günsberg mostra come proprio i generi siano attraversati da tensioni complesse difficilmente riducibili a un unico progetto politico, anche in senso lato.

di Lino Micciché, se non altro per comprenderne elementi di vicinanza e di distanza con altri modelli interpretativi. Lo storico siciliano, lo abbiamo visto, ritiene che gli anni Cinquanta rappresentino il compimento di un progetto ambiguamente presente anche durante gli anni del neorealismo. La “pratica della restaurazione”⁹³ non è quindi l'esito di un distacco doloso dalla via maestra del realismo, ma uno degli sviluppi possibili di quelle premesse storiche, le cui radici si trovano, appunto, nel ventennio fascista. Cionondimeno, proprio per questi motivi, di “restaurazione” si tratta e, in prima battuta, il giudizio complessivo di Micciché sul decennio non è certo più indulgente di quello di molti degli studiosi che lo hanno preceduto.

La continuità col cinema del fascismo, per esempio, viene richiamata a proposito di film in prima battuta annoverati, magari in chiave minore, nella produzione neorealista, come le commedie di Luigi Zampa:

Questo mito della sanità campestre passa quasi inalterato, come molti altri elementi, nel cinema del neorealismo; consideriamo un film come *Vivere in pace* (1946) di Luigi Zampa, molto più vicino al populismo anteguerra, di stampo fascista, che alla nuova cultura neorealista. [...]. La guerra, i soldati americani, l'uccisione finale del protagonista da parte dei tedeschi, che ne fanno un film “drammatico” e “neorealista”, sono elementi esteriormente presi dal cinema di quegli anni, ma il linguaggio resta da commedia⁹⁴.

Perché concludere con un film del 1946, decisamente fuori posto rispetto alla storia che stiamo cercando di ricostruire? Eravamo partiti sostenendo che il cinema degli anni Cinquanta soffre, in sede storica e critica, del continuo confronto con il cinema del neorealismo, usato come metro di paragone per la produzione cinematografica vicina. Abbiamo visto come buona parte delle interpretazioni del periodo che ci interessa poggino a loro volta su interpretazioni e valutazioni del neorealismo.

A questo punto, possiamo provare a rovesciare la prospettiva e a notare che in un certo senso è vero anche il contrario e che gli esiti (gli anni Cinquanta), a volte, paiono riverberarsi sulle premesse (il neorealismo). *Vivere in pace* di cui parla Roberto Campari, così come *In nome della legge* menzionato da Lino Micciché⁹⁵, e più scopertamente *Due soldi di speranza* convocato da Aristarco nelle recensioni di *Pane, amore e fantasia* e *Poveri ma belli*, sono visti, per così dire, da una prospettiva successiva. Questi sono film (di genere)

93 Lino Micciché, *Dal neorealismo al cinema del centrismo*, op. cit., p. 31.

94 Roberto Campari, *Hollywood-Cinecittà. Il racconto che cambia*, op. cit., p. 150.

95 Lino Micciché, *Per una verifica del neorealismo*, op. cit., p. 8.

che al momento della loro uscita erano accettati, anche a costo di sottilissime distinzioni e di feroci battaglie critiche⁹⁶, nel novero della produzione neorealista. Sono poi da essa espulsi *a posteriori*, nel momento in cui la spinta innovatrice del dopoguerra sembra arenarsi⁹⁷. Cambiato lo scenario politico e culturale, la precaria convergenza di registi, produttori, spettatori che aveva portato al neorealismo come fenomeno vivo e in espansione si rompe⁹⁸ e la pratica del neorealismo è sostituita dall'elaborazione di canoni e di istanze normative. In altre parole, come hanno notato tra gli altri Francesco Casetti⁹⁹, David Forgacs¹⁰⁰ e Stephen Gundle¹⁰¹, l'elaborazione teorica del fenomeno è asincrona rispetto al fenomeno stesso: nel momento in cui il cinema neorealista non c'è più, si ricomincia a discutere di cosa esso sia e soprattutto di cosa *debba essere*. A questo punto, quei film di genere (di Comencini, Germi, Castellani, Lattuada...) sembrano davvero appartenere a un'altra storia, le cui radici stanno altrove, nel tempo (il cinema del fascismo) o nello spazio (il modello hollywoodiano).

Rispetto a questa storia, e a questa storiografia, il decennio che ci interessa pare avere un ruolo inaugurale: la lettura del neorealismo, e quindi del cinema del dopoguerra *tout court*, è figlia anche della disillusione degli anni Cinquanta: fatto che rende ancora più interessante l'analisi dei film e dei processi produttivi del periodo.

96 Come quella che si svolge ad esempio su «Cinema» nel 1949 a proposito di *In nome della legge* e che vede contrapposti i sostenitori del film, come Glauco Viazzi e lo stesso Aristarco, i quali dichiarano l'appartenenza del film al nuovo cinema italiano, ai detrattori, tra cui spicca Carlo Doglio, che invece ne sottolineano gli elementi di difformità e di ambiguità ideologica. La polemica viene chiusa da un violento articolo di Viazzi, che accusa senza mezzi termini Doglio di fare, consapevolmente o meno, il gioco dei nemici del neorealismo. Gli articoli sono raccolti in Francesco Pitassio e Paolo Noto (a cura di), *Neorealismo*, Archetipolibri, Bologna, 2010.

97 “Per dieci anni, chiunque abbia mostrati anche la più ambigua e la più vaga aspirazione all'epiteto di realista lo ha potuto sfoggiare quasi senza obiezioni. Tutti realisti. Oggi la critica comincia ad usare più sobriamente questo vocabolo”, Carlo Muscetta, *Cinema controrealista*, op. cit., p. 72.

98 Ci rifacciamo qui al modello di interpretazione storiografica del neorealismo “corto” proposto da Alberto Farassino, *Neorealismo, storia e geografia*, in Alberto Farassino (a cura di), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, op. cit.

99 Francesco Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano, 1993, p. 121

100 David Forgacs, *The Making and Unmaking of Neorealism in Postwar Italy*, in Nicholas Hewitt (a cura di), *The Culture of Reconstruction. European Literature, Thought and Film, 1945-1950*, St. Martin's Press, New York, 1989, pp. 55-56.

101 Stephen Gundle, *Il PCI e la campagna contro Hollywood 1948-58*, in David W. Ellwood e Gian Piero Brunetta (a cura di), *Hollywood in Europa: industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, La Casa Usher, Firenze, 1991, p. 121.

Capitolo 2.

2. Obiettivi e metodi della ricerca

Punti di partenza e obiettivi primari.

Nel corso del capitolo precedente abbiamo incontrato ricorrentemente alcune parole che paiono avere un ruolo chiave nella definizione del cinema del decennio. In questo secondo capitolo proveremo a riprenderle, per capire come inquadrarne meglio il senso e la portata oppure per sviluppare quelle implicazioni utili a illuminare le zone più incerte degli anni Cinquanta. In sintesi tenteremo di delineare gli obiettivi della ricerca e il quadro teorico all'interno del quale svolgerla.

Neorealismo è senza dubbio la parola che abbiamo trovato con più insistenza. Come abbiamo visto si tratta di un termine enormemente complesso. Il neorealismo, come categoria storica, è un momento più o meno esteso, ma comunque limitato, del nostro cinema, che secondo la già citata formulazione di Alberto Farassino può essere compreso tra il 1945 e il 1949. In senso critico esso definisce poi una sorta di *principium individuationis* del cinema italiano, un qualcosa che è proprio della nostra tradizione culturale e cinematografica e che in quella stagione trova la sua realizzazione più cristallina. A volte alla connotazione critica, e in virtù di quella, se ne sovrappone una più marcatamente poetica: in questo caso il termine individua una vocazione privilegiata da perseguire, una specie di missione della quale sono investiti i cineasti italiani. Il termine punta infine a descrivere un'opzione tematica e retorica propria dei film: neorealista è un certo tipo di attenzione all'esposizione e alla costruzione del reale.

Genere è la seconda parola sulla quale dovremo tornare. Il cinema di genere è l'esito del distacco dalle atmosfere dell'immediato dopoguerra: una produzione che, qualunque valore le si dia, viene considerata più organica alle strutture industriali, più attenta alla risposta del pubblico, meno coraggiosa in termini ideologici ed espressivi. Qui emerge però un paradosso: nel decennio in esame il cinema italiano pare tendere verso la produzione di genere, ma risulta allo stesso tempo incapace di realizzarla, i generi italiani (con l'eccezione della commedia) sarebbero invariabilmente precari, provvisori, inautentici.

Un secondo paradosso riguarda la tormentata relazione neorealismo/generi. La fase storica che si vorrebbe più lontana dalla prassi di genere fornisce al cinema italiano, tramite

la sua istituzionalizzazione, un formidabile protocollo di produzione di generi, il cui funzionamento, anticipando alcune questioni che riprenderemo più avanti, pare compatibile con il modello semantico/sintattico/pragmatico proposto da Rick Altman¹⁰². L'aggettivazione del neorealismo in viraggi più o meno stabili (rosa, nero, verde...¹⁰³) pare dimostrare che esso stesso è assimilabile a un genere definito in termini sintattici, o che quantomeno viene usato in tal modo dal cinema successivo. L'uso del neorealismo come specificazione semantica interviene poi sui generi più strutturati: si è parlato di commedia neorealista e di melodramma neorealista come pratiche che pervertono quell'esperienza, ma che sono pur sempre legate ad essa. Mai come all'inizio del decennio dei Cinquanta, infine, stando alla nota intuizione di Vittorio Spinazzola¹⁰⁴, lo sforzo del cinema italiano che si struttura in generi sembra essere quello di produrre non solo dei film “ben fatti”, ma un pubblico coerente e omogeneo: i viraggi del neorealismo, a partire dal rosa, sono funzionali all'unificazione di quelle che Altman chiama “comunità costellate”¹⁰⁵, i pubblici dispersi su base geografica e socio-culturale.

Questi paradossi, sui quali dovremo inevitabilmente tornare, sono particolarmente evidenti se li si proietta sulla questione dell'*identità nazionale*. Secondo la critica realista, ma anche secondo larghi settori della cinefilia più recente, con gli anni Cinquanta si compie un passaggio repentino da un massimo a un minimo di italianità, da un cinema che identifica la cultura del nostro paese a un cinema inevitabilmente incompiuto, perché letteralmente arrangiato su moduli che non gli appartengono, per lo più di derivazione hollywoodiana. Le “pratiche basse”, qui come in tutta la storia del nostro cinema, si condannerebbero quindi ad essere “falsamente popolari, perché non si rifanno ad alcuna autentica «cultura popolare», ad alcun reale «sapere basso», ad alcuna sentita tradizione di «masscult»”¹⁰⁶.

Il primo obiettivo che vorremmo porci in questa ricerca riguarda proprio la questione dei generi, oggetto di studio assai dibattuto a livello storico e teorico negli ultimi vent'anni. Limitatamente alla prima metà degli anni Cinquanta, in che modo il cinema italiano si dà alla produzione di genere? Esistono generi propri del cinema italiano? Come

102Rick Altman, *Film/Genre*, BFI, London, 1999 (traduzione italiana *Film/Genre*, V&P, Milano, 2004).

103Il riferimento è ancora una volta ad Alberto Farassino, *Viraggi del neorealismo: rosa e altri colori*, op. cit., pp. 203-222.

104Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico*, op. cit., pp. 102-122.

105Rick Altman, *Film/Genre*, op. cit., pp. 229-242.

106Lino Micciché, *Oltre il '68, un sogno interrotto: qualche anno dopo*, op. cit., p. 366. Micciché fa qui riferimento al cinema degli anni Settanta, ma ritiene nei fatti questo un problema endemico del nostro cinema.

prendono vita le pratiche di genere nel nostro paese? Qual è il loro ciclo di sviluppo? A che trasformazioni vanno incontro? Che funzione hanno? Qual è la loro stabilità semantica e sintattica? Tutte queste domande potrebbero essere riassunte in una sola: è possibile applicare al caso italiano, in un momento storico come abbiamo visto particolarmente dinamico, i modelli di teoria del genere cinematografico sviluppati tra gli altri da Rick Altman, Steve Neale¹⁰⁷, Raphaëlle Moine¹⁰⁸ con particolare riguardo per la produzione hollywoodiana? Ci si può poi chiedere se è possibile sovrapporre genere a genere, se esiste un equivalente del *women's film* o del melodramma domestico e se quindi a quello che chiamiamo melodramma italiano, per esempio, è possibile applicare le categorie interpretative usate per il melodramma americano da Thomas Elsaesser¹⁰⁹, Christine Gledhill¹¹⁰, Linda Williams¹¹¹.

La risposta in linea di massima è stata negativa: la disparità degli oggetti in discussione non può che determinare una diversità nei modelli esplicativi; nello specifico il fatto che in Italia il sistema dei generi sia evidentemente “debole” ha portato a modelli di analisi altrettanto deboli, non necessariamente in senso negativo: agili, flessibili, adatti ai casi locali. L'evoluzione della teoria di genere, che ha enfatizzato a partire dagli anni Settanta il carattere di *dispositivo pragmatico* della nozione, a parziale discapito di quello di *sistema testuale*¹¹², ha avuto poi come necessaria conseguenza quella di riferire costantemente le pratiche filmiche ai contesti locali di ricezione, evidenziando quindi gli usi, ogni volta negoziati, sulle ricorrenze testuali, tendenzialmente stabili.

Senza la pretesa di fornire una teoria complessiva dei generi cinematografici italiani, vorremmo qui provare a delineare un modello di formazione e sviluppo valido per il quinquennio considerato, riprendendo alcuni degli strumenti di analisi che, nel caso del

107Steve Neale, *Genre and Hollywood*, Routledge, London, 2000.

108Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Nathan-Université, Paris, 2002 (traduzione italiana *I generi del cinema*, Lindau, Torino, 2005).

109Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama*, in «Monogram», n. 4, 1972, pp. 2-15 (traduzione italiana in «Filmcritica», n. 339-340, 1983, ora in Alberto Pezzotta [a cura di], *Forme del melodramma*, Bulzoni, Roma, 1992, pp. 65-109.

110Christine Gledhill, *Rethinking Genre*, in Christine Gledhill e Linda Williams (a cura di), *Reinventing Film Studies*, Arnold, London, 2000, pp. 221-243.

111Linda Williams, *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, in «Film Quarterly», a. XXXXIII, n. 4, Summer 1991, pp. 2-13, ora in versione riveduta in Barry Keith Grant (a cura di), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin, 2003, pp. 141-159 e Linda Williams, *Melodrama Revised*, in Browne Nick, *Refiguring American Film Genres. History and Theory*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1998, pp. 42-88.

112Vedi in particolare il pionieristico saggio di Francesco Casetti, *Les genres cinématographiques. Quelques problèmes de methode*, in «Ça cinéma», 18, 1979.

cinema hollywoodiano, hanno portato a relativizzare e rendere più dinamico il concetto stesso di genere cinematografico.

Nello specifico, partendo dall'analisi del lessico di genere contenuto in un settimanale ad ampia diffusione come «Hollywood», proveremo a capire in che modo le varie istanze interessate alla definizione e denominazione dell'oggetto (industria, critica, pubblico) collaborino e si scontrino, quali generi vengano proposti dall'industria e accolti dalle audience, quale sia la loro stabilità, quale sia il valore critico della nozione stessa. I dati raccolti dallo spoglio del settimanale della Vitagliano saranno usati per mettere in questione i modelli più accreditati di teoria del genere cinematografico, citati in precedenza.

Subordinati a questi obiettivi di ricerca principali ce ne saranno altri, se non proprio secondari, senza dubbio laterali e strumentali ai fini della definizione del contesto e dei problemi che ci interessano. Proveremo a raggiungerli in questo stesso capitolo, avanzando delle ipotesi operative circa la persistenza di istanze realistiche nel cinema italiano degli anni Cinquanta.

2.1.1. Perché un approccio intertestuale.

L'approccio teorico e metodologico prevalente di questa ricerca sarà quello intertestuale; semplificando in modo drastico possiamo dire che l'attenzione si focalizzerà sui gruppi di testi e sulle relazioni tra testi, piuttosto che sull'analisi delle caratteristiche di singoli film ritenuti esemplari o di particolare importanza. Il termine «intertestualità» si presta a interpretazioni diverse e spesso discordanti, tanto che i più aggiornati tentativi di approfondire la nozione in ambito cinematografico hanno dovuto, in via preliminare, dedicare ampi spazi all'analisi terminologica della stessa¹¹³. Ciò è dovuto in primo luogo alla proliferazione di sinonimi e parasonimi (dialogismo, interdiscorsività, transtestualità...), causata dal fatto che l'intertestualità non è una disciplina né una teoria, ma un modo di attenzione, un approccio analitico, privo di un “atto di fondazione” e di un manuale applicativo, sebbene chiunque usi la categoria si rifaccia ai concetti espressi da Michail

¹¹³Si fa riferimento ad alcuni volumi che hanno avuto il merito, nel panorama italiano, di esplorare le origini e le potenzialità della parola nel campo dei *film studies*: Mariapia Comand, *L'immagine dialogica. Intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*, Hybris, Bologna; Giulia Carluccio e Federica Villa (a cura di), *L'intertestualità: lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Kaplan, Torino, 2006; Giovanni Guagnellini e Valentina Re, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna, 2007.

Bachtin nei suoi lavori sul romanzo e su Dostoevskij¹¹⁴. Gli stessi termini, poi, descrivono oggetti diversi; in quello che Mariapia Comand definisce “un labirinto di termini”:

le interdiscorsività di Compagnon e quella di Segre indicano domini semantici differenti, come pure la paratestualità di Genette dissimile rispetto a quella del Genette successivo o di Mortara Garavelli; l'accezione di intertestualità per Kristeva è del tutto difforme da quella presente in Genette¹¹⁵.

Infine, potremmo dire che l'analisi intertestuale ha storicamente oscillato tra due poli opposti rispetto alla questione della posizione autoriale: da un massimo di *necessità* a un massimo di *intenzionalità*. Il primo polo è quello rappresentato da teorici come Roland Barthes¹¹⁶ e Julia Kristeva¹¹⁷ (per inciso, sua l'invenzione del termine), secondo i quali l'intertestualità è una caratteristica fondamentale di *ogni* testo, il quale si colloca sempre all'incrocio di enunciazioni diverse e non può darsi se non come “mosaico di citazioni”. Sul secondo versante troviamo invece un teorico della letteratura come Gérard Genette o uno studioso di cinema come Mikhail Iampolski¹¹⁸, per i quali la categoria ha la propria manifestazione privilegiata nella pratica della *citazione*, intesa come riporto cosciente e deliberato del testo altrui. Gli esiti non possono essere più distanti: da una parte si proclama un'eclissi della figura dell'autore, dall'altra la nozione di intertestualità fornisce una sorta di “ultima risorsa” per la sopravvivenza della stessa. In quel caso dalla concezione di autore demiurgo e creatore si passa a quella di autore citazionista e rielaboratore di materiali creati altrove, lasciando però sostanzialmente immutata l'enfasi analitica sulla *intenzionalità* dell'autore¹¹⁹.

114Michail Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, traduzione italiana *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979 e Michail Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, traduzione italiana *Dostoevskij*, Einaudi, Torino, 1968.

115Mariapia Comand, *L'immagine dialogica*, op. cit., pp. 3-4. Comand fa rispettivamente riferimento ad Antoine Compagnon, *La Seconde Main, ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979 (traduzione parziale in Giovanni Guagnellini e Valentina Re, *Visioni di altre visioni*, op. cit., pp. 98-99); Cesare Segre, *Intertestuale/Interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella (a cura di), *La parola ritrovata*, Sellerio, Palermo, 1982; Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris, 1979 (traduzione italiana *Introduzione all'architesto*, Parma, Pratiche Editrice, 1981); Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982 (traduzione italiana *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, 1997); Bice Mortara Garavelli, *L'appropriazione debita: i rimandi intertestuali in poesia*, in «Prometeo», a. II, n. 1, 1982; Julia Kristeva, *Semeiotichè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969 (traduzione italiana *Semeiotichè. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano, 1978).

116Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, in «Mantéia», n. 5, 1968.

117Oltre al già citato *Semeiotichè*, vedi anche Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974 (traduzione italiana: *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia, 1979).

118Mikhail Iampolski, *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1998.

119Cfr. Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, in «Bulletin de la Société Française de Philosophie», a. LXIV, n. 3, 1969, pp. 73-104, traduzione inglese in «Screen», a. 20, n. 1, spring 1979, pp. 13-33 e Giovanna

Entrambi gli approcci partono tuttavia dalle considerazioni (ambiguamente feconde) di Bachtin sulla specificità della parola romanzesca, “parola semialtrui”, sempre disponibile al parlante nel gioco della trasmissione culturale, parola che non viene inventata e quindi non appartiene a nessuno, ma che allo stesso tempo viene espressivamente arricchita ad ogni nuovo uso o enunciazione¹²⁰.

Più avanti in questo lavoro proveremo a delineare un modello di relazione intertestuale valido per alcuni gruppi di testi che prenderemo in esame. In questa fase non ci interessa assumere una posizione netta tra le varie opzioni; ci preme tuttavia ipotizzare l'appropriatezza dello sguardo intertestuale rispetto all'oggetto d'indagine. Gli anni Cinquanta del cinema italiano non producono molte punte eccellenti, molti episodi di innovazione formale e stilistica (il che, ovviamente, non significa che non ne producano affatto), quanto piuttosto

un cinema povero e spesso ordinario, ma che trova il suo valore appunto in questo suo voler essere ordinario, esprimendo spesso una propria concezione della vita meglio o almeno quanto altri capolavori isolati¹²¹.

Un cinema, in sintesi, nel quale sembrano più significative le relazioni che uniscono tra loro i film, piuttosto che le peculiarità che li contraddistinguono, la circolazione di immagini e formazioni culturalmente accreditate piuttosto che l'invenzione individuale.

2.1.2. Intertestualità e cinema di genere.

L'incontro tra un cinema “povero e spesso ordinario” e un approccio intertestuale pare quindi ragionevole. Tanto più che uno dei caratteri definitivi di quel cinema, lo abbiamo visto più volte, è la sua organizzazione in generi, oggetto concordemente ritenuto d'elezione in questo tipo di sguardo. Vale la pena quindi di ripercorrere i modi in cui alcuni degli studiosi che si sono occupati di generi cinematografici hanno integrato all'interno dei modelli esplicativi da loro proposti la nozione di intertestualità. Lo scopo è duplice: ciò ci permette di vedere tale nozione “in funzione”, applicata direttamente all'oggetto principale del nostro interesse, ma ci permette anche di introdurre alcuni modelli teorici facendo leva su esempi concreti anziché su enunciazioni di carattere generale.

Grignaffini, *Female identity and Italian cinema of the 1950s*, in Giuliana Bruno e Maria Nadotti, *Off Screen. Women and Film in Italy*, Routledge, London-New York, 1988, pp. 111-123.

¹²⁰Vedi in particolare Michail Bachtin, *La parola nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, op. cit., pp. 96-103.

¹²¹Sandro Bernardi, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare*, op. cit., p. 33.

Nelle concezioni di carattere linguistico, debitrice delle teorie di Christian Metz¹²², che hanno animato il dibattito tra gli anni Sessanta e Settanta, la categoria di genere, come ha spiegato Francesco Casetti, poteva avere diritto di cittadinanza nella misura in cui era associata e per certi versi sovrapposta a quella di testo. Il genere, ragionando con gli strumenti della semiologia metziana

est un texte singulier; le retour régulier des messages et des codes garantit la présence du «même» éléments dans plusieurs films appartenant au même genre (dans la la tradition critique aussi [...] le genre se définit à la fois comme un groupe d'œuvres semblables et comme les caractéristiques qui marquent leur identité)¹²³.

Qui le relazioni, più che inter-, sono intratestuali, interne a un oggetto naturalmente organizzato come un sistema di ricorrenze o di somiglianze, appartenente alla categoria dei “testi filmici più grandi o più piccoli di un film”, nelle parole dello stesso Metz¹²⁴. In questo, nota ancora Casetti¹²⁵, il genere non risulta molto diverso da altri fenomeni, possibili oggetti di classificazione in termini linguistici (stili, scuole, movimenti), in grado di manifestare codici fortemente strutturati¹²⁶.

Gradualmente dagli anni Settanta, ma con una decisa accelerazione nei Novanta, la riflessione sull'argomento si è distaccata dai modelli ontologici e tassonomici che avevano contraddistinto il dibattito tradizionale, passando da un'idea di *sistema testuale* a una di *pratica discorsiva*, rispetto alla quale

i generi non sono dei corpi a sé, ma dei costrutti culturali, quindi c'è qualcuno che li produce, qualcuno che li propone. I generi non esistono in sé, ma soltanto come costrutti culturali¹²⁷.

122In particolare di Christian Metz, *Langage et cinéma*, Librairie Larousse, Paris, 1971 (traduzione italiana: *Linguaggio e cinema*, Bompiani, Milano, 1977).

123Francesco Casetti, *Les genres cinématographiques*, op. cit., p. 40.

124Christian Metz, *Linguaggio e cinema*, op. cit., pp. 125-130. Ne approfittiamo per precisare che il modello di Metz è assai meno monolitico di quanto dalle nostre parole, per ragioni di sintesi, probabilmente risulta. Lo studioso francese sottolinea ad esempio che “nel cinema hollywoodiano «classico» i generi erano in certo qual modo delle istituzioni (e non solo degli insiemi testuali): ogni genere aveva i suoi sceneggiatori accreditati, pagati talvolta forfettariamente per annata, i suoi registi, le sue operazioni specializzate, i suoi studi, i suoi circuiti di finanziamento parzialmente autonomi, ecc.” (Ivi, p. 126, corsivo nostro). In ogni caso sono ovviamente gli insiemi testuali a costituire il centro della sua analisi.

125Francesco Casetti, *Les genres cinématographiques*, op. cit., p. 40.

126La critica che Raphaëlle Moine rivolge al modello metziano di genere come “testo continuo e infinito” è proprio quella di risultare adatto esclusivamente ai generi fortemente codificati, come il western, la commedia musicale e il noir, cfr. Raphaëlle Moine, *I generi del cinema*, op. cit., pp. 65-69.

127Cfr. Ruggero Eugeni, *Genere*, in Giulia Carluccio e Federica Villa, *L'intertestualità*, op. cit. p. 103.

Ciò ha permesso di inserire nel quadro in cui i generi sono disegnati le possibili aperture verso l'esterno del testo, il lavoro delle istituzioni che concorrono alla loro produzione e in primis il dialogo con gli spettatori. Gli strumenti dell'intertestualità sono stati utili a quanti hanno provato a capire in che luoghi e attraverso quali attività si esplicasse questo dialogo.

Nel suo più recente, e documentatissimo, lavoro sull'argomento, Steve Neale enfatizza, rispetto ad altre letture, il ruolo dell'industria nella creazione delle categorie di genere. In linea con quanto sostenuto da tutta la più recente tradizione di studi, Neale ritiene che tali categorie non siano imposte dall'alto dagli *studios*, né che siano immanenti ai testi o decidibili esternamente all'esperienza filmica. Ogni film nasce genericamente ambiguo, dal momento che chi lo produce non ha quasi mai interesse a promuoverlo in modo univoco; l'identità di genere allora viene indirizzata e precisata da quelli che, sulla scorta di Gérard Genette, vengono comunemente definiti *paratesti*¹²⁸, che svolgono una funzione di *inter-textual relay*:

[g]enre is, of course, an important ingredient in any film's narrative image. The indication and circulation of what the industry considers to be the generic framework – or frameworks – most appropriate to the viewing of a film is therefore one of the most important functions performed by advertising copy, and by posters, stills and trailers. [...]. Advertising campaigns, posters, stills and marquee displays in cinemas help comprise what Lukow and Ricci (1984) have called cinema's “inter-textual” relay. They mention credit sequences and titles as well.¹²⁹

Accogliendo la proposta di Gregory Lukow e Steven Ricci¹³⁰, Neale offre dell'aggettivo *intertextual* una visione tipicamente duplice. Esso pare indicare la possibilità di una sutura interpretativa, un momento in cui qualcosa che riguarda il testo viene, più o meno provvisoriamente, deciso. Allo stesso tempo, passando attraverso il relè intertestuale, il film non è più solo, ma si trova collegato agli altri film che condividono la stessa identità. Il termine stesso usato – *relay*, traducibile come relè (interruttore automatico), ma anche come *staffetta* – accentua il carattere dinamico e collaborativo del processo. Nel nostro caso, proveremo a capire se e come la stampa periodica italiana del periodo che ci interessa abbia ricoperto una funzione di *relay* analoga a quella descritta da Neale, o se il nostro cinema

128Per una utile applicazione delle categorie genettiane al cinema, cfr. Valentina Re, *Ai margini del film: incipit e titoli di testa*, Campanotto, Pasian di Prato (Ud), 2006.

129Steve Neale, *Genre and Hollywood*, op. cit. p. 39.

130Gregory Lukow e Steven Z. Ricci, *The “Audience” Goes “Public”: Inter-Textuality, Genre and The Responsibilities of Film Literacy*, in «On Film», n. 12, 1984.

costituisca invece un'eccezione a questo modello.

La nota partizione delle modalità della transtestualità ipotizzata da Genette funge da punto di partenza anche per Raphaëlle Moine, studiosa che ha messo alla prova di produzioni diverse da quella statunitense le conclusioni degli studiosi che si sono occupati di genere, solitamente e comprensibilmente più attenti a Hollywood che ad altre cinematografie. Moine sottolinea come le relazioni di genere siano parte delle relazioni architestuali, vale a dire di quelle relazioni che legano un testo a un modello concretamente esistente o presunto. Tuttavia, nota Moine:

esistono in effetti più tipi di architesti: i generi, ma anche le modalità di enunciazione e i tipi di discorso. Pur rimanendo una questione di intertestualità, la questione della definizione dei generi è così in parte spostata su quella della definizione delle relazioni che intrecciano i testi gli uni con gli altri¹³¹.

Per comprendere pienamente le considerazioni di Moine è necessario fare una breve digressione sul lessico adottato da Genette, secondo il quale, appunto, nell'insieme complesso dei rapporti virtuali tra testi, che va sotto il nome di *transtestualità* è possibile distinguere cinque tipi di relazione: paratestualità, architestualità (queste prime due già definite), ipertestualità (rapporto di trasformazione tra due testi concreti o tra uno stile e un testo), metatestualità (rapporto di commento tra testi) e appunto intertestualità, che Genette identifica con la citazione *tout court*, vale a dire con un rapporto di compresenza concreta ed evidente tra testi, voluto da chi scrive e riconoscibile da chi legge. Partendo da queste premesse terminologiche e commentando la proposta di studiosi quali Allen e Gomery¹³² di considerare il genere come un sistema intertestuale responsabile della creazione di aspettative da parte dello spettatore, Moine non può che sottolineare

l'aspetto molto riduttivo e sommario della trasformazione della genericità in intertestualità, vale a dire in pura e semplice ripresa di elementi da un film all'altro, che restringe in modo caricaturale il sistema complesso delle relazioni transtestuali.

La riduzione, potremmo dire, è però reciproca: le relazioni di genere non sono unicamente relazioni intertestuali, così come i legami intertestuali non sono unicamente legami di genere, qualsiasi cosa si intenda con questi due termini. Potrebbe essere utile tuttavia verificare se in un panorama cinematografico come quello che ci interessa esplorare,

131Raphaëlle Moine, *I generi del cinema*, op. cit., p. 64.

132Robert C. Allen e Douglas Gomery, *Film History. Theory and Practice*, Random House, New York, 1985.

a debole seppure continua intensità generica, un modello di relazione come quello architestuale, di ricalco stretto e identificabile da una matrice, che per Moine non esaurisce la questione, possa invece avere un rilievo più importante.

Il teorico che più di ogni altro ha contribuito negli scorsi due decenni a riportare la questione dei generi al centro degli studi cinematografici è senza dubbio Rick Altman. Autore di volumi sul musical, nonché di un influentissimo saggio intitolato *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, Altman ha posto a una serrata critica le proprie e le altrui teorie nel suo testo più conosciuto e citato, *Film/Genre*, elaborando un modello di funzionamento dei generi cinematografici che ambisce a essere parte di una teoria complessiva della cultura. Un pregio non secondario di *Film/Genre* è la chiarezza espositiva che rende il cosiddetto modello semantico/sintattico/pragmatico riassumibile in modo semplice (e speriamo fedele) in poche righe.

I generi, secondo Altman, non sono definiti a priori dalle case produttrici, non si trovano semplicemente all'intersezione di "oggettive" ricorrenze testuali, non esistono per assolvere alle funzioni mitiche o rituali che pure possono eventualmente svolgere, non sono esclusivamente insiemi di tratti semantici né articolazioni di percorsi sintattici. I generi cinematografici sono tutte queste cose insieme, ma lo sono a partire da un processo di ridefinizione continua, la *generificazione*, un dialogo non sempre cooperativo fra tre istituzioni: l'industria, la critica, il pubblico. Più avanti avremo modo di discutere il versante genetico del modello di Altman, il modo in cui egli risponde alla questione: come nascono i generi cinematografici? Per il momento limitiamoci a vedere a che proposito in *Film/Genre* si parla di intertestualità.

Secondo Altman, abbiamo visto, il film di genere non nasce tale e soprattutto non è scontato che venga ricondotto al medesimo genere nel corso del tempo. Quello che oggi chiamiamo western nel primo decennio del Novecento poteva essere riconosciuto e promosso come qualcosa di completamente diverso: film d'inseguimento ad ambiente ferroviario, ad esempio. Perché una continuità terminologica si dia è necessario che sia attivata quella che Altman chiama *cornice intertestuale*¹³³: la conoscenza di altri testi riconducibili allo stesso genere, che ne orientano la percezione, determinando dunque un

¹³³Anche se non sono citati direttamente da Altman, i teorici la cui concezione di intertestualità si avvicina maggiormente a quella proposta da Altman sono Michael Riffaterre e Umberto Eco. Il primo definisce l'intertestualità come la percezione che il lettore di un testo ha delle relazioni che legano quel testo a quelli che lo hanno preceduto o seguito (cfr. Michael Riffaterre, *La production du texte*, Seuil, Paris, 1979, traduzione italiana *La produzione del testo*, Il Mulino, Bologna, 1989). A Umberto Eco si deve invece la nozione di *cornice intertestuale* e di un modello di cooperazione tra lettore e autore nel processo di interpretazione del testo (cfr. in particolare *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979).

sistema di attese. Il fatto che uno spettatore abbia visto ad esempio più western, che accetti il termine “western” come dotato di un certo senso e che sia in grado di riconoscere in alcuni degli elementi che vede sullo schermo dei caratteri propri del genere, è fondamentale affinché egli si renda conto di assistere alla proiezione di un western:

Mostrando *The Searchers* (Sentieri selvaggi) o *The Shootist* (Il pistolero) a un pubblico che non ha familiarità con il western classico, emerge subito la misura con cui questi film poggiano sulla conoscenza della tradizione del western. La capacità di riconoscere le citazioni e comprendere i passaggi è necessaria per poter attivare il potenziale di genere dei western che citano e modificano western precedenti. Ma lo stesso vale per ogni genere di lunga data¹³⁴.

Tuttavia, sostiene Altman, i generi letterari antichi o quelli del cinema classico, vivevano sull'equilibrio tra esperienza reale (del mondo, delle sue cose) ed esperienza testuale. Il predominio della seconda sulla prima è uno dei caratteri che definiscono la contemporaneità cinematografica. Potremmo dire che un tempo i generi avevano un valore culturale-rituale condiviso e parlavano a comunità concrete che riconoscevano storie, funzioni e stilemi. Oggi, il valore corrispondente nel cinema è ricostruito a partire da quelli che Altman chiama *pseudo-ricordi*, esperienze fittizie fornite dal genere stesso, che aggrega attorno a sé comunità costellate, condannate in linea di massima a rimanere tali. Come hanno sempre fatto

i generi contano sulla memoria dello spettatore per compiere la loro magia, ma come l'“Organizzazione” in un sempre maggiore numero di film futuristici e di spionaggio, impiantano loro stessi nello spettatore le memorie necessarie, nella forma di altri film di genere. Con la mente piena di memorie pre-impacchettate fornite da esperti della memoria di genere, gli spettatori sono diventati i veri cyborg del ventesimo secolo¹³⁵.

L'intertestualità quindi, per essere visibile, necessita di una rottura dell'equilibrio tra esperienza e testo, a tutto favore di quest'ultimo: è la traccia insomma, anche se Altman non lo scrive apertamente, di una involuzione e di un esaurimento. Questa parte del lavoro di Altman non pare certo la più convincente ed è discutibile sotto parecchi punti di vista. Risulta difficile comprendere il tono vagamente apocalittico dell'esposizione, nonché il suo

134Rick Altman, *Film/Genere*, op. cit., p. 283.

135Rick Altman, *Film/Genere*, op. cit., p. 284.

presupposto di partenza: l'idea che i dispositivi attraverso cui si manifesta l'intertestualità (*in primis* la citazione) siano praticamente esclusivi della tarda modernità¹³⁶. La demarcazione tra un modello di testo classico (verace, diretto, concretamente legato al mondo) e uno moderno o postmoderno (ricostruito, citazionista, rilevante perché fittizio) pare eccessivamente netta. Così come non è del tutto chiaro cosa accomuni oggetti che lo stesso autore ha separato con cura nella prima parte del suo volume, quali i generi cinematografici e i generi letterari.

Tra le righe, tuttavia, Altman suggerisce qualcosa di estremamente interessante. Porre le comunità costellate quali termini ideali della lettura intertestuale vuol dire fare di questa qualcosa di diverso da un esercizio di riconoscimento di citazioni o allusioni ad altri testi, ai fini della giusta collocazione del testo all'interno del genere. L'intertestualità qui delineata non è un problema di comprensione del testo o di parti di esso (magari in modalità on/off: compreso/non compreso). La condivisione e il riconoscimento di pseudo-memorie non conduce principalmente alla decodifica del film, quanto alla possibile partecipazione a comunità di interpretazione e di consumo del testo. La lettura orientata dall'intertestualità di genere, pare suggerire Altman, si distacca così dalle pratiche colte di approfondimento: il riconoscimento delle influenze e dei rimandi è solo un passaggio necessario verso la condivisione dell'esperienza del testo in termini necessariamente comunitari.

2.2. Intertestualità, genere, realismo.

L'opposizione tra esperienza del reale ed esperienza del testo, tra realismo e intertestualità per tornare ai termini sui quali stiamo riflettendo, non è fatta propria esclusivamente da Rick Altman. Al contrario si tratta di un assunto critico e teorico molto diffuso, soprattutto in ambito anglosassone¹³⁷, in cui al testo realista classico (trasparente, referenziale, narrativo) è spesso stato contrapposto un modello di testo denso, autoreferenziale e riflessivo. Il film con una forte definizione di genere, anche appartenente

¹³⁶Per una critica circostanziata di questa posizione si rimanda a Janet Staiger, *Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History*, originariamente in «Film Criticism», a.22, n. 1, 1997, pp. 5-20, ora in Barry K. Grant (a cura di), *Film Genre Reader III*, op. cit., pp. 185-199.

¹³⁷Cfr. ad esempio l'interpretazione delle idee di Bachtin offerta da Robert Stam, *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Johns Hopkins University Press, Baltimora, 1989 o la sistematizzazione data alla questione in Robert Stam, Robert Burgoyne e Sandy Flitterman Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, Routledge, London, 1993², pp. 184-221, traduzione italiana *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo*, Bompiani, Milano, 1999, pp. 237-283.

all'epoca classica del cinema hollywoodiano, è comunemente ritenuto più denso, “più intertestuale” del film non generico.

Tornando quindi alla lettera delle considerazioni di Altman, il problema che egli pone non può essere eluso, o quantomeno non è conveniente eluderlo, ai fini della definizione di un metodo di analisi del cinema che ci interessa: che relazione può esistere, in un approccio di tipo intertestuale, tra realismo e genere? Venendo concretamente al periodo che vogliamo indagare: quale rapporto si instaura tra quel cinema di genere che domina gli anni Cinquanta e la rappresentazione del reale? Di pura opposizione o di “amministrazione”? Di discontinuità o di almeno parziale compenetrazione? Siamo evidentemente ancora dalle parti della discussione sull'eredità del neorealismo, a proposito della quale vorremmo raggiungere qui una posizione valida non certo come conclusione, ma almeno come ipotesi operativa.

Naturalmente, come sempre quando si usa il termine *realismo*, è necessario circoscrivere con cautela il campo che si vuole percorrere. In questo caso ci limitiamo a intendere quello che Altman suggeriva: una rappresentazione che rimanda di principio a elementi riconoscibili appartenenti all'esperienza concreta degli spettatori. L'ipotesi avanzata da molti degli studiosi che recentemente hanno affrontato questo oggetto ha il proprio perno nella nozione di visibile formulata da Pierre Sorlin, che qui vorremmo discutere.

2.2.1. La realtà visibile: un cinema indiziario.

Uno dei tratti più evidenti, tanto da apparire scontato, del cinema degli anni Cinquanta è il suo essere refrattario a mettere in scena la contemporaneità in termini critici. I problemi del Paese, gli effetti della guerra, le battaglie politiche e culturali che lo cambiano non trovano adeguata e diretta rappresentazione in un cinema che invece, nel quinquennio precedente, pareva non porre confini alla possibilità di esplorare il proprio spazio e il proprio tempo. Il doppio Leone d'Oro veneziano del 1959 a *La grande guerra* e a *Il generale Della Rovere* assume da questo punto di vista il valore simbolico della fine di un'epoca censoria e oscurantista e la riconquista da parte dei cineasti al diritto di parola sui momenti cardine della storia nazionale. Ciò in linea di massima è vero e non ci interessa qui negarlo. Quello che però vorremmo fare è capire se qualcosa del «reale» filtri *in* quel cinema e *attraverso* quel cinema, e in che modo ciò avvenga.

Per fare questo possiamo muoverci appunto sulla scorta delle riflessioni di Pierre Sorlin e di altri studiosi che hanno preso spunto dalle idee esposte per la prima volta in

*Sociologia del cinema*¹³⁸. Interrogandosi sulla capacità del mezzo di rappresentare la cultura, la mentalità, la storia di un'epoca, Sorlin ritiene che il cinema non sia un meccanismo di rispecchiamento del reale, in grado di riproporre sullo schermo la copia conforme di qualcosa di oggettivamente esistente altrove. Il film, al contrario, partecipa al lavoro continuo di definizione e ridefinizione delle immagini attraverso le quali una società e una cultura si riconoscono e si descrivono. Queste immagini rientrano in quello che lo studioso francese ha chiamato *visibile*:

[o]gnuno sa che noi non vediamo il mondo esterno «com'è»; noi percepiamo persone e cose attraverso le nostre abitudini, le nostre attese, la nostra mentalità, vale a dire attraverso le maniere, proprie del nostro ambiente, di strutturare l'essenziale (ciò che per noi è essenziale) rispetto all'accessorio. Il «visibile» di un'epoca è ciò che i fabbricanti di immagini cercano di captare per trasmetterlo, e ciò che gli spettatori accettano senza stupore. [...]. Il visibile è ciò che appare fotografabile e presentabile sugli schermi in un'epoca data¹³⁹.

La categoria di visibile è definita in termini relazionali e non ontologici: l'indagine che la riguarda andrà quindi alla ricerca non tanto dell'essenza o dello spirito di un'epoca, ma dei nodi attorno ai quali “fabbricanti di immagini” e “spettatori” convergono e divergono. “Più che il disvelamento di una «visione del mondo»”, ha scritto Peppino Ortoleva, tramite l'idea di visibile si può ricostruire “una stratificazione di sensi, una stratificazione di nessi che dal testo rimandano al contesto storico e alle «attrezzature mentali» dei suoi autori e dei sui ricettori”¹⁴⁰.

Il visibile quindi è oggetto di negoziazione sociale e culturale. Cambia, si allarga e si restringe, espelle elementi per accoglierne altri, modifica il posto e il senso degli elementi che mantiene. In questo senso,

[I]e fluttuazioni del visibile non hanno niente di aleatorio: rispondono ai bisogni, o al rifiuto di una formazione sociale. Le condizioni che influenzano le metamorfosi del visivo e il campo stesso del visivo sono strettamente legati: un gruppo vede ciò che può vedere, e ciò che è capace di percepire definisce il perimetro entro il quale esso è in grado di porre i propri problemi. Il cinema è al tempo stesso repertorio e produzione di immagini. Mostra non già il «reale», ma i frammenti del reale che il pubblico accetta e riconosce. Per un altro verso, contribuisce ad allargare il

138 Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Aubier Montaigne, Paris, 1977, traduzione italiana *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1979.

139 Pierre Sorlin, *Sociologia del cinema*, op. cit., pp. 68-69.

140 Peppino Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino, 1991, p. 40.

territorio del visibile, a imporre immagini nuove¹⁴¹.

Ragionare in termini di visibile, anziché di reale, ha permesso a molti studiosi di arrivare a conclusioni più equilibrate circa il presunto escapismo del cinema degli anni Cinquanta. E, cosa non meno importante dal nostro punto di vista, di delineare ipotesi fertili circa la funzione della produzione di genere.

Lino Micciché, storico che non è certo accusabile di indulgenza nei confronti del nostro oggetto di interesse, ha suggerito di rivedere il discorso sugli anni Cinquanta proprio a partire dalla questione del visibile. Ciò non implica una riformulazione del giudizio estetico e ideologico su quella produzione, che resta senza appello:

è un cinema che non solo non si propone alcuna funzione di consapevolezza ma che, più o meno esplicitamente, implica un messaggio stabilizzante, un invito alla sopportazione, un incentivo alla rassegnazione e all'accettazione del presente¹⁴².

Tuttavia, continua Micciché,

[a]ndrebbero meglio analizzati, soppesati e valutati – pur in sovente (se non quasi sempre) espressivamente molto elementari e formalmente assai vieti – quei sintomi involontari della contraddizione sociale [...] che sovente emergono tra le pieghe, negli interstizi, talora negli spazi non diegetici di questo cinema, costituendone una sorta di inconscio non programmato e non narrativamente sviluppato, rimosso eppure presente censurato benché enunciato¹⁴³.

Le indicazioni di Micciché paiono di grande interesse. Intanto, la sede privilegiata di questa sorta di “realismo inconscio” è proprio il cinema di consumo, quello all'apparenza meno problematico e, anzi, più condizionato dalla generale atmosfera di conformismo. Poi Micciché consiglia di cercare gli indizi in un luogo preciso: gli “spazi non diegetici”, interni al film ma esterni al racconto, riconoscendo implicitamente un carattere, come vedremo, estremamente significativo di questo cinema.

I margini del testo, le zone laterali dei film sono i luoghi verso i quali rivolge la propria attenzione Paola Valentini, autrice di un approfondito lavoro sul cinema e lo

141 Pierre Sorlin, *Sociologia del cinema*, op. cit., pp. 69-70.

142 Lino Micciché, *Il «rimosso» nel cinema italiano anni Cinquanta* in Federica Villa (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia degli anni Cinquanta*, numero monografico di «Comunicazioni sociali», anno XVII, n. 2-3, aprile-settembre 1995, p. 106.

143 *Ibidem*.

spettacolo popolare che ha come termine cronologico la metà degli anni Cinquanta. “Sono proprio gli indizi, i segnali prodotti dal testo la base di partenza per la ricostruzione del contesto”¹⁴⁴ e per la formulazione di un paradigma indiziario adatto all'esplorazione delle pratiche popolari e di consumo:

quello che emerge dall'indagine indiziaria non è semplicemente la causa per un certo effetto ma la ricostruzione perfetta di un certo ambiente, di un contesto e anche per certi versi la catalogazione del sapere diffuso, in una parola della popolarità, su cui si fonda quale “effetto”, il testo in oggetto¹⁴⁵.

2.2.2. Generi e visibile

Il cinema di genere degli anni Cinquanta è un cinema fortemente indiziario. La Storia e i conflitti sociali, così come la cronaca spicciola e il costume, non sono quasi mai oggetto di messa in scena diretta: i film tuttavia sono continuamente attraversati da allusioni, metafore o semplici *reference jokes* che si esauriscono pressoché istantaneamente, ma che, usando le parole di Valentini, aprono il testo all'ambiente.

Gli indizi, cifrati o scoperti, del «reale» emergono con grande frequenza in quei generi che sembrano, in virtù delle loro caratteristiche tematiche, più adatti a ospitarli, come la commedia o il film storico nelle sue varie declinazioni. Anche altri generi sono però “infiltrabili” con risultati a volte curiosi, a volte decisamente interessanti.

I film adattati da riviste teatrali di successo, ad esempio, in molti casi traspongono in modo esplicito sullo schermo gli ammiccamenti originariamente rivolti al pubblico in sala. È il caso di *Alvaro piuttosto corsaro* (Camillo Mastrocinque, 1954), in cui il protagonista Renato Rascel si rivolge spesso agli spettatori, come in un musical americano, e pronuncia battute del tutto incongruenti con l'ambientazione più o meno secentesca del film, relative a personaggi e a fatti di costume dell'epoca, non immediatamente comprensibili per lo spettatore odierno (Cosetta Greco e la pubblicità del sapone Lux, “Franca Marzi ci sta due volte”, le radiocronache di Nicolò Carosio, i film con Errol Flynn...).

Fin qui, si diceva, siamo alla “semplice” osservazione di costume. All'interno dello stesso filone, però, troviamo un film notevole come *Carosello napoletano* (Ettore Giannini, 1954), nel quale i medesimi caratteri di genere (narrazione debole, giustapposizione di

144Paola Valentini, *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)*, V&P, Milano, 2002, p. 26.

145Ivi, p. 128.

numeri, presenza di *a parte* e interpellazioni¹⁴⁶) lasciano trapelare indizi di altra natura. Il film è organizzato, come molte altre pellicole del periodo debitrice dell'esperienza blasettiano di *Altri tempi*, in forma di zibaldone: una serie di numeri musicali, ambientati nel passato o nel presente e ispirati a canzoni celeberrime del repertorio partenopeo, sono inscenati partendo dal pretesto di un canzoniere volato in mare. Un cantastorie/narratore contemporaneo (Paolo Stoppa), unica figura di raccordo del film, declama i testi che si trasformano quasi magicamente in immagini.

Il primo numero che il film mostra è la messa in scena di *Michelemmà*. La leggenda del protagonista e della bella Angela è ambientata su un'isola vittima delle scorrerie dei corsari saraceni. Un gruppo di questi insegue Angela fin dentro una torre e la costringe a danzare al ritmo sincopato di fiati e tamburi. I saraceni tuttavia sono evidentemente neri, la musica pare jazz e la danza compulsiva è un chiaro eufemismo per lo stupro. In sintesi, l'episodio sembrerebbe rinviare, senza mai nominarle, alle violenze compiute soprattutto nell'Italia centro-meridionale dai militari alleati durante l'avanzata nel 1943-1944. L'allusione sembrerebbe poi sterilizzata da ciò che il cantastorie declama a episodio concluso, quando il racconto torna nella contemporaneità (“Storia 'e tanto tempo fa, quann'ae turchi e sarracini stava in preda la città...”), se non fosse che egli stesso esita vedendo passare un marinaio afroamericano nella sua candida divisa. Il riferimento alle cosiddette “marocchinate”, per quanto appena accennato, pare comunque notevole, se si pensa che il tema non è trattato esplicitamente prima de *La ciociara* (Vittorio De Sica, 1960) ed è suggerito in modo ancora più velato e pudico nell'incipit di una pellicola di ambizioni sicuramente diverse come *Non c'è pace tra gli ulivi*.

Un altro filone che per ragioni tematiche non dovrebbe offrire particolari spunti alla rappresentazione del presente è quello dell'adattamento dantesco. Nel 1950 sono sugli schermi *Il conte Ugolino*, di Riccardo Freda (1949) e *Paolo e Francesca*, di Raffaello Matarazzo (1950).

Nel film di Freda, ad esempio, il protagonista interpretato da Carlo Ninchi si trova a dover gestire, come in tante commedie degli equivoci coeve, il problema di un'amante poco affidabile (che lui va a trovare sfruttando travestimenti da *pochade*) e a un certo punto propone ai propri concittadini di invadere Montecatini, avendo sentito dire che in quella località sgorgano acque particolarmente salubri. *Paolo e Francesca* si apre, come moltissimi altri film del periodo, con una voce over che introduce la vicenda e tratteggia il contesto

¹⁴⁶Si fa riferimento ovviamente alla nozione elaborata da Francesco Casetti in *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano, 1986.

storico. Tuttavia il segmento pare tratto, per ritmo del montaggio e stile di inquadratura “documentaristico” da un cinegiornale Incom o LUCE, come suggerisce anche il tono stentoreo dello speaker che declama:

Siamo nel 1276. Ravenna difesa dal suo signore conte Guido è assediata da
Gianciotto Malatesta signore di Rimini. Riminesi e ravennati combattono con
eguale valore e alterna fortuna.

Si direbbe che l'ombra della guerra, intesa qui non solo come successione di eventi bellici, ma di costruzioni culturali a essa relative, si allunghi dove meno ci si aspetterebbe di trovarla. Discorso analogo potrebbe essere fatto per un film che appartiene a un genere considerato solitamente ancora più “disimpegnato”, quale il cappa e spada. *Lo sparviero del Nilo* di Giacomo Gentilomo (1950) è una classica storia di tradimenti, usurpazioni e virtù minacciata, ambientata nell'Egitto dei primi del secolo, in cui a un certo punto viene inserito un flashback piuttosto denso, che mostra le immagini di una guerra che ha sconvolto il paese e che ricorda per ciò che si vede (rovesciamento di un'alleanza, tregue violate, razzie, stupri) ancora la Seconda guerra mondiale.

Ancora allusioni al passato recente sono evidenti in *Attila* (Pietro Francisci¹⁴⁷, 1954), impegnativa produzione a colori della Lux di Riccardo Gualino. Il re degli unni interpretato da Anthony Quinn pare mescolare le pose statuarie e la smania di costruire un impero di Benito Mussolini e la barbara *hybris* di Stalin, evocato da battute di dialogo come “di quanti uomini, di quante spade può disporre il papa?”.

Non sono rari nella prima metà degli anni Cinquanta i casi di film che, come quello diretto da Francisci, paiono anticipare la fioritura del film storico-mitologico del quinquennio successivo. Quel genere, ha scritto Mariagrazia Fanchi, autrice di uno dei pochi studi di caso relativi al consumo dei film del periodo, descriverà una parabola che

riflette lo spirito di un decennio, gli anni '50, che risente ancora drammaticamente degli esiti del conflitto e di una perdita di identità, a cui si cerca di porre rimedio recuperando le proprie radici storiche¹⁴⁸.

147Secondo Tatti Sanguineti alla regia del film si sarebbero avvicinati ben quattro registi: Carmine Gallone, Mario Monicelli, Alberto Lattuada e, appunto, Pietro Francisci. Cfr. Tatti Sanguineti, *Le grandezze della Lux*, in Alberto Farassino (a cura di), *Lux Film*, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus-II Castoro, Pesaro-Milano, 2000, p. 81.

148Mariagrazia Fanchi, *Tra storia e memoria. Indagine intorno al kolossal attraverso le «storie di vita»*, in Federica Villa (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia degli anni Cinquanta*, op. cit., p. 311.

Il passato in funzione del presente: non c'è nulla di nuovo, potremmo dire, nel modo in cui il cinema italiano si appropria degli eventi storici lontani nel tempo per significare quelli più vicini agli spettatori. Ciò, ha notato Maria Wyke, è quello che è stato fatto nella nostra cultura popolare, a partire dagli anni del Risorgimento, al fine di costruire e supportare una identità nazionale:

[t]he invented tradition of *romanità* gave to the heterogeneous Italians a piece of common national history, and, in an epidemic of literary production from unification into the first decade of the twentieth century, historical fictions such as Pietro Cossa's Roman tragedies or Raffaello Giovagnoli's Roman novels attempted to supply a unifying popular culture in which the grand figures of Roman history “get off their pedestals of togaed rhetoric” and speak simply and with quotidian *verismo* of sacrifices for or betrayals of their country¹⁴⁹.

Al più si può notare come l'uso della storia cambi e come la tradizione sia continuamente reinventata. La stessa romanità che originariamente serviva per promuovere un'identità nazionale laica, puntellata da virtù civiche piuttosto che religiose, ora può servire da argomento per promuovere altre – e più funzionali al presente – visioni del mondo. Restando sullo stesso esempio:

Attila di Pietro Francisci [...] trasferisce lo spettatore lontano nel tempo per concludere, ma ammiccando, sottovoce, capisce chi vuol capire, che in fondo l'unica certezza è la sede di Pietro¹⁵⁰.

Quel tratto che pare caratterizzante, la proiezione del passato (investito di un formidabile potere aggregante) sul presente, risalta invece con prevedibile vigore durante il ventennio fascista¹⁵¹, ma d'altra parte non è estraneo neppure a pellicole dell'immediato dopoguerra come *Fabiola*¹⁵² (Alessandro Blasetti, 1948), e sembra perciò essere ricorrente, se non costante, nella storia del nostro cinema.

149Maria Wyke, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, Routledge, New York-London, 1997, p. 18.

150Ernesto Brunetta, *Crisi del neorealismo e normalizzazione sociale*, op. cit., p. 51.

151Cfr. Raffaele De Berti, *Cinema e identità nazionale*, in Mariagrazia Fanchi ed Elena Mosconi, *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960*, op. cit., pp. 88-105 (in particolare pp. 100-105).

152Cfr. Orio Caldiron, *Gli artigiani della regia*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, op. cit. p. 456: “Non si può negare tuttavia che l'intero impianto del film [*Fabiola*] sia subordinato ai richiami dell'attualità, dal rientro dei reduci dopo le lunghe peregrinazioni in terre lontane alla forzata clandestinità dei cristiani dei primi secoli, in cui si avvertono gli echi della resistenza antifascista. I temi della pace, della giustizia, dell'uguaglianza sono al centro della rilettura del passato alla luce della più viva contemporaneità”.

Niente di nuovo, si diceva. Allargando il discorso, possiamo aggiungere che in questo non solo non c'è niente di nuovo, ma neppure niente di insolito in una prospettiva transnazionale: ciò che nel cinema italiano accade con *Attila*, e con gli altri film fin qui citati, negli Stati Uniti accade, ad esempio, con i lavori storici di Cecil B. DeMille:

In the prologue to *The Ten Commandments*, spoken direct to camera by DeMille himself, emphasis is placed on the fact that Moses learns he is Hebrew, not Egyptian, prior to leading his people from slavery in Egypt to freedom in the Promised Land. "The theme of this picture", he states, "is whether men are to be ruled by God's law, or whether they are to be ruled by the whims of a dictator like Ramses. Are men the property of the state, or are they free souls under God? This same battles continues", he concludes, "throughout the world today"¹⁵³.

Spostandoci dall'antichità romana o biblica ad altri periodi più vicini, potremmo continuare *ad libitum* con esempi di questo tipo e citare le allusioni alla politica contemporanea contenute ne *Il cardinale Lambertini* (Giorgio Pàstina, 1954). Qui il protagonista Gino Cervi, nella Bologna del Diciottesimo secolo, fronteggia l'occupante Duca di Montimar (Arnoldo Foà), militare spagnolo che dimostra il rigore e la crudeltà tipica di molti tedeschi dello schermo, e fa prove di alleanza con l'ateo e mangiapreti senatore Davia (Tino Buazzelli), autoesiliatosi "in mezzo ai contadini, che sono brava gente".

Potremmo ancora ricordare il parallelo tra garibaldini e partigiani velatamente suggerito da *Eran trecento* (Gian Paolo Callegari, 1952); oppure *Il Conte di Sant'Elmo* (Guido Brignone, 1951), il cui plot ambientato nella Napoli borbonica, con protagonista il più tipico dei vendicatori mascherati, presenta qua e là curiose somiglianze con *Senso* (Luchino Visconti, 1954): l'enfasi sul teatro come luogo fisico in cui si ritrovano fianco a fianco patrioti e oppressori, il dissidio melodrammatico tra dovere verso l'Italia e passione verso la persona amata, la consapevolezza dolorosa della fine di un'epoca. La confessione che alla fine del film il reazionario Barone Cassano (Tino Buazzelli) fa all'amata cantante Bianca Barbieri (Nelly Corradi) può ricordare il celebre dialogo tra il tenente Mahler e la contessa Serpieri:

Noi due abbiamo perso Bianca, ma è tanto bello perdere in certi casi, tanto dolce, anche se si piange... Dategli voi un addio col vostro canto, fatelo per me!

¹⁵³Steve Neale, *Genre and Hollywood*, op. cit., p. 89.

La conclusione di questo discorso sembrerebbe frustrare la nostra ambizione di descrivere gli elementi costitutivi e caratterizzanti del cinema di genere italiano dei primi anni Cinquanta. Relativamente a un'area limitata, ma senza dubbio significativa, quale quella del film di argomento storico, al contrario, emergono delle continuità temporali, delle analogie sovranazionali e delle somiglianze che tagliano trasversalmente la produzione dell'epoca.

Ammesso che dei tratti di distinzione esistano, cosa manifesta di peculiare questo cinema rispetto allo standard hollywoodiano, relativamente al rapporto storia/cinema di genere? E in cosa il periodo storico che ci interessa si distacca dai decenni precedenti? Cosa distingue infine le cosiddette pratiche basse da quelle alte, cinema dei generi e cinema d'autore? Per rispondere meglio a queste domande proviamo a fare una breve ricognizione in un filone tipico dei primi anni Cinquanta e abbastanza trascurato: il film di guerra.

2.2.3. La guerra nei film di guerra

La pervasività del tema della guerra recente in scenari narrativi in linea di principio distanti da esso non può che risaltare ulteriormente se paragonata alla relativa afasia del genere che invece dovrebbe essere deputato ad accoglierlo. I film di argomento bellico, in particolare quelli relativi alla Seconda guerra mondiale, realizzati nel nostro Paese prima de *La grande guerra* sono unanimemente considerati tra i lavori più allineati con le direttive restauratrici del potere italiano dell'epoca e già all'epoca della loro uscita erano considerati lavori di propaganda dagli stessi autori¹⁵⁴. Per la storiografia più recente sono opere che nei fatti evitano il discorso sulle responsabilità collettive, sull'eredità del fascismo e sui disastri della guerra, limitandosi a mostrare esempi isolati e non problematici di eroismo e abnegazione. Tornando al lessico di Pierre Sorlin, potremmo dire che quei film costruiscono un visibile estremamente ridotto e selettivo degli eventi che pure nominalmente mostrano.

Abbiamo già discusso il caso di *Penne nere*; ci limitiamo a ricordare che la collocazione temporale del film è inizialmente incerta: la voce over non specifica il momento di avvio della vicenda (prima o dopo la guerra?) e le figure stesse dei protagonisti che danno il titolo, gli alpini, sembrano suggerire una continuità umana e antropologica che trascende in qualche modo il corso degli eventi e le responsabilità sociali e collettive. Ritroviamo questi elementi in un gruppo di altre pellicole, come *Siluri umani* (Antonio Leonviola e Carlo Lizzani¹⁵⁵, 1954), *I Sette dell'Orsa Maggiore* (Duilio Coletti, 1953),

¹⁵⁴Cfr. Golfiero Colonna, *Firmamento di stelletto*, in «Festival», a. IX, n. 7, 14 febbraio 1953, pp. 24-25.

¹⁵⁵La collaborazione – non accreditata – di Carlo Lizzani alla regia e alla sceneggiatura del film è riportata da

Carica eroica (1952), *Mizar* (1954) e *Uomini ombra* (1954) del veterano Francesco De Robertis (1954), *La grande speranza* (Duilio Coletti 1954). Tutti questi film mostrano alcuni debiti con il *combat* hollywoodiano¹⁵⁶: l'enfasi narrativa su un piccolo gruppo d'azione, la prevalenza di personaggi maschili¹⁵⁷, il compimento di un'impresa apparentemente disperata, l'etica del sacrificio individuale. I personaggi sono invariabilmente lontani dai luoghi in cui la Storia si decide (la prevalente ambientazione marina pare indicativa) e le loro vicende, marginali e periferiche, non possono evidentemente rappresentare alcunché in termini storici. Come ha scritto Sara Pesce:

Questo filone fa passare in secondo piano la contingenza storico-geografica della guerra e finanche l'identità del nemico, che diventano astrazioni. Il racconto è basato sulle difficoltà e gli imprevisti di un'impresa militare; si sceglie il registro avventuroso, incentrato sull'azione, e si sfrutta l'appel di una star dell'epoca, simbolo di mascolinità, fermezza e audacia¹⁵⁸.

Non è solo il nemico invisibile, di cui spesso si vedono solo gli attacchi, come nei western del periodo, a essere astratto: anche gli eroi sono talvolta anonimi, come il comandante del sottomarino in *La grande speranza*, che rifiuta di dichiarare la propria identità a uno dei nemici che ha salvato, preferendo essere ricordato solo come “un militare italiano”. Il registro melodrammatico – elemento sul quale torneremo più avanti – che secondo Sara Pesce contraddistingue questi film si mescola poi a quello commedico: al *romance*, che in genere coinvolge uno degli ufficiali, si affiancano segmenti comici di alleggerimento che di solito hanno come protagonisti i componenti della truppa. Non manca quasi mai, poi, come nel repertorio brillante teatrale, un personaggio investito della funzione di *raisonneur*, colui che esprime un punto di vista morale sugli eventi.

Considerazioni analoghe si potrebbero fare a proposito di un film che, visto oggi, non sembrerebbe rientrare nel genere, *Cuori sul mare* (Giorgio Bianchi, 1950), ma che è ambientato presso l'Accademia Navale di Livorno e ha come protagonisti veri militari di carriera e autentici cadetti, amalgamati a professionisti come Charles Vanel e Doris Dowling nonché i giovani Jacques Sernas, Paolo Panelli e Marcello Mastroianni. Il film di Bianchi

Roberto Chiti e Roberto Poppi, *Dizionario del cinema italiano. I film vol. 2. Dal 1945 al 1959*, Gremese, Roma, 1991, p. 338.

156Cfr. Jeanine Basinger, *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, Columbia University Press, New York, 1986.

157Con curiose eccezioni come *Mizar*, rarissimo esempio di film di guerra con una protagonista femminile, Dawn Addams nei panni di una sabotatrice.

158Sara Pesce, *Memoria e immaginario: la seconda guerra mondiale nel cinema italiano*, op. cit. p. 92.

nasce probabilmente come variante marinara di *Gioventù perduta* (1948) di Pietro Germi. Presenta lo stesso protagonista (Sernas) in un ruolo simile, una vicenda analoga di perdizione maschile (anche se il *Bildungsroman* di Germi è decisamente più pessimista) e venne messo in lavorazione con il titolo di *Gioventù sul mare*¹⁵⁹. Anche qui il tempo diegetico non è chiarito e la storia recente è convocata solo per allusioni o citazioni; il primo riferimento cronologico arriva dopo cinque minuti di proiezione, quando si viene a sapere che il padre di uno dei protagonisti ha perso la vita nella battaglia navale di Matapan (1941), mentre più avanti il nonno ammiraglio lamenta l'esiguità della pensione riservata agli ufficiali. Negli ultimi venti minuti, poi, il racconto diventa quello di un film di pirati, con salvataggio da parte dei cadetti degli amici ormai redenti, sequestrati da una banda di contrabbandieri.

Una conferma per assurdo della negazione della Seconda guerra mondiale nei film a essa ispirati pare arrivare dalle pellicole che raccontano invece di altri eventi bellici, come la Prima guerra mondiale ne *Il caimano del Piave* (Giorgio Bianchi, 1950), o le campagne contro il banditismo in *Donne e briganti* (Mario Soldati, 1950) e *Il brigante di Tacca del Lupo* (Pietro Germi, 1952). In questi lavori è assai facile ritrovare nel dialogo o nella messa in scena elementi (più o meno incongrui rispetto alle vicende narrate) che rimandano a lessico e a figure propri dell'ultima guerra. Nel film di Bianchi, ad esempio, gli ufficiali austriaci che occupano la casa del protagonista Gino Cervi sono dipinti seguendo il modello dei dissoluti nazisti di *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) e l'azione di sabotaggio compiuta da Cervi e Frank Latimore per neutralizzarli rimanda più all'immaginario della Resistenza che a quello della guerra di posizione.

Soldati mette in scena con *Donne e briganti* uno “standard” della narrativa popolare italiana: le vicende di Michele Pezza detto Fra Diavolo, brigante legittimista al servizio dei Borboni contro i Francesi che invasero il Regno di Napoli nel 1798. Il film mostra, tra le altre cose, un re indegno che anziché rimanere a fianco del popolo scappa verso sud all'arrivo del nemico (metafora decisamente trasparente per il pubblico del 1950) e dispacci militari francesi di questo tono:

Da circa due mesi un bandito chiamato Fra Diavolo comanda una formazione di partigiani, impedisce la presa di Napoli, attacca i posti isolati, assale i nostri convogli e predispose così l'opinione pubblica contro la Francia e la libertà.

Ne *Il brigante di Tacca del Lupo*, film stavolta di ambientazione post-unitaria, le

¹⁵⁹Cfr. la fototizia apparsa su «Hollywood», a. VI, n. 224, 1 gennaio 1950, p. 22 e Italo Dragosei, *Ricordo di Corinne*, in «Hollywood», a. VI, n. 230, 11 febbraio 1950, p. 14.

influenze principali sono quelle del western fordiano. Pure non mancano allusioni al passato prossimo, quali ad esempio l'immagine degli ostaggi uccisi dai briganti, impiccati come partigiani lungo le strade di montagna.

Potremmo allora dire, con una battuta, che se le pratiche di genere più diverse (dalla rivista filmata al film di banditi) finiscono in qualche modo per inglobare la realtà della Seconda guerra mondiale, essa entra nei film che le sono dedicati come pretesto per costruire delle avventure.

Ciò tuttavia non terrebbe conto di un elemento che pure, a nostro avviso, è degno di nota. A differenza di quanto sostengono Pesce e Casadio, non ci sembra infatti che questi film siano “completamente dimentichi del neorealismo, quasi si fosse trattato di un fenomeno avvenuto ad un'altra civiltà”¹⁶⁰. Chiaramente non resta molto di quello sguardo e di quella attenzione fenomenologica al presente. Stilemi realistici, però, colorano qua e là questi film, che sembrano non poter fare a meno di marche che potremmo definire oggettivanti. La presenza di attori non professionisti o il patrocinio (interessato) delle forze armate sono esibiti nei titoli di testa e ognuno di questi film ha almeno una sequenza di battaglia o di esercitazione girata e montata con un evidente stile documentaristico. Ne *La grande speranza*, ad esempio, i titoli di testa precisano che “Le vicende narrate sono realmente accadute” e tra le cose più interessanti della pellicola vi sono sequenze di battaglia che sembrerebbero valere come autonomi segmenti attrattivi all'interno del film. Le inquadrature insistono a lungo sulla strumentazione, gli ordini impartiti dagli ufficiali, i gesti minimi dell'equipaggio, mentre il montaggio privilegia nettamente il *jump cut*. Il film (ma potremmo dire il genere), insomma, ben lontano dal realismo inteso come tensione mostrativa ed “etica dell'estetica”, recupera però determinati tratti di stile di quel cinema mettendoli in funzione del tipo di spettacolo che intende perseguire.

Questo aspetto documentario-realistico viene in ogni caso riconosciuto dalla stampa dell'epoca, che, a seconda delle posizioni estetiche ed ideologiche che promuove, censura le indebite pretese realistiche dei film¹⁶¹ o ritiene che li vada rintracciato il motivo del successo di queste pellicole:

¹⁶⁰Gianfranco Casadio, *La guerra al cinema. I film di guerra nel cinema italiano dal 1944 al 1997. Vol. II. Dalla seconda guerra mondiale alla Resistenza*, op. cit., p. 16.

¹⁶¹Cfr. la recensione (non firmata) di *Siluri umani* su «Cinema nuovo», a. IV, n. 55, 25 marzo 1955, p. 234, nella quale si accusa lo sceneggiatore Marc'Antonio Bragadin di confondere il pettegolezzo con il realismo. A puro titolo di curiosità: il fascicolo è il medesimo su cui compare la celebre polemica su *Senso*, con gli articoli di Luigi Chiarini (*Tradisce il neorealismo*, pp. 225-226) e di Guido Aristarco (*È realismo*, pp. 226-228).

Soltanto a nominarli i film di guerra, c'è pericolo di vedere fiorire intorno una serie di sbadigli. In questi anni sono passati sugli schermi tanti e tanti chilometri di pellicola dedicati alle avventure belliche, che un tal genere di film lascia ormai indifferenti anche gli spettatori più ingenui.

Eppure sulle imprese dell'ultima guerra la nostra cinematografia ha saputo realizzare un nuovo film, che ha suscitato l'interesse di un folto pubblico. Il successo di *I sette dell'Orsa maggiore* si spiega soprattutto con l'autenticità documentaristica del film. Non è l'intreccio che attira l'attenzione degli spettatori. Anzi il breve accenno romanzesco inserito per dare una maggior consistenza narrativa alla pellicola finisce per annoiare¹⁶².

2.2.4. Un cinema bozzettistico

In tutti gli esempi fin qui citati assistiamo a uno scarto tra ammiccamenti leggeri all'oggi e allusioni più gravi alla storia recente. Talvolta si ha la vera e propria torsione di un modulo stilistico e sintattico, quale ad esempio il cinegiornale, legato al racconto del presente, in contesti narrativi tradizionali. Altrove gli stilemi del cinema della realtà vengono usati per dare luogo a “numeri”, momenti puramente attrattivi all'interno del racconto. In altri casi ancora pare di poter notare tracce di quella particolare consapevolezza linguistica che consente di far incontrare, sul terreno delle convenzioni del genere, la rievocazione della storia patria e le regole di funzionamento del melodramma, come avveniva in certi film opera dell'immediato dopoguerra¹⁶³ e come avverrà nuovamente attraverso il magistero autoriale di Luchino Visconti.

Non siamo interessati a stabilire una gerarchia tra queste possibilità, è bene specificarlo, ma solo notare che i film di cui abbiamo parlato le esplorano tutte. E di passaggio vorremmo sottolineare che di preferenza, come suggerito da Lino Micciché, lo fanno negli spazi non diegetici, nei margini del testo o nei momenti di alleggerimento della narrazione.

A questo punto crediamo di avere elementi sufficienti per riprendere le fila del discorso sin qui svolto, ricapitolare i risultati parziali raggiunti e chiarire gli interrogativi ancora sospesi.

¹⁶²Ezio Colombo, “I sette dell'Orsa maggiore”, in «Festival», a. IX, n. 9, 28 febbraio 1953, p. 2.

¹⁶³Ci riferiamo in modo particolare al parallelo tra *Tosca* pucciniana e vicende resistenziali in *Avanti a lui tremava tutta Roma* (Carmine Gallone, 1946). Vedi a riguardo Guglielmo Pescatore, *La voce e il corpo. L'opera lirica al cinema*, Campanotto, Pasian di Prato (Ud), 2001, pp. 44-45 e Catherine O'Rawe, *E lucevan le stelle. Music, Melodrama and the Resistance Film*, Relazione dattiloscritta tenuta alla Conferenza annuale della Association for the Study of Modern Italy (ASMI), Institute for Germanic and Romance Studies, University of London, 27 novembre 2009 (su gentile concessione dell'autrice).

Siamo partiti dall'ipotesi della validità euristica dell'approccio intertestuale rispetto alla produzione di genere. Abbiamo poi rilevato che, nei più accreditati lavori di teoria del genere, la collocazione data alla questione dell'intertestualità rischiava di essere tendenzialmente riduttiva, soprattutto se confrontata alle implicazioni suggerite dal termine, limitando il campo di applicazione di quel tipo di sguardo alla chiusura dell'ambiguità di genere, al riconoscimento di citazioni, all'appiattimento della "genericità" sull'intertestualità. Abbiamo poi messo alla prova di alcuni esempi tratti dalla produzione di genere italiana 1950-1954 uno degli assunti teorici più radicati, soprattutto in ambito anglofono: la divaricazione tra realismo e intertestualità, tra testi che rinviano ad altri testi e testi che rinviano alla «realtà». Lo abbiamo fatto usando come strumento principale la categoria di *visibile* e come terreno di prova la rappresentazione del reale e, in particolare, dell'esperienza storica della guerra in film riconducibili a pratiche di genere diverse.

Alla fine di questo tragitto possiamo ancora ritenere che un approccio che riconosce e valorizza la circolazione tra testi differenti di figure tematiche e stilistiche analoghe sia effettivamente proficuo all'indagine del cinema di genere, a patto di vincolarlo all'analisi di questioni concrete e il più possibile definite. Dal nostro punto di vista, e limitatamente all'oggetto che stiamo indagando, possiamo dire che non esiste in linea di principio una separazione netta tra testi realisti e testi "intertestuali". I film di genere che abbiamo citato non costruiscono mondi finzionali impermeabili, ma sono al contrario infiltrati in continuazione da riferimenti alla vita concreta e alle esperienze degli spettatori. Qualunque sia il loro tema, come ha scritto Gian Piero Brunetta, "questi film, anche se si allontanano nello spazio e nel tempo dal presente, parlano sempre in modo diretto e allusivo dei problemi di tutti"¹⁶⁴. Il presente o il passato prossimo sono convocati per allusione, creando, volontariamente o meno, incongruenze narrative e semplici equivalenze, presumibilmente esplicite per il pubblico dell'epoca. Se la realtà è in qualche modo presente, il cinema della realtà non è del tutto assente, per quanto lontano: il modo di raccontare, la retorica, lo stile del neorealismo circolano grazie alle figure disposte nei film di genere più disparati.

In questo senso la nostra analisi tende a fare proprie le considerazioni di Maurizio Grande su cui si fondano quelle che abbiamo chiamato "ipotesi di amministrazione": i generi del cinema italiano sembrano veramente i dispositivi attraverso i quali il lascito neorealista, pronto a divenire tradizione, viene gestito. Ma i generi sembrano anche mettere in funzione quelle *forme simboliche* che permettono l'accesso a porzioni di realtà, collegando in modi

¹⁶⁴Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Volume III. Dal neorealismo al miracolo economico*, op. cit., p. 543.

continuamente mutevoli testo, narrazione ed esperienza. Si capisce quindi perché nella nostra tradizione critica e storiografica, ragionando proprio su questo periodo, si sia considerata la commedia come genere italiano *par excellence*:

[i]l *bozzettismo* di tanto neorealismo rosa (e della maggior parte delle commedie prodotte nel periodo in esame) si configura come la *forma simbolica* che meglio accompagna i processi di trasformazione in atto nel sociale, arrivando perfino a offrirsi, in alcuni casi, come mezzo di ammortizzazione di conflitti o come dispositivo dal forte effetto modellizzante. Lungi dal limitarsi a rappresentare nuovi soggetti e nuovi codici di comportamento, la commedia si fa insomma promotrice del cambiamento stesso, e lo diffonde nella società veicolando l'assuefazione alla mutevolezza e alla precarietà come nuove forme e nuovi stili di vita¹⁶⁵.

Il bozzetto per Maurizio Grande, e qui per Gianni Canova, è, etimologicamente, il *quadretto*: uno stile di racconto tipico del cosiddetto neorealismo rosa, nel quale la *descrizione* ha sempre la meglio sulla *narrazione*:

[s]i tratta di standard narrativi e compositivi, stilistici e di contenuto orientati a cogliere i tratti rapidi e mutevoli di una nuova cultura di massa e di nuovi atteggiamenti ideologici e di costume, la cui caratteristica di fondo è data dal tratteggio veloce e sicuro di ambienti e tipi¹⁶⁶.

Il bozzetto è quindi una composizione che prevede l'uso di forme stereotipe, immediatamente riconoscibili, per ciò stesso dotata di un respiro narrative corto e adatta a strutture del racconto frammentarie ed episodiche. Ma il bozzetto costituisce anche, usando il lessico di Bachtin, un *cronotopo*, uno dei modi attraverso il quale una forma espressiva può impadronirsi dello spazio e del tempo, rendendoli reciprocamente solidali e facendoli interagire con le azioni dei personaggi. Nel cronotopo del bozzetto, potremmo dire, il mondo finzionale è già dato o tutt'al più suggerito dal "tratteggio veloce e sicuro", i rapporti tra caratteri (assimilabili a macchiette nel caso della commedia) sono prevedibili. Il quadro definito dal bozzetto tende a esaurirsi in fretta; ragionando in termini tematici, in esso c'è posto praticamente per tutto, l'attualità, la cronaca, la Storia, ma solo a livello di suggestione.

165Gianni Canova, *Modelli, strategie e migrazioni mediatiche: la nascita della "commedia italiana"*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, op. cit., p. 260.

166Maurizio Grande, *Bozzetti e opere*, op. cit. p. 152.

Si può pensare dunque che quello che la critica non trova nel cinema rosa non sia la dimensione sociale, che invece esiste ancora, ma il suo inquadramento in quella forma di grande narrazione che in questi anni, soprattutto su spinta di Aristarco, viene proposta come soluzione alla crisi del neorealismo e del suo progetto troppo cronachistico¹⁶⁷.

Il bozzetto quindi, come ha ampiamente argomentato Maurizio Grande, non è soltanto una categoria critica di segno riduttivo, usata per marcare la distanza di quei film da una sorta di “dover essere” del cinema italiano espresso dalla critica (marxista, ma non solo¹⁶⁸) dell'epoca. Il bozzetto non è unicamente il dispositivo che permette a quel cinema di recuperare la flagranza del reale (e la profondità della Storia) all'interno delle convenzioni di genere, facendo coincidere *socialità* e *visibilità*¹⁶⁹. Estendendo la pertinenza della categoria utilizzata da Grande, come d'altra parte suggerito dall'autore stesso, possiamo dire che il bozzetto, inteso come cronotopo, è la base di un cinema di genere episodico nella sua scansione narrativa, eterogeneo in termini linguistici, modulare dal punto di vista tematico, attrattivo per quanto concerne la sostanza spettacolare. In questo ci pare risiedere la peculiarità del cinema italiano dei primi anni Cinquanta.

Torniamo brevemente alla questione dell'uso della metafora storica. Abbiamo visto che pellicole di relativo prestigio, così come altre appartenenti alle pratiche di profondità, nei primi anni Cinquanta suggeriscono in continuazione una lettura parallela passato/presente. Abbiamo visto anche però che lo stesso fanno il film storico dell'epoca fascista, il kolossal hollywoodiano, il film d'autore che segna il passaggio dal neorealismo al realismo (*Senso*, ovviamente, ma è indicativa a proposito anche l'approfondita recensione di Guido Aristarco a un film del medesimo anno: *La pattuglia sperduta* di Piero Nelli¹⁷⁰). Il film di genere dei primi anni Cinquanta non si distingue quindi per la funzione sociale e culturale cui assolve, ma evidentemente per il *modo* in cui la assolve.

Rispetto a *Senso*, a *The Ten Commandments* e a *Condottieri* o *Scipione l'Africano* i film che ci interessano hanno qualcosa in più e qualcosa in meno. Qualcosa in più in termini di plurivocità stilistica, narrativa e tematica: in ognuno dei film che abbiamo citato accanto alla cronaca o al resoconto vi sono, in misura maggiore che altrove, elementi difformi:

167Alberto Farassino, *Viraggi del neorealismo: rosa e altri colori*, op. cit., p. 210.

168Cfr. la sintetica, ma pregnante, silloge critica discussa da Grande in Maurizio Grande, *Bozzetti e opere*, op. cit. pp. 153-162.

169Gianni Canova, *Modelli, strategie e migrazioni mediatiche: la nascita della “commedia italiana”*, op. cit., p. 265.

170Guido Aristarco, “La pattuglia sperduta”, in «Cinema nuovo», n. 41, 15 agosto 1954, ora in Lorenzo Pellizzari (a cura di), *Guido Aristarco. Il mestiere del critico 1952-1958*, op. cit., pp. 103-112.

comici, romantici-melodrammatici, musicali, talvolta curiosamente orrorifici, non integrati in alcuna linea narrativa dominante. Il bozzetto conduce, ancora secondo Grande, a una

standardizzazione accennata dei prodotti di genere, delle unità di genere, se non addirittura della fusione di generi e sottogeneri; i quali però non raggiungono mai, nei singoli film, la complessità esaustiva e la schematicità esauriente del prodotto di genere in quanto tale, del modello di partenza, dell'esemplare di un codice produttivo e linguistico, ma si assestano sul nucleo accennato e abbozzato delle «costanti di genere»¹⁷¹.

Grande descrive una situazione paradossale, in cui la somma, spesso ipertrofica, di *costanti di genere* non conduce necessariamente al *prodotto di genere*. Gli esempi, in questo senso, sarebbero veramente troppi e molti li incontreremo nel corso di questo lavoro.

Rimanendo su film già citati, *Cuori sul mare* unisce a un intreccio da romanzo di formazione, tipico del film militare italiano, elementi *noir* mediati dall'esempio di *Gioventù perduta* di Germi (le lusinghe della facile vita criminale), elementi comici (i numeri di Paolo Panelli), contrasti da commedia rosa (l'opposizione tra la *dark lady* americana Doris Dowling e la brava ragazza Milly Vitale) segmenti documentaristici girati sulla nave scuola *Amerigo Vespucci*, un finale con pirati da vero e proprio *swashbuckler*.

Ne *La grande speranza*, film pure più direttamente riconducibile al filone bellico, il tasso di eterogeneità non è inferiore: troviamo, come già detto, il *romance* tra l'anonimo comandante italiano e la bella tenente inglese prigioniera nel sottomarino, momenti comici delegati a caratteristi specializzati (Carlo Delle Piane, Folco Lulli, Paolo Panelli), ma anche momenti patetici (il Natale festeggiato tra stranieri, in situazione di cattività, come in *Catene* o in *Natale al campo 119* di Francisci) e finanche segmenti musical-canori, con protagonista Jackie (Tom Middleton), “negro della Georgia”.

In *Penne nere* abbiamo la guerra, come detto, ma anche una vicenda amorosa e un idillio paesano che ricordano da vicino il neorealismo rosa (la coppia Mastroianni-Vlady è curiosamente la stessa di *Giorni d'amore* [Giuseppe De Santis, 1954]), scene di danza tradizionale, numeri spettacolari di alpinismo, la presenza di un piccolo divo come Enzo Stajola.

Ciò che manca a questi film – questa la nostra ipotesi – non è la presenza di indizi di genere, né tanto meno quella di indici di realtà: è piuttosto l'intervento di quelle istituzioni che tradizionalmente si fanno carico della regolazione della difformità testuali e

171Maurizio Grande, *Bozzetti e opere*, op. cit. p. 175.

dell'unificazione della duplicità che ne consegue in sede di ricezione e lettura: lo Stato, l'industria, l'autore, la critica. Il che non significa che questi soggetti non sussistano nel cinema italiano dei primi anni Cinquanta, ma che non funzionano a pieno come istituzioni culturali.

Il fatto che Scipione o Giovanni dei Medici *siano* effettivamente Mussolini è garantito dallo Stato, che ha investito in termini non solo simbolici in quei film. Lo scontro tra empia tirannia e libertà sotto la protezione di Dio che va in scena nell'antico Egitto è riportato alla Guerra Fredda dall'intervento personale di De Mille. La relazione tra Storia collettiva e storie individuali, nel cinema hollywoodiano, può essere regolata anche dal film stesso, che “intreccia reciprocamente i saperi e li fa interagire in modo ordinato sul filo del proprio discorso narrativo”¹⁷². Il parallelo tra terza guerra di indipendenza e Resistenza, che rende in sede di giudizio *Senso* diverso da un comune melodramma in costume con inserti musicali (come è appunto *Il conte di Sant'Elmo*), è proposto dal regista Visconti e sancito dalla critica del tempo. I discorsi promossi da questi soggetti, così come avviene con l'industria secondo Steve Neale, funzionano quindi da *inter-textual relay*. Essi hanno generalmente luogo nei dintorni del testo e le loro tracce sono visibili dentro il testo stesso.

Nel caso dei film italiani del periodo che ci riguarda, potremmo dire, il relè non scatta e i testi si danno forme e dispositivi appropriati a gestire questa eterogeneità. Assistiamo così all'affermarsi dell'organizzazione in quadri ed episodi, al diffondersi della struttura antologica e alla presenza pervasiva (come ha dimostrato Federica Villa) di “narratori essenziali”¹⁷³, che con il loro intervento vocale riescono a cucire assieme situazioni altrimenti disperse.

Riprendendo una considerazione di Alberto Farassino sul neorealismo, possiamo dire che i film italiani dei primi anni Cinquanta non fanno «riferimento a un unico genere cinematografico ma a molti contemporaneamente»¹⁷⁴. Lì però la singola pellicola era il luogo di convergenza di istanze, anche di genere, differenti, qua la pluralità resta sostanzialmente irrisolta, non integrata.

Ciò ci porta nuovamente a interrogarci sulla natura di questa genericità abbozzata. Lo faremo nel prossimo capitolo, ragionando in termini comparativi e chiedendoci quali siano le principali affinità e divergenze tra il caso italiano e l'unità di misura del settore: i

172Ruggero Eugeni, *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano, 1999, p. 59.

173Federica Villa, *Il narratore essenziale della commedia cinematografica italiana degli anni Cinquanta*, ETS, Pisa, 1999.

174Alberto Farassino, *Giuseppe De Santis*, Moizzi, Milano, 1978, p. 69.

generi hollywoodiani.

Capitolo 3.

3. Il cinema di genere, Hollywood e «Hollywood»

3.1. Alcuni modelli di teoria dei generi

Nel capitolo precedente abbiamo toccato in maniera abbastanza tangenziale la questione della teoria dei generi, mettendola in relazione con la nozione di intertestualità; adesso la affronteremo direttamente. L'argomento è uno dei più dibattuti nell'ambito dei *film studies* nell'ultimo ventennio. Le monografie, i volumi collettanei, le antologie e gli articoli dedicati al tema sono moltissimi ed è impossibile in questa sede discuterli in modo esaustivo o anche semplicemente rendere conto delle singole posizioni. È però probabilmente possibile indicare preliminarmente alcune linee di tendenza condivise e intrecciare sulla base di queste un dialogo con alcuni testi di particolare rilevanza.

Rick Altman nel secondo capitolo di *Film/Genre* riepiloga in sintesi dieci assunti sui quali, secondo la sua opinione, si sono basati solitamente i discorsi sui generi. Come tutte le sintesi drastiche, anche questa non è priva di elementi discutibili. Nello specifico Altman tende a dare per scontata l'ipotesi che sia esistita, prima che tra anni Ottanta e Novanta si assistesse a una sorta di *generic turn*, una concezione tradizionale dei generi, fondata su un interesse di tipo ontologico declinato in senso ideologico-rituale e su una prassi di tipo tassonomico. In altre parole, la teoria tradizionale dei generi si sarebbe concentrata sulla domanda “cosa sono i generi?”, alla quale avrebbe provato a rispondere facendo leva sulla supposta funzione mitica degli stessi e rintracciandone i tratti testuali caratterizzanti. Il corollario, peraltro esplicito, di questa concezione è quello che nella sua fase iniziale la teoria dei generi cinematografici si sia risolta in un'applicazione di griglie approntate nel campo della teoria letteraria. A sostegno di questa posizione, che nella sua ipotesi di massima è senza dubbio condivisibile e condivisa¹⁷⁵, tuttavia, Altman porta, accanto a molti esempi di teorici che hanno indagato il fenomeno nella sua complessità (tra i quali, con estrema onestà intellettuale, include se stesso), altri tratti da lavori di studiosi che hanno lavorato su un unico genere o su pratiche assai circoscritte, pervenendo perciò a conclusioni relativamente più solide rispetto alla questione delle funzioni rituali dei generi. Ma soprattutto Altman cita a riguardo lavori recenti assieme ad altri decisamente più datati, rendendo difficoltosa la

¹⁷⁵Cfr. le voci *Genere* redatte da Ruggero Eugeni, Veronica Pravadelli e Leonardo Gandini in Giulia Carluccio e Federica Villa (a cura di), *L'intertestualità: lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, op. cit., pp. 103-124.

definizione di un discrimine storico tra una “vecchia” e una “nuova” teoria dei generi. Un esempio particolarmente evidente dell'asincronismo sotteso alla delineazione di una “preistoria” della teoria dei generi riguarda la convocazione frequente (non solo da parte di Altman) di André Bazin, studioso che si è occupato in maniera assolutamente tangenziale e strumentale del problema, e in particolare dei suoi articoli sul western, quale precursore delle letture mitico-rituali del genere, o di Robert Warshaw come interprete in senso culturale-ideologico del *gangster movie*¹⁷⁶.

3.1.1. Dal senso comune alla teoria dei generi

Senza entrare nel merito del dibattito, vorremmo fare nostra la conclusione che, nonostante la parola sembri appartenere al lessico cinematografico da sempre, il genere in quanto tale è oggetto autonomo di indagine teorica soltanto da tempi relativamente recenti. Tra anni Sessanta e Settanta, nel panorama critico e accademico anglofono, il genere è divenuto una nozione teoricamente sensibile, a causa di una serie assai complessa di fattori: la necessità di “situare l'autore in modo più sistematico (e forse più credibile) all'interno del sistema hollywoodiano”¹⁷⁷ (valorizzando quindi il genere come nozione complementare/concorrente a quella di autore), “il desiderio di affrontare in maniera seria e propositiva il cinema popolare in generale e Hollywood in particolare”¹⁷⁸, “il tentativo di qualificare i *film studies* come disciplina riconosciuta nel quadro del sistema educativo britannico”¹⁷⁹. Ciò è avvenuto soprattutto in Gran Bretagna e negli Stati Uniti, più che nell'Europa continentale, dove comunque il crescente interesse per le forme della cultura popolare, che ha luogo soprattutto in ambito semiotico grazie a teorici come Umberto Eco e Jurij Lotman, l'uscita di lavori incentrati, ad esempio, sul fantastico¹⁸⁰ o sulla paraletteratura¹⁸¹ e la necessità di ridefinire il terreno dell'indagine filmica¹⁸² creano un clima

176Cfr. ad esempio Rick Altman, *Film/Genere*, op. cit. p. 34 o Peter Hutchings, *Genre theory and criticism*, in Joanne Hollows e Mark Jancovitch (a cura di), *Approaches to Popular Film*, Manchester University Press, Manchester-New York, 1995, pp. 61-64.

177Peter Hutchings, *Genre theory and criticism*, op. cit. in Joanne Hollows e Mark Jancovitch (a cura di), *Approaches to Popular Film*, op.cit. p. 60 (traduzione nostra).

178Steve Neale, *Genre and Hollywood*, op. cit., p. 10 (traduzione nostra).

179Peter Hutchings, *Genre theory and criticism*, op. cit. in Joanne Hollows e Mark Jancovitch (a cura di), *Approaches to Popular Film*, op.cit. p. 65 (traduzione nostra).

180Cfr. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, traduzione italiana *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 1977.

181Cfr. Noel Arnaud, Francis Lacassin e Jean Tortel, *La paraletteratura: il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, Liguori, Napoli, 1977.

182Guglielmo Pescatore, *Pesaro e i nuovi festival*, in Gianni Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1965/1969, vol. XI*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2002.

fertile alla circolazione di riflessioni sul genere, categoria prima tutt'altro che assente, ma presente soprattutto a livello critico, come strumento operativo e intuitivamente definito.

Ciò detto, la ricostruzione di Altman è esemplarmente chiara e concisa circa una sorta di “senso comune” che spesso ha fornito le fondamenta al ragionamento sui generi, motivo per cui vorremmo ripartire da qui, prima di declinare le conclusioni di altri teorici e dello stesso Altman, per avviare il nostro discorso.

In primo luogo, scrive lo studioso statunitense, “il genere è una categoria utile in quanto risponde a diversi interessi”¹⁸³. Ciò significa che il genere è una nozione dotata di una intensità descrittiva decisamente alta: può indicare un *progetto* seguito e svolto dall'industria cinematografica in fase di produzione, una *struttura* formale sulla quale sono costruiti i singoli film, una *etichetta* che favorisce la circolazione del prodotto, un *contratto* che indirizza le aspettative rispetto al film. Il concetto di genere nella sua declinazione tradizionale, insomma, possiede la virtù di tenere insieme tutti gli aspetti del processo cinematografico e tutti gli attori che vi prendono parte.

In secondo luogo, sostiene Altman, si è solitamente pensato che “i generi sono definiti dall'industria cinematografica e riconosciuti dal pubblico di massa”¹⁸⁴. I film di genere quindi uscirebbero, stando a questo principio, etichettati già dalla fabbrica e gli spettatori li riconoscerebbero come tali in modo pressoché automatico. Da questo punto di vista i generi appaiono in primo luogo come un prodotto eminentemente industriale, la cui esistenza è essa stessa legata e determinate condizioni dell'industria cinematografica che li produce. La questione che si pone a questo riguardo Altman è se si possa pensare ad altri interlocutori attorno al nodo del genere, oltre all'industria e al pubblico in sala. Dal nostro punto di vista può essere utile domandarsi se la presenza di una struttura industriale integrata, in grado di produrre, distribuire e programmare l'attività futura sulla base di griglie di genere sia *conditio sine qua non* effettiva per l'esistenza dei generi stessi. Come abbiamo accennato nella prima parte di questo lavoro, in certi casi proprio la mancanza di una struttura articolata come quella hollywoodiana ha fatto sì che si descrivesse il cinema di genere italiano come sostanzialmente incompiuto.

“I generi hanno identità e confini chiari e stabili”¹⁸⁵ è il terzo assunto che Altman discute ed è strettamente connesso al quarto, “i singoli film appartengono interamente e permanentemente a un solo genere”¹⁸⁶. Si tratta evidentemente delle due facce dello stesso

183Rick Altman, *Film/Genere*, op. cit., p. 25.

184Ivi, p. 26.

185Ivi, p. 29.

186Ivi, p. 31.

problema: il genere, come una categoria classificatoria di tipo naturalistico, descrive delle caratteristiche definibili con precisione e poco soggette al cambiamento. A sua volta, ogni film rispecchia in piccolo il sistema complessivo al quale appartiene e ne riassume le regole: nell'ambito di un genere e rispetto ad esso tutti i film sostanzialmente si equivalgono. La definizione delle regole, dei confini e la necessità di stabilire per ogni genere un corpus di riferimento conduce però a quello che Andrew Tudor definisce *empiricist dilemma*: le regole del genere si estraggono dal corpus, ma il corpus stesso può essere segmentato solo conoscendo le regole.

The “empiricist dilemma” has two solutions. One is to classify films according to a priori criteria depending on the critical purpose. [...]. The second is to lean on a common cultural consensus as to what constitutes a western and then go on to analyze it in detail. This latter is clearly the root of most uses of genre¹⁸⁷.

Il modo in cui abbiamo parlato di “film di guerra” o di “cappa e spada” nel capitolo precedente è appunto un chiaro esempio di via d'uscita intuitiva del dilemma empirico, rispetto alla quale sarà necessario trovare delle soluzioni più ragionate.

Riguarda principalmente gli studiosi che hanno affrontato l'argomento dalla prospettiva strutturalista l'osservazione che “i generi trascendono la storia”¹⁸⁸. Ciò non significa che i generi non cambino per nulla, ma che resta sostanzialmente stabile la funzione che essi svolgono all'interno della società, quella di mettere in scena i tratti profondi della cultura umana. Il genere, per gli studiosi di cinema, equivarrebbe quindi a ciò che il mito è per gli antropologi: in esso trovano espressione aspirazioni, desideri e paure che attraversano la società. L'idea di genere come forma mitologica, tuttavia spiega solo in parte il funzionamento di certi generi di lunga o media durata del cinema classico hollywoodiano, evidentemente radicati in un dato contesto culturale, come il western o il *gangster movie*. In compenso, essa dice poco sulla continua insorgenza di nuove forme e denominazioni di genere e ancora meno circa i cambiamenti nella percezione di un corpus di genere. Come si può intuire, tale principio risulta difficilmente applicabile a un panorama per definizione magmatico come quello italiano.

Altro assunto assai diffuso è quello secondo il quale “i generi sperimentano uno sviluppo prevedibile”¹⁸⁹, di tipo sostanzialmente antropomorfo-evolutivo. Essendo prodotti

187Andrew Tudor, *Genre*, originariamente in Id. *Theories of Film*, Viking Press, New York, 1973, ora in Barry Keith Grant (a cura di), *Film Genre Reader III*, op. cit., p. 5.

188Rick Altman, *Film/Genere*, op. cit., p. 33.

189Ivi, p. 36.

industriali che devono incontrare necessariamente il favore del pubblico, i generi non possono ripetersi all'infinito, ma devono trovare forme di variazione che ne tengano vivo l'*appeal*. Tali variazioni, appunto, ricordano quelle dell'essere umano, dai primi passi dell'infanzia allo sviluppo della maggiore età (si pensi a questo proposito al successo che ha avuto nel panorama critico italiano l'espressione “western maggiorenne” coniata da Tullio Kezich¹⁹⁰), fino alla decadenza senile. A un momento di formazione, seguirebbe quindi una fase classica, in cui i caratteri propri del genere risulterebbero presenti allo stato più puro e raffinato e infine una evoluzione di tipo parodistico o comunque riflessivo. Vale la pena qui di notare che nella semiologia di Metz, al contrario di quanto suggerito dallo stesso Altman, il “modello classico-parodia-contestazione-critica”¹⁹¹ concerne uno sviluppo in senso logico e non cronologico del genere:

i western davvero antichi (p. es. quelli di Tom Mix, negli anni dieci) avevano già qualche po' di humour, la cui pesantezza non cambia il fatto: e l'avvenire ci riserva senz'altro un certo numero di superamenti-continuazioni supplementari¹⁹².

Ad ogni modo, nel caso del cinema italiano, sembrerebbe impossibile rintracciare un simile modello di sviluppo, dato che, come si è scritto, pare mancare proprio la fase classica, a causa di una “sotterranea vocazione parodistica” o di un sostanziale “disprezzo per i generi” da parte degli autori, che li hanno considerati “solo un veicolo strumentale nel rapporto con il pubblico”¹⁹³.

Quando Altman sostiene che, nel comune sentire critico, “i generi risiedono nel soggetto, nella struttura e nel corpus”¹⁹⁴ intende dire che la definizione di un genere è fondata *simultaneamente* sul riconoscimento di determinati caratteri semantici e sintattici (soggetto e struttura) e sulla successiva enumerazione dei testi che rispondono ai requisiti così stabiliti (corpus). Si torna così alla questione della classificazione dei generi: il lavoro sull'oggetto è spesso concepito preliminarmente, se non unicamente, come un lavoro di tipo tassonomico.

La ripetitività e la prevedibilità dei testi di genere costituiscono il fondamento di un altro luogo comune assai diffuso, quello secondo cui “i film di genere condividono alcune caratteristiche fondamentali”¹⁹⁵, cioè indipendentemente dal genere specifico cui fanno riferimento. Abbiamo sfiorato questo problema parlando di intertestualità e generi e

190Tullio Kezich, *Il western maggiorenne*, Zigiotti, Trieste, 1953.

191Rick Altman, *Film/Genere*, op.cit. p. 37.

192Christian Metz, *Linguaggio e cinema*, op. cit., p. 156.

193Sergio Grmek Germani, *Introduzione a una ricerca sui generi*, op. cit., pp. 84-85.

194Rick Altman, *Film/Genere*, op. cit., p. 39.

195Ivi, p. 41.

affermando che, solitamente, le pellicole di genere sono percepite come più dense da un punto di vista intertestuale rispetto ad altre pellicole. Come scrive lo stesso Altman,

i western richiamano più la storia di altri western che del West. I musical fanno costantemente riferimento ai primi musical. Quasi ogni genere fosse in sé un universo completo e chiuso, le discussioni tra gli amanti dei generi evocano altri film, piuttosto che il mondo reale¹⁹⁶.

Inoltre i film di genere sarebbero tutti caratterizzati da strutture tematiche di tipo duale, le cui manifestazioni narrative sono figure come quella del duello nel film western, del numero di danza nel musical, della battaglia nel film bellico e così via. Il duale, come è noto, è convocato da Gilles Deleuze, studioso che, pur non elaborando una esplicita teoria a riguardo, ha collegato la sua ricognizione nel cinema hollywoodiano proprio all'analisi dei generi, quale uno dei principi fondanti della piccola forma dell'immagine azione¹⁹⁷.

Quando scrive che secondo molti critici “i generi hanno una funzione rituale ovvero ideologica”¹⁹⁸ Altman intende che le due funzioni sono state concepite di solito come reciprocamente esclusive. La distinzione tra critici “rituali” e critici “ideologici” riflette un po' quella proverbiale tra integrati e apocalittici. I primi, sulla scorta del pensiero di Lévi-Strauss e dell'antropologia strutturale in genere, enfatizzano la capacità del cinema di consumo di “offrire soluzioni *immaginative* ai problemi reali di una società”¹⁹⁹. Per i secondi, che prendono spunto dalle teorie su capitalismo e cultura di massa sviluppate da filosofi come Theodor W. Adorno e Louis Althusser, al contrario, il film di genere è uno dei tanti strumenti a disposizione del potere per mantenere intatto lo stato delle cose. Il piacere che essi offrono non può che essere illusorio e sostitutivo:

These films came into being and were financially successful because they temporarily relieved the fears aroused by a recognition of social and political conflicts; they helped to discourage any action that might otherwise follow upon the pressure generated by living with these conflicts. Genre film produce satisfaction rather than action, pity and fear rather than revolt. They serve the interests of the ruling class by assisting in the maintenance of the status quo²⁰⁰.

196Ivi, p. 43.

197Cfr. Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983, traduzione italiana *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1984, pp. 168-169.

198Rick Altman, *Film/Genere*, op. cit., p. 44.

199Ivi, p. 45.

200Judith Hess Wright, *Genre Films and the Status Quo*, originariamente in «Jump Cut», n. 1, maggio-giugno 1974, ora in Barry Keith Grant (a cura di), *Film Genre Reader III*, op. cit., p. 42.

Questi argomenti ci sono familiari: li abbiamo richiamati, espressi esplicitamente o implicitamente, nel primo capitolo, quando abbiamo visto in che modo il cinema di genere degli anni Cinquanta è stato qualificato come reazionario, escapista o conservatore da molti degli storici che lo hanno studiato.

Il decimo e ultimo punto esposto da Altman è probabilmente il più importante rispetto al seguito del suo (e del nostro) lavoro. “i critici di genere sono lontani dalla concretezza di genere”²⁰¹. Il senso di questo punto è semplice e si pone in conseguenza a quanto affermato dal secondo assunto (“I generi sono definiti dall'industria cinematografica e riconosciuti dal pubblico di massa”): nel processo di creazione, definizione e articolazione dei generi i critici si sono solitamente riservati un ruolo di puri osservatori, alle prese con entità già date e create altrove. Su questa questione ritorneremo più avanti.

Il decalogo esposto da Altman ci ha permesso di ricostruire i connotati del senso comune sottinteso al discorso sui generi. Esso mette in luce le insidie principali legate a un modo intuitivo di concepire i generi e i film di genere: la tendenza alla compilazione di tassonomie, la scarsa capacità di spiegare l'insorgere di fenomeni nuovi, la poca attenzione prestata a esperienze di media o breve durata, la totale obliterazione del ruolo della critica nel processo di creazione dei generi. Tali criticità, pure rilevanti in un panorama comunemente ritenuto (non ci interessa qui quanto a ragione) stabile come quello hollywoodiano, diventano letteralmente macroscopiche se si affronta il cinema di genere prodotto in Italia, a meno di non affermare, come peraltro è stato fatto, che esso non è veramente di genere.

I modelli di teoria del genere che sono stati proposti negli ultimi vent'anni mettono alla prova quei *topoi* critici e in molti casi riescono a superarne le aporie. Proviamo a entrare nel dettaglio di alcune di queste proposte.

3.1.2. Genere come funzione dell'industria

La necessità di non ridurre la ricerca sui generi a un lavoro di tipo classificatorio o tassonomico è stata riconosciuta anche da quegli studiosi che hanno concentrato la loro attenzione sul cinema che maggiormente si presterebbe, sulla carta, a quel tipo di approccio, ovvero quello hollywoodiano. Un esempio eloquente di teorico dei generi che ha enfatizzato la centralità del cinema americano e la necessità di indagarne i meccanismi di produzione

²⁰¹Rick Altman, *Film/Genere*, op. cit., p. 46.

industriale è senza dubbio Steve Neale, che all'argomento ha dedicato gran parte della sua attività scientifica. Se dovessimo riassumere in modo brutale la posizione dello storico collaboratore di *Screen*, diremmo che secondo lui i generi non sono tanto *prodotti* quanto *funzioni* dell'industria cinematografica.

Genres are not simply bodies of work or groups of films, however classified, labeled, and defined. Genres do not consist only of films: they consist also, and equally, of specific systems of expectation and hypothesis that spectators bring with them to the cinema and that interact with films themselves during the course of the viewing process²⁰².

I generi non si confondono con i film che pure identificano, non sono riconducibili a liste di titoli. Al contrario essi sono *sistemi di attesa* che mediano la relazione tra film e spettatori. Da questo punto di vista essi sono dispositivi perfettamente inseriti nel funzionamento di un'industria culturale organizzata e integrata, che ha necessità di razionalizzare i costi, realizzando prodotti con caratteristiche standard ricorrenti, e allo stesso tempo di diversificare l'offerta, variando nel segno della continuità e della riconoscibilità. Questi sono evidentemente i cardini del modo di produzione hollywoodiano, per come viene definito da Janet Staiger:

Standardization was a dual process – both a move to uniformity to allow mass production and a move to attain a norm of excellence. Standardizing stylistic practices could make the production fast and simple, therefore profitable. However, differentiation was also an economic practice, and advertising sought to use the qualities in the films as a ground for competition and repeated consumption. Thus, difference and “improvement” in film practice was also necessary. (For this reason filmmaking did not achieve the assembly line uniformity prevalent in other industries). This tension results in two additional effects on the Hollywood style and production practices: an encouragement of the innovative worker and the cyclical innovation of styles and genres²⁰³.

I generi non sono un fenomeno nuovo nella storia delle forme espressive, sostiene Neale. Costituisce una relativa novità, semmai, il legame tra generi e cultura “bassa”: esso si crea nel momento in cui un certo sviluppo del capitalismo occidentale, accompagnato da

202 Steve Neale, *Questions of Genre*, originariamente in «Screen», n. 31, Spring 1990, ora in Barry Keith Grant (a cura di), *Film Genre Reader III*, op. cit., p. 161.

203 Janet Staiger in David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, 1988, pp. 108-109.

effetti quali l'alfabetizzazione di massa, la maggiore disponibilità di tempo libero e la domanda di divertimenti a basso costo, conduce alla produzione di “mass-produced generic fiction”²⁰⁴ regolata dal duplice principio di standardizzazione e differenziazione che nella pratica hollywoodiana trova la sua applicazione più compiuta, anche se non esclusiva.

I generi, quali sistemi di attesa, servono allora l'attività spettatoriale indirizzandola alla migliore e più chiara fruizione del film. La condivisione delle regole di un genere permette allo spettatore di non sospendere la credenza rispetto agli eventi che scorrono sullo schermo e, quindi, al film di funzionare come macchina narrativa. L'esempio più classico è quello del musical: nessuno, sapendo di assistere a un film di quel genere (avendone già visti altri, riconoscendone i tratti), si stupisce nel momento in cui i protagonisti interrompono il dialogo e le azioni per avviare numeri di canto e di danza. In questo senso il genere funziona esattamente da regolatore di *verosimiglianza*, secondo una lettura (convenzionalista) che Neale trae da Tzvetan Todorov²⁰⁵: ci suggerisce quando, in che misura e in che modo credere a ciò che vediamo sullo schermo, e quindi che tipo di rapporto istituire tra verosimile testuale-generico e verosimile socio-culturale.

There is in any individual genre always a balance between generic and socio-cultural verisimilitude, and some genres appeal more to the latter than to the former. [...]. Negotiating the balance between different regimes of verisimilitude plays a key role in the relations established between spectators, genres and individual films. In markedly non-verosimilitudinous genres these relations can be particularly complex – and particularly fragile. The predominance of ideologies of realism in our culture tends to mean that, unless marked as high art, many avowedly non-realist genres are viewed as frivolously escapist, as mere “fantasy”

²⁰⁶

Si capisce meglio adesso il ruolo di *intertextual relay* che Neale assegna ai paratesti cinematografici: manifesti, trailer, titoli precedono o aprono concretamente l'esperienza di visione, ma allo stesso tempo chiudono allo spettatore (o indicano il modo migliore per chiudere) la relazione tra mondo rappresentato e mondo referenziale, quindi tra finzione e realtà. Essi marcano il primo passo di un percorso che conduce gli spettatori in quello che François Jost definisce il *mondo fittizio*:

204 Steve Neale, *Questions of Genre*, op. cit., p. 177.

205 Cfr. Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, op. cit. e Id., *Les genres du discours*, Seuil, Paris, 1978, traduzione italiana *I generi del discorso*, La Nuova Italia, Scandicci, 1993.

206 Steve Neale, *Genre and Hollywood*, op. cit. pp. 34-35.

Come dire che gli oggetti, le azioni, tutti i segni della finzione fanno innanzitutto riferimento a un universo immaginario, mentale e che esigiamo per prima cosa dalla finzione che rispetti una regola: quella della coerenza dell'universo creato con i postulati e le proprietà su cui si fonda. Al di là di essa cominciano gli errori di sceneggiatura...²⁰⁷

Un sistema siffatto non può che essere improntato al raggiungimento della massima efficienza ed economia di utilizzo. I generi che Neale analizza nel suo lavoro più completo sull'argomento sono relativamente pochi. Per quanto lo stesso Neale ci tenga a precisare, fin dal titolo, che il campo di riferimento e di applicazione delle sue teorie è solo e unicamente Hollywood, il fatto che lo studioso proponga quei generi come “incontestati”, a fronte di criteri di scelta piuttosto complicati, suscita qualche perplessità:

questi generi, che egli qualifica come incontestati, sono lontani dall'essere incontestabili. Egli indica in effetti, nel preambolo al loro esame, che i teorici si accordano in generale su una dozzina di generi e propone a sua volta di prendere in considerazione innanzitutto dieci generi indicati da Richard Maltby: quattro categorie certe (il western, la commedia, la commedia musicale, il film di guerra), quattro categorie «addizionali» (il thriller, il film di gangster, l'horror e la fantascienza) e due categorie a parte, perché sono l'oggetto di studi e di discussioni numerose e importanti (il film noir e il melodramma). A questo primo gruppo Neale aggiunge sei generi: il film poliziesco (*detective film*), il film epico colossale (*epic*), il film sociale, il film di adolescenti (teen-movie, con protagonisti e pubblico adolescente), il film biografico, il film d'azione e d'avventura²⁰⁸.

In sintesi, conclude Raphaëlle Moine, “perfino restringendo il campo al cinema hollywoodiano, vale a dire a una cinematografia spesso costruita e organizzata a partire dal genere, non si sfugge alla variabilità delle definizioni”²⁰⁹.

D'altro canto, le correzioni e le integrazioni apportate da Steve Neale al suo modello rendono meno attuali le osservazioni mosse al suo primo lavoro sull'argomento, pubblicato nel 1980²¹⁰:

this account operates on a very abstract level, and generally seems incapable of incorporating any sense of the ways in which individual genres – or even the genre

207François Jost, *Realtà/Finzione. L'impero del falso*, Il Castoro, Milano, 2003, p. 37.

208Raphaëlle Moine, *I generi del cinema*, op. cit., pp. 27-28.

209Ivi, p. 28.

210Steve Neale, *Genre*, BFI, London, 1980.

system itself – might change and develop through time²¹¹.

Al contrario, si potrebbe dire, la scelta di non focalizzarsi, come invece fa Rick Altman, sulla nascita dei generi cinematografici e di prendere in considerazione solo forme largamente condivise permette a Neale di riconoscere la possibile coesistenza di regimi diversi di generificazione, anche all'interno della produzione hollywoodiana. Analizzando le segnalazioni di «Variety» alle uscite del primo trimestre del 1934, nel pieno quindi del cosiddetto *studio system*, Neale nota che

immediately striking is the variety of films released and the variety of terms used to describe them. Immediately striking also is the relative paucity of canonic genres and “genre films”. Terms like “comedy”, “western” and “musical” can be found, as can films which correspond to them. But they exist alongside broader or more indeterminate ones like “drama” and “costume picture” [...], more unfamiliar ones like “racetrack yarn” and more specific ones like “western of the «Black Beauty» type”. They also exist alongside hybrids like “comedy drama” and “comedy ... prizefight film”, terms indicative of production and exhibition categories like “programmer” and “nabes” (neighbourhood theatres), terms indicative of series or cycles like “Quirt and Flagg” and “another long distance bus story”, and the use of stars and star names alongside or in lieu of traditional generic indices²¹².

Da ciò Neale ricava la conclusione che, anche all'interno di un sistema di programmazione forte, il genere non è l'unico *selling element* utilizzato dall'industria per promuovere il film né l'unica etichetta usata dalla critica per comunicarne l'esistenza. Ma soprattutto, nota che accanto a pratiche consolidate in generi, ne esistono altre che seguono differenti vie di sviluppo, i cui caratteri non necessariamente si fissano in qualcosa di stabile e che possono essere variamente definite come *cycles*, *production trends*, *formulas*. Questa precisazione, vedremo tra poco, non è irrilevante per analizzare il caso italiano.

3.1.3. Genere come sistema semantico/sintattico/pragmatico

Il modello di genere più citato e discusso nell'ultimo decennio è senz'altro quello proposto da Rick Altman. Anche per Altman i generi esistono e hanno un ruolo decisivo

²¹¹Peter Hutchings, *Genre theory and criticism*, in Joanne Hollows e Mark Jancovitch (a cura di), *Approaches to Popular Film*, op. cit., p. 72.

²¹²Steve Neale, *Genre and Hollywood*, op. cit. pp. 234-235.

nella circolazione del prodotto cinematografico. A differenza di quanto sostenuto da Neale, però, più dei generi in quanto tali, è il processo stesso che porta alla loro formazione ad essere interessante. Tale processo, identificato con la fortunata espressione di *generificazione*, vede la collaborazione in buona sostanza paritaria di industria, pubblico e critica.

L'enfasi sul terzo soggetto in causa distingue decisamente l'ipotesi di Altman: il critico, rispetto alla questione del genere, non è né un osservatore distaccato di eventi che vanno avanti indipendentemente dal suo intervento, né un semplice elemento di raccordo tra le decisioni prese dagli *studios* e il consumo concreto degli spettatori. Al contrario Altman nota che è spesso proprio la critica, mossa da ragioni di sintesi comunicativa, a definire gruppi di film attraverso il ricorso a categorie di genere, laddove i soggetti produttori hanno meno interesse a etichettare le loro proposte in termini restrittivi:

[n]on avendo mai guardato con attenzione le campagne pubblicitarie sotto questo punto di vista, per troppo tempo ho creduto che Hollywood sfruttasse regolarmente, in modo evidente, le identità *generiche* nei suoi film di genere. Quando ho incominciato a guardare i messaggi pubblicitari e i *press book* secondo la prospettiva del genere, sono rimasto molto sorpreso di scoprire qualcosa di molto diverso. Laddove nella maggioranza dei casi le recensioni cinematografiche includono vocaboli di genere come fossero una conveniente e largamente compresa forma di stenografia, le campagne promozionali dei film si servono raramente di termini di genere²¹³.

Il nome stesso del genere, il modo in cui viene definito e le variazioni cui va incontro, sono per Altman oggetto privilegiato di indagine. La denominazione è un momento fondamentale del processo di generificazione e non solo un atto formale di riconoscimento di qualcosa di già esistente. *Nomina*, potremmo dire, *non sunt consequentia rerum* nello schema delineato in *Film/Genere*; detto altrimenti, l'esistenza e il riconoscimento di determinate proprietà testuali non è di per sé elemento sufficiente affinché si possa parlare di un gruppo di film come di un genere cinematografico.

Da questo punto di vista, le ipotesi espresse in *Film/Genere* integrano le posizioni sviluppate dallo stesso Altman in *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*²¹⁴. Non è sufficiente che un insieme di pellicole manifesti tratti tematici e iconografici comuni (aspetto

213Rick Altman, *Film/Genere*, op. cit., pp. 85-86.

214Rick Altman, *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, in «Cinema Journal», a. XXIII, n. 3, 1984, ora in Barry Keith Grant (a cura di), *Film Genre Reader III*, op. cit.

semantico) e li organizzati in strutture narrative sovrapponibili (aspetto sintattico): è necessario che quei tratti e quella organizzazione siano riconosciuti come tali da una comunità di spettatori (aspetto pragmatico) che si trovi d'accordo nel definirli in una determinata maniera. Il western non è tale finché non si diffonde l'uso di chiamarlo così. Questo, secondo Altman, non è un problema esclusivamente nominalistico, è piuttosto un problema di esistenza: il rischio, sottovalutando i processi che conducono all'adozione di etichette condivise, è quello di considerare i generi come entità storiche che preesistono al loro stesso riconoscimento, o, simmetricamente, come gruppi di testi le cui proprietà immanenti attendono solo di essere riconosciute e descritte nel modo più idoneo.

L'autore di *Film/Genre* ha avuto poi, tra gli altri meriti, quello di aver fornito alla comunità scientifica delle risposte articolate e convincenti alle questioni che riguardano la nascita dei generi cinematografici. Proprio partendo dall'analisi documentale della diffusione di termini quali *western*, *musical* o *biopic*, Altman mette alla prova le più comuni ipotesi di nascita dei generi. Questi non nascono per gemmazione da forme medialità ed espressive preesistenti: il fatto che nel XIX secolo siano diffusi il romanzo western e il musical teatrale non è sufficiente a spiegarne la conversione in pratiche cinematografiche e rimanda piuttosto in un passato sempre meno definito la questione delle origini²¹⁵. D'altra parte, la generificazione non è avviata nemmeno a partire dai singoli prototipi messi a punto dall'industria, che difficilmente sono riconosciuti come tali nell'immediato, ma vengono piuttosto identificati a posteriori. Durante i primi anni della storia del genere, un termine come *musical* non compare, per così dire, allo stato puro, ma è, al contrario,

utilizzato nell'accezione di aggettivo, abbinato a sostantivi dal significato disparato quali *commedia*, *romance*, *melodramma*, *entertainment*, *attrazione*, *dialogo* e *varietà*. Persino film attualmente considerati dei classici del primo musical non erano stati etichettati come tali alla loro prima comparsa²¹⁶.

Perché il musical, o il western o il biopic, siano percepiti come generi, secondo Altman, è quindi necessario che abbiano luogo tre processi paralleli. La musica (l'ambientazione western, la trama imperniata su vicende biografiche) da elemento di completamento ad altri generi (aggettivo), deve essere percepita come elemento principale dei film (sostantivo). Al contempo i film devono possedere altri elementi comuni, oltre al

²¹⁵Cfr. Rick Altman, *Where Do Genres Come From*, in Leonardo Quaresima-Alessandra Raengo-Laura Vichi, *La nascita dei generi cinematografici*, Forum, Udine, 1999, pp. 37-38.

²¹⁶Rick Altman, *Film/Genere*, op. cit., p. 51.

“materiale eponimo”²¹⁷, quali motivi tematici e strutture narrative. Inoltre il pubblico deve prendere atto dell'esistenza di queste strutture, utilizzandole come filtri per gestire l'attesa e lo svolgimento stesso dell'esperienza spettatoriale.

Il processo di generificazione, nella misura in cui investe la continua specificazione in cicli di produzione di generi già esistenti, è virtualmente infinito. Altman sostiene che la metafora migliore per rendere conto della trasformazione dei generi non è quella biologico-naturalistica, nella quale l'evoluzione procede gradualmente per selezione della specie, ma quella geologica. Come le placche della crosta terrestre, generi e tratti di genere appartenenti a fasi di sviluppo diverse, agiti da soggetti spinti da interessi diversi, possono benissimo coesistere ed affiorare insieme, spesso in modo inaspettato.

3.1.4. Genere come forma culturale

L'idea che i generi cinematografici siano utili, più che a definire dei gruppi di film, a descrivere le comunità sociali che li hanno prodotti accompagna la riflessione sull'argomento praticamente da sempre. Non è probabilmente un caso che, già in quella che è stata considerata la preistoria della teoria dei generi, studiosi come Bazin e Warshaw siano interessati alla definizione della funzione mitica e sociale, all'interno di specifici contesti nazionali, dei generi indagati, rispettivamente western e *gangster movie*. Tale funzione appare, come già detto, un dato di fatto che non necessita di ulteriori chiarimenti, perlomeno fino agli anni Settanta: solo in questo senso risulta comprensibile la definizione di *genere popolare* di cui abbiamo parlato nel capitolo 1.2.1. e che ritroviamo frequentemente, ad esempio, sulle pagine di un rotocalco molto diffuso come «Hollywood». Come ha scritto Andrew Tudor,

to talk about the western is (arbitrary definitions apart) to appeal to a common set of meanings in our culture. [...]. In other words, the crucial factors that distinguish a genre are not only characteristics inherent in the film themselves; they also depend on the particular culture within which we are operating²¹⁸.

Si può notare la apparentemente curiosa convergenza di queste conclusioni con quelle raggiunte nell'ambito della semiotica generativa:

²¹⁷Ivi, p. 83.

²¹⁸Andrew Tudor, *Genre*, op. cit., pp. 6-7.

[i]l genere designa una classe di discorsi, riconoscibile grazie a criteri di natura sociolettale. Questi possono provenire sia da una classificazione implicita che si basa, nelle società di tradizione orale, su una categorizzazione particolare del mondo, sia da una “teoria dei generi” che, per numerose società, si presenta sotto forma di tassonomia esplicita di carattere non scientifico. [...]. Lo studio della teoria dei generi, caratteristica di una cultura (o di un'area culturale) data, è interessante solo nella misura in cui può mettere in evidenza l'assiologia soggiacente alla classificazione; va inoltre comparata alla descrizione di altre etno- o socio-tassonomie²¹⁹.

Come abbiamo già visto in questo stesso capitolo, la funzione sociale dei generi è stata interpretata in due modi sostanzialmente divergenti. In quanto “forma dell'espressione culturale collettiva”²²⁰, il genere è secondo studiosi come Thomas Schatz, Jim Kitses²²¹, John Cawelti²²² e Will Wright²²³ il sistema di elaborazione ed espressione di desideri, paure e rappresentazioni del mondo a disposizione di una società. Nel western, ad esempio, secondo Kitses si troverebbero graficamente messe in scena tutte le possibili contrapposizioni tra *Wilderness* e *Civilization*. Affrontando la questione in termini più generali, Cawelti sostiene che

[f]ormulas enable the members of a group to share the same fantasies. [...]. When a group's attitudes undergo some change, new formulas arise and existing formulas develop new themes and symbols, because formula stories are created and distributed almost entirely in terms of commercial exploitation²²⁴.

Opposte a queste, e decisamente meno diffuse, sono le posizioni pessimistiche,

219Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés, *Genere in Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano, p. 144.

220“Genre filmmaking [is] a form of collective cultural expression”, Thomas Schatz, *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, McGraw-Hill, Boston, 1981, p. 13 (traduzione nostra).

Ancora più esplicito altrove lo stesso Schatz: “Our consideration of the genre film [...] is qualified by something of a dual perspective. It is, on the one hand, a product of a commercial, highly conventionalized popular art form and subject to certain demands imposed by both the audience and the cinematic system itself. On the other hand, the genre film represents a distinct manifestation of contemporary society's basic mythic impulse”, Thomas Schatz, *The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study*, originariamente in «Quarterly Review of Film Studies», a. II, n. 3, August 1977, ora in Barry K. Grant (a cura di), *Film Genre Reader III*, op. cit., 2003, p. 100.

221Jim Kitses, *Horizons West*, Thames and Hudson, London, 1969.

222John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green University Press, Bowling Green, 1970 e Id., *Adventure, Mystery, and Romance. Formular Stories as Art and Popular Culture*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 1976.

223Will Wright, *SixGuns and Society. A Structural Study of the Western*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1969.

224John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance. Formular Stories as Art and Popular Culture*, op. cit. p. 34.

come quella già incontrata di Judith Hess Wright²²⁵, secondo cui la produzione di genere esemplificherebbe la tendenza dell'industria culturale a fornire piaceri ingannevoli e sostitutivi alle masse, ottundendo le capacità critiche e di analisi del pubblico.

Lo stesso Altman ha sostenuto che le due opzioni non si annullano a vicenda e che i generi cinematografici possono avere sia una funzione ideologica sia una funzione rituale²²⁶. Il tentativo più organico di superare questa dicotomia è stato però offerto da Francesco Casetti e dalla sua definizione del genere come dispositivo di negoziazione comunicativa. L'autore di *Teorie del cinema* è stato un sostenitore, come già accennato, in tempi veramente precoci della centralità della questione pragmatica nell'elaborazione di un modello di analisi dei generi:

[I]e système locuteur/auditeur peut rendre compte de phénomènes qui sont essentiels pour la définition d'un genre cinématographique [...]. Ce modèle peut apparaître utile parce que c'est en définitive dans la pragmatique, c'est-à-dire dans les conditions générales où se produit l'échange de la communication, que trouvent leur justification dernière l'existence, la nature, le fonctionnement des genres²²⁷

In un contributo apparso alla fine degli anni Novanta, Casetti invita poi a considerare il genere come un dispositivo per la negoziazione del senso (“a *device for meaning negotiation*”²²⁸), su tre livelli distinti: l'asse film/spettatore, l'asse film/situazione comunicativa e l'asse spettatore/mondo concreto. Il modello di riferimento è quello semio-pragmatico inaugurato da *Dentro lo sguardo*²²⁹ e l'obiettivo della proposta quello di definire un modello complessivo delle relazioni che attraversano l'esperienza di visione. Il genere, sostiene Casetti, può innanzitutto essere la sede di un patto preliminare tra il film e il sistema di attesa dello spettatore, in modo fin qui non dissimile a quanto proposto da Neale: tramite la mediazione del genere lo spettatore ha a disposizione una griglia di interpretazione di ciò che sta per vedere, una guida alla giusta collocazione degli eventi e degli esistenti messi in scena dal film.

La negoziazione che si verifica tra attese e testo, però, non si ferma qui: può invece aprire lo spazio a negoziazioni successive, che arrivano ad investire il versante semantico-

225Judith Hess Wright, *Genre Films and the Status Quo*, op. cit.

226Rick Altman, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington, 1987, p. 88.

227Francesco Casetti, *Les genres cinématographiques*, op. cit., p. 42.

228Francesco Casetti, *Film Genres, Negotiation Processes and Communicative Pact*, in Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo e Laura Vichi (a cura di), *La nascita dei generi cinematografici*, Forum, Udine, 1999, p. 23.

229Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano, 1986.

sintattico del testo. È qui che il genere, prevedibile per definizione, si apre alle variazioni. Gli elementi tematici e stilistici non previsti dall'accordo iniziale possono essere integrati nella definizione del genere. Lo spettatore, alle prese con tratti “incongrui” all'interno del film di genere, ha di fronte a sé diverse strade. Può pervenire a una specificazione delle norme narrative, negoziando la costituzione di sottoinsiemi del genere stesso. Può applicare la lettura di genere pur trovandosi davanti a un film che dimostra reticenza (*concealment*) rispetto agli elementi che dovrebbero distinguerlo (sceglie, per esempio, di guardare *Star Wars* come un western, nonostante il film non si presenti apertamente come tale). Infine lo spettatore può essere spinto ad aggiornare la definizione del genere rispetto al film concreto, nel momento in cui “is required to negotiate the construction of a new set of marks for recognition”²³⁰, è chiamato a negoziare la costruzione di un nuovo set di marche per il riconoscimento.

Proiettando queste possibilità di variazione della ripetibilità di genere sull'asse film/situazione comunicativa si capisce come il film di genere abbia la capacità di orientare lo spazio discorsivo nel quale si trova, dividendolo tra ciò che appartiene al genere e ciò che non vi rientra. I confini di genere, però, in virtù delle variazioni di cui sopra (e del lavoro di integrazione compiuto dagli spettatori) si rivelano mobili. Il confronto intertestuale tra film diversi, ma riconosciuti come appartenenti alla stessa “famiglia”, conduce alla ridefinizione dello spazio discorsivo del genere, che non può coincidere con un corpus dato, ma semmai con una batteria di possibili relazioni testuali e pragmatiche. Lo stesso film può essere in tal modo collocato nello spazio discorsivo di generi diversi, tra i quali possono esistere intersezioni momentanee o durature.

Infine il genere può rivelarsi strumento di negoziazione tra lo spettatore e il mondo concreto, nella misura in cui chi fruisce il testo non ne subisce passivamente gli effetti, ma contratta di volta in volta gli usi che può e intende farne. Si può chiedere al film di genere di raccontare una storia coerente e prevedibile (*storytelling function*), di suggerire modelli di comportamento e di soggettività direttamente utilizzabili nella vita reale (*modeling function*), di mettere in scena problemi e questioni che riguardano la vita di una comunità (*bardic function*) e di offrire un prodotto culturale che può essere consumato in forma ripetuta e seriale e al tempo stesso garantire accesso a un mondo diverso da quello dell'esperienza quotidiana (*ritual function*)²³¹.

La ricchezza della proposta di Casetti rispetto a quelle di altri teorici che hanno

230Francesco Casetti, *Film Genres, Negotiation Processes and Communicative Pact*, op. cit., p. 30.

231Ivi, p. 32.

analizzato il genere in prospettiva culturale è senza dubbio quella di sottolineare la possibile coesistenza delle diverse funzioni del genere, indicando nell'uso del testo da parte dello spettatore la chiave di volta dell'intero sistema. Non è l'industria culturale, in questo modello, a imporre una funzione, ma è lo spettatore che dispone di diverse possibilità a partire dalla proposta che riceve. Allo stesso tempo il modello negoziale non postula, come spesso accade negli approcci ideologico-rituali, l'invariabilità sostanzialmente acronica dei tratti linguistici del genere: questi cambiano, potremmo dire, adattandosi all'utilizzo che le comunità ne fanno. La sfida che si lancia così allo studioso dei generi è impegnativa: il metodo di analisi non può essere limitato al rilievo testuale di ricorrenze e analogie, ma deve contemplare, tra le proprie opzioni, campi quali il confronto con le questioni storiche dell'identità nazionale²³², la ricostruzione delle biografie di consumo²³³, la storia delle tecnologie del mezzo²³⁴

3.2. Quale modello di genere per il cinema italiano (degli anni Cinquanta)?

Ciascuno dei modelli che abbiamo delineato ha il merito di assumere il genere come un meccanismo estremamente complesso e di interrogarsi, sebbene in misura diversa (e commisurata agli obiettivi che si pone), su problemi come la sua funzione, la sua genesi, i suoi confini. In questo senso speriamo di aver mostrato che, nelle proposte interpretative di questi studiosi, il senso comune di cui abbiamo parlato nel paragrafo 3.1.1. ha lasciato definitivamente spazio all'analisi critica dell'oggetto. La categoria di genere assume qui un rilievo teorico a tutto tondo, tale da permetterci di saggiare l'operatività di questi approcci in un panorama, come abbiamo visto, pieno di insidie, quale è quello del cinema italiano degli anni Cinquanta.

Discuteremo in termini generali i limiti di efficacia di questi modelli che si offrono come esaustivi, mettendoli in qualche caso a confronto con altri approcci più decisamente "locali", orientati cioè a rendere conto di singoli generi o sottogeneri. Cercheremo però

232Cfr. ad esempio Raffaele De Berti, *Il genere aviatorio italiano negli anni Trenta tra modernità e identità nazionale*, in Ruggero Eugeni e Luisella Farinotti (a cura di), *Territori di confine. Contributi per una cartografia dei generi cinematografici*, numero monografico di «Comunicazioni sociali», a. XXIV, n. 2, maggio-agosto 2002, oppure Elena Mosconi, *La commedia italiana: consumo e industria culturale*, in Mariagrazia Fanchi ed Elena Mosconi, *Spettatori. Forme del consumo e pubblici in Italia 1930-1960*, op. cit.

233Cfr. Mariagrazia Fanchi, *Tra storia e memoria. Indagine intorno al kolossal attraverso le «storie di vita»*, in Federica Villa (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia degli anni Cinquanta*, op. cit.

234Cfr. Giacomo Manzoli-Guglielmo Pescatore (a cura di), *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, Carocci, Roma, 2005, in particolare la premessa dei curatori, *L'arte del risparmio*, pp. 9-18.

soprattutto di capire come, attraverso questi sguardi, è possibile rispondere alle domande che ci interessano: come nascono i generi nel nostro cinema degli anni Cinquanta? Che confini e che sviluppo hanno? Quali sono i soggetti che entrano in gioco nella loro formazione? Quali processi di denominazione si possono ricostruire?

Accogliendo le indicazioni forniteci da tutti gli studiosi che negli ultimi decenni si sono occupati con profitto di generi, accettiamo anche noi di lavorare su una pluralità di oggetti. Metteremo dunque in questione i modelli teorici tramite le indicazioni offerte dall'analisi dei film del periodo, ma anche tramite la ricostruzione del dibattito critico che li riguarda. Proveremo insomma a ragionare sul modo in cui i film di genere sono stati fatti e contemporaneamente sul modo in cui sono stati percepiti e descritti, sulla formazione dei generi e sulla formazione di un lessico relativo ai film di genere. In entrambi casi, vista la relativa estensione del periodo di tempo preso in esame non abbiamo alcuna pretesa di completezza. Relativamente alla ricostruzione del dibattito critico, in particolare, abbiamo deciso di appoggiarci, oltre che sulla ricca bibliografia esistente e in parte già menzionata, sullo spoglio del lessico di genere presente su un periodico dell'epoca, «Hollywood». Il settimanale è stato schedato completamente per le annate 1950-1954, con l'obiettivo di ritrovare, negli articoli (recensioni, redazionali, anteprime, pubblicità) relativi a film italiani, le espressioni che fanno riferimento al lessico di genere. Il risultato della schedatura di oltre 250 numeri della rivista è interamente visibile nell'Appendice di questo lavoro. Prima di entrare nel merito del discorso, tuttavia, riteniamo opportuno fornire alcuni dettagli in più su «Hollywood», in modo tale da consentire una migliore collocazione degli esempi che porteremo e da fornire alcune motivazioni circa la scelta di lavorare su questo periodico.

3.2.1. Il cinema di «Hollywood»

Il panorama dell'editoria cinematografica degli anni Cinquanta è assai vivace. Dopo la guerra hanno ripreso, o non hanno mai cessato, le pubblicazioni alcune riviste attive durante il ventennio, come «Film» e la nuova serie di «Cinema». Altre, come «Bianco e Nero» hanno cambiato pelle, finendo coinvolte nella “battaglia delle idee” che si combatte attorno al cinema neorealista. Altre ancora nascono in quegli anni e concludono, non senza lasciare tracce di un certo rilievo, la loro esperienza nel giro di poco più di un biennio; è il caso ad esempio della chiariniana «Rivista del cinema italiano» (1952-1955), di «Rassegna del film» (1952-1954) promossa da Fernaldo Di Giammatteo e particolarmente attenta alle

questioni del cinema “commerciale”, o di «Sequenze», periodico dalla scansione monografica pubblicato a Parma dal 1949 al 1951. Assai più lunga, e decisamente molto influente, la parabola di «Filmcritica», fondata da Edoardo Bruno nel 1950 e ancora oggi attiva, e di «Cinema nuovo», le cui pubblicazioni iniziano nel 1952, in seguito alla fuoriuscita del caporedattore Guido Aristarco e di buona parte dei collaboratori da «Cinema», la cui nuova serie è diretta da Adriano Baracco per le edizioni Vitagliano.

A queste riviste specializzate, che scelgono un profilo di approfondimento culturale o di alta divulgazione, vanno aggiunte quelle che invece pongono il cinema, e tutto ciò che lo riguarda, nell'ambito dell'intrattenimento leggero. Anche qui gli esempi non mancano: periodici come «Bis», «Intermezzo», «Fotogrammi», «Film d'Oggi» (quanto meno nelle ultime annate) e senza dubbio anche la nostra «Hollywood» non si occupano di critica in senso stretto e sembrano poco o per niente interessate ai grandi dibattiti storico-teorici che agitano la scena cinematografica del primo decennio del dopoguerra. Su queste riviste, che spesso hanno la forma grafica e comunicativa del rotocalco, è assai più probabile trovare informazioni sui film in lavorazione, servizi quasi sempre entusiastici sui film in uscita, notizie di costume, finestre su altre forme medialità e spettacolari (rivista, canzone, radio, televisione), resoconti fotografici sulla vita dei divi italiani e soprattutto statunitensi, posta dei lettori e recensioni generalmente brevi e icastiche.

Partendo da uno scenario così ricco e variegato, che abbiamo delineato solo per sommi capi²³⁵, e volendoci occupare di cinema dei generi, la scelta di schedare integralmente un settimanale come «Hollywood» può apparire decisamente arbitraria e merita perciò qualche spiegazione.

«Hollywood» è una testata appartenente al gruppo editoriale Vitagliano, lo stesso che pubblica in quegli anni, come già detto, «Cinema», ma anche «Nouvelle Film», settimanale che raccoglie ampie novellizzazioni di successi cinematografici, «Le vostre novelle», il periodico d'attualità «Clan» e il femminile «Eva». Come si intuisce da questa scarna lista, e come è stato ampiamente sottolineato, la Vitagliano si caratterizza per una politica editoriale articolata che la posiziona su diversi segmenti del mercato dell'informazione. In ambito cinematografico viene abbastanza naturale istituire un ordine di complessità tra le proposte della casa, che va dalla critica militante di «Cinema» alle riduzioni romanzesche di «Nouvelle Film».

235 Rimandiamo a questo proposito a Lorenzo Pellizzari, *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica italiana*, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 95-110 e ai lavori di Cristina Bragaglia, Raffaele De Berti e Giuliana Muscio citati qui di seguito, nonché a Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Volume III. Dal neorealismo al miracolo economico*, op. cit., pp. 230-237.

In una simile scala «Hollywood» occupa una posizione intermedia che ne rende la lettura estremamente interessante. Il primo numero di «Hollywood» esce il 18 settembre 1945, l'obiettivo è quello di colmare un vuoto editoriale, ma soprattutto immaginativo, quindi di “soddisfare la «fame» di cinema americano, provocata dalla «dieta» imposta dalla legislazione fascista, sommergendo il lettore con storie e immagini «made in Hollywood»²³⁶. Sulle sue pagine infatti, è possibile trovare contenuti e toni assai eterogenei. Le didascalie apposte alle fotografie dei film in uscita, soprattutto a quelle di prima e di quarta di copertina, così come il tono dei servizi redazionali, per lo più anonimi, sulle anteprime tradiscono il carattere promozionale della rivista e le sue relazioni con le case di produzione e distribuzione. La posta dei lettori offre un'immagine interessante del legame che esiste all'epoca tra gli spettatori italiani e i divi soprattutto hollywoodiani, ma ci dice anche qualcosa sui lettori del settimanale. Si ritiene in genere che il target principale di questo tipo di stampa fosse quello femminile: tuttavia la presenza pressoché in egual misura, nelle lettere inviate, di firme maschili e femminili, ci consente di accogliere in termini dubitativi questa considerazione²³⁷.

Al settimanale collaborano poi, con regolarità o saltuariamente, critici professionisti e militanti, come Italo Dragosei, Massimo Mida, Renzo Renzi, Mario Quargnolo, Adriano Baracco, che ne è anche direttore fino al 1953. Italo Dragosei, in particolare, svolge per il periodico il ruolo di corsivista, con le rubriche “Settimana romana” e molto probabilmente (a giudicare dallo stile e dagli argomenti trattati) “Ora d'aria”, firmata col *nom de plume* “Un certo D.”. Dragosei riprende e rilancia, spesso in estrema sintesi, sempre con *verve* caustica, polemiche su argomenti quali lo stato complessivo del cinema italiano, la questione del neorealismo e dei “panni sporchi”, l'invasione degli attori americani a Cinecittà, le ondate di generi dalla breve durata e dalla dubbia redditività. Infine, le recensioni del settimanale, scritte per lungo tempo da Ezio Colombo nella sezione intitolata “La lucciola”, sono affiancate da “Ingresso libero”, una rubrica affidata ai lettori, che inviando le loro recensioni concorrono a un piccolo premio in denaro. “Ingresso libero” viene pubblicato con qualche interruzione fino alla definitiva soppressione nel 1953, quando in seguito a un *restyling*

²³⁶Giuliana Muscio, *L'immagine popolare del cinema americano in Italia attraverso le pagine di «Hollywood» (1945-1952)*, in David P. Ellwood e Gian Piero Brunetta (a cura di), *Hollywood in Europa: industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, op. cit., p. 103.

²³⁷Nello specifico, per «Hollywood», Raffaele De Berti trae questa conclusione dall'osservazione che la pubblicità presente sulla rivista è per lo più relativa a prodotti di bellezza rivolti al pubblico femminile (cfr. Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta*, Vita e Pensiero, Milano, 2000, p. 112). Va però notato che l'incidenza quantitativa dei messaggi pubblicitari (non cinematografici) è piuttosto bassa per larghissima parte del campione che abbiamo osservato (tende ad aumentare nel 1954) e che, ad esempio, la prima pubblicità a tutta pagina arriva solo col n. 62 del 6 marzo 1954, con la *réclame* del dentifricio Durban's (p. 19).

editoriale «Hollywood» cambia formato e titolo in «Festival – settimanale di piacevole attualità»²³⁸. Possiamo affermare, senza alcuna ironia, che, nella maggior parte dei casi, le recensioni di “Ingresso libero” mostrano una competenza critica e una capacità di intercettare le tendenze principali del cinema italiano decisamente superiore a quella mostrata dai critici titolari di «Hollywood»: tra i partecipanti e vincitori delle 1000 lire offerte dal settimanale troviamo, d'altra parte, i nomi di Enrico Lancia, Fabio Rinaudo, Ernesto Guido Laura, Vittorio Taviani, Guido Fink²³⁹.

«Hollywood» è insomma un settimanale composito e contraddittorio. All'interno dello stesso numero è possibile trovare servizi apologetici sulla vita dei divi d'oltreoceano e rampogne moralistiche sulla frivolezza del culto divistico, tirate sarcastiche sulla moda dei “fumetti”, termine col quale si indicano i fotoromanzi, e riduzioni – accompagnate da foto – dei successi dello schermo, esaltazioni implicite o esplicite della mitologia hollywoodiana e orgogliose difese del neorealismo. Il titolo stesso della pubblicazione va considerato come indicativo, senza tuttavia interpretarlo a senso unico:

[l]allineamento di «Hollywood», [...] nonostante il nome e l'apparato iconografico marcatamente filoamericani, è con gli interessi dei produttori italiani (piuttosto che degli esercenti), con motivazioni non puramente sciovinistico-autarchiche, ma artistico-culturali²⁴⁰.

Ferma restando l'enorme pervasività del mito americano, è da notare come

il cinema italiano conquisti progressivamente sempre più spazio nelle pagine della rivista e vi siano schede di film d'ogni genere. Gli autori neorealisti sono trattati

238Col cambio di titolo e di formato, graficamente più moderno e accattivante, il settimanale dedica molto più spazio ad argomenti extracinematografici, come la radio, la nascente televisione, il teatro di rivista, il mercato discografico. Viene pressoché annullato lo spazio critico, circoscritto alle recensioni di Ezio Colombo. Raffaele De Berti ha scritto che “l'esemplarità di «Hollywood» è testimoniata dalla sua rapida capacità di trasformarsi in relazione ai cambiamenti che stanno avvenendo nel sistema del mass-media con l'avvento della televisione”, cfr. Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta*, op. cit., p. 112. Tale mimetismo, potremmo aggiungere, viene espresso per lo più per tentativi: prima del restyling del 1953 i contenuti variano in continuazione; le rubriche vengono spesso spostate, soppresse o sospese, senza un criterio riconoscibile, probabilmente saggiando le reazioni dei lettori. Anche il formato editoriale di «Festival», quanto meno nei primi due anni di vita, sarà tutt'altro che fisso.

239Cristina Bragaglia ha sottolineato a riguardo che «Hollywood» e «Novelle film» Vitagliano “per la loro grande diffusione hanno quanto meno contribuito all'iniziazione di molti a un diverso approccio del fenomeno cinematografico”. Cfr. Cristina Bragaglia, *Le riviste di cinema in Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, vol. I, «Quaderni di documentazione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema», n. 74, Pesaro, 1978, p. 240, p. 79.

240Giuliana Muscio, *L'immagine popolare del cinema americano in Italia attraverso le pagine di «Hollywood» (1945-1952)*, in David P. Ellwood e Gian Piero Brunetta (a cura di), *Hollywood in Europa: industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, op. cit., p. 106.

con grande rispetto e non manca il riconoscimento dell'importanza della loro opera

²⁴¹.

Giuliana Muscio esprime su questo punto un parere che, alla luce degli esempi riscontrati²⁴², ci sentiamo di sottoscrivere pienamente:

qui si tratta di sfatare alcuni luoghi comuni. Questa stampa loda i film neorealisti, come *Città aperta* e *Sciuscià*, senza contrapporli al resto della produzione italiana, anzi restituendoci la dimensione del discorso produttivo che li riguarda, e proponendoli come «prodotti di qualità», originali e innovativi nel contesto dell'industria cinematografica italiana. Quello neorealista non è il cinema «giusto», quello che si *deve* fare; è il cinema «buono», che piace al pubblico e che si vende all'estero²⁴³.

Questa contraddittorietà, frutto evidentemente di fattori diversi²⁴⁴ – scarso coordinamento redazionale, personalismo dei contributori, fusione di intenti critici e promozionali –, rende il settimanale un luogo di circolazione di idee e parole chiave apparentemente caotico. Tuttavia, proprio in virtù di questa eterogeneità, su «Hollywood» trovano una sede per esprimersi le tre istanze che concorrono secondo Altman alla definizione del lessico di genere: industria, pubblico e critica. Da questo punto di vista ci è sembrato che il settimanale della Vitagliano presentasse un profilo non solo esemplare, ma per certi versi unico nel panorama della pubblicistica di argomento cinematografico dell'epoca, tale da giustificare la nostra attenzione. «Hollywood» non ci interessa come un *testo*, dotato di coerenza e autonomia comunicativa, ma semmai come un *supporto*, una piattaforma sulla quale e grazie e alla quale produttori, critici e spettatori (le categorie non

241 Raffaele De Berti, *Il cinema fuori dallo schermo*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, op. cit., pp. 123-124.

242 Cfr. ad esempio, Un certo D., *S.M. il Pubblico*, in «Festival», a. IX, n. 30, 25 luglio 1953, p. 19. Da segnalare anche la risposta polemica di Calandrino alla lettera di “Guido, G.”, il quale lamenta la diffusione dei film neorealisti, colpevoli di rappresentare l'Italia in modo negativo, in «Hollywood», a. VII, n. 307, 4 agosto 1951, p. 12 o la didascalia a una foto di scena de *Il cielo è rosso*, nella quale si scrive che il film diretto da Claudio Gora “entra d'autorità in quella corrente neorealista che ha aperto al cinema italiano le frontiere d'ogni Nazione, riconquistando il diffidente pubblico”, in «Hollywood», a. VI, n. 225, 7 gennaio 1950, p. 7.

243 Giuliana Muscio, *Tutto fa cinema. La stampa popolare del secondo dopoguerra*, in Vito Zaggarro (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, op. cit., p. 110.

244 “Giornali come «Hollywood», che scoprono posizioni spesso in antitesi netta tra i collaboratori a proposito del cinema americano, dichiarano di non avere preconcetti e di lasciare «tutti liberi delle proprie opinioni»”, Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Volume III. Dal neorealismo al miracolo economico*, op. cit., p. 235. La citazione riportata da Brunetta è tratta da Italo Dragosei, *In buone mani le sorti del nostro cinema*, in *Hollywood*, anno VI, n. 234, 11 marzo 1950, p. 22.

sono esenti da un certo grado di fluidità interna e reciproca²⁴⁵) si relazionano tra loro. Spesso ciò accade usando come terreno di incontro proprio i generi cinematografici. Il lessico di genere, relativo ai film italiani, è diffusissimo su «Hollywood», come suggerisce, se non altro da un punto di vista quantitativo, il materiale che abbiamo raccolto: capire chi lo usa e in che contesti ciò avviene può esserci d'aiuto per meglio comprendere con che criteri procede la formazione dei generi negli anni Cinquanta del nostro cinema.

3.2.2. Applicare la teoria dei generi al caso italiano. Il modello industriale/funzionale

Come abbiamo scritto poco sopra, molti dei modelli di teoria del genere cinematografico sviluppati a partire dagli anni Settanta si danno come esaustivi, il che non significa certo che pretendano di essere universali. Nelle pagine che seguono proveremo a saggiare le possibilità di applicazione di tali modelli, prendendo spunto dai contributi che abbiamo segnalato come rappresentativi. Più precisamente, non ci interessa qui discutere nel dettaglio le proposte di Neale, Altman e Casetti, ma partendo da queste tentare di comprendere l'operatività dell'approccio industriale/funzionale, di quello semantico/sintattico/pragmatico e di quello culturale/negoziabile nel panorama del cinema italiano degli anni Cinquanta.

In prima battuta niente sembrerebbe più estraneo alla caotica realtà produttiva del cinema italiano del modello di genere ipotizzato da Neale, nel quale il sistema di attesa fornito dai tratti di genere, comunque sia costruito, serve in definitiva le ragioni di un'industria evoluta. Abbiamo già accennato a quelli che sono stati visti come limiti di quell'approccio. L'elevato grado di arbitrarietà nella selezione dei sedici generi analizzati rende difficile la comprensione circa i motivi della scelta compiuta; riprendendo l'osservazione di Raphaëlle Moine, “[q]uesti generi, che egli qualifica come incontestati, sono lontani dall'essere incontestabili”²⁴⁶. Buona parte dei sedici generi di cui Neale offre approfondite ricostruzioni storiche e analitiche, poi, sono decisamente distanti dalla nostra cultura cinematografica (fantascienza, musical, *teen movie*...). E, dato più importante di tutti, la convinzione di fondo che parlando di generi si parli transitivamente di Hollywood sembrerebbe escludere qualsiasi pretesa di applicazione delle sue conclusioni al caso italiano.

245 Succede talvolta che i lettori diventino collaboratori, più o meno fissi, del periodico: è il caso di Enrico Lancia, Eligio Gualdoni, Franco Panzerini, Gian Carlo Martelli. D'altra parte, redattori come Italo Dragosei e Golfiero Colonna non sono estranei alla professione cinematografica di sceneggiatori.

246 Raphaëlle Moine, *I generi del cinema*, op. cit., p. 27.

Fatte tutte queste doverose premesse, riteniamo invece che le considerazioni di Neale, proprio perché agganciate a un contesto spesso avvertito come prototipico quale è quello hollywoodiano, possano esserci d'aiuto per definire in termini più concreti ciò di cui parliamo. In estrema sintesi potremmo dire che la motivazione che abbiamo molte volte incontrato a sostegno dell'ipotesi che il cinema italiano non possa essere integralmente un cinema di generi – il livello di programmazione industriale e quindi la compattezza della proposta di genere non è paragonabile a quella di Hollywood – può essere parzialmente messa in discussione.

In linea di massima Neale fa infatti ripetutamente notare che il genere, nel senso da lui attribuisce alla nozione, non è il risultato scontato o ideale del processo di generificazione, ma semmai uno dei possibili esiti di un percorso che può anche condurre altrove. Ciò è dovuto al fatto che, contrariamente a quanto di solito si ritiene (e indipendentemente dall'attività delle istanze concorrenti: pubblico e critica), è lo stesso *studio system* hollywoodiano a essere tutt'altro che monolitico e uniforme, anche per quanto concerne i generi. Ciò riguarda i generi come sistemi complessi e al contempo i film di genere singolarmente presi. La distinzione (sfumata) che lo studioso inglese, riprendendo alcune considerazioni di Tino Balio²⁴⁷, compie tra *genres*, *cycles* e *production trends* non presuppone infatti uno sviluppo ordinato o comunque privilegiato delle varie tipologie di produzione, come invece pare presupporre Altman.

Per Altman la specificazione continua del genere-sostantivo in ciclo-aggettivo, e la consecutiva (per quanto non automatica) fissazione di quest'ultimo in nuovo genere è la chiave stessa del processo di generificazione²⁴⁸. Secondo Steve Neale invece regimi diversi del processo di generificazione possono benissimo coesistere, proprio perché funzionali all'operato di un'industria che articola la dialettica standardizzazione/differenziazione.

Genre criticism has [...] not just constructed a series of misleading pictures of Hollywood's output, it has also, according to Maltby, constructed a misleading picture of “the industry itself, which categorizes its product by production size and by the audience sector to whom it is primarily appealing, organizing its production schedules around cycles and sequels rather than genres as such” (1995: 130).

I myself would qualify this last point. While the evidence discussed in this chapters suggests that cycles and sequels were and are important as factors in the planning of productions, it also suggests that star-genre formulations, star-formula

247Cfr. Tino Balio, *Production Trends*, in Id. (a cura di), *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, Scribner's, New York, 1993.

248Cfr. Rick Altman, *Film/Genere*, op. cit., pp. 92-99.

combinations production trends, cyclic formulae, generic formulae, generic hybrids and traditionally defined genres were and are important as well²⁴⁹.

Dal nostro punto di vista ciò significa che l'esistenza di un sistema *debole* di generificazione non è una prerogativa italiana: anche a Hollywood la produzione può manifestarsi con differenti gradi di coerenza generica. Allo stesso modo, Neale ritiene che nei film prodotti negli Stati Uniti, anche durante il periodo classico, non sia rintracciabile quella purezza di genere che è stata attribuita loro. Come altri studiosi di cinema²⁵⁰, anche Neale ritiene che

[h]ybridity itself is not confined to New Hollywood either. As has been made clear a number of times during the course this book, generic hybridity is as common in old Hollywood as it is in the New Hollywood²⁵¹.

Nello specifico, citando il resoconto di un film di Will Price del 1950, *Tripoli* (titolo italiano: *I conquistatori della Sirte*) fatto da Jeanine Basinger, Neale converge con il giudizio della collega:

Tripoli [...] does star Payne and O'Hara. Watching it, one can recognize elements from many types of films – musicals, Westerns, service films, traditional war films, and even the woman's film. It's a story about the Marines fighting the Barbary pirates. It contains within its running time traditional events that have come to be associated with all the genres named above, and probably more. It's a grab bag of plots, a crazy quilt²⁵².

Leggendo queste frasi viene in mente la trama di un film di cui abbiamo già parlato in 2.2.3., *Cuori sul mare* di Giorgio Bianchi, curiosamente prodotto nello stesso anno di *Tripoli*, che nella trama unisce elementi bellici, *romance*, commedia e film di pirati. Ma tornano in mente anche le parole usate da Sergio Grmek Germani, in qualche caso simili a quelle di Jeanine Basinger, per definire quella che a lui sembra essere una peculiarità del nostro cinema:

249 Steve Neale, *Genre and Hollywood*, op. cit., p. 253. Il testo citato in nota è Richard Maltby, *Hollywood Cinema: An Introduction*, Blackwell, Oxford, 1995.

250 Vedi in particolare l'acuto saggio di Janet Staiger, *Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History*, op. cit.

251 Steve Neale, *Genre and Hollywood*, op. cit., p. 249.

252 Jeanine Basinger, *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, Columbia University Press, New York, 1986, p. 1.

[q]uesta tendenza al collage resterà in fondo prevalente nel cinema italiano rispetto alle costruzioni in profondità. [...]. Il cinema italiano, rispetto alle costruzioni «in profondità» di quello americano, oscilla dunque spesso tra il collage in superficie e una sotterranea vocazione parodistica²⁵³.

Tra un *collage* e un *crazy quilt* non sembrerebbe esserci molta differenza. Ciò non significa che non esista diversità alcuna tra i prodotti di genere realizzati nel nostro paese e quelli che provengono da Hollywood, ma che accanto alle (sempre e abbondantemente) citate differenze, e proprio per mettere meglio in rilievo quelle, può essere utile ricordare anche le affinità.

Tornando al principio centrale del paradigma di Neale si può ragionevolmente sostenere che, anche in Italia negli anni Cinquanta, il genere fornisce agli spettatori le coordinate utili a gestire l'attesa del film, anche in senso proprio, come suggerisce questa ricostruzione dei dialoghi in una sala di paese pubblicata su «Hollywood»:

Manca un'ora all'inizio della proiezione e già si commenta il film.

“È un film d'avventure con un po' d'amore”, sogghigna una ragazzotta paffuta.

“Io ho già visto il 'provino' domenica scorsa!”.

“Ma no!”, replica una massaia seduta dietro, intenta a distribuire sberle a tre mocciosi che si esibiscono nell'imitazione del figlio di Robin-Hood. “Sono sicura che è un giallo perché c'è un processo. Deve essere 'lei' che ammazza 'lui!'” [...].

Lo speaker commenta la condanna dell'assassina con le parole che costituiscono il titolo stesso del film, mentre all'unisono duecento sedie scricchiolano spostate dai frettolosi di raggiungere l'uscita che sperano in un western la prossima domenica:

“...comunque per gli uomini *Giustizia è fatta!*”²⁵⁴.

Abbiamo visto che Neale aggancia la funzione dei generi alla loro capacità di essere regolatori del verosimile, negoziando tra codici più specificamente filmici e codici più ampiamente culturali: anche questa funzione sembra presente a un certo livello nella prassi cinematografica italiana. Come ha notato infatti Paolo Bertetto il risultato più duraturo della commedia italiana degli anni Cinquanta è stato proprio quello di costruire un'immagine *verosimile* e perciò cinematograficamente ripetibile del paese e della sua vita sociale e

253 Sergio Grmek Germani, *Introduzione a una ricerca sui generi*, op. cit., p. 84.

254 Gian Carlo Martelli, *Domenica, cinema di paese*, in «Hollywood», a. VII, n. 322, 17 novembre 1951, p. 16.

culturale²⁵⁵. Il fine, come altrove argomentato da Vittorio Spinazzola²⁵⁶, non è tanto quello di produrre *pièces bien faites*, quanto quello di giungere alla creazione di un pubblico omogeneo e affezionato al cinema nazionale. Sebbene le figure di quella commedia sembrano prelevate dalla vita reale, scrive Bertetto,

[I]a riconoscibilità dell'Italia degli anni cinquanta non significa tuttavia una garanzia di rappresentazione realistica o naturalistica. [...]. La riconoscibilità, la verosimiglianza della commedia all'italiana sono strutture spettacolari prodotte dalla modificazione dei codici filmici, consentite dalla riduzione rappresentativa in schemi della complessità drammatica del dopoguerra, che il neorealismo aveva realizzato. [...]. Così la commedia all'italiana si costituisce su una mediazione operata dai codici di verosimiglianza, che mentre autorizzano come realismo la descrizione schematizzata e di maniera della realtà popolare italiana, nello stesso tempo operano una riduzione delle negatività a un orizzonte di possibili risolvibili

²⁵⁷.

Scorrendo poi le categorie di genere analizzate da Neale, per quanto molte di esse, come già detto, sembrano lontane dalla nostra tradizione, in alcune occasioni si notano coincidenze interessanti. È il caso di un genere a prima vista organicamente incardinato nella cultura cinematografica statunitense, quale il biopic, i cui caratteri peculiari individuati da Neale sembrano rintracciabili anche al cinema biografico italiano dei primi anni Cinquanta, in particolare a quello di argomento musicale e operistico²⁵⁸. Schemi ideologici come “the tension between the innovative individual [...] and established institutions and traditions”²⁵⁹, convenzioni formali come “the prevalence montage sequences, flashback structures and trial sequences”²⁶⁰, nonché il motivo tematico “success has a price”²⁶¹ sono estremamente comuni

255Può essere utile mettere a confronto l'ipotesi di Bertetto sulla commedia degli anni Cinquanta con quella, opposta e complementare, di Aprà e Carabba sul melodramma popolare (Cfr. Adriano Aprà e Claudio Carabba, *Neorealismo d'appendice*, op. cit., pp. 14 e 38). Se per Aprà e Carabba il neorealismo funziona (altmanianamente, diremmo col senno di poi) come metagenere che esercita un'influenza sui generi già esistenti, portando a una loro declinazione (da qui l'idea di “neorealismo d'appendice”), per Bertetto i generi e le convenzioni spettacolari (in una parola: l'industria) “bruciano” il naturalismo, riqualificandolo “nel verosimile ristrutturato del nuovo ciclo produttivo tecnico-industriale” (p. 138). In sostanza, secondo Bertetto, attraverso la mediazione decisiva della commedia e delle sue strutture, il realismo viene riconvertito in verosimile, quindi in attrazione. Il realismo che passa attraverso la commedia è la sostanza riciclata dell'espressione del nuovo spettacolo, di cui la commedia è forma principale.

256Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico*, op. cit., pp. 211-227.

257Paolo Bertetto, *La costruzione del cinema di regime: omogeneizzazione del pubblico e rimozione del negativo*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni cinquanta*, op. cit., p. 137.

258Sul genere nel suo complesso cfr. Guglielmo Pescatore, *La voce e il corpo. L'opera lirica al cinema*, Campanotto, Pasian di Prato (Ud), 2001.

259Steve Neale, *Genre and Hollywood*, op. cit., p. 63.

260Ibidem.

261Steve Neale, *Genre and Hollywood*, op. cit., p. 64.

in pellicole come *Casta diva* (Carmine Gallone, 1954), *Giuseppe Verdi* (Raffaello Matarazzo, 1953) o *Enrico Caruso, leggenda di una voce* (Giacomo Gentilomo, 1951).

Quest'ultimo in particolare, forse meno conosciuto degli altri, merita qualche osservazione. Il film è più volte menzionato da «Hollywood» nei mesi che passano tra l'avvio della lavorazione e la presentazione al pubblico. La dichiarazione del carattere di genere del film di Gentilomo è trasparente nel materiale promozionale che circola prima dell'uscita: le foto di scena riportate sul settimanale lo definiscono infatti “biografia”²⁶² e “pellicola musicale”²⁶³. Poco cambia in sede di definizione critica, dove *Enrico Caruso* è ricondotto alla tipologia dei “film musicali italiani”²⁶⁴ o dei “film-biografico-musicali”²⁶⁵. All'interno del testo la tradizionale voce off che apre il film articola, in una maniera che abbiamo già visto essere usuale negli esempi riportati da Altman e da Neale, l'appartenenza a un genere, allargando le possibilità di appartenenza e premurandosi di smentire una definizione troppo specifica del film in termini di genere:

Questo film *non vuole essere una biografia*, ma la rievocazione poetica della giovinezza di un uomo che conquistò e rese felici milioni di uomini. Vuole essere un ringraziamento al cantante che non è più, al paese che gli diede i natali, alla umile mamma che nella miseria e nella malattia seppe con immenso amore e incommensurabile fede dare il primo impulso alla fulgida ascesa del figlio²⁶⁶.

I caratteri culturali, tematici e stilistici che Neale attribuisce al biopic statunitense sono tutti ben presenti in questo film. Caruso, interpretato da Ermanno Randi, è presentato come un “innovative individual” il cui talento naturale è continuamente frustrato dai rappresentanti delle istituzioni (la maestra di canto, l'impresario). In linea di massima potremmo dire che nello scontro Natura/Cultura è sempre il primo termine a essere valorizzato in modo euforico, e con esso tutte le sue possibili figurativizzazioni (la madre, il mare, l'amore, la Vergine Maria). Il prezzo del successo artistico, come in buona parte dei film opera, è la rinuncia all'amore di una donna, Stella (Gina Lollobrigida). Le sequenze di *montage* sono presenti e stilisticamente molto marcate: è il caso del finale, in cui il cantante, raggiunto il successo, lascia la città in carrozza sulle note di *Addio mia bella Napoli*, ma anche di una sequenza in cui, col pretesto narrativo delle lezioni di canto, scorrono sullo

262Didascalia a foto, «Hollywood», a. VII, n. 307, 4 agosto 1951, p. 2.

263Didascalia a foto, «Hollywood», a. VII, n. 314, 22 settembre 1951, p. 1.

264Bruno Brognara, “Caruso, leggenda di una voce” in *Ingresso libero*, in «Hollywood», a. VIII, n. 336, 23 febbraio 1952, p. 23.

265I.D. [Italo Dragosei], *Niente vacanze a Cinecittà*, in «Hollywood», a. VIII, n. 363, 30 agosto 1952, p. 22.

266Corsivo nostro.

schermo una serie di spartiti di opere celebri cantate dal giovane Enrico. Il film, poi, sceglie di mostrare una parte precisa, per quanto temporalmente ampia, della vita del tenore: gli anni dell'infanzia e della formazione, fermandosi sulla soglia della consacrazione internazionale. In questa scelta si riflette un principio di scansione narrativa tipico del genere anche negli Stati Uniti: “[m]ost biopics focus on the span of a person's career, the years that coincide with their rise to fame, rather than on his or her life as a whole”²⁶⁷.

Le analisi di Neale sui singoli generi possono risultare utili anche nei casi di quei generi che, nel periodo qui preso in esame, non sono presenti nella produzione italiana se non a livello di tracce. Un buon esempio è quello dell'horror, genere che, esclusi precursori piuttosto lontani come *Maciste all'inferno* (Guido Brignone, 1926) o *Kalida'a, la storia di una mummia* (Augusto Genina, 1917), si diffonde nel nostro cinema solo a partire dai tardi anni Cinquanta. Tracce di immaginazione horror, o detta in maniera diversa, sequenze che sembrano tratte da un film horror si trovano però in film come i già menzionati *Paolo e Francesca* (Raffaello Matarazzo, 1950) e *Il conte Ugolino* (Riccardo Freda, 1949). Nel film di Matarazzo si assiste a una scena quasi *splatter*, in cui Ippocrate, il falco dell'Astrologo di corte (Aldo Silvani), mangia un topolino vivo offertogli dal padrone. Il finale del film di Freda, nel quale la figlia di Ugolino, Emilia (Gianna Maria Canale,) entra nella cella ritrovando i cadaveri del padre e dei fratelli, è degno delle prove, esplicitamente horror, che il regista produrrà nei primi anni Sessanta. La corsa affannosa di Emilia lungo i corridoi labirintici che portano alla cella, sostenuta dalla voce over del Conte (Carlo Ninchi) che recita il XXXIII canto dell'*Inferno*, si interrompe con un urlo di terrore una volta scoperti i corpi dei propri cari: a questo primo piano di Gianna Maria Canale, bloccato in fermo immagine, non fa seguito alcun controcampo, nel pieno rispetto dell'ambiguità del testo di partenza.

Come si è già visto in 2.2.2. questi adattamenti danteschi risultano linguisticamente assai compositi e non stupisce quindi più di tanto la presenza di accenti orrorifici. Vale la pena però di sottolineare che anche a Hollywood, secondo Neale, l'horror non nasce allo stato puro, ma prende vita all'intersezione di pratiche, per lo più extracinematografiche, molto diverse: il racconto gotico, il circo, i parchi divertimenti, il *freak show*²⁶⁸. Nei casi a nostra disposizione i film non sono percepiti immediatamente come horror. Tuttavia il testo dantesco funziona in essi da supporto sul quale si incrociano, come già detto, la commedia di

267Steve Neale, *Genre and Hollywood*, op. cit., p. 62.

268Ivi, pp. 93-94.

costume, le forme contemporanee del cinegiornalismo, la musica leggera²⁶⁹ e la tradizione popolarmente diffusa dell'illustrazione dantesca, vero e proprio serbatoio di *imagerie* gotica.

Per evitare equivoci è qui necessaria una precisazione. Attraverso questi confronti non abbiamo inteso sostenere che certi generi davvero tipici del cinema italiano, quali la biografia operistica o l'adattamento dantesco, funzionino esattamente alla stessa maniera di reali o ipotetici corrispettivi hollywoodiani. Tanto meno abbiamo voluto suggerire che l'origine di queste pratiche vada rintracciata semplicemente nell'imitazione, magari in chiave minore, di modelli d'oltreoceano. Per essere ancora più espliciti non riteniamo che il modello di Neale sia applicabile *in toto* al caso italiano, ma che ci possa suggerire delle utili direzioni di analisi. Il senso di questi paralleli era quindi quello di marcare aree di somiglianza tra il nostro cinema e quello statunitense, col fine di mettere in discussione l'idea, spesso implicita, quasi mai pienamente sviluppata, del deficit organizzativo-industriale italiano, rispetto all'esemplare integrazione hollywoodiana, quale motivo delle difficoltà della nostra produzione a strutturarsi in generi definiti. Si è visto che nemmeno a Hollywood il genere è un monolite e si è visto che alcuni generi manifestano elementi di analogia.

Questo non vuol dire, lo ripetiamo, azzerare le differenze che esistono, ma al contrario, riteniamo, circoscriverle ed evidenziarle. Torniamo all'esempio di *Enrico Caruso*. Il film come abbiamo visto presenta forti analogie testuali con il biopic hollywoodiano. La ricostruzione biografica, però, è continuamente interrotta da elementi che sembrano eccentrici rispetto all'asse narrativo principale. Ci riferiamo ad esempio ai siparietti comici a base di inseguimenti che hanno come protagonisti il piccolo Enrico (Maurizio Di Nardo) e l'amico Giovanni (Carletto Sposito). Come in un altro curioso film dello stesso Gentilomo, *O sole mio* (1945), si trovano poi con frequenza accorgimenti tecnico-stilistici tipici del cinema muto quali la sovraimpressione del volto della madre o l'apparizione del diavolo da una botola durante la rappresentazione di *Faust* al Teatro San Carlo. Anche il consueto *romance* è declinato secondo un gusto che pare tutto interno al nostro cinema: Stella, la donna amata da Enrico, è interpretata dalla stessa attrice, Gina Lollobrigida, in tutte le fasi della vita del protagonista. Con un effetto singolare e per certi versi perturbante la persona di cui il grande tenore si invaghisce da bambino è fisicamente la stessa che incontra dieci anni dopo, essendone ancora innamorato. In *Enrico Caruso*, come nel prima citato *Tripoli*, sembrano esserci molti generi dentro un unico film di genere.

²⁶⁹In *Paolo e Francesca* il personaggio del menestrello di corte interpretato da Roberto Murolo si esibisce spesso in numeri musicali, che a volte servono da puro intermezzo, altre per legare diegeticamente eventi che avvengono in spazi diversi.

Come interpretare questa marcata eterogeneità testuale? Abbiamo già ritenuto non del tutto soddisfacente l'ipotesi della "tendenza al collage" come peculiare del cinema italiano, visto che anche nella Hollywood classica spesso i testi di genere appaiono estremamente compositi. In attesa di riprendere il discorso più avanti ci limitiamo a formulare un'ipotesi puramente indicativa. Nel cinema italiano degli anni Cinquanta questa eterogeneità è deliberatamente perseguita e lo sforzo principale dei film non sembra quello di risolvere le incongruenze formali, stilistiche e tematiche, ma quello di farle coesistere attraverso strutture narrative (ad esempio il film a episodi) o dispositivi testuali (ad esempio la voce over) che siano in grado di cucire assieme elementi difformi e al contempo metterne in rilievo l'autonomia.

3.2.3. Applicare la teoria di genere al caso italiano. Il modello semantico/sintattico/pragmatico

Le idee di Altman hanno avuto immediata diffusione a partire dalla fine degli anni Novanta e il modello semantico/sintattico/pragmatico è divenuto una sorta di standard per gli studi sui generi. Proprio per questo motivo vorremmo provare a verificarne attentamente l'operatività nell'ambito del cinema italiano.

I vantaggi della proposta di Altman sono notevoli. In primo luogo, come abbiamo visto, essa offre un modello per spiegare la nascita dei generi cinematografici. Poi, attraverso l'articolazione degli aspetti semantico e sintattico, fornisce anche una spiegazione circa la durata e la solidità dei singoli generi, ipotizzando che quelli di lunga durata si distinguano per una sintassi più stabile, meno soggetta quindi all'infiltrazione di elementi semantici provenienti da altri generi o, più probabilmente, cicli. Un altro punto a favore della teoria di Altman è senza dubbio l'idea che le etichette di genere siano diacronicamente, ma anche sincronicamente, soggette a cambiare e che con esse cambino le attribuzioni dei singoli film rispetto a un corpus. Come ha spiegato Raphaëlle Moine:

il corpus dei film di un genere definito attraverso il metodo semantico-sintattico è fondamentalmente un corpus duale, che evita la pleora delle liste inclusive e la magrezza dei panteon selettivi: i film non si riallacciano a un genere tutti allo stesso modo, alcuni partecipano attivamente all'elaborazione della sintassi del genere, altri riprendono in una maniera meno sistematica gli elementi tradizionalmente associati al genere. Il doppio approccio, semantico e sintattico, sottolineando l'intrecciarsi di questi differenti tratti, offre così la possibilità di

definire, per un genere dato, livelli di genericità differenti²⁷⁰.

Allo stesso tempo, però, il modello di Altman lascia aperte alcune questioni importanti. In primo luogo non è sempre chiara la distinzione tra valore semantico e valore sintattico degli elementi tematici e stilistici ricorrenti in un dato genere:

to what extent, for example, is music in the musical [...] a semantic rather than a syntactic building-block? There is no doubt that music and different styles of music possess their own semantic charge. There is no doubt that music can function, usually in combination with other elements, as a meaningful mark of the genre. And there is no doubt that most musicals position their music within broader syntactic structures. However, music itself possesses its own syntactic features, and passages of music in musical films constitute syntactic building-blocks too. [...].

Similar issues are raised by gags in comedies and shoot-outs in westerns. Are these be regarded as semantic units, syntactic units, or both²⁷¹?

Inoltre, nella sue formulazioni antecedenti a *Film/Genre*, il modello di Altman risultava ambiguo circa la questione dei luoghi, dei modi e dei principi in base ai quali la semantica di un ciclo si organizza in sintassi, passaggio necessario perché si possa parlare di genere, dal momento che questo non è:

neither an artificially derived but historically unattested theoretical type nor a theoretically unattested historical type. A genre does not exist fully until a method is found of building its semantics into a stable syntax²⁷².

In *Film/Genre*, con l'inclusione dell'aspetto pragmatico a fianco di quelli semantico e sintattico, la questione è risolta in un quadro di condizioni nel quale sono chiamati in causa congiuntamente produttori, critica e pubblico. Qui i punti di incertezza, dalla nostra prospettiva, sono almeno due. In primo luogo, sebbene Altman prenda energicamente le distanze dai teorici che hanno enfatizzato il carattere produttivo e industriale dei generi, finisce egli stesso per descrivere un quadro che, per organicità del processo di produzione/fruizione e durata degli assi di genere, non può che rimandare all'esempio hollywoodiano. In secondo luogo, l'etichettatura di genere risulta essere sempre e comunque un'attribuzione *ex post*, l'ultima fase di un percorso che è stato avviato con l'intenzione di

270Raphaëlle Moine, *I generi del cinema*, op. cit., p. 81.

271Steve Neale, *Genre and Hollywood*, op. cit., p. 216.

272Rick Altman, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington, 1987, p. 115.

dare vita a prodotti unici. Entrambe queste posizioni risultano assai difficili da applicare fuori dal contesto statunitense e, in modo particolare, non sembrano particolarmente efficaci nel caso del cinema italiano. Partiamo dalla prima.

La proposta di Altman, comprensibilmente formulata per Hollywood, assegna agli studios il compito di *iniziare* il percorso di creazione dei generi, tramite l'imitazione di un film di successo di cui vengono isolate caratteristiche precise, le quali a loro volta vanno incontro a un processo congiunto di consolidamento e differenziazione. Si fa fatica a immaginare in che modo questo processo possa essere avviato in realtà meno o diversamente strutturate rispetto a quella presa ad esempio. Tanto che il tentativo compiuto da Raphaëlle Moine per riorganizzare il modello altmaniano in funzione di una sua applicazione al di fuori di Hollywood mette in luce tutte le contraddizioni dell'ipotesi di partenza. Secondo Moine in cinematografie come quella francese degli anni Cinquanta, ma potremmo agevolmente trasporre il discorso per quella italiana dello stesso periodo, caratterizzate da una forte influenza economica e simbolica del cinema statunitense e al contempo intenzionate a marcare una loro autonomia culturale,

il processo di generificazione opera anche per espansione, ma innesta su generi esistenti, e spesso nazionali, determinazioni e tratti nuovi estranei, o essi stessi derivati da una mescolanza di elementi nazionali identitari e di elementi americani

273.

L'ipotesi che la nascita di generi diversi da quelli hollywoodiani avvenga per specificazione, vale a dire attraverso l'innesto di "elementi americani" su "elementi nazionali" sposta nei fatti la questione senza risolverla. Sostenere che su una sintassi nazionale si possano impiantare tratti semantici estranei (o il contrario: si pensi al caso del western italiano degli anni Sessanta), per quanto suggestivo e in alcuni casi utile, significa infatti dare per scontata l'esistenza di tratti filmici nazionali che sono a loro volta la manifestazione di caratteri culturali identitari. La nazionalità pare perciò assai debole come elemento semantico/sintattico, a meno di non ricadere in una concezione di tipo essenzialista dell'identità e concepire i film come interamente appartenenti a questa o quella cultura nazionale. Questa posizione, nel campo degli studi sul nostro cinema, risulta superata ad esempio negli studi di Pierre Sorlin:

[a] national cinema might be what is projected in the picture-houses of a nation,

273Raphaëlle Moine, *I generi del cinema*, op. cit., p. 195.

and defined by the different networks which organize the production of “national” pictures but also the distribution and exhibitions of all kinds of films, domestic or foreign. [...].

A national cinema might therefore be the whole process of creation, distribution and consumption of films. [...].

In my view a national cinema is not a set of films which helps to distinguish a nation from other nations, it is the chain of relations and exchanges which develop in connection with films, in a territory delineated by its economic and and juridical policy²⁷⁴.

Dal nostro punto di vista ci pare più adatta a descrivere i film di genere dei primi anni Cinquanta questa concezione che immagina la nazionalità dei film in termini fluidi, come insieme di relazioni e di possibilità tra le quali le singole pellicole oscillano, assolvendo una funzione nei fatti negoziale, piuttosto che quella suggerita da Moine, il cui esito ultimo non può che essere il rinvenimento di tratti e di interi generi qualificati come “nazionali per eccellenza”. Un esito, è bene specificarlo, altrove criticato da Moine, laddove espone i principali limiti dei modelli ideologici e rituali²⁷⁵, e dallo stesso Altman²⁷⁶.

L'altro punto della teoria di Altman che non pare essere sempre confermato dalla pratica del cinema italiano degli anni Cinquanta è relativo al problema della denominazione dei generi. In estrema sintesi potremmo dire che, affinché il genere esista è necessario, secondo Altman, che ci siano dei prodotti creati dall'industria, *quindi* dei nomi dati dalla critica e che diventano di uso comune anche per il pubblico. Potremmo rappresentare il percorso in maniera estremamente schematica:

Film (industria) → Nome (critica) → Genere (società) → Film (industria) → ...

Si è detto che uno dei grandi meriti di *Film/Genere* è stato proprio quello di assegnare alla critica un ruolo centrale nel processo di nascita dei generi. Il materiale raccolto su «Hollywood» fornisce spunti di grande interesse da questo punto di vista. A volte lo schema di Altman sembra valido anche per la nascita dei nostri generi (è il caso del melodramma). Altre volte, invece, si verificano situazioni rispetto alle quali il modello esplicativo proposto dal teorico nordamericano non pare avere efficacia. In certi casi denominazioni di genere si diffondono in assenza di definizioni semantico/sintattiche (il cosiddetto “western italiano” degli anni Cinquanta); altre volte le etichette di genere circolano indipendentemente dall'esistenza di testi veri e propri (il film a episodi).

274Pierre Sorlin, *Italian National Cinema 1896-1996*, Routledge, London-New York, 1996, pp. 8-10.

275Raphaëlle Moine, *I generi del cinema*, op. cit., pp. 115-119.

276Cfr. la scheda intitolata “Genere e nazione” in Rick Altman, *Film/Genere*, p. 129.

Procediamo anche qui con ordine.

In alcuni casi, si diceva, la situazione italiana pare sovrapponibile punto per punto a quella statunitense: è con una certa sorpresa che si scopre che, ad esempio, il sostantivo “melodramma” e l'aggettivo “melodrammatico”, esattamente come nella Hollywood del periodo classico, ricorrono raramente e ancor più di rado compaiono in abbinamento agli oggetti cui dagli anni Settanta in avanti sono stati tradizionalmente associati. Melodrammatico può essere il tono complessivo del soggetto²⁷⁷ o del dialogo²⁷⁸ di un film, o un aggettivo sostanzialmente intercambiabile con altri (commovente passionale, accorato)²⁷⁹, oppure quel tipo di film tratto da opere liriche²⁸⁰ (in questo caso si può parlare di “genere musical-galloniano-melodrammatico”²⁸¹). Nel senso corrente, melodramma compare come sinonimo di “film d'appendice”²⁸² per quelle pellicole che “fanno piangere fiumi di lagrime agli ingenui spettatori domenicali”²⁸³. Vale la pena di notare che il termine, sulle riviste che abbiamo analizzato, quasi mai associato a Raffaello Matarazzo, i cui lavori sono piuttosto etichettati, peraltro ancora in fase di lavorazione, come “film passionale”²⁸⁴, “solito film-strappacuore”²⁸⁵ o ricondotti implicitamente ad esempi prebellici, poiché appartenenti “al genere dei drammi diretti a toccare il cuore”²⁸⁶.

In altri casi si assiste al consolidamento di etichette che, al contrario di quanto abbiamo visto parlando di melodramma, sono condivise e quasi date per scontate nel dibattito dell'epoca, ma che scompaiono dal lessico della critica nel giro di pochissimi anni. Si registra anche qui con una certa sorpresa la diffusione, con quasi tre lustri di anticipo sull'exploit di *Per un pugno di dollari* (Sergio Leone, 1964), della denominazione “western italiano”, associata a una serie di film per lo più girati nel sud Italia o in Sardegna e aventi come oggetto le vicende, reali o di finzione, di banditi. Su questo singolare gruppo di film torneremo più avanti. Per il momento ci limitiamo a segnalare che il genere è dato per esistente dal 1950, quando si legge che

277Calandrino, risposta ad Achille, *Sottovoce*, in «Hollywood», a. VII, n. 283, 17 febbraio 1951, p. 12.

278Massimo Scaglione, “Gli innocenti pagano” in *Ingresso libero*, in «Hollywood», a. VIII, n. 351, 7 giugno 1952 p. 23; Ezio Colombo, “Febbre di vivere” in *La lucciola*, in «Festival», a. IX, n. 23, 6 giugno 1953, p. 2.

279Un certo D., *L'ora della verità*, in «Festival», a. IX, n. 6, 7 febbraio 1953, p. 19.

280Alberto Pozzolini, *Le moderne beatitudini*, in «Hollywood», a. VIII, n. 372, 1 novembre 1952, p. 3.

281Un certo D., *L'ora della verità*, in «Festival», a. IX, n. 26, 27 giugno 1953, p. 19.

282Ubaldo Bosello, “La figlia del peccato” in *Ingresso libero*, in «Hollywood», a. VII, n. 288, 24 marzo 1951 p. 15.

283Italo Dragosei, *Feste, farina e farsa*, in «Hollywood», a. VII, n. 302, 30 giugno 1951, p. 15.

284I.D. [Italo Dragosei], *Tante attrici per una nemica*, «Hollywood», a. VIII, n. 360, 9 agosto 1952, p. 22.

285I.D. [Italo Dragosei], *Ritorna De Sica*, in «Hollywood», a. VIII, n. 367, 27 settembre 1952, p. 22.

286Albert Luneville, *Yvonne Sanson senza peccato*, in «Hollywood», a. VIII, n. 375, 22 novembre 1952, p. 5.

Giulio Morelli ha finito da tempo *La roccia incantata* ambientato e girato tutto dal vero nella zona del Gran Sasso ed è avvilito per aver letto, a proposito del suo film, che si tratta di “un *western* italiano e che l'azione è stata trasferita per ragioni di cassetta in Sicilia”²⁸⁷

Nelle recensioni inviate dai lettori si parla di “recente tradizione del *western* italiano”²⁸⁸. Questo nuovo genere pare trasporre i connotati temporali (e, per analogia, quelli spaziali) e allo stesso tempo i tratti stilistici fondamentali del modello originale:

[p]er il suo debutto [*La spigolatrice di Sapri* poi *Eran trecento*], Callegari s'è rivolto a quella specie di *western* della nostra storia patria che sta diventando, sugli schermi, il Risorgimento²⁸⁹.

“*Western* italiano” hanno chiamato in molti questo film di Germi; infatti *Il brigante di Tacca del Lupo* in comune con il genere «*western*» americano ha molte cose. Non diremo dell'epoca (1861) né del fatto che alla fine arrivano «i nostri»; diremo piuttosto di quel tono eroico non retorico, di quella perfezione tecnica che non scivola nel meccanismo²⁹⁰.

Quella di Pietro Germi sembra poi essere la figura eponima di questo nuovo genere:

Germi, tanto per non usare termini allusivi, ha trapiantato in casa nostra il *western* d'oltreoceano. [...]. D'altra parte già nel precedente film di Germi, *In nome della legge*, era abbastanza facile avvertire la consapevole (o casuale?) presenza del regista americano²⁹¹.

287Italo Dragosei, *Radiografia del cinema*, in «Hollywood», a. VI, n. 233, 4 marzo 1950, p. 14.

288Franco Panzerini, “Il brigante Musolino” in *Ingresso libero*, in «Hollywood», a. VII, n. 279, 20 gennaio 1951, p. 15.

289Franco Rispoli, *Eran trecento con Rossano Brazzi*, in «Hollywood», a. VIII, n. 348, 17 maggio 1952, p. 5.

290Mario Natale, *Belle di giorno e di notte sulla laguna*, in «Hollywood», a. VIII, n. 366, 20 settembre 1952, pp. 14-15.

291Ezio Colombo, “Il brigante di Tacca del Lupo”, in «Hollywood», a. VIII, n. 377, 6 dicembre 1952, p. 6.

Altrove la vocazione dello stesso Germi alla ripresa di modelli americani è fatta oggetto di satira, cfr. Un certo D., *L'ora della verità*, in «Festival», a. IX, n. 5, 31 gennaio 1953, p. 21: “Ha una voglia di *western* sparsa per tutto il corpo che lo fa sembrare lentiginoso. Dove non ci sono lentiggini fioriscono i nei di una voglia di *gangster*. Gli è rimasta nell'orecchio destro l'eco delle scariche di mitra di *Scarface*. Nel suo orecchio sinistro risuona ancora il rumore degli zoccoli dei cavalli di *Ombre rosse*, con qualche squillo di tromba della *Carica dei Seicento*. Nei suoi occhi c'è il tramonto infuocato di *Duello al sole*. [...]. Il suo amore attuale è una granitica roccia americana ed egli la va cercando affannosamente in Sicilia o in Calabria. Roccia e polvere sollevata dai cavalli che corrono sono i suoi ideali, con qualche pizzico di vecchia bandiera scolorita dal sole e lacerata dal vento. Germi non pensa in italiano, ma nello *slang* dei rudi uomini del Texas. Ma perché la bandiera italiana non ha tante stelle come quella degli Stati Uniti? Se *In nome della legge* lo ha reso felice, per via dei siciliani che andavano a cavallo sollevando nuvolette di polvere, *Il brigante di Tacca del Lupo* lo ha fatto piangere di gioia, perché gli ufficiali italiani portavano gli stessi berretti sformati e impolverati dei soldati americani della guerra di Secessione”.

Vedi anche Santo Gradito, *Bocciato in geografia il cinema italiano*, in «Festival», a. IX, n. 24, 13 giugno

Gli esempi potrebbero essere altri, ma la questione può essere riassunta così: il “western italiano” degli anni Cinquanta di cui troviamo tracce consistenti sulle pagine di «Hollywood» pare esistere solo come categoria pragmatica, utile alla denominazione di una serie di film e come tale accettato da pubblico e critica. Questo nuovo possibile genere, che pure presenta tratti semantici propri, non nasce per specificazione di altri generi, né tanto meno per innesto di caratteri nazionali su uno standard universalmente accettato. Come proveremo a dimostrare più avanti il “western italiano” non è la declinazione italiana del western fordiano, ma al contrario il tentativo di ricostruire un modello partendo dal materiale significante a disposizione. In ogni caso lo schema esplicativo di Altman non permette di rendere conto di una pratica come questa.

Meno curioso, ma ugualmente problematico rispetto al disegno genetico di Altman è il caso del film a episodi, genere quanto mai rappresentativo del nostro cinema nella prima metà degli anni Cinquanta. La cosa interessante qui è che, nonostante l'abitudine di produrre film suddivisi in segmenti autonomi non fosse una novità²⁹² e nonostante tale filone non fosse presente soltanto in Italia²⁹³, la tipologia risulta identificata come un genere a sé stante non in seguito a un'operazione di denominazione della critica, ma in seguito a quella che pare l'operazione di promozione di un singolo regista, Alessandro Blasetti, alle prese con un film *Altri tempi* (*Zibaldone n. 1*), uscito nel 1951.

Si parla di *Altri tempi* su «Hollywood» già durante i mesi di preproduzione e di lavorazione. La rivista dà ampio spazio ai film in lavorazione, in particolare nelle rubriche *Filo diretto* e *Settimana romana*. Spesso i film sono identificati succintamente in termini di genere e tale identificazione è relativa, nella maggior parte dei casi, ad elementi della trama, dell'ambientazione o alle scelte compiute relativamente al cast. Nel caso del film di Blasetti, tuttavia, il film è annunciato come un'opera del tutto particolare e per la quale si rendono necessarie nuove definizioni:

1953, p. 3: “Per i «western» autarchici vanno sempre bene Calabria, Sicilia e Sardegna, a meno che Germi non scopra qualche altro posticino degno della sua considerazione”.

292“In realtà era stato proprio il neorealismo originario ad avviare, come uno dei suoi maggiori tratti di modernità, una certa destrutturazione del racconto (il primo film a episodi è il rosselliniano *Paisà* [1946]) e il rosa non fa che procedere su questa strada, rappresentandone dunque il logico sviluppo formale”, Alberto Farassino, *Viraggi del neorealismo: rosa e altri colori*, op. cit., p. 210.

293“Da qualche anno la produzione cinematografica europea si è andata decisamente orientando verso film ad episodi separati, favorita in questo da un sempre maggiore interessamento da parte del pubblico. È opportuno notare a questo proposito che, mentre da un canto la produzione italiana è stata l'ultima in ordine di tempo a realizzare spettacoli del genere, al cinema inglese spetta la paternità di essi”, Liliana Chiaruzzo, *Tre film in uno*, in «Hollywood», a. VIII, n. 376, 29 novembre 1952, p. 14.

Alessandro Blasetti ha in progetto un film-cocktail ovvero uno spettacolo composto da tre brevi film, tre racconti cinematografici per intenderci, che dovrebbero essere realizzati da registi, e con attori, italiani, francesi e inglesi²⁹⁴.

In più occasioni si insiste sull'inadeguatezza delle consuete categorie di genere per descrivere il progetto portato avanti dal regista romano. Le analogie, anche lessicali, sono tali da fare escludere che si tratti di semplice coincidenza:

[i]n questi giorni, di tutte le imprese appena iniziate, quella che merita attenzione è capeggiata da Blasetti, il quale ha iniziato le riprese del suo *Zibaldone n. 1*, il “film nuovo”, il film “sorpresa”, il “cinema mai visto”: Blasetti, ch'è indubbiamente un rivoluzionario, stanco di metter su film che rispondono alle abituali regole del cinematografo, ha finalmente pensato a uno svago, a uno scherzo, a un esperimento, ed è partito in quarta con questo *Zibaldone* che non è una antologia, non è una rivista, non è un film di sketch e forse è tutte le cose insieme²⁹⁵.

Non si tratta di una rivista, di un dramma, di una commedia, ma di tutte queste cose messe insieme e di più ancora. Sono nove episodi indipendenti l'uno all'altro, ma tutti uniti da un unico denominatore: l'epoca nella quale il regista li ha inquadrati²⁹⁶.

L'ambizione blasettiana, stando a quanto riportano i cronisti del settimanale della Vitagliano, non è però quella di produrre semplicemente un buon film o un film diverso da tutti gli altri, ma più precisamente quella di inaugurare un nuovo genere: “[s]i tratta, come direbbe un affiche pubblicitario, non tanto d'un nuovo film, ma d'un film nuovo. Cioè d'un genere originale, mai visto prima”²⁹⁷. La situazione è particolarmente complessa dal punto di vista della teoria altmaniana, perché Blasetti sembra qui rivestire almeno due delle funzioni previste da quel modello: gioca contemporaneamente il *critic's* ed il *producer's game*, ponendosi oltretutto le preoccupazioni del regista innovativo e dell'inventore di formule industriali replicabili:

294Italo Dragosei, *Attenzione alle cravatte!*, in «Hollywood», a. VI, n. 272, 2 dicembre 1950, p. 14.

295Italo Dragosei, *Blasetti e la nostalgia dei tempi passati*, in «Hollywood», a. VII, n. 313, 15 settembre 1951, p. 15.

296Giorgio Guaglieri, *Volti d'oggi e nostalgie del passato*, in «Hollywood», a. VII, n. 324, 1 dicembre 1951, p. 12.

297Franco Rispoli, *Più vicino a Michelangelo che a Leopardi lo Zibaldone n. 1 di Blasetti*, in «Hollywood», a. VII, n. 320, 3 novembre 1951, p. 19. Vedi anche Eligio Gualdoni, *Blasetti il pioniere*, in «Hollywood», a. VII, n. 327, 22 dicembre 1951, p. 14: “Sempre all'avanguardia, dopo aver per primo affrontato il neorealismo, Blasetti tenta con *Altri tempi!* un genere cinematografico nuovo”.

[b]asta [...] voltarsi indietro a riguardare la sua produzione per rilevare film drammatici e comici, film d'azione e intimisti, film storici e realisti. Ecco le parole con le quali ci lasciò dopo averci, qualche tempo fa, parlato di *Altri tempi*: "...senza contare che l'avvento di un tal genere aprirà il varco ad una massa cospicua di nuovi ingegni e nuovi talenti, fra sceneggiatori, registi e attori..."²⁹⁸.

In conclusione potremmo dire che il modello di Altman pare registrare in modo assai sensibile e preciso il grado di dinamismo interno a un sistema industriale solidamente strutturato, in cui i processi di genere si articolano in tempi lunghi, che riguardano in modo diverso le istituzioni in essi coinvolte: il fatto che sia possibile applicarlo al melodramma italiano, creato come oggetto critico a partire dagli anni Settanta esattamente come il *woman's film* hollywoodiano pare indicativo. Al contrario, il modello semantico/sintattico pare inadatto a spiegare la nascita di generi dalla breve durata e dalla definizione incerta (il "western italiano") o a rendere conto di quei casi di nascita di pratiche di genere, che pure esistono nel panorama italiano, per proliferazione a partire da un modello non sempre casualmente costituitosi come tale, come abbiamo visto nell'esempio del film a episodi.

3.2.4. Applicare la teoria di genere al caso italiano. Il modello ideologico/rituale

Un pregio non secondario dell'idea di genere come dispositivo per la negoziazione del senso, formulata da Francesco Casetti, è senza dubbio quello di integrare i precedenti modelli di stampo culturale superandone allo stesso tempo le criticità più evidenti. In questo paragrafo, prima di esaminare nel dettaglio i termini di operatività della proposta di Casetti, può essere utile riprendere alcuni esempi di questa interpretazione del genere.

Il limite principale delle teorie culturali, in particolare di quelle di orientamento ideologico, come si è notato da più parti, è quello di attribuire allo spettatore un ruolo sostanzialmente passivo, concependo il pubblico come un'entità unitaria e omogenea²⁹⁹. Inoltre le letture ideologiche, anche e soprattutto quando si sono affrancate dal contenutismo tipico della critica pre-strutturalista, tendono, secondo Barbara Klinger, a ipostatizzare le loro valutazioni in determinati caratteri testuali, tanto da concepire il valore ideologico come elemento intrinseco alla costruzione del testo stesso:

the assessment of "textual politics" based on systemic/textual attributes is not

²⁹⁸Ottavio Alessi, *Da Sole a La fiammata sempre ardente Blasetti*, in «Hollywood», a. VIII, n. 362, 23 agosto 1952pp. 12-13.

²⁹⁹Cfr. ad esempio Raphaëlle Moine, *I generi del cinema*, op. cit., pp. 115-118.

consistently considered solely as the product of critical computations derived from a certain reading position, but tends to introject the progressive features as intrinsic, effectual properties of the texts themselves; hence texts can be labeled “reactionary” or “progressive” according to their internal subscription or rejection of the classic paradigm and its imputed ideology³⁰⁰.

Il rischio ulteriore, ancora nelle parole di Klinger, è quello di pervenire a una sorta di “textual isolationism”, una concezione del valore culturale e ideologico del film di genere “basata su una considerazione univoca e testo-centrica della relazione cinema/ideologia”³⁰¹. Pare del tutto coerente rispetto a questo indirizzo, sebbene inutilizzabile dal nostro punto di vista, la considerazione di Robin Wood secondo cui l'approccio migliore al genere cinematografico consiste in quello che potremmo definire uno sguardo interdiscorsivo che tiene al centro le determinazioni ideologiche, più che i film in senso proprio:

[a]ll the genres can be profitably examined in terms of ideological oppositions, forming a complex interlocking pattern. [...].

One of the greatest obstacles to any fruitful theory of genre has been the tendency to treat the genres as discrete. An ideological approach might suggest why they can't be, however hard they may appear to try: at best, they represent different strategies for dealing with the same ideological tensions³⁰².

Tale concezione, nei fatti, permette una composizione piuttosto paradossale tra due questioni assai rilevanti nell'ambito della teoria moderna del cinema: la funzione del genere e il ruolo dell'autore. Se il film di genere è per definizione il luogo in cui la ripetizione di formule narrative e stilistiche ha come effetto la trasmissione dell'ideologia dominante, il ruolo dell'autore può essere quello di manomettere questo meccanismo. Jean-Loup Bourget esprime su questo punto un parere assai chiaro:

[t]he conflict between the movie's pre-text (the script, the source of the adaptation) and its text (all the evidence on the screen and the soundtrack) provides us with an analytic tool, because it allows for a reconciliation of two apparently antagonistic approaches: the auteur theory, which claims that a film is the work of one creative individual, and the iconological approach, which assumes that a film is a sequence

300Barbara Klinger, “*Cinema/Ideology/Criticism*” - *The Progressive Text*, in «Screen», a. XXV, n. 1, January-February 1984. Ora in versione riveduta in Barry Keith Grant (a cura di), *Film Genre Reader III*, op. cit., p. 86.

301Ivi, p. 88 (traduzione nostra).

302Robin Wood, *Ideology, Genre, Auteur*, in «Film Comment», a. XIII, n. 1, January-February 1977. Ora in Barry Keith Grant (a cura di), *Film Genre Reader III*, op. cit., p. 63

of images whose real meaning may well be unconscious on the part of its makers³⁰³.

Mentre al termine di una succinta analisi di *Shadow of a Doubt* (Alfred Hitchcock, 1943), Robin Wood conclude che

[t]he subversion of ideology within the film is everywhere traceable to Hitchcock's presence, to the skepticism and nihilism that lurk just behind the jocular facade of his public image³⁰⁴.

Si riconoscono facilmente in contributi come questi parole-chiave come scetticismo, ironia, nichilismo, distanza: l'idea di fondo è che, nel testo di genere, l'autore possa agire come una sorta di sabotatore del progetto ideologico dell'industria culturale. Specularmente l'atto di sabotaggio, condotto attraverso l'adesione alle convenzioni di genere e la successiva esasperazione delle stesse, è la cifra della personalità registica, nonché il segno della sua redenzione rispetto alla *routine* del mestiere. Tali questioni circolano, negli stessi anni in cui Wood e Bourget hanno scritto gli articoli citati, anche nel nostro paese: il cosiddetto “caso Matarazzo” dimostra, tra le altre cose, proprio la pervasività di questo modello. Prima della revisione critica avvenuta attorno alla metà degli anni Settanta i melodrammi di Matarazzo erano solitamente considerati campioni di inverosimiglianza narrativa, eccesso sentimentalistico e adesione più o meno cosciente al progetto democristiano di restaurazione. Uno dei principali responsabili della rivalutazione di Matarazzo, Adriano Aprà, inverte il segno di quelle letture, stabilendo i termini di una lettura più sottilmente ideologica del cinema popolare italiano:

il melodramma, le lacrime, non hanno nulla di molliccio: non c'è spreco di energie. Domina un rigore che è *distanza, controllo, riduzione all'essenziale*, alla verità «profonda» di un materiale molto elaborato, derivato dalle regole del genere, «convenzionale»³⁰⁵.

Quanto al regista, scrive ancora in quegli anni Aprà:

andrà verificato in che misura il suo rapporto con la commedia prima e con il

303Jean-Loup Bourget, *Social Implications in the Hollywood Genres*, in «Journal of Modern Literature», a. III, n. 2, April 1973. Ora in Barry Keith Grant (a cura di), *Film Genre Reader III*, op. cit., p. 52.

304Robin Wood, *Ideology, Genre, Auteur*, op. cit., p. 67.

305Adriano Aprà, *Capolavori di massa*, in Adriano Aprà-Claudio Carabba, *Neorealismo d'appendice*, Guaraldi, Rimini-Firenze, 1976, p. 25 (corsivo nostro).

melodramma poi è un rapporto interno ai generi o invece di distanza: la formalizzazione estrema di *Catene* e *Angelo bianco* farebbe propendere per la seconda ipotesi³⁰⁶.

Per questa strada, che – lo ripetiamo – presenta anche per noi molti elementi di interesse, si giunge a considerare i film di Matarazzo come esempi del tutto particolari di modernismo culturale e cinematografico:

[w]hat intellectuals appreciated most, the subversion of predictable plots was also introduced in melodrama. In *The White Angel*, Samson [sic] plays two parts. She is still the nun she already had been in *Nobody's Sons* but she is now as well the girl with whom Nazzari falls in love. What are fictional characters and how does a spectator happen to believe in them? The very questions Pirandello asked a few decades earlier were central to Matarazzo's film³⁰⁷.

Ci siamo allontanati con questi ultimi esempi dalle questioni più direttamente riconducibili all'ideologia, ma senza distaccarcene del tutto. Il lavoro di Matarazzo è infatti ricollocato in termini estetici e, sebbene in maniera meno evidente, in termini politici: lo testimoniano ad esempio la comparazione con Visconti e Rossellini che Aprà suggerisce in conclusione al più volte citato *Capolavori di massa*, ma anche le provocatorie segnalazioni di continuità tra il melodramma matarazziano e il programma riformista del Partito Comunista Italiano³⁰⁸. L'importanza storiografica dell'“operazione Matarazzo” non può essere contestata. Con un facile senno di poi è tuttavia possibile dire che in questo, così come in molti altri casi di rilettura di prodotti di genere, l'obiettivo principale non sembra essere quello di comprendere il funzionamento del genere (che, anzi, è dato per acquisito), ma quello di rintracciare qualcosa di diverso: l'inconscio produttivo del cinema italiano, la rivelazione del cinema in quanto tale, un oggetto d'elezione che – contrapposto ai vecchi idoli da abbattere – si rivela utile a definire i connotati di una nuova prassi critica³⁰⁹.

306Adriano Aprà, *Introduzione*, in Adriano Aprà, Carlo Freccero, Aldo Grasso, Sergio Grmek Germani, Mimmo Lombezzi, Patrizia Pistagnesi e Tatti Sanguineti (a cura di), *Raffaello Matarazzo. Materiali*, op. cit., p. 10.

307Pierre Sorlin, *Popular Films or Industrial Byproducts? The Italian Melodramas of the 1950s*, in «Historical Journal of Film, Radio and Television», a. XV, n. 3, 1995, pp. 357-358.

308Paolo Benvenuti in Tatti Sanguineti, *L'operazione Matarazzo*, in *Matarazzo. Romanzi popolari/Popular Romances*, op. cit. p. 97.

Un documento che rende conto della revisione critica che alla metà degli anni Settanta investe il cinema di Luchino Visconti è Fernaldo Di Giammatteo, *La controversia Visconti*, «Bianco e Nero», nn. 9-12, settembre-dicembre 1976.

309Cfr. Claudio Bioni, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-1979)*, Carocci, Roma, 2009, pp. 106-107.

Si è detto degli approcci ideologici. Quelli rituali si dimostrano dal canto loro parzialmente inefficaci per motivare la diffusione transnazionale e internazionale di determinati generi, quali ad esempio il western e il musical. Teorie come quelle di Wright e Schatz, per il western, o del primo Altman, per il musical, illustrano i motivi del radicamento di questi generi nella cultura statunitense, ma non aiutano a capire perché gli stessi siano stati accolti entusiasticamente dai pubblici di tutto il mondo e molto spesso emulati e falsificati³¹⁰. Abbiamo parlato nel paragrafo precedente dei riferimenti al “western italiano” sulle pagine di «Hollywood» e potremmo fare adesso un discorso parallelo relativamente al musical. Negli anni di nostro interesse sul settimanale della Vitagliano la parola inglese “musical” non è mai presente: il genere che chiamiamo comunemente in questo modo è invece definito “film rivista”. Come abbiamo già visto accadere con *Germi* e il western, prima, e *Altri tempi* e il film a episodi, poi, anche in questo caso, l'uscita di un determinato film pare catalizzare l'attenzione su una certa pratica di genere. Il film in questione è *Botta e risposta* (Mario Soldati, 1950). Si legge, nei giorni successivi all'uscita del film:

Il cinema italiano ha sempre trascurato il film-rivista, limitandosi a sfruttare le smorfie di alcuni comici di varietà. Con *Botta e risposta* per la prima volta un produttore italiano presenta un film-rivista di classe veramente internazionale, in cui agiscono alcuni fra i più noti artisti del mondo, da Suzy Delair a Louis Armstrong, da Katherine Dunham a Fernandel, diretti da Soldati, uno fra i nostri migliori registi³¹¹.

Nonostante il nome usato rimandi a una pratica ben conosciuta e affermata nel contesto nazionale, il film rivista è spesso citato come caso esemplare di genere eminentemente americano, nei suoi pregi e nei suoi difetti. Ciò non significa che, a partire dalle recensioni dei lettori, non si cerchi di individuare un modo diverso (*quindi* di successo) di realizzare questo tipo di pellicole, che però prenda spunto dai dispositivi spettacolari già messi a punto da Hollywood:

[s]econdo noi il tentativo di fare così dei film-rivista è decisamente fallito e si sta percorrendo una strada sbagliata. Infatti si possono fare rapidamente due deduzioni: la prima è che *Botta e risposta* può andar bene per appagare la curiosità di un pubblico di diseredati in fatto di spettacolo di rivista [...].

La seconda è che, se si vuol fare un film-rivista, si devono imitare gli americani,

310 Cfr. Lorenzo Codelli, *Il West in Europa, l'Europa nel West*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume primo. L'Europa. Tomo 1. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino, 1999, pp. 921-933.
311 D.L., “Botta e risposta”, in «Hollywood», a. VI, n. 233, 4 marzo 1950, p. 8.

che con tutto il loro cattivo gusto, hanno tuttavia sfruttato le possibilità meccaniche della macchina da presa e hanno creato nel genere il «colossale», le scale a spirale, le navi piene di ballerini, le piscine luminose e tante altre cose che il palcoscenico non consente.

Bisognerà quindi fare del diverso, del nuovo per consentire al film-rivista di crearsi un pubblico e una tradizione anche in Italia. Se no si spenderà molto denaro con ben scarsi risultati³¹².

In altri casi il genere viene annesso alla tradizione cinematografica italiana, ritrovando curiose primogeniture, come “*Santarellina* [Mario Caserini, 1912] con Gigetta Morano, Alberto A. Capozzi e Mario Bonnard, che può essere considerato il primo film rivista, un riuscito tentativo di fondere il film muto con la commedia musicale”³¹³. Anche in un caso come questo, dunque, più che la volontà di marcare con nettezza le tipologie di genere in base alla nazionalità e all'appartenenza culturale emerge il tentativo di trovare punti di contatto, legittimando così il ricorso a pratiche non autoctone, riadattate alle possibilità e alle peculiarità dell'industria italiana.

In sintesi possiamo dire che i modelli rituali, oltre a fare riferimento a una concezione in linea di massima essenzialista di cultura nazionale (tale comunque da non prevedere oscillazioni, transiti e negoziazioni) poggiano su una premessa intuitivamente affascinante quanto teoricamente indimostrabile (l'analogia tra cinema e mito) e danno per scontata, come abbiamo notato in 1.2.1., l'esistenza di una relazione immediata tra film di genere e cultura, in virtù della quale passano in secondo piano elementi di rilevanza decisiva. Come ha scritto Steve Neale, di solito l'approccio rituale

ignores the role of institutional determinations and decisions, bypassing the industry and the sphere of production in an equation between market availability, consumer choice, consumer preference, and broader social and cultural values and beliefs³¹⁴.

3.2.5. Applicare la teoria di genere al caso italiano. Il modello culturale/negoziale

Come si è detto in precedenza, il modello negoziale proposto da Francesco Casetti supera e integra molte delle criticità evidenti negli approcci ideologici e rituali. Ciò avviene

312 Fabio Rinaudo, “Botta e risposta” in *Ingresso libero*, in «Hollywood», a. VI, n. 236, 25 marzo 1950, p. 15.

Vedi anche Mario D'Alberti, *Il cinema al servizio della rivista*, «Festival», a. IX, n. 45, 7 novembre 1953, p. 6.

313 [Pasquale] Curatola, *La produzione italiana inventa le dive*, «Hollywood», a. VIII, n. 373, 8 novembre 1952, p. 18.

314 Steve Neale, *Questions of Genre*, op. cit., p. 179.

in virtù della considerazione che i film di genere possano assolvere a funzioni diverse, che dipendono dai diversi usi che gli spettatori possono e intendono farne. I confini tra i generi in questo caso sono mobili e posizionati in base al riconoscimento di caratteri inerenti ai testi, ma anche in base alle scelte di lettura operate dai fruitori. Laddove quindi i modelli rituali si dimostrano poco adatti a spiegare il rilievo culturale, ma potremmo dire l'esistenza stessa, di generi privi del radicamento e della durata del western o del musical, attraverso il modello negoziale è possibile recuperare al discorso teorico sui generi fenomeni locali o marginali, se paragonati alle categorie della Hollywood classica, ma il cui peso specifico nei rispettivi contesti di appartenenza è notevole.

Riconosciuti questi indubbi punti a favore, è necessario specificare che l'ipotesi dei generi come siti di negoziazione presenta allo stesso tempo alcuni caratteri che ne limitano le possibilità di applicazione rispetto al nostro oggetto di studio. In prima battuta, proprio perché enfatizza la collaborazione tra film e spettatore, la proposta di Casetti non pare assegnare un posto altrettanto definito alla critica, che invece, come abbiamo visto, nei lavori di Altman e dello stesso Neale è stata recuperata con profitto al discorso sui generi quale istituzione imprescindibile nel processo di generificazione. Come abbiamo visto negli esempi precedenti (“western italiano”, film rivista, film a episodi...) il ruolo di critici e recensori, nelle fasi di denominazione che avviano il riconoscimento di un genere in quanto tale, è difficilmente trascurabile, anche e soprattutto quando si ha a che fare con entità dalle caratteristiche semantico-sintattiche meno precise. In modo del tutto simmetrico l'ipotesi negoziale non sembra attribuire un ruolo specifico nemmeno a un altro polo attivo nel processo di generificazione, sulla cui importanza, seppure con argomenti diversi, insistono sia Altman sia Neale: quello della produzione. Anche la mediazione che il genere può compiere a livello di gestione delle attese e di regolazione del verosimile pare iscriversi in una relazione esclusiva tra film e spettatori.

In secondo luogo, mettendo al proprio centro un'attività di contrattazione culturale e comunicativa, tale modello tende naturalmente a sottoporre le incongruità semantiche e sintattiche che si manifestano nel film di genere a una lettura, appunto, negoziata da parte dello spettatore. Come abbiamo visto in 3.1.4., secondo Casetti, di fronte a un'incertezza in fase di lettura, lo spettatore del film di genere ha di fronte a sé alcune alternative: negoziare la costituzione di sottoinsiemi del genere di partenza, forzare – in presenza di un testo “reticente” – una lettura di genere, contrattare la definizione di nuovi elementi di riconoscimento per il genere. A un livello ulteriore, quello che riguarda la relazione tra film e

situazione comunicativa, il confronto intertestuale tra pellicole che sono riferite allo stesso genere, ma presentano caratteri differenti, può condurre a istituire intersezioni temporanee o durature tra generi.

In tutti questi casi si va incontro a una integrazione dell'ambiguità del testo, nonché della possibile conflittualità tra elementi virtualmente appartenenti a generi diversi e tuttavia presenti in modo concreto nello stesso film. Tale integrazione, come nel modello altmaniano cui esplicitamente Casetti fa riferimento, funziona in base a una logica che potremmo definire di tipo *sottrattivo*. Lo spettatore può negoziare l'ingresso di nuovi tratti semantici e sintattici in un dato corpus di riferimento e il nuovo genere, o sottogenere, che prende vita in seguito a questa operazione si presenta come una risultante dell'accostamento di quei tratti. Quindi, sebbene l'approccio proposto da Casetti consideri il film di genere come un'entità estremamente fluida del punto di vista diacronico e sincronico (perché continuamente ridefinibile a partire dall'esperienza dello spettatore), allo stesso tempo pare concepirne la funzionalità in termini piuttosto rigidi, dal momento che l'intrusione di elementi estranei porta, nella maggior parte dei casi, a un'interruzione della lettura, all'attivazione di legami intertestuali e alla ridefinizione dei tratti caratterizzanti o dello spazio discorsivo del genere stesso. Non sembra presa insomma in considerazione la possibilità che la struttura semantica e sintattica del film di genere sia sufficientemente flessibile da accogliere al suo interno componenti che provengono da generi o da immaginazioni di genere differenti. E non pare perciò presa in considerazione la possibilità che i tratti di generi si sommino o si accostino, in base a una logica di integrazione additiva, tale da non causare traumi allo spettatore e interruzioni della sua esperienza di visione.

Questo modello insomma non pare pienamente adatto a spiegare alcuni fenomeni curiosi e peculiari del cinema italiano degli anni Cinquanta. Possiamo riprendere qui un discorso al quale abbiamo più volte accennato nelle pagine precedenti: quello relativo al carattere palesemente frammentario ed episodico del cinema dei primi anni Cinquanta. Abbiamo notato, commentando il modello funzionale di Neale, che la tendenza al collage di genere non pare essere unicamente prerogativa del cinema italiano. Ciò non significa che nel nostro cinema tale fenomeno non si manifesti in modi specifici.

Molti film dei primi anni Cinquanta presentano problemi di attribuzione del genere di appartenenza oppure, anche quando possono essere ricondotti a forme consolidate, contengono spesso elementi difformi che ne rendono ambigua la collocazione. Tali problemi sono senz'altro dovuti alla difficoltà, per uno sguardo retrospettivo, di cogliere con assoluta

esattezza le modalità proprie dell'esperienza spettatoriale dell'epoca. In parte, però, essi sono percepiti anche dai fruitori e dai critici dell'epoca, che, stando a quello che si legge su «Hollywood», appaiono non di rado disorientati, se non irritati, dalla congerie di motivi e tratti narrativi che convivono all'interno di certi film. Un buon esempio di quanto appena detto è offerto dalla recensione di *Il leone di Amalfi* (Pietro Francisci, 1950):

[l]o sfondo è debitamente storico, quindi avventuroso e ciò offre pretesto per combattimenti “aerei” e “subacquei”, stratagemmi, e cazzottature secondo i manuali della guerriglia cinematografica in cui confluiscono reminiscenze da centinaia di altri film, da *A sud di Pago Pago* a *Robin Hood*; ma poiché la vittoria arride agli autoctoni insorti contro i normanni oppressori anche il motivo patriottico è rappresentato. Basta? Non basta. Il paesaggio offre ispirazione ad inquadrature sul tema scogliere e mare, i capitelli dorici del tempio di Pesto conferiscono l'impronta culturale, la presenza del caratterista di turno il correttivo umoristico, la rivalità di due donne (cui i costumi compiacenti permettono generose esposizioni) l'elemento passionale, l'inatteso intervento di una nave saracena [...] l'allettamento esotico delle odalische ed infine le loro danze l'attrattiva tersicoreo-musicale. Evidentemente c'è tutto, chi potrebbe restare insoddisfatto³¹⁵?

Ragionando in termini più generali è possibile dire che in molti dei contributi che compaiono su «Hollywood» il lessico di genere viene usato non tanto per indicare film che appartengono univocamente a un genere preciso, ma al contrario per definire film spuri, dall'identità generica mista e composita. Anche ragionando su di un solo anno, il 1950, gli esempi che si possono fare sono moltissimi. *Strano paese*, poi distribuito come *Turri il bandito* (Enzo Trapani, 1950) è definito “film comico avventuroso”³¹⁶. Nello stesso numero del settimanale, recensendo *Miss Italia* (Duilio Coletti, 1950), Fabio Rinaudo scrive che “[f]inita l'indagine dello scrittore ci troviamo poi a Stresa nel vivo della gara; ne viene fuori una vicenda giallorossa [sic] di cui è meglio non parlare”³¹⁷.

La proliferazione di aggettivi e specificazioni di genere ha una chiara funzione ironica, specie negli interventi del *columnist* titolare del periodico, Italo Dragosei, come è evidente nell'annuncio circa un film con Totò, peraltro mai realizzato³¹⁸:

315Eligio Gualdoni, “Il leone di Amalfi” in *Ingresso libero*, in «Hollywood», a. VI, n. 271, 25 novembre 1950, p. 23.

316Italo Dragosei, *La primavera si chiama De Sica*, in «Hollywood», a. VI, n. 238, 8 aprile 1950, p. 22.

317Fabio Rinaudo, “Miss Italia” in *Ingresso libero*, in «Hollywood», a. VI, n. 238, 8 aprile 1950, p. 23.

318Ennio Bisपुरi, *Vita di Totò*, Gremese, Roma, 2000, p. 192.

mentre nel 1949 è stato sfruttato il “Giro d'Italia” con la partecipazione di Totò, quest'anno vedremo sullo schermo gli assi della “Mille Miglia”, che faranno da sfondo alla solita vicenda comico-drammatico-sentimentale, con Totò e con Carlo Ninchi. Il cinema italiano potrà contare su una nuova pietra miliare³¹⁹.

Lo stesso Dragosei, alla notizia della ripresa dell'attività degli studi Pisorno di Tirrenia e del loro animatore, Giovacchino Forzano, commenta: “[c]hi disperava per la mancanza dei soliti film storico-polemico-politici ispirati a lavori teatrali del noto commediografo, può stare finalmente tranquillo”³²⁰; mentre, riportando la notizia della produzione di un nuovo lavoro di Totò, parla di “ennesimo film comico-musicale-parodistico-rivistaiolo”³²¹. In un solo articolo, comparso sul n. 264 della rivista, Dragosei conia ben quattro etichette composite: i film “avventuroso-drammatico-passionali”, i “film-drammatici sul modello di *Catene*”, il “film realistico-ottimista” e quello verista-poliziesco³²² (con riferimento, in quest'ultimo caso, a *La città si difende* di Pietro Germi).

Anche le didascalie che accompagnano le foto dei film in uscita, scritte solitamente in tono neutro e informativo, descrivono molto spesso i film in termini di genere e talvolta contengono curiosi incroci. Ad esempio, un film di ambientazione risorgimentale diretto da Guido Brignone viene così definito: “Neo-realismo e film in costume: una violenta scena di lotta interpretata da Antonio Vilar e Toso, in *Santo disonore* (Romana Film)”³²³. Nello stesso numero, in un articolo fortemente elogiativo su Giorgio Pàstina, si afferma che il regista “nel suo *Vespri Siciliani* ha sperimentato quel suo discusso, ma definitivamente accettato, «neo-realismo in costume» che porta antichi personaggi ed eroi da leggenda, alla vivezza dei nostri giorni e ne giustifica le azioni”³²⁴. Similmente la didascalia che affianca nella prima pagina del n. 259 la pubblicità relativa all'uscita de *L'inafferrabile 12* descrive la pellicola come “un film comico-sisal-sportivo diretto da Mattòli”³²⁵.

In casi come questi i critici, ma anche i lettori in veste di critici, nonché le stesse imprese distributrici (“mittenti” dei messaggi pubblicitari), alle prese con testi che, in via potenziale o reale, manifestano tratti discordanti di genere, non mostrano particolari imbarazzi nel sommarli e nel notare come all'interno della stessa pellicola essi coesistano. Ciò può avvenire all'interno della retorica, in una certa misura formalizzata, propria della

319Italo Dragosei, *Ricominciamo a sorridere*, in «Hollywood», a. VI, n. 252, 15 luglio 1950, p. 14.

320Italo Dragosei, *Venezia è alle porte*, in «Hollywood», a. VI, n. 256, 12 agosto 1950, p. 14.

321Ibidem.

322Italo Dragosei, *I mediocri assaltano il fortilizio*, in «Hollywood», a. VI, n. 264, 7 ottobre 1950, p. 14.

323«Hollywood», a. VI, n. 229, 4 febbraio 1950, p. 2.

324Marna, *I nostri registi. Giorgio Pàstina*, in «Hollywood», a. VI, n. 229, 4 febbraio 1950, p. 13.

325«Hollywood», a. VI, n. 259, 2 settembre 1950, p. 1.

stroncatura (anche preventiva) delle pellicole appartenenti alla produzione di *routine*³²⁶. In altri casi, però, abbiamo visto che l'addizione di caratteri generici può essere usata anche come *selling element* nel processo di promozione del film.

Per quanto riguarda quindi il campione da noi preso in considerazione possiamo dire che la difformità di genere non conduce necessariamente, come ipotizzato da Francesco Casetti, alla ridefinizione dei tratti caratterizzanti o dello spazio discorsivo che li include, ma può portare invece alla momentanea coesistenza di regimi differenti.

Va sottolineato che si tratta appunto di una possibilità e non di un esito necessario, dal momento che in altri casi pare accadere qualcosa di inverso e tuttavia di altrettanto incompatibile rispetto al modello negoziale. Ci riferiamo alla segnalazione di film la cui identità di genere ambivalente è risolta in un senso o nell'altro in sede di promozione, senza alcun tentativo di negoziazione testuale o pragmatica. È il caso ad esempio di *Sul ponte dei sospiri*, diretto nel 1952 da Antonio Leonviola e poi rifiutato dallo stesso regista in polemica con la produzione, che aveva trasformato la sua parodia del film avventuroso in un semplice film di cappa e spada. Come riporta un articolo anonimo del 1953,

[i]l regista Leonviola ha chiesto all'autorità giudiziaria il sequestro del suo film accusando la società produttrice e quella distributrice di aver apportato modifiche a sua insaputa, rendendolo drammatico mentre era stato girato in chiave umoristica³²⁷.

La didascalia apposta all'articolo specifica ulteriormente la questione, prendendo timidamente le parti del produttore Bomba e dei distributori della Zeus Film:

[p]rima della realizzazione, regista e produttore si erano accordati per creare un film di "cappa e spada", che fosse adatto al gusto del pubblico meno provveduto; in seguito, però, prevalse l'idea di dargli una impostazione umoristica³²⁸.

Vale la pena di notare che, secondo il regista e secondo l'opinione fatta propria dallo stesso settimanale, in questa occasione la parodia occupa un posto più alto di quello del film d'avventura, in un'ipotetica gerarchia di valore tra generi, tanto da non essere appetibile per il "pubblico meno provveduto".

Un caso analogo è quello di *Via Padova 46* (Giorgio Bianchi, 1953). Il film,

326Cfr. Lorenzo Pellizzari, *È mai esistita una Trivialkritik?*, in «La scena e lo schermo», a. IV, n. 1, 1992, pp. 115-117.

327Un regista sul ponte dei sospiri, in «Festival», a. IX, n. 49, 5 dicembre 1953, pp. 8-9.

328Ibidem.

interpretato da Peppino De Filippo, Giulietta Masina e Alberto Sordi è un esempio curiosissimo di commistione tra giallo e commedia. Il film racconta la vicenda di un uomo che, desideroso di avere un'avventura galante con una giovane donna, per una serie di coincidenze si trova ad essere il principale sospettato per l'omicidio della stessa. In questo caso il film pare sostanzialmente diviso in due. La prima parte, per gli eventi che mostra e per lo stile di messa in scena (in particolare per ciò che riguarda i tagli di inquadratura e l'illuminazione), fa pensare a un *noir* o a un *thriller* del dopoguerra. Il coinvolgimento di Arduino Buongiorno (De Filippo) è reso in modo decisamente ambiguo, come avverrebbe in un film di Hitchcock o di Ulmer: pur essendo nei fatti innocente, Buongiorno non può considerarsi del tutto privo di responsabilità rispetto alla colpa che gli viene addebitata, cosicché il racconto, volutamente ellittico, contribuisce ad alimentare il sospetto nei confronti dell'uomo, se non delle sue azioni. Nella seconda parte si va invece verso lo scioglimento della vicenda: qui il film assume il tono e la leggerezza della commedia degli equivoci, in cui un uomo qualunque viene scambiato per un criminale o per un soggetto dalle abilità straordinarie quanto pericolose. *Via Padova 46*, tuttavia, si differenzia complessivamente da film come *Totò le Mokò* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1949) o *Fifa e arena* (Mario Mattoli, 1948), nei quali gli elementi di commedia, pure in presenza di tratti semantici provenienti da generi “seri”, fungono in modo più marcato da connettori sintattici rispetto all'insieme della rappresentazione. In altri termini, i film con Totò appena citati sono parodie in cui le ambientazioni da dramma o da *gangster movie* non fanno dubitare per un solo attimo sulla opportuna attribuzione di genere. Nel film di Giorgio Bianchi al contrario l'esitazione è resa possibile dalla presenza di elementi testuali che non si integrano reciprocamente, la cui pertinenza, proprio per questo, ha bisogno di essere specificata. Va letta in questo senso allora la precisazione che compare su «Festival», all'interno di una didascalia che accompagna una foto di scena di *Via Padova 46*: “Alcuni giornali hanno scritto erroneamente che si tratta di un giallo, mentre è un lavoro grottesco”³²⁹.

In questa occasione non vi è né una forzatura della reticenza né una sintesi dei tratti di genere, ma al contrario una disambiguazione delle opzioni di lettura, fornita direttamente dalla stampa, che si fa presumibilmente portavoce delle necessità dell'industria. La didascalia, insomma, funziona – o punta a funzionare – come *inter-textual relay*, secondo la definizione che abbiamo analizzato in 2.1.2. Possiamo a questo punto ipotizzare alcune conclusioni relative al materiale che abbiamo raccolto ed esposto.

³²⁹«Festival», a. IX, n. 38, 19 settembre 1953, p. 10.

3.3. Riepilogo e nuove ipotesi

La prima questione da mettere in rilievo è di carattere storiografico. Gli esempi che abbiamo portato finora mostrano che i film dei primi anni Cinquanta, nonostante siano stati ricondotti a pratiche di genere fin dall'epoca della loro uscita, male si adattano agli schemi proposti dai principali modelli di teoria del genere cinematografico. Ciò, dal nostro punto di vista, non significa che quei modelli sono inefficaci in senso assoluto, ma, al contrario, che il cinema italiano degli anni Cinquanta offre resistenza alle interpretazioni di carattere generale, in virtù di alcuni elementi peculiari. Nello specifico i film di genere dei primi anni Cinquanta appaiono, più ancora che in altri momenti della storia del nostro cinema, contraddittori e plurali: spesso i tratti di genere si manifestano in maniera ambigua, rendendo possibili, come abbiamo visto, letture diverse. Lo stesso film può appartenere a generi diversi, oppure contenere più nuclei tematici e stilistici, talvolta solo abbozzati, che rimandano a generi differenti. In molti casi tali nuclei si palesano in momenti brevi e circoscritti all'interno del testo. Questa compresenza e contraddittorietà, in base a quanto abbiamo visto in riferimento a Hollywood, va quindi indagata per le forme peculiari cui dà luogo, più che assunta come esclusiva e definitiva di quel cinema.

Da un punto di vista metodologico, poi, non possiamo che ripetere con decisione quanto sostenuto dalla maggior parte degli studiosi che hanno affrontato l'argomento: il ruolo delle istituzioni che concorrono al processo di generificazione non deve essere sottovalutato, a nessun livello. L'istanza produttiva e l'istanza critica, nonostante nel panorama italiano e rispetto all'oggetto che ci interessa, si concretizzino solo di rado in vere e proprie istituzioni, possono ricoprire un ruolo fondamentale nella definizione dei protocolli d'uso dei singoli film, e quindi nella definizione dei film come film di genere. Questa non è la norma, come hanno mostrato Mariagrazia Fanchi e Francesco Pitassio³³⁰ a proposito degli anni Trenta: l'industria italiana, ricorre raramente al genere come elemento di vendita nei confronti del pubblico, mentre la critica (anche quando ha come interlocutore un pubblico presumibilmente ampio e generalista) fa fatica ad articolare un metalinguaggio attraverso il quale descrivere e indicare i prodotti di genere. Tuttavia, anche se in modo discontinuo, tale metalinguaggio pare talvolta prendere forma. Anche in questo caso riteniamo sia utile riflettere su questa discontinuità, più che dare per scontato che questi processi nel nostro

³³⁰Mariagrazia Fanchi e Francesco Pitassio, *Genealogie e famiglie allargate. I generi cinematografici nel cinema italiano degli anni Trenta*, in Alessandro Faccioli (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni '30: la produzione e i generi*, Marsilio, Venezia, in corso di pubblicazione (su gentile concessione degli autori e del curatore).

cinema non avvengano del tutto.

Arriviamo allora ad alcune indicazioni teoriche sulla base delle quali intendiamo sviluppare i nostri modelli di analisi nel prossimo capitolo. In primo luogo, lo possiamo desumere dallo spoglio di «Hollywood», l'uso di un lessico che rimanda a distinzioni di genere pare tanto più frequente quanto più i singoli film sembrano a questa critica impuri ed eterogenei. Non è per caso che, tra le molte pellicole fin qui ricordate, poche siano prodotti celebri o “campioni d'incasso” destinati a funzionare come prototipi per la produzione successiva. Un film come *Pane, amore e fantasia*, ad esempio, la cui appartenenza alla commedia pare fuori discussione, non è recensito in questo modo da Ezio Colombo, che valuta invece il lavoro di Comencini in termini assoluti, come “uno dei film più divertenti e più euforici dell'annata”³³¹ e lo mette a confronto, come di prammatica, con *Due soldi di speranza*, senza peraltro definire nemmeno quest'ultimo come film di genere. Altrove, pure in presenza di prodotti elaborati a partire da formule riconoscibili, si preferisce sottolineare la novità e l'eccezionalità, come abbiamo visto nel caso di *Altri tempi*, o come avviene per *Carosello napoletano*:

[c]ommedia? Dramma? Farsa? Rivista? Forse niente di tutto ciò e forse tutto ciò insieme. Ma certamente uno spettacolo composito di genere nuovo aderente al più raffinato gusto dello spettatore odierno, in cui i mezzi della pittura, della musica e della danza sono accuratamente scelti e cinematograficamente adoperati. Giannini ha saputo fondere in una superiore unità lirica i più disparati elementi artistici e umani³³².

L'argomento della genericità, allora, sembra invocato per quei film la cui collocazione non è autoevidente, caricando in molti casi la definizione di un'accezione negativa, sotto diversi punti di vista. Alla nozione di genere si associa, in maniera non del tutto inaspettata, quella di *prevedibilità*. Aggettivi come “abituale”, “ennesimo” e “solito” accompagnano molto spesso la menzione di film di genere:

[c]he c'è di nuovo a Cinecittà? I soliti film comici. E poi? I soliti film di cappa e spada. E dopo i film di cappa e spada? I soliti film melodrammatici che fanno piangere fiumi di lagrime agli ingenui spettatori domenicali. [...]. E per finire, eccovi il lieto annuncio di un'ennesima canzone che fornirà lo spunto di un nuovo drammatico e sentimentale film: si tratta di *Luna rossa* che verrà presto girato a Napoli. Se le cose continuano ad andar bene, avremo presto dei film tratti da tubetti

331Ezio Colombo, “Pane, amore e fantasia”, in «Festival», a. X, n. 54, 9 gennaio 1954, p. 30.

332B.M., “Carosello napoletano”, in «Festival», a. X, n. 92, 2 ottobre 1954, p. 19. Cfr. anche Adelaide Marzullo, *Napoli di tutti i tempi*, in «Festival», a. X, n. 84, 7 luglio 1954, p. 12.

di dentifricio³³³.

L'idea di ripetitività viene poi affiancata, già in quegli anni a quella di *precarietà*: anche i critici e i lettori di «Hollywood», pur ragionando tramite un lessico che rinvia continuamente ai generi, precisano non è quella la nozione più adatta, dal momento che:

[i]l nostro cinema va avanti a periodi, a fasi, a cicli; e ogni tanti anni si ripete o torna sui luoghi del delitto, come direbbe un criminologo che volesse scoprirne i pregi e i difetti. I “generi” del cinema italiano si contano sulle dita e si ripetono quasi con la puntualità dei fenomeni celesti. Così negli anni passati, abbiamo avuto il ciclo neorealista – forse un po' più lungo e sostenuto degli altri –; il ciclo drammatico-passionale, tipo *Catene*, *Figli di nessuno* e *Tormento*; il ciclo Totò-biancheria-intima e, finalmente, il ciclo comico normale [...]. Messo da parte solo per un anno l'abituale genere comico corrente, i nostri produttori si volgono per la prossima stagione al genere romantico-drammatico-storico che va dai film di cappa e spada, agli episodi del Risorgimento, dalle avventure dei corsari alle storie dei briganti di cento e di cinquanta anni fa³³⁴.

In Italia, e lo vedremo anche in seguito, guai ad imboccare un genere tipo; non si fanno che film di quel tipo; non si ricalcheranno altri motivi ad eccezione di quelli. Quando, nel secondo dopoguerra, ebbe un certo successo di pubblico il primo film comico, sembrava che non fosse possibile trovare sul mercato cinematografico capitali, se non per produrre film comici³³⁵.

Spunta, qua e là, anche il termine che, come si è visto³³⁶, nei decenni a venire indicherà la via italiana al genere: quello di *filone*³³⁷, che in alcuni casi risulta ancora agganciato al suo originale significato minerario e geologico:

[g]li amici Paoletta, Infascelli e C. hanno trovato, probabilmente, un filone d'oro nelle cosiddette cavalcate del mezzo secolo. In realtà bisogna convenire (stando almeno a quanto abbiamo constatato di persona alla “première” milanese di *Gran Varietà*) che il pubblico si diverte ai polpettoni musical-rievocativi cucinati da Paoletta e C.³³⁸

333Italo Dragosei, *Feste, farina e farsa*, in «Hollywood», a. VII, n. 302, 30 giugno 1951, p. 15.

334I.D., *Piangeremo per un anno*, in «Hollywood», a. VIII, n. 378, 13 dicembre 1952, p. 22.

335Pasquale Curatola, *Camicia nera e treno popolare*, in «Festival», a. IX, n. 4, 24 gennaio 1953, pp. 22-23.

336Cfr. 1.2.2.

337Cfr. Mila Caviglia, *La porta dell'inferno*, in «Hollywood», a. VI, n. 250, 1 luglio 1950, p. 6; Italo Dragosei,

Per chi suonano le campane?, in «Hollywood», a. VII, n. 322, 17 novembre 1951, p. 22; Giorgio Nannini,

Obiettivi sul Tirreno, in «Festival», a. IX, n. 35, 29 agosto 1953, p. 26.

338Ezio Colombo, “Gran Varietà”, in «Festival», a. X, n. 68, 17 aprile 1954, p. 3.

La prima indicazione di carattere teorico che otteniamo dall'analisi parallela degli articoli di «Hollywood» e dei film dei primi anni Cinquanta è quindi così riassumibile: la nozione di *genere* non è estranea a quel cinema, ma affinché possa essere applicata è necessario che sia modulata attraverso i caratteri complementari di *marginalità* (riguarda film di secondo piano e non grandi successi), *eterogeneità* (riguarda soprattutto film strutturalmente impuri), *prevedibilità* (riguarda film derivati e non originali), *precarietà* (riguarda fenomeni di breve durata).

Da questo dato possiamo far discendere una seconda indicazione di ordine teorico, per molti versi scontata, ma a questo punto, speriamo, sufficientemente argomentata: se dei processi di generificazione avvengono nel cinema italiano, essi avvengono sotto la specie della *debolezza*. Tale considerazione rasenta, come si diceva, l'ovvietà, ma, come fatto in precedenza, vorremmo provare ad assumerla quale punto di partenza, anziché quale conclusione a carattere descrittivo. Ci ricollegiamo qua a quanto abbiamo scritto nel secondo capitolo e in particolare in 2.2.4. relativamente al carattere *bozzettistico* di questo cinema.

Ciò che i contributori di «Hollywood» descrivono quando parlano di film di genere non sono delle strutture semantico-sintattiche capaci di mettere in forma motivi tematici e tratti stilistici, ma al contrario delle pellicole nelle quali convivono una congerie di attrazioni che, nella maggior parte dei casi preesistono o esistono indipendentemente dal contenitore di genere che li accoglie: canzoni, corpi divistici, macchiette, *performance* attoriali, numeri di arte varia, allusioni alla cronaca, fino ai caricaturali “tubetti di dentifricio” citati da Italo Dragosei. La loro provenienza, così come la loro morfologia, è difforme, in maniera non dissimile da quanto, secondo Antonio Costa, accade nella seconda metà del decennio con i fenomeni di “serializzazione” dei film di successo³³⁹. Non intendiamo allora qui parlare di debolezza o di bozzettismo³⁴⁰ in termini critico-valutativi, esprimendo cioè un giudizio sulla qualità estetica e industriale di quei film (come fanno, peraltro legittimamente, i critici

339“Dalla metà circa degli anni '50 fino alla conclusione del decennio, il fenomeno della serializzazione riguarda a) il seguito di film già affermatosi negli anni immediatamente precedenti (seguiti delle serie “Don Camillo” e “Pane, amore e “; b) il persistere di una certa politica di serializzazione del prodotto sviluppatasi in modo, per così dire, spontaneo nel genere comico [...]; c) l'inaugurazione di nuovi cicli, caratterizzati da un'attenzione ai mutamenti del costume e alla necessità di un rinnovamento nei modelli di consumo e di comportamento”, Antonio Costa, *La “serializzazione” del film di successo*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano. Vol. IX - 1954/1959*, op. cit., p. 127.

340Anche la parola *bozzetto*, peraltro, non è del tutto estranea al lessico dei collaboratori di «Hollywood», cfr. Ginetta Medagliani, “Prima comunione” in *Ingresso libero*, in «Hollywood», a. VI, n. 272, 2 dicembre 1950, p. 15; Gabriella Raiti, “Le ragazze di Piazza di Spagna” in *Ingresso libero*, in «Hollywood», a. VIII, n. 342, 5 aprile 1952, p. 23; Anonimo, “Vacanze d'amore”, in «Festival», a. X, n. 89, 11 settembre 1954, p. 30.

dell'epoca), ma sottolineare una continuità di fatto, una quasi identità tra *attrattività forte* e *genericità debole*. L'ipotesi che vorremmo sviluppare nel prossimo capitolo è che i film di genere dei primi anni Cinquanta non nascano dalla astrazione di una serie di regole di garantita efficacia (prelevate dai film italiani e stranieri di successo) e dalla loro declinazione sul materiale semantico a disposizione dei cineasti e dei produttori operanti nell'ambito delle pratiche basse, come si potrebbe sostenere facendo leva sul modello altmaniano. La ripetitività che tanto infastidisce i recensori di «Hollywood», e che è veramente una caratteristica peculiare di quel cinema, riguarda le figure ancora più che le strutture. Vorremmo allora ipotizzare che la genesi di quei prodotti è esattamente inversa e che essa procede per superfetazione di elementi semantici singoli e identificabili, prelevati o ricalcati dai modelli di partenza e dilatati nel testo di destinazione. Usiamo qui la nozione di *dilatazione* nel senso fatto proprio da Guglielmo Pescatore sulla scorta delle riflessioni di Francesco Casetti, distinguendola dai concetti complementari di *serialità* e *ripetizione*:

mentre nel caso della ripetizione abbiamo a che fare con il ritorno o il riutilizzo di elementi già dati o conosciuti, nel caso della serialità abbiamo invece una successione di oggetti o, nel nostro caso, una successione di testi. Mentre una classe di oggetti ripetitivi forma una famiglia o un gruppo, una classe di oggetti seriali forma una collana o una enumerazione.

In termini semiotici potremmo dire che la ripetizione fa riferimento a relazioni paradigmatiche, mentre la serialità fa riferimento a relazioni di tipo sintagmatico, che di fatto presuppongono una qualche forma di linearizzazione.

[...] La dilatazione indicherebbe una sorta di atrofia degli elementi ricorrenti o serializzati, la loro necessità di occupare il massimo spazio possibile³⁴¹.

Riprendendo le parole con cui Francesco Casetti propone la tripartizione dei fenomeni di replica testuale, possiamo specificare ulteriormente il carattere proprio della dilatazione:

[q]ui gli elementi vengono tenuti il più a lungo possibile, procrastinandone continuamente la fine, esorcizzandone l'esaurimento. Non si tratta solo del numero delle occorrenze necessarie per costruire una fila, né della frequenza con cui esse ritornano; la particolarità è piuttosto un'altra, e cioè l'ipertrofia con cui ogni elemento è costretto. Abbiamo insomma un'occupazione ad oltranza del tempo e dello spazio; un eccesso di presenza di ciascun singolo spunto³⁴².

341Guglielmo Pescatore, *I generi come forme seriali*, in Anna Antonini (a cura di), *Il film e i suoi multipli* Forum, Udine, 2003, p. 53.

342Francesco Casetti, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia, 1984, p. 10.

Pare immediatamente evidente quanto tale nozione si adatti ai film che abbiamo descritto sin qui e alle reazioni critiche che essi hanno suscitato. Tale impressione è rafforzata dalle osservazioni di Casetti sulla intima ambiguità delle relazioni testuali basate sulla dilatazione:

vien da chiedersi se [...] una tale «tenuta» neghi ulteriormente ogni divenire o ne sia la possibile premessa; e se – così come l'ampiezza insieme svilisce ed esalta quanto si distende – un tale acquisto di volume rappresenti un puro effetto di ridondanza o non sottenda invece un processo di valorizzazione³⁴³.

La terza questione che dovremo approfondire nel prossimo capitolo riguarda non più il contenuto dilatato di quel cinema, ma, potremmo dire, i contenitori che lo accolgono. Abbiamo già visto che nei primi anni Cinquanta, a fianco di pratiche apparentemente pure, ma attraversate da immaginazioni di genere disparate, nascono o si affermano alcune forme di organizzazione del racconto cinematografico deputate a integrare, in qualche maniera, l'eterogeneità semantica di quel cinema. Rispetto a queste esigenze di integrazione/coesistenza, che solo nella seconda parte del decennio si tramuterà in “razionalizzazione”³⁴⁴, come ha scritto Gian Piero Brunetta usando di proposito un termine legato alla critica della commedia goldoniana, non tutte le forme spettacolari consolidate sembrano funzionare alla stessa maniera. Il comico e la commedia paiono avere un potere di attrazione e di fissazione della difformità semantica decisamente elevato, già a partire dagli anni in cui si avvia l’“amministrazione” del neorealismo:

[l]a progressiva disarticolazione del racconto porta a segmenti legati per paratassi, che consentono allo spettatore un'attenzione indipendente verso le varie parti e un continuo ritorno al punto di partenza, in quanto ognuno dei soggetti dell'azione gestisce, in proprio, la sua storia senza grandi relazioni con gli altri. Prima ancora che nasca il film a episodi, la struttura dei film comici, alla fine degli anni quaranta, è fatta dalla concatenazione di più parti indipendenti tra di loro. Questa logica valorizza le battute, le barzellette, la creazione di una galleria di macchiette e di personaggi che si specializzano nell'interpretazione di certi tipi e figure³⁴⁵.

Il comico e la commedia, più che da generi veri e propri, come già notato in

343 *Ibidem*.

344 Cfr. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Volume III. Dal neorealismo al miracolo economico*, op. cit., p. 536.

345 *Ivi.*, p. 588.

precedenza³⁴⁶, funzionano da forme del verosimile, in cui l'andamento e la struttura bozzettistica permettono la confluenza di tratti dall'identificabile carattere di genere. Come hanno scritto in un saggio più volte menzionato Casetti, Ghezzi e Magrelli

[l]a pluralità, lo sviluppo irregolare, ineguale, privo di omogeneità, fanno del corpo della commedia 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 di ristrutturazione della mitologia dello spettacolo. Cinema episodico e cinema fatto di episodi sia nel senso di un esplicito frazionamento del percorso narrativo in una serie di ministorie, brani raccordati con criteri di tipo topografico (cfr. *Accadde al commissariato* di Simonelli, *Un giorno in pretura* di Steno) o più tardi motivati come rassegna di comportamenti, di categorie psico-sociologiche, sia nell'implicita posizione del testo come repertorio di «generi», si è già detto, e di materiali diversificati, assemblati, etichettati, assunti da vari ambiti³⁴⁷.

Ci dovremo anche chiedere se il *frame* di coesistenza di genere offerto dalla commedia e del cinema comico sia anche l'unico possibile o esistente, o se invece non se ne diano altri, diversamente articolati. Speriamo tuttavia di poter rispondere già da adesso a una questione che, più o meno esplicitamente, ha attraversato sin qui questo lavoro: si può parlare di generi nel cinema italiano degli anni Cinquanta? La risposta, debitrice in questo caso delle considerazioni di Rick Altman, potrebbe essere questa: pur non dando praticamente mai vita a *generi* definiti e compiuti, il cinema che ci interessa è quasi sempre un cinema *di genere*, in cui sono attive dinamiche intertestuali di prelievo e di replica di figure il cui potenziale semantico è distintamente percepito a livello critico, produttivo e pragmatico. Il compito che ci diamo per il seguito di questo lavoro è proprio quello di illuminare la frattura aperta da una simile contraddizione.

346Cfr. 2.2.4.

347Francesco Casetti, Enrico Ghezzi ed Enrico Magrelli, *Appunti sulla commedia italiana degli anni cinquanta*, op. cit., p. 180.

Capitolo 4

4. Modelli di intertestualità e tipologie di trasformazione

Nel corso di quest'ultimo capitolo proveremo a motivare e a declinare le ipotesi sviluppate in precedenza, ricorrendo ad esempi tratti dalla produzione di genere dei primi anni Cinquanta. Si tenterà quindi di mostrare in che senso, nel cinema che ci interessa, la dilatazione di figure semantiche assunte come formulari porti alla costruzione di testi di genere. In parallelo proveremo ad analizzare alcune delle principali pratiche narrative in uso nel periodo, interrogandoci sulla loro capacità di integrare e di trasformare attrazioni autonome rispetto a precise esigenze di organizzazione del racconto cinematografico.

Sulla base di quanto fin qui sostenuto, non sarà nostro obiettivo quello di disegnare o ridisegnare una mappa dei generi attivi nella prima metà degli anni Cinquanta. A costo di proporre in qualche caso definizioni puramente intuitive, cercheremo invece di descrivere delle dinamiche di relazione tra testi, nella convinzione che il potenziale di genere, vale a dire il valore di replicabilità e di riconoscibilità connesso a determinate figure, abbia un ruolo centrale nella circolazione di segmenti parzialmente autonomi. Per questo motivo non distingueremo in modo netto tra ciò che appartiene al cinema di genere e ciò che appartiene ad altri ambiti (il “cinema d'autore”, per esempio): perché piuttosto che definire il dominio dei generi ci interessa delineare la circolazione dei tratti a essi riferibili, che possono quindi essere ritrovati in luoghi non sempre prevedibili.

L'obiettivo generale di quest'ultima parte del lavoro, quindi, è quello di stabilire delle connessioni tra *genericità* e *intertestualità* del cinema italiano dei primi anni Cinquanta, di ritrovare una serie di collegamenti tra i modi in cui esso articola relazioni di genere e i modi in cui articola relazioni testuali *tout court*. Anche rispetto a questo punto proveremo a fornire un modello esplicativo appropriato.

4.1 Un cinema delle attrazioni

Il concetto di attrazione nel campo dei *film studies* è legato senza dubbio alla storia e all'interpretazione del cinema delle origini, rispetto al quale esso assume un valore allo stesso tempo descrittivo e differenziale.

Nel nostro caso intendiamo la categoria di attrazione in senso più generico, senza voler quindi suggerire in questo modo una “primitività” di questo cinema rispetto a quanto lo segue o, ancora di più, a quanto lo precede. D'altra parte non possiamo nemmeno negare che, riprendendo ancora le distinzioni di Gunning e Gaudreault³⁴⁸, negli esempi cui ricorremo è proprio l'*integrazione narrativa* a risultare debole o indebolita da una tendenza all'*attrazione mostrativa*. Intendiamo in sintesi sostenere che quello che circola tra i diversi film di genere, permettendone la comparazione e l'iscrizione a un comune spazio intertestuale, non sono strutture sintagmatiche forti e riconoscibili, ma *numeri* di varia natura, ripetuti e circoscritti, organizzati in modo estremamente elastico.

Questo carattere di episodicità e frammentarietà del cinema italiano del periodo è stato in larga parte riconosciuto, come abbiamo visto nei capitoli precedenti. Paola Valentini, ad esempio, lo ha proficuamente collocato in termini di intermedialità, notando la permeabilità della produzione cinematografica rispetto ad altre forme spettacolari e di *entertainment*:

tra il 1949 e il 1953 il cinema italiano popolare, ormai in grado di attrarre attorno a sé tutte le altre forme di spettacolo, in un modo che si colloca a metà tra il vampirismo e la trasfusione di nuova linfa e nuovo vigore, fonda la sua stagione d'oro. [...]. Il cinema dunque trionfa nel momento in cui avviene un'ennesima negoziazione dei confini tra i media in generale e del rapporto tra questi e terreno d'azione “specifico” del cinema stesso³⁴⁹.

La ricostruzione di Valentini ha due aspetti particolarmente interessanti che vorremmo qui trattenere. In primo luogo la studiosa intende l'espressione “altre forme di spettacolo” nel modo più ampio e inclusivo possibile: il cinema onnivoro dei primi anni Cinquanta non tende a inglobare solo le forme nobili o consolidate con cui si è tradizionalmente confrontato (teatro, varietà, rivista, musica), ma anche quelle tipiche della contemporaneità e dell'attualità (televisione, concorsi di bellezza, lotterie, sport, pubblicità). In secondo luogo questo inglobamento non è privo di conseguenze per il cinema stesso, che è così spinto a modellare il suo statuto linguistico, riprendendo dai suoi referenti modi di enunciazione e di organizzazione del contenuto:

348André Gaudreault, *Cinema delle origini o della “cinematografia-attrazione”*, Il Castoro, Milano, 2004.

349Paola Valentini, *Il cinema e gli altri media*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1949/1953, vol. VIII*, op. cit., pp.103-104.

ci si trova di fronte a un cinema che se è in grado di farsi grande spettacolo popolare è anche perché lo spettacolo del popolare che mette in scena non lo lascia indifferente³⁵⁰.

Sulla base di queste considerazioni vorremmo provare a delineare una, senza dubbio parziale e incompleta, mappa delle attrazioni rintracciabili nei film del periodo, utile esclusivamente a livello orientativo.

4.1.1. *Sketch*, battute e numeri comici

La prevalenza del registro comico nel cinema italiano dei primi anni Cinquanta è stata ripetutamente messa in luce e non è qui necessario riprendere la discussione nel suo complesso. Quello che vorremmo fare, però, è notare che oltre alle pratiche che, come il film a episodi³⁵¹ (di cui parleremo più avanti), assumono la funzione di raccogliere e mettere in serie attrazioni comiche, anche in pellicole dalle caratteristiche di genere diverse non è infrequente trovare momenti umoristici o farseschi. In molti casi ciò accade all'interno di narrazioni "serie", d'azione o avventurose, con un prevedibile effetto di alleggerimento delle stesse (come se il momento comico fosse una sorta di ingrediente necessario nel confezionamento dello spettacolo dell'epoca), ma anche con una indubbia funzione *appaesante* rispetto a tratti di stile altrimenti percepibili come estranei, difficili da metabolizzare, o non sufficientemente "garantiti" da un punto di vista della relazione con il pubblico:

l'industria si affida alla funzione appaesante svolta dal cinema di genere, sempre capace di trovare un'intesa immediata con lo spettatore, fondata sul rispetto delle sue attese e sul preaccordo che riduce al minimo il tasso di transazione col testo. Il progetto punta sul racconto di genere più vicino e consono alla tradizione italiana, come il melodramma e la commedia³⁵².

Questo è il caso di siparietti comici che punteggiano film molto diversi tra di loro,

350Paola Valentini, *La scena rubata*, op. cit., p.99.

351In merito al quale, oltre ai riferimenti già dati, rimandiamo alla monografia di Marco Rossitti, *Il film a episodi in Italia tra gli anni Cinquanta e Settanta*, Hybris, Bologna, 2005.

352Luciano De Giusti, *Disseminazione dell'esperienza neorealista*, op. cit., p. 16.

ma accomunati da un prevalente registro avventuroso. Alcuni esempi li abbiamo già nominati, ma può essere utile riprenderli.

Ne *Il conte di Sant'Elmo*, ad esempio, il ruolo del rivale in amore dell'eroe eponimo è tenuto da Carlo Croccolo, nei panni consueti di un militare tonto, un vero e proprio *stock character* come vedremo più avanti. Alberico, questo il nome del personaggio, interviene in precise e definite parentesi comiche, raccontando barzellette cui i suoi interlocutori generalmente non ridono, oppure all'interno di sequenze già marcate da un punto di vista attrattivo. Questo è il caso della festa di fidanzamento, peraltro mancata, tra lo stesso giovane e Laura Cassano (Annamaria Ferrero), nella quale le battute di Croccolo non occupano il centro della scena, ma “saturano” una sequenza già caricata da un certo sfarzo formale e produttivo, tramite il ricorso alle musiche di Strauss, al gran numero di comparse in costumi d'epoca e ad elaborati movimenti di macchina (dolly, carrelli laterali).

Un uso analogo di attori o caratteristi comici in un contesto d'azione avviene in altri film, come i già citati *Cuori sul mare* e *Lo sparviero del Nilo*. Nel film di Bianchi il *cotè* umoristico della vicenda è affidato agli interventi di Leone (Paolo Panelli), in particolare agli effetti della sua patologica pavidità nell'affrontare le prove fisiche e di coraggio richieste dalla frequenza dell'Accademia Navale. Nel film di Giacomo Gentilomo, invece, il *romance* “serio” tra lo sceicco Rachid (Enzo Fiermonte) e la bella Leila (Silvana Pampanini) è raddoppiato in quello tra i rispettivi servitori, madame Corinne (Jone Morino) e Sahid (Saro Urzi), con effetti di rispecchiamento umoristico.

Rimanda invece ai moduli narrativi del cinema bellico del Ventennio la suddivisione dei ruoli drammaturgici in *La grande speranza* di Duilio Coletti, in cui il dialogo e i caratteri brillanti sono delegati ai rappresentanti della truppa e ai sottufficiali (sia gli italiani, sia i prigionieri inglesi), responsabili di gag e scherzi a bordo, mentre agiscono secondo un registro drammatico e pensoso gli ufficiali, anche in questo caso di entrambe le parti. In *La grande speranza*, così come in molti altri film del periodo, un personaggio specifico è portatore del punto di vista epico ed etico della vicenda, con un ruolo non dissimile a quello del *raisonneur* nel teatro brillante; in questa occasione si tratta, non casualmente, di un non militare, lo scrittore inglese Robert Steiner (Henry Vidon), anche lui prigioniero/ospite del sottomarino in cui è ambientata la storia.

Un altro film già menzionato, *Enrico Caruso, leggenda di una voce*, ospita, nell'ambito di una chiara linea biografica e celebrativa, incursioni comiche affidate a Carletto

Sposito nel ruolo di Giovanni, amico d'infanzia del protagonista. Il dato interessante è che qui il lato comico è virato in una chiave riconoscibilmente *slapstick*, soprattutto in una delle sequenze iniziali, in cui assistiamo a un lungo inseguimento tra i vicoli, che rimanda alle comiche di Chaplin o Fatty Arbuckle, con un probabile omaggio a Charlot nel momento in cui Sposito, fumando un avanzo di sigaretta raccolto per terra, proclama soddisfatto: “Questo è il mio ambiente...”.

Ancora un lavoro di Giacomo Gentilomo, *Atto di accusa* (1950) offre esempi interessanti di inserti ironici in un film di tutt'altro clima. La pellicola, visivamente debitrice dell'Hitchcock dell'immediato dopoguerra (in particolare di *Spellbound*, 1946) ha un tipico plot da *noir*, con l'innocente Renato (Marcello Mastroianni), reduce dal conflitto mondiale, accusato ingiustamente dell'omicidio della sua padrona di casa, in base alle prove fabbricate ad arte da un rivale in amore, l'avvocato Ruska (Ludwig Diehl). La testimonianza che sembra incastrare Renato, esponendolo alla tragica prospettiva del carcere a vita, è quella di un personaggio rappresentato in toni quasi burleschi, una donna di mezza età che, per una serie di coincidenze degne di una commedia degli equivoci, si dice convinta della colpevolezza del giovane.

Sarebbe scorretto però pensare che questo tipo di costruzione si trovi unicamente nelle pratiche definibili come derivative o di profondità. Ne abbiamo prova, ad esempio, in un film come *Europa '51* (Roberto Rossellini, 1952), nel quale la “base melodrammatica”³⁵³ e patetica, tipica della produzione rosselliniana del periodo, è interpolata con momenti canori (come noteremo più avanti) e talvolta curiosamente umoristici. È il caso della sequenza della morte della prostituta Ines (Teresa Pellati), nella quale vediamo il barista della borgata approfittare della situazione per infilare una mano nel *décolleté* della donna morente e la stessa protestare per il fastidio procurato da un trombetta.

Cambiamo completamente prospettiva per fare luce su una modalità di inserimento dei brani comici meno esplicita, ma per certi versi ancora più interessante, perché non investe l'asse narrativo principale dei film in termini di variazione, bensì, potremmo dire, in termini di modulazione. Ci riferiamo a quei film che già appartengono all'area del comico o della commedia e nei quali è tuttavia possibile trovare segmenti ulteriormente delimitati e definiti in questo senso.

Uno dei più importanti film a episodi della prima metà del decennio, *Accadde al*

³⁵³Sandro Bernardi, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare*, op. cit., p. 17.

commissariato (Giorgio Simonelli, 1954), presenta elementi interessanti in questo senso. Il film di Simonelli ha una struttura modulare, nella quale diversi numeri, principalmente comici, si innestano a partire dalla comune ambientazione spaziale, un commissariato romano situato nei pressi del Colosseo. Tra gli attori compare Carlo Dapporto, nel ruolo di un piccolo criminale il quale, ogni volta che arriva in scena per essere interrogato dal commissario (Nino Taranto), racconta barzellette del tutto avulse dal resto del racconto, nelle quali evidentemente offre prova della sua esperienza, e della sua fama, come attore di avanspettacolo e di rivista. Uno degli episodi più articolati, come spesso accade in quegli anni, è prelevato da una rivista, *E lui dice!*, e vede Alberto Sordi come protagonista nei panni di un (sedicente) nobile decaduto, venditore abusivo di bolle di sapone. La derivazione teatrale, in questo caso, è resa esplicita anche dallo sguardo che Sordi lancia in macchina alla fine del flashback nel quale espone al commissario la sua vicenda, strizzando, non solo metaforicamente, l'occhio al pubblico in sala.

La parentesi, una specie di assolo, riservata al *performer* di successo è un elemento ricorrente non solo in film chiaramente a episodi come *Accadde al commissariato*, ma anche in pellicole dalla struttura narrativa policentrica, come *Il matrimonio* (Antonio Petrucci, 1954) o *La paura fa 90* (Giorgio Simonelli, 1951). Nel primo film citato, che adatta per lo schermo tre atti unici di Anton Čechov, a godere di uno spazio riservato per le sue gag è Renato Rascel. Nel secondo invece è il protagonista stesso, Ugo Tognazzi, nel doppio ruolo del comico fifone Atanasio e del fantasma Bobignac, a ritagliarsi degli spazi in cui esibire brevi numeri del suo repertorio, come le abituali barzellette o le imitazioni *en travesti* di Charlot, Ridolini e Groucho Marx. Un privilegio analogo è accordato, ancora, a Carlo Croccolo nel ruolo, poco più di un pretesto, del guardiano tonto di un castello, già “soldato dell'Italia settentrionale”.

Qualcosa di simile si ritrova anche in un film assai curioso e all'epoca accolto con scarso favore³⁵⁴, *Cose da pazzi* (Georg W. Pabst, 1954). Il film è una sorta di apologo farsesco sulla labilità della distinzione tra pazzia e normalità, che allude alla continuità simbolica tra fascismo e repressione manicomiale³⁵⁵, ambientato in un lussuoso centro di

354Cfr. Vice, “Cose da pazzi” in «Festival», a. X, n. 76, 12 giugno 1954, p. 30: “Non varrebbe la pena di parlare di questo film, totalmente sconcertante, se esso non fosse diretto da W.G. Pabst [sic], un regista che occupa un posto d'onore nella storia del cinema. Il perché un grande regista del passato abbia sentito la necessità di dirigere questa scombinata sciocchezza, questa *antologia di barzellette mediocri* e di attori esagitati, non è comprensibile” (corsivo nostro).

355Il primario Ruiz (Enrico Viariso), ad esempio, comunica con gli internati attraverso un sistema orwelliano di altoparlanti e, in uno scatto di nervi, si atteggia a Napoleone e rivolge un esplicito saluto romano alla

igiene mentale. Qui è ancora una volta l'interprete principale del film, Aldo Fabrizi, a offrire una sua celebre macchietta, quella dello scolaretto balbettante, giustificata nel racconto dal trattamento decisamente cruento che Gnauti, questo il nome del personaggio, subisce ad opera del personale del manicomio.

In altri casi ancora le parentesi comiche funzionano come abbozzi di parodia e non sono fondate primariamente sul numero dell'interprete, bensì sulla *extraneous inclusion*³⁵⁶ di elementi riconducibili ad altri generi o regimi di racconto, la cui incongruità rispetto al contesto ospitante può condurre a un effetto umoristico. In *Cose da pazzi* vi è ad esempio un momento horror, con i protagonisti alle prese con un malato di mente assetato di sangue. In *Tempi nostri* (Alessandro Blasetti, 1954) l'intero episodio *Scusi, ma...* è una chiara parodia del cinema dei telefoni bianchi. In *Era lui... sì! sì!* (Vittorio Metz e Marcello Marchesi, 1951) le manie di persecuzione del protagonista Fernando (Carlo Campanini) sono risolte con un esame psicoanalitico alla Hitchcock: il trauma viene ricostruito e visualizzato come un brano di film muto, velocizzato e sonorizzato con un piano meccanico. In *Noi due soli* (Vittorio Metz, Marcello Marchesi e Marino Girolami, 1952) buona parte della pellicola è occupata dal sogno apocalittico/fantascientifico del protagonista Walter (Walter Chiari), nel quale, in seguito a una catastrofe nucleare, gli unici abitanti superstiti del pianeta sono lui stesso, la fidanzata Gina (Hélène Remy) e l'amico Carlo (Carlo Campanini). In *Bellezze in bicicletta* (Carlo Campogalliani, 1951) vi è ancora un momento horror/comico, quando le due protagoniste Delia e Silvana (Scala e Pampanini) chiedono riparo, durante le loro peregrinazioni, a un contadino/orco (Virgilio Riento) che vive in una casa sperduta assieme alla figlia (Franca Marzi). Un discorso analogo si potrebbe fare per alcune sequenze di *La paura fa 90*, in cui le apparizioni del fantasma e il tentato omicidio dell'impresario sono ripresi applicando stilemi (di illuminazione, di inquadratura) che ricordano rispettivamente l'horror e il noir.

Riteniamo opportuno, in conclusione di questa rapida panoramica, precisare un paio di questioni. La prima riguarda la solidità sintattica delle commedie cui abbiamo fatto riferimento. Strutture deboli, pensate più per favorire l'esibizione dei caratteri che per consentire lo sviluppo del soggetto e dell'intreccio, sono una caratteristica tipica del cinema italiano del periodo; alla loro diffusione e al loro successo, soprattutto nella prima parte del decennio, si deve la distinzione, che spesso abbiamo visto operata su «Hollywood», tra “film

macchina da presa, sullo sfondo musicale della *Cavalcata delle Valchirie*.
356Cfr. Dan Harries, *Film Parody*, BFI, London, 2000, pp. 77-82.

comici” e “commedie”. Tale suddivisione, però, non riguarda in modo esclusivo il cinema italiano: vale la pena di notare che nel più volte citato *Genre and Hollywood*, Steve Neale distingue tra quelle che chiama *comic units*³⁵⁷ (*gags, jokes, funny moments*) e i contesti, più o meno articolati, in cui esse si inseriscono. Nei fatti la commedia presenta anche a Hollywood gradi diversi di integrazione narrativa, ed esiste qualcosa di analogo a quello che la critica degli anni Cinquanta chiama “film comico”. Neale, accettando una nozione introdotta da Seidman³⁵⁸, usa in questo senso l'espressione *comedian comedy*, intendendo un tipo di film il cui cardine è proprio la performance attoriale. Come ha riassunto chiaramente Henry Jenkins,

[t]he comedian comedy is characterized by a tension between “the maintenance of the comedian's position as an already recognizable performer with a clearly defined extrafictional personality” and the need to integrate that performer into a character who functions within a classically linear narrative. Comedian comedy, Seidman argues, is characterized by its self-consciousness and artificiality, its disruption of a “fictional universe” in order to acknowledge the comedian's status as a performer³⁵⁹.

La differenza tra “film comico” e *comedian comedy*, allora, pare riguardare la diversa lettura che è possibile dare di queste tipologie di testi nei rispettivi contesti istituzionali. La struttura sciolta, da noi percepita come regressiva e perciò potenzialmente soggetta, secondo l'intuizione di Brunetta, a una razionalizzazione sul modello goldoniano³⁶⁰, nel contesto anglosassone è vista al contrario come “disintegrativa” dell'impianto narrativo prodotto/imposto dall'industria³⁶¹. A Hollywood la superfetazione della gag e l'infrazione dell'universo finzionale possono assumere la funzione di crepe attraverso le quali una serie di elementi repressi irrompe nel film. Nel cinema italiano, al contrario, esse rappresentano uno strumento di perpetuazione della tradizionale istituzione spettacolare e di sostanziale ripetizione del già visto e già sentito, secondo una specificità che Roy Menarini ha indagato in modo assai convincente relativamente alla parodia³⁶².

357Steve Neale, *Genre and Hollywood*, op. cit., p.66.

358Cfr. Steve Seidman, *Comedian Comedy: A Tradition in the Hollywood Film*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1981.

359Henry Jenkins, *What Made Pistachio Nuts?*, Columbia University Press, New York-Oxford, 1992, p. 10.

360Cfr. 3.3.

361Cfr. Steve Neale, *Genre and Hollywood*, op. cit., p. 67 e Henry Jenkins, *What Made Pistachio Nuts?*, op. cit., pp. 12-15.

362Roy Menarini, *La parodia nel cinema italiano*, Hybris, Bologna, 2002.

In secondo luogo, nemmeno la funzione di alleggerimento di cui sono investiti i segmenti commedici all'interno di narrazioni prevalentemente drammatiche e avventurose è un tratto esclusivo del cinema italiano, né tanto meno di quello dei primi anni Cinquanta. Basti pensare, per fare esempi celeberrimi ed evidenti, al ruolo assunto dai personaggi dei sottufficiali, in genere di origine irlandese, interpretati da Victor McLaglen nei film western di John Ford o alla Mamie di *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939). Ciò che rende, ci pare, peculiari e interessanti i momenti umoristici interpretati da Croccolo, Panelli, Sposito e altri è il fatto che essi sono organizzati in forma di micro-racconti autonomi, con scarsa o nulla correlazione con il contesto che li ospita, veri e propri brani di successo presi altrove e letteralmente replicabili di film in film. Di conseguenza, come approfondiremo oltre, essi ci spingono a interrogarci sul carattere dei testi ospitanti, predisposti in modo tale da offrire delle strutture sintagmatiche flessibili e in grado di incorporare, tanto al livello di prodotti "commerciale" quanto al livello di prodotti "d'autore" (Rossellini, Pabst...), pressoché ogni tipo di spunto di genere al loro interno.

4.1.2. Canzoni e numeri musicali

Un'altra tipologia di attrazione ricorrente nelle pellicole che abbiamo preso in esame è quella musicale. Il racconto dei film dei primi anni Cinquanta è continuamente interrotto per dare spazio a canzoni, intermezzi musicali e simili. Anche in questo caso possiamo provare a proporre alcune distinzioni puramente morfologiche.

In alcune occasioni le canzoni sono collocate in modo strategico nel corso del film, così da marcare in maniera forte l'incipit o, meglio ancora, l'explicit. In un film comprensibilmente attento alla colonna sonora, come *Enrico Caruso*, ad esempio, la ricostruzione biografica si interrompe con il raggiungimento della fama e l'abbandono della città natale da parte del tenore, che quindi intona *Addio mia bella Napoli* mentre osserva il panorama dalla carrozza che lo porta lontano. *Casta diva* (Carmine Gallone, 1954) ha inizio in teatro con un concerto del violinista Niccolò Paganini, sottolineato dalla messa in scena tramite l'apertura consecutiva di sipari e tende.

Con una canzone cantata da tutti i personaggi in coro, *La crociata del mattone*, si chiude un film decisamente diverso, *Auguri e figli maschi!* (Giorgio Simonelli, 1951), farsa che ha come argomento principale la necessità di tre giovani coppie di trovare un alloggio

ove passare la prima notte di nozze, continuamente differita. In entrambi questi casi possiamo dire che la presenza di un brano musicale, numero spettacolarmente definito e autoconclusivo, permette di porre un termine riconoscibile a vicende altrimenti deboli dal punto di vista della coesione drammatica.

In *Tempi nostri* la funzione ritmica degli interventi musicali eseguiti dal Quartetto Cetra è esplicita, dal momento che essi costituiscono l'elemento di separazione tra i nove episodi che compongono la pellicola, ma allo stesso tempo anche l'unica presenza costante in scena.

Qualcosa di analogo accade in un film particolarmente interessante dal nostro punto di vista, *Bellezze in bicicletta*, nel quale la quasi omonima *title track* viene eseguita numerose volte, anche a breve distanza l'una dall'altra. In molti casi non vi è alcuna motivazione narrativa: *Bellezza in bicicletta* (la canzone) sembra essere un segno di interpunzione in un racconto che procede per accumulo cosciente di episodi nonché, allo stesso tempo, un'occasione per Silvana Pampanini di avere a disposizione un (ulteriore) momento di esibizione personale.

Questo ci permette di introdurre un'altra casistica, relativa a quelle occasioni, interne al racconto, in cui il brano musicale assume un valore di riconoscimento, quasi di certificazione dell'identità del personaggio, che, spinto a cantare da una precisa richiesta o da una sfida lanciategli da un altro carattere, fonda così la sua glorificazione, transitoria o definitiva. Nel film biografico operistico questo procedimento è talmente usuale da non richiedere nemmeno di essere censito. Vale solo la pena di notare che spesso, in *Enrico Caruso* o in *Casta diva* ad esempio, il canto o l'invenzione musicale offrono ai personaggi un modo per colmare un vuoto d'azione o di parola dovuto all'impossibilità di esprimere il desiderio amoroso, in modo non dissimile da quanto accade nei musical hollywoodiani.

Nel già citato *Il conte di Sant'Elmo* una delle protagoniste femminili, Bianca Barbieri (Nelly Corradi), è una cantante d'opera, chiamata più volte a esibirsi, prima per certificare la propria identità di fronte ai banditi che l'hanno rapita (e che si dichiarano amanti del bel canto), poi a teatro, nella messa in scena intradiegetica di una rappresentazione operistica, infine su richiesta del proprio amante nonché *villain* del film, il ministro Cassano (Tino Buazzelli).

Anche altrove il numero canoro è, come nell'esempio appena fatto, giustificato dalla professione dei personaggi che si esibiscono, oppure da una particolare ricorrenza festiva, o

ancora in entrambe le maniere. Uno degli interrogatori condotti da Nino Taranto in *Accadde al commissariato* riguarda gli artisti della rivista *Una circolare chiamata desiderio*, i quali si esibiscono in flashback in alcuni brani dello stesso (peraltro fittizio) spettacolo. Il cantante della compagnia ha anche modo di cantare, per intero e in inquadratura frontale, *Reginella*.

In un altro lavoro di Simonelli, *La paura fa 90*, con la motivazione che al centro della storia vi è una compagnia di avanspettacolo, si vedono ampi stralci della rivista, anche in questo caso di fantasia, *È scoppiata la pace*. In queste sequenze il punto di vista è esplicitamente teatrale, potremmo dire quello del palco reale, centrale e in campo lungo. Ai bordi del quadro compaiono poi palchi e poltrone, come per marcare ulteriormente la messa in cornice. Il film termina infine con il processo ad alcuni artisti della compagnia, che è pretesto per altri numeri, canti e danze.

L'atmosfera festiva funge invece da giustificazione per intonare canzoni natalizie in *La grande speranza*, secondo un modello in auge almeno da *Natale al campo 119* (Pietro Francisci, 1947). Nel film di Coletti il Natale rappresenta il momento in cui militari italiani e inglesi a bordo del sottomarino possono fraternizzare, dimenticandosi di essere nemici in guerra. I due equipaggi, che non hanno peraltro problemi di comprensione linguistica, cantano insieme *Stille Nacht*, poi, curiosamente, solo gli italiani *Tu scendi dalle stelle*.

Ne *Il caimano del Piave* la ricorrenza festiva converge con il *background* professionale di uno dei personaggi di contorno, un militare italiano in realtà tenore con esperienza al Teatro San Carlo di Napoli, per motivare l'interpretazione di una canzone liturgica durante la notte di Natale.

Anche in film di ambizioni espressive differenti non è raro trovare momenti canori delimitati come singole attrazioni. In *Europa '51*, durante una visita di Irene (Ingrid Bergman) in casa di una delle famiglie da lei assistite un giovane si esibisce in una canzone romana per i presenti, raccolti come un vero pubblico attorno a lui. Ne *Il cappotto* (Alberto Lattuada, 1952), oltre a vari assoli comici del protagonista Renato Rascel, troviamo anche un'intera canzone sul tema del Totocalcio cantata dallo stesso attore (“Alla Sisal più di sei non so far...”). Un caso analogo a quello de *Il cappotto*, dal punto di vista dell'esibizione dell'attore, è offerto da Alberto Sordi nei film di cui è protagonista, ad esempio con i concerti clandestini di Nando Mericoni-Santi Bailor in *Un americano a Roma* (Steno, 1954), o in *Mamma mia, che impressione!* (Roberto Savarese, 1951) con *Nonnetta*, intonata sull'autobus in risposta alla romanza che un rivale aveva dedicato alla ragazza amata dal giovane Alberto.

Altri casi si distinguono leggermente da questi perché i numeri musicali vi compaiono come tra parentesi, più giustificati in termini diegetici, perché congrui rispetto a un dato universo di racconto, che in termini narrativi, perché motivati all'interno di una catena di azioni. I brani musicali che punteggiano molti film di Raffaello Matarazzo ne sono un esempio. Le performance di Roberto Murolo in *Catene* (1949), *Paolo e Francesca*, *Tormento* (1951)³⁶³, così come quella di Giorgio Consolini ne *I figli di nessuno* e di Flo Sandon's in *Vortice* (1953) assumono un valore pienamente melodrammatico, nella misura in cui esprimono spesso ciò che i personaggi in scena non riescono a manifestare apertamente (la lontananza da casa attraverso *Lacreme napoletane* in *Catene*) o che non sanno nemmeno di provare (l'affetto per la mamma, espresso con l'omonima canzone, ne *I figli di nessuno*).

Altri film ancora, anziché ricorrere ai “criteri di tipo topografico”³⁶⁴ dell'abituale film a episodi, usano pretesti narrativi come quello del viaggio al fine di inanellare segmenti attrattivi di diversa natura. È il caso di due film di ambientazione parigina, *Parigi è sempre Parigi* (Luciano Emmer, 1951) e *Signori in carrozza!* (Luigi Zampa, 1951), entrambi interpretati da Aldo Fabrizi e distribuiti a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro. In questi film l'esibizione delle bellezze della città è integralmente tematizzata tramite il pretesto del viaggio di piacere, sebbene in maniera piuttosto elastica. Nel film di Emmer, che assomiglia a una versione in trasferta di *Una domenica d'agosto* (1950), la voce della guida (diegetica) che accompagna la comitiva di romani al Museo del Louvre si trasforma in *voice over* non appena il gruppo entra nel maestoso edificio. Anche nella pellicola di Zampa si ha qualcosa di simile, nel momento in cui il protagonista gira in automobile per la capitale francese, ammirandone le bellezze dal finestrino.

Tornando però al centro del nostro discorso, in entrambi i film vengono introdotti, con pretesti più o meno solidi, numeri musicali e coreografici, connotati com'è immaginabile da un certo senso di licenziosità, poi mostrati in continuità dalla macchina da presa. In *Signori in carrozza!* si tratta delle esibizioni dei ballerini di colore del Bal Nègre (“un locale di nuovo genere, frequentato da esistenzialisti”) e delle coreografie delle Folies Bèrgere. In *Parigi è sempre Parigi* uno spettacolo di varietà con Yves Montand protagonista viene ripreso per ben due volte, in due momenti distinti sebbene ravvicinati della pellicola. Possiamo notare in queste pratiche l'estrema sopravvivenza di uno scheletro drammaturgico

363Cfr. Gaetano Fusco, *'Na voce e 'na chitarra. Roberto Murolo nel cinema di Matarazzo*, in *Matarazzo*.

Romanzi popolari/Popular Romances, op. cit. pp. 76-92.

364Francesco Casetti, Enrico Ghezzi ed Enrico Magrelli, *Appunti sulla commedia italiana degli anni cinquanta*, op. cit., p. 180.

che, dopo il successo di *Europa di notte* (1959), sarà abolito in favore della presentazione di numeri semplicemente giustapposti in quanto tali, nel documentario esotico-erotico e nel cosiddetto *mondo movie*, i quali però trovano probabilmente qui una delle loro radici genetiche³⁶⁵.

In qualche caso le canzoni che compaiono nei film fungono da precisi riferimenti intertestuali, quasi citazioni in senso tradizionale, convogliando puntuali memorie di genere o alludendo ad ambiti spettacolari contigui a quello del film. Il primo esempio è quello di *Sensualità* (Clemente Fracassi, 1952), melodramma in cui le molte influenze³⁶⁶ sono rese esplicite dalla scena in cui la protagonista Franca (Eleonora Rossi Drago) ascolta alla radio *El negro Zumbon*, canzone resa celebre dalla performance di Silvana Mangano in *Anna* di Alberto Lattuada, uscito solo pochi mesi prima.

In *Un marito per Anna Zaccheo*, film il cui la costruzione dello “spazio sonoro” ha meritato un'approfondita analisi da parte di Alessandro Sala e Paola Valentini³⁶⁷, i brani musicali concorrono a collegare il mondo narrato nel film a quello della sceneggiata e della canzone partenopea. Nella seconda parte del film una canzone tradizionale (*'E ccummarelle*) è eseguita a teatro su richiesta della protagonista e cantata da tutto il pubblico. L'incipit del film è invece un ottimo esempio di quello che potremmo definire procedimento di condensazione attrattiva. Nella stessa sequenza sono infatti sovrapposti tre elementi testuali ad elevato valore di spettacolarità e di memorabilità: una canzone intradiegetica ma eseguita fuori campo, la presentazione in prima persona e in voce over della protagonista (Silvana Pampanini), nonché la vestizione della stessa, altro elemento ricorrente di una certa importanza, come vedremo tra breve.

Questo tipo di condensazione non rappresenta né una novità né un tratto esclusivo del cinema dei primi anni Cinquanta, ma la si ritrova frequentemente in “film comici” dell'immediato dopoguerra, come ad esempio in *11 uomini e un pallone* (Giorgio Simonelli, 1948). Qui l'attrazione principale è costituita, lo suggerisce il titolo stesso, dalla sport e nello specifico dal calcio, come accade in molti altri film realizzati tra anni Quaranta e Cinquanta

365Come confermerebbe anche la lettura di Spinazzola sul reportage erotico come esempio di succedaneo dell'esperienza turistica, cfr. Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico*, op. cit., p. 322.

366Relativamente al film di Fracassi rimandiamo ancora a Leonardo Quaresima, *Neorealismo senza*, in Renzo Renzi e Mariella Furno (a cura di), *Il neorealismo nel fascismo*, op. cit.

367Alessandro Sala e Paola Valentini, *Il riscatto dello spazio sonoro: Un marito per Anna Zaccheo di Giuseppe De Santis*, in Federica Villa (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia degli anni Cinquanta*, op. cit., pp. 214-243.

368Cfr. ad esempio Italo Dragosei, *La Pasqua dei turisti*, in «Hollywood», a. VI, n. 240, 22 aprile 1950, p. 14; Id., *Ricominciamo a sorridere*, in «Hollywood», a. VI, n. 252, 15 luglio 1950, p. 14 e Eligio Gualdoni, *Le*

. In una delle sequenze iniziali viene mostrato un campo di calcio sul quale si stanno allenando alcuni campioni giovani e meno giovani: Parola, Amadei, Campatelli, Remondini e Biavati, il quale si esibisce nel suo celebre doppio passo. Ai bordi del campo Carlo Dapporto racconta le sue abituali barzellette, mentre nella piscina a fianco alcune ragazze in costume fanno il bagno. Gli intervalli delle partite di calcio, di cui si vedono ampie sintesi, sono poi riempiti con l'esecuzione di canzoni da parte, tra gli altri, di Claudio Villa, a beneficio del pubblico diegetico e, presumibilmente, di quello seduto in sala.

Possiamo provare anche in questo caso a trarre alcune conclusioni dal materiale esposto. In primo luogo abbiamo una conferma del fatto che i limiti cronologici che ci siamo dati nell'ambito di questo lavoro non possono che essere arbitrari e continuamente attraversabili. Non è nostra intenzione quindi sostenere che i processi che descriviamo si sviluppino integralmente negli anni compresi tra 1950 e il 1954: essi hanno al contrario origini, e spesso anche esiti, ben più larghi. Riteniamo piuttosto che nei primi anni Cinquanta essi marchino in maniera più decisa un certo modo di fare cinema, che ci interessa ricostruire. In secondo luogo ci preme notare che la fenomenologia di attrazioni che stiamo componendo ha un valore puramente indicativo ed esemplificativo, dal momento che, proprio a causa di procedimenti di condensazione come quelli appena descritti, è spesso difficile distinguere all'interno della medesima scena tra attrazioni musicali, coreografiche, comiche, sportive o di altro tipo. Queste sono molto spesso compresenti e giustificate in termini diegetici o narrativi. In terzo luogo in tutti questi casi abbiamo a che fare con strutture di presentazione e di integrazione dei segmenti attrattivi del tutto peculiari. In sintesi potremmo dire che in questo cinema l'organizzazione narrativa, caratteristicamente modulare, è in molti casi un semplice pretesto per amalgamare cellule spettacolari autonome, letteralmente componibili in maniera modulare e in grado di circolare da un film all'altro. Cionondimeno tali strutture, per quanto deboli, non sono mai completamente azzerate, come accadrà appunto dalla fine del decennio con i *reportage* erotici sul modello di *Europa di notte* e con il *mondo movie*. Non lo sono nemmeno nei tentativi più deliberati di limitare il peso degli assetti sintagmatici in favore dell'ipertrofia del paradigma, come i *film cocktail* di Blasetti, le antologie del "mezzo secolo" realizzate da Infascelli e i film prodotti secondo uno schema episodico, costantemente ripetuto, dalla Fortunia Film, che mantengono in ogni caso elementi connettivi in grado di cementare le varie parti. Questo cinema, per riprendere

due passioni del secolo, in «Hollywood», a. VIII, n. 354, 28 giugno 1952, p. 19.

una dicotomia cui abbiamo accennato all'inizio di questo capitolo, appare perennemente in transito tra attrazione e narrazione, e gli sforzi che mette in atto sono finalizzati appunto a trovare equilibri, locali e instabili, nonché evidentemente sbilanciati verso il primo termine, tra le due diverse istanze.

4.1.3. La presenza dell'attore (e marginalmente dell'attrice): *stock characters* e memorie di genere

Nonostante l'argomento sia vasto e di estremo interesse, i contributi storici o teorici sulla presenza attoriale nel cinema di genere non sono moltissimi³⁶⁹ e hanno di solito insistito sulla dicotomia tra casting e performance, ragionando quindi sulla conformità iconografica degli interpreti rispetto all'universo visivo del genere, o sull'iscrizione dell'attività corporea entro la struttura per definizione prevedibile del *genre film*³⁷⁰. Più che altrove, probabilmente, la discussione sui generi cinematografici ha risentito, anche al livello del senso comune e della teoria implicita, del “fantasma antropoide, ovvero [del]la necessità di attribuire a un'istanza umana dotata di coscienza e volontà la funzione di produrre significazione in un testo”³⁷¹. A partire da tale principio interpretativo e normativo è pressoché automatico che un modello di cinema basato sulla preminenza dell'interprete venga percepito come sostanzialmente meno puro e meno evoluto rispetto a un modello fondato sulla scrittura e soprattutto sulla regia.

In questo paragrafo e nei due che lo seguono, coerentemente con il discorso sin qui svolto, vorremmo fornire alcuni esempi finalizzati a illuminare una questione specifica all'interno di questo quadro di problemi, che ci pare peculiare del cinema dei primi anni Cinquanta: l'uso del corpo e della presenza dell'attore in funzione di attrazione, la sua quasi conversione in numero spettacolare.

Un buon punto di partenza in questa direzione è offerto dal riutilizzo di alcuni attori (ex) non professionisti che avevano esordito nei film del neorealismo. Uno dei più celebri esponenti di quella leva è senza dubbio Enzo Stajola, coprotagonista assieme a Lamberto

369Una sintesi preziosa delle questioni in gioco, e allo stesso tempo una proposta organica di analisi, è offerta da Francesco Pitassio, *Troppo presto, troppo tardi*, in Ruggero Eugeni e Luisella Farinotti (a cura di), *Territori di confine. Contributi per una cartografia dei generi cinematografici*, op. cit., pp. 232-239.

370Cfr. Thomas Sobchack, *Genre Film: A Classical Experience* e Richard De Cordova, *Genre and Performance: An Overview*, in Barry Keith Grant (a cura di), *Film Genre Reader III*; Jean-Louis Comolli, *Un corps en trop*, in «Cahiers du Cinéma», a. XXVII, n. 278, juillet 1977.

371Francesco Pitassio, *Attore / Divo*, Il Castoro, Milano, 2003, p.45.

Maggiorani di *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948). Il piccolo Stajola compare nei cast di alcuni film dei primi anni Cinquanta, in certi casi riproponendo e variando di poco il personaggio del bambino vivace e spontaneo interpretato nel capolavoro di De Sica e Zavattini, come ad esempio nell'episodio connettore di *Altri tempi* di Blasetti. In altri film il posizionamento di Stajola è più curioso, dal momento che egli sembra avere un posto a parte nella costruzione del racconto, un rilievo che esalta la connotazione patetica legata alla memoria di *Ladri di biciclette*. È questo il caso di *Penne nere*, in cui il giovane attore interpreta Tonino, l'unico personaggio del film – ambientato, lo ricordiamo, in Carnia – a parlare con un marcato accento romano, nonché il protagonista di alcune scenette idilliche relativamente autonome, come ad esempio la pericolosa scalata al campanile del paesello. In *Vulcano* (William Dieterle, 1950) Stajola interpreta un personaggio pressoché muto, chiamato da tutti, e significativamente, “ragazzino”. Un altro film interpretato da Stajola è *Cuori senza frontiere* (Luigi Zampa, 1950), una storia d'amore ambientata nei mesi della definizione del confine italo-jugoslavo. Nel film di Zampa il confine è causa di lacerazioni all'interno dei gruppi familiari e i conflitti che si creano tra gli adulti sono replicati da quelli che investono i bambini, secondo uno schema che pare debitore allo stesso tempo di *Roma città aperta* e di *I ragazzi della via Pál*. Il fatto interessante è che qui Pasqualino-Stajola, in seguito alle decisioni prese dalla propria famiglia passa da una parte all'altra del confine, finendo per essere invisito a entrambi gli schieramenti di bambini, interpretati (come avvertono i titoli di testa) da “ragazzi triestini”. Ciò permette al personaggio di avere uno spazio a parte, iconograficamente marcato nelle riprese in campo/controcampo in cui è opposto agli altri ragazzini e narrativamente valorizzato dalla sequenza dell'azione in cui trova la morte, rappresentata come una sorta di Via Crucis. Possiamo notare di passaggio la presenza, in *Cuori senza frontiere*, di un altro ex non professionista, Raf Vallone, nel ruolo, per lui familiare dopo *Riso amaro*, del giovane (reduce o militare) dai solidi principi, impegnato in una contesa amorosa contro un rivale attraente ma perfido.

Un caso analogo a quello di Enzo Stajola è quello di Francesco Golisano, portato alla fama da *Sotto il sole di Roma* (Renato Castellani, 1948), in cui interpretava Geppa, un ragazzo buono e vagamente selvaggio, amico del protagonista Ciro. Golisano non solo replica in alcuni film successivi i tratti di quel personaggio (*Vent'anni* di Giorgio Bianchi e nei fatti un *recasting* del film di Castellani), ma è accreditato in opere quali *Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica, 1951) e *Il caimano del Piave* proprio come Geppa. Se in *Miracolo*

a Milano l'attore ha un ruolo più articolato, essendone interprete principale nei panni di Totò il buono, nel film di Duilio Coletti il personaggio è più chiaramente ricalcato su quello del film di Castellani. Con il Geppa originale, infatti, il contadino Ciampin condivide una menomazione fisica (li balbetta, qua è zoppo), il ruolo di aiutante sfortunato dell'eroe, nonché una certa ambiguità sessuale, lì virata verso l'omosessualità, qua verso il voyeurismo e la sublimazione del desiderio.

Il terzo esempio di non professionista che va incontro a una riconversione in *stock character* è quello di Maria Pia Casilio. Scelta giovanissima da Vittorio De Sica per interpretare la ragazza di servizio in *Umberto D.* (1952), Casilio ricopre un ruolo del tutto simile, per esempio, in *Siamo tutti inquilini, Il viale della speranza* (Dino Risi, 1953) e *Un americano a Roma* (Steno, 1954). Nel film di Risi il carattere è spinto verso una sorta di normalizzazione: Casilio è la cameriera della casa in cui le tre protagoniste, aspiranti attrici a Cinecittà, vivono a pensione. Lontana dall'enigmatica umanità del personaggio del film di De Sica, la cameriera di *Il viale della speranza* ha la funzione, decisamente più tradizionale, di *raisonneuse* dispensatrice di buon senso a beneficio delle giovani sognatrici. In *Un americano a Roma* l'attrice interpreta la fidanzata del protagonista Nando Mericoni (Alberto Sordi), assumendo quindi un ruolo più importante, ma mantenendo la sua qualifica professionale di cameriera, in questo caso dell'onorevole democristiano Borgiani (Vincenzo Talarico).

Abbiamo già fatto cenno all'interpretazione di figure ricorrenti da parte di comici dello schermo quali Croccolo e Rascel. Torniamo sull'argomento per aggiungere qualche dettaglio. In primo luogo per ribadire che le parentesi umoristiche da essi interpretate trovano indifferentemente spazio in film comici e drammatico-avventurosi. Poi per segnalare che al centro di tali segmenti possono esserci attori considerati all'epoca come potenziali protagonisti (quali appunto Croccolo e Rascel), così come altri impegnati usualmente in ruoli di carattere (come ad esempio Dante Maggio o Galeazzo Benti).

Il caso di Croccolo è istruttivo. Promosso giovanissimo protagonista, Croccolo partecipa nei primissimi anni Cinquanta a un gran numero di pellicole decisamente diverse fra di loro per registro narrativo e modalità di costruzione, nelle quali interpreta però senza sostanziali variazioni il medesimo personaggio: quello del militare tonto dell'Italia settentrionale, solitamente alpino. Lo abbiamo già incontrato in questo ruolo in un film in costume come *Il conte di Sant'Elmo*, in due pellicole praticamente gemelle come *Auguri e*

figli maschi! e *La paura fa 90*, e in *Bellezze in bicicletta*. In tutti questi casi la sua presenza è giustificata in maniera piuttosto debole (guardiano di un castello infestato dagli spiriti, lontano cugino in visita alla famiglia...) e ciò che conta pare la riproposizione della macchietta che lo ha reso celebre. L'ingresso di un simile carattere inoltre può sovvertire, sebbene momentaneamente, le gerarchie attoriali: durante il numero di Croccolo in *Auguri e figli maschi*, ad esempio, il protagonista Tognazzi è retrocesso al ruolo di spalla del comico napoletano. Un discorso analogo si può fare circa la partecipazione di Rascel a pellicole quali *Il matrimonio* e ancora *Bellezze in bicicletta*.

Anche attori meno affermati sono coinvolti con funzioni simili in film non sempre comici. Dante Maggio ad esempio replica svariate volte il carattere di napoletano truffaldino ma dal cuore d'oro, già interpretato in film dell'immediato dopoguerra come *Molti sogni per le strade* (Mario Camerini, 1948) e *Tombolo, paradiso nero* (Giorgio Ferroni, 1947). Ciò avviene ad esempio in *Non c'è pace tra gli ulivi*, *Il lupo della Sila* e *Bellezze in bicicletta*, fornendo nei primo due casi un contrappunto leggero a vicende altrimenti assai tese e nel secondo caso un tassello in più in una costruzione deliberatamente frammentaria. Galeazzo Benti invece ripropone il personaggio (semiautobiografico) del *viveur* spiantato non solo in pellicole comiche come *La paura fa 90* e *Parigi è sempre Parigi*, ma anche nelle sezioni di alleggerimento di melodrammi cupi come *Una donna libera* di Vittorio Cottafavi (1954).

In altri casi ancora la convocazione di una personalità attoriale forte e riconoscibile porta all'istituzione di un legame di senso con altri film, legame sancito da indizi presenti nel testo di arrivo, secondo un modello non distante da quello del *typecasting* hollywoodiano, in particolare nella descrizione che ne dà Foster Hirsch:

Actors become stars through repetition, playing the same basic character over and over. In the Hollywood system versatility is an all but useless commodity, perhaps even a violation of the American edict to Be Yourself. The biggest stars are their own genres, and seeing them in successive movies is in a sense to follow a continuing narrative, *The Further Adventures of...* Each new entry in the canon is connected to each of the earliest entries, so that a star's career is coated with intertextual reference and citation³⁷².

Prima di essere “il divo” in *Le notti di Cabiria* (Federico Fellini, 1957), ad esempio, Amedeo Nazzari reca memorie precise delle proprie performance precedenti in film della

³⁷²Foster Hirsch, *Acting Hollywood Style*, Harry N. Abrams, New York, 1996², p. 261.

prima parte del decennio. Giovanni, protagonista di *Alina* (Giorgio Pàstina, 1950), potrebbe per assurdo essere l'alter ego di Ernesto, il personaggio principale di *Il bandito* (Alberto Lattuada, 1946), se quest'ultimo fosse sopravvissuto alla polizia: un reduce incapace di adattarsi al dopoguerra e spinto sulla strada della delinquenza, curiosamente anche in questo caso al confine tra Italia e Francia. La sua amante (Doris Dowling), peraltro, lo tradisce alla polizia con una telefonata, come fa Anna Magnani nel film di Lattuada. La casa da gioco clandestina in cui è ambientata buona parte del film ricorda infine la stazione di servizio di *Ossessione*, con lo stesso interprete maschile (Juan De La Landa) nei medesimi panni di marito impotente e tradito di una donna bella e fatale.

Una chiara memoria di *Il bandito* si ha anche in *Sensualità*, precisamente nella sequenza in cui Riccardo, ancora Nazzari, si invaghisce della profuga istriana Franca dopo aver visto una foto di lei in bikini, lasciata appositamente dalla donna sul suo letto, come avveniva nel film di Lattuada al primo incontro tra Ernesto e Lidia (Anna Magnani)³⁷³.

Una delle rare occasioni in cui Nazzari interpreta in quegli anni un personaggio negativo, con la parziale eccezione di *Il lupo della Sila* (Duilio Coletti, 1950), è in *Un marito per Anna Zaccheo*. Qui la perversione dell'immagine della star da parte di Giuseppe De Santis pare del tutto cosciente: Nazzari è il dottor Illuminato, l'esatto negativo dei padri e mariti dalla moralità incrollabile interpretati nei film di Raffaello Matarazzo, uno dei tanti *hommes fatals* che, secondo la felicissima intuizione di Maggie Günsberg³⁷⁴, popolano le scene del melodramma degli anni Cinquanta, mettendo a repentaglio la solidità della famiglia e, come in questo caso, la virtù delle donne. Uno dei suoi rivali è peraltro Andrea, “(che, essendo Massimo Girotti, viene da Ancona)”³⁷⁵, riedizione aggiornata ai tempi del vagabondo di *Ossessione*.

Appare interessante anche la modulazione dell'immagine divistica di Lucia Bosè fatta in due film a episodi, entrambi prodotti nel 1954 dalla Fortunia Film, *Accadde al commissariato* e *Questa è la vita* (Giorgio Pàstina, Mario Soldati, Luigi Zampa, Aldo

373 Riportiamo qui, a titolo di testimonianza, la dichiarazione di Amedeo Nazzari, che ha sostenuto di aver “diretto completamente” il film attribuito a Fracassi: cfr. Amedeo Nazzari in Adriano Aprà, Carlo Freccero, Aldo Grasso, Sergio Grmek Germani, Mimmo Lombezzi, Patrizia Pistagnesi e Tatti Sanguineti (a cura di), *Raffaello Matarazzo. Materiali*, op. cit., pp. 92-93.

374 “Like the dangerously sexualized *femme fatale* of *film noir*, a Hollywood genre from the mid-1940s and still popular at the time, the desire embodied by these *hommes fatals* threatens the family unit and ultimately proves fatal to the character himself. The illicit nature of this desire, with the *femme fatale* characteristically on the wrong side of the law (usually using her sexuality to lure a flawed hero into criminality to fulfill her economic desire) is further mirrored in Emilio's case [l'ex fidanzato di Rosa-Yvonne Sanson di *Catene*] by his criminal associations”, Maggie Günsberg, *Italian Cinema. Gender and Genre*, op. cit., pp. 34-35.

375 Alberto Farassino, *Giuseppe De Santis*, op. cit., p.36.

Fabrizi). Il più volte citato film di Simonelli inserisce, all'interno di una struttura prevalentemente comica, elementi colorati in senso patetico e melodrammatico. Tra i casi che arrivano in commissariato vi è per esempio quello di un neonato abbandonato dalla madre, cui il commissario si affeziona immediatamente, sperando in segreto di adottarlo³⁷⁶. E vi è anche un episodio nel quale il personaggio di Lucia Bosè pare la torsione farsesca di quelli da lei interpretati per Antonioni, specie la Paola di *Cronaca di un amore*: moglie bellissima e infedele di un sempliciotto (Walter Chiari), la quale per mantenere un alto tenore di vita si concede a un facoltoso gioielliere. Va notato che nello stesso film vi è un altro *sketch* incentrato su una moglie fedifraga, ma gestito in maniera completamente diversa dal punto di vista visivo e iconografico, ricorrendo cioè, anziché alle lussuose automobili americane e alle pellicce del melodramma *upper class*, ai consueti amanti nascosti negli armadi tipici della *pochade*. La stessa coppia comico-melodrammatica di *Accadde al commissariato*, Chiari-Bosè, compare con ruoli analoghi anche in *Questa è la vita*, nell'episodio *La marsina stretta* diretto da Aldo Fabrizi, uscito solo pochi mesi prima.

4.1.4. La presenza dell'attrice: *guest star* ed esibizione del corpo divistico

Questi esempi di autoriflessività, piuttosto che spingerci verso letture in chiave modernista, ci portano ad approfondire ulteriormente il discorso sulla permeabilità del cinema dei primi anni Cinquanta, in grado di fare proprie a molti livelli tutte le forme di spettacolo dell'epoca, e quindi di rendere personaggi cinematografici, inseriti come tali in un racconto, i suoi stessi quadri artistici, con esiti sovrapponibili a ciò che Robert Stam definisce “intertestualità delle star”³⁷⁷. L'esempio più immediato è quello relativo alla partecipazione di Alessandro Blasetti a *Bellissima* (Luchino Visconti, 1951). Crediamo vadano interpretate in questo senso, però, anche le apparizioni in qualità di *guest stars* di Silvana Pampanini e Yvonne Sanson rispettivamente in *Era lui... sì! sì!* e *L'inafferrabile 12* (Mario Mattoli, 1950). Entrambi i film sono interpretati da Walter Chiari e fanno leva su uno spunto di carattere psicoanalitico, nel primo caso di evidente derivazione hitchcockiana³⁷⁸,

376 Trovatelli e ragazze madri rappresentano un altro *topos* irrinunciabile di questo cinema, vedi ad esempio gli episodi *Il pupo* e *Il ventaglino*, rispettivamente in *Tempi nostri* e *Questa è la vita*.

377 Robert Stam, Robert Burgoyne e Sandy Flitterman-Lewis, *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo*, op. cit., p. 266.

378 Cfr. Gualtiero Tenedini, “Era lui... sì, sì” in *Ingresso libero*, in «Hollywood», a. VII, n. 328, 29 dicembre 1951, p. 23.

non sempre apprezzato dalla critica del tempo³⁷⁹.

In *L'inafferrabile 12*, storia di un giovane timido perseguitato dal proprio doppio (il gemello mai conosciuto, esuberante portiere della Juventus), compare come si diceva Yvonne Sanson. L'attrice greca interpreta se stessa, capricciosa come nelle cronache rosa del periodo, impegnata a girare una *réclame* pubblicitaria, evidentemente fittizia, per una serie di orologi ispirati al grande successo di *Catene*...

In *Era lui... sì! sì!* Silvana Pampanini appare all'inizio del film, in una lussuosa camera d'albergo assieme al neomarito Fernando (Carlo Campanini). Mentre lei confessa tutti i suoi dubbi circa il passo appena compiuto ("Ho fatto male a lasciare il cinematografo per sposare te!"), nella camera entra un eschimese che si presenta come Nanuk (Walter Chiari) e obbliga Fernando a scambiare la bella moglie con una foca. Nanuk e Silvana scappano e Fernando viene aggredito da un orso bianco. Si tratta però di un sogno, risvegliatosi dal quale l'uomo confessa alla moglie: "Sai, avevo sposato Silvana Pampanini, l'attrice cinematografica...".

Questi, e altri meno eclatanti³⁸⁰, sono esempi estremi di annullamento della distanza tra star e personaggio, o, per meglio dire, di uso spettacolarmente orientato dell'immagine divistica femminile all'interno del film. In altri casi è il corpo stesso delle attrici a diventare attrazione, in una maniera che rispecchia abbastanza fedelmente la nota distinzione avanzata da Laura Mulvey tra personaggio maschile come centro dell'azione e personaggio femminile come centro della contemplazione³⁸¹. Le attrici dei film dei primi anni Cinquanta sono spesso impegnate in numeri nel corso dei quali, come accade per i numeri proposti dagli attori comici, lo sviluppo narrativo subisce un rallentamento. In tali numeri però l'enfasi spettacolare pare tutta concentrata sulla visione, al pari di quanto avviene nelle performance delle *mannequin* hollywoodiane³⁸². Come nelle tipologie di attrazione di cui abbiamo parlato in precedenza, anche qui i numeri non sono mostrati in quanto tali, ma inseriti all'interno di situazioni in grado di motivarli, facendo affiorare talvolta un certo grado di autoriflessività. L'esibizione del corpo femminile passa infatti attraverso espedienti narrativi quali il provino, la vestizione, la danza.

Negli anni di esaurimento dell'esperienza neorealista la tendenza del cinema italiano

379Alberto Pozzolini, *Postumi di un'annata felice*, in «Hollywood», a. VIII, n. 370, 18 ottobre 1952, p. 3.

380Ci riferiamo in particolare all'apparizione di Doris Dowling in *Cuori sul mare*, nel ruolo di un'attrice americana di nome Doris Ellington.

381Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», a. XVI, n. 3, Autumn 1975.

382Foster Hirsch, *Acting Hollywood Style*, op. cit., pp. 67-73.

a rimettere in scena se stesso, i propri riti e il proprio universo di racconto (o riti e universi simili e contigui) è diffusa pressoché in ogni settore della produzione. Da questo punto di vista prove d'autore come *Bellissima*, *Lo sceicco bianco* (Federico Fellini, 1952), *La signora senza camelie* (Michelangelo Antonioni, 1953) e l'episodio-cornice di *Siamo donne* (1953) non rappresentano certo eccezioni in senso strettamente tematico.

Ne è esempio un film come *Il viale della speranza* di Risi, che racconta appunto la parabola di tre ragazze alla ricerca del successo a Cinecittà. Una di loro, Giuditta (Liliana Bonfatti), appena giunta a Roma dalle campagne emiliane si esibisce in un provino informale davanti a maestranze e colleghi in un bar degli stabilimenti romani. Il provino prevede l'impersonificazione di alcune categorie femminili standard (fatale, romantica...), più alcuni passi di danza, precisamente di *boogie-woogie*, stile divenuto probabilmente canonico dopo l'incipit di *Riso amaro*.

Il motivo del ballo rende lecita l'esibizione e la visione del corpo femminile in film decisamente diversi tra di loro. In *Non c'è pace tra gli ulivi* la scena di danza tradizionale che coinvolge Lucia Bosè assieme ad altre donne è giustificata narrativamente dalla necessità di distrarre le forze dell'ordine impegnate nella ricerca del fuggiasco Francesco Dominici (Raf Vallone), ma è difficile non vedere in essa anche un tentativo da parte di Giuseppe De Santis di rispondere alle polemiche suscitate dalle performance coreutiche di Silvana Mangano in *Riso amaro*, nonché un'occasione per mettere al centro della scena la fisicità dell'interprete. Come ha scritto Alberto Farassino, nella sequenza è attiva

la meccanica di un numero di varietà in cui il ruolo centrale è occupato dalla soubrette, circondata dalle ballerine e dai «boys» in costume. E c'è anche la spalla comica: è un pastore che scimmiotta buffonescamente i movimenti di Lucia³⁸³.

In *Pane, amore e gelosia* (Luigi Comencini, 1954) la protagonista Maria (Gina Lollobrigida), per ripicca nei confronti della madre e del fidanzato Stelluti (Roberto Risso), tenta la strada dell'arte trasformandosi in sciantosa. La vediamo ballare sul palco allestito dal capocomico don Nicola (Saro Urzi), con le stesse modalità di messa in scena già incontrate nel caso delle parentesi interpretate dai comici: macchina tendenzialmente fissa, punto di vista centrale, sottolineatura degli elementi scenografici del palco posti a cornice del quadro. Nell'episodio appena citato abbiamo anche un esempio di un altro tema ricorrente e sul quale

383Alberto Farassino, *Giuseppe De Santis*, op. cit., p. 71.

ci soffermeremo più avanti: la rielaborazione del mito di Cenerentola, la trasformazione (in questo caso esorcizzata grazie all'intenzione farsesca) della ragazza povera e/o apparentemente poco attraente in principessa.

Un altro film dello stesso Comencini, di due anni precedente, offre un trattamento estremamente interessante dei motivi della danza e del provino. *La tratta delle bianche* (1952) infatti ha una struttura narrativa particolare: nella prima metà lo spunto è quello di *La città si difende* (Pietro Germi, 1951), della sottotrama *gangster* di *Una domenica d'agosto* e per certi versi di *Riso amaro*, cui rimanda la presenza in un ruolo analogo di Vittorio Gassman. A innescare la vicenda è una rapina compiuta da un gruppo di criminali più o meno dilettanti, che approfittano delle condizioni di vita di alcune belle ragazze per spingerle sulla strada della prostituzione. Nella seconda parte il film mette in scena un'interminabile gara di ballo, che anticipa curiosamente *They Shoot Horses, Don't They* (Sidney Pollack, 1969)³⁸⁴ e che ha l'aspetto di un grottesco *casting* cinematografico, tanto che viene ripetutamente annunciato l'arrivo di registi e produttori. La partecipazione alla maratona è peraltro subordinata allo svolgimento di un provino, al quale partecipa tra le altre l'allora Sofia Lazzaro, in cui una giuria chiede alle ragazze di accennare alcuni passi di danza, rafforzando, come ha notato Emiliano Morreale, le possibilità di lettura del film quale ambigua metafora del cinema stesso:

[p]roprio a causa di questo distacco e insieme di questa empatia, e non sappiamo quanto volontariamente, “la tratta delle bianche”, questa orda di figuranti di borgata a un passo dalla “vita” e in attesa di produttori o registi, ci appare oggi una specie di simbolo volontario dei sogni divistici, specie femminili, di un'epoca, una metafora del cinema stesso (impressionante in questo senso la scena del “casting” delle donne da inviare oltreoceano, su una serie di tipiche foto “artistiche” di quelle che all'epoca si inviavano ai giornali popolari di cinema)³⁸⁵.

Il tema del concorso e quello correlato dell'accesso rapido alla fama conoscono in effetti in quegli anni una declinazione cinematografica quasi unicamente femminile, anche in film di tono più leggero. In *Destinazione Piovarolo* (Domenico Paolella, 1955) la febbre della celebrità coglie Mariuccia La Quaglia (Irene Cefaro), figlia del protagonista Antonio (Totò), spingendola a partecipare al concorso per corrispondenza “Come si diventa divi –

384Cfr. Jean A. Gili, *Luigi Comencini*, Gremese, Roma, 2005², pp. 22-23.

385Emiliano Morreale, *Persiane chiuse, La tratta delle bianche*, in Adriano Aprà (a cura di), *Luigi Comencini. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia, 2007, p. 118.

Volti nuovi”. In *Il microfono è vostro* (Giuseppe Bennati, 1950) la partecipazione, peraltro casuale, all'omonima trasmissione radiofonica per dilettanti mette a rischio la reputazione e il fidanzamento della giovane Maria (Gisella Sofio), che è costretta a fingere di essere un'altra – e più disinibita – donna agli occhi del pubblico (diegetico) e del sospettoso fidanzato (Aroldo Tieri). Un discorso analogo si può fare per il concorso di bellezza di *Auguri e figli maschi!*, significativamente intitolato “La casa bella alla ragazza più bella” cui le tre sorelle protagoniste del film partecipano, spacciandosi per nubili, nella speranza di ottenere un'abitazione e di riuscire quindi in un'impresa nella quale i tre coprotagonisti, maschi e imbelli, hanno miseramente fallito. Il film, così come fa su un piano diverso *Un marito per Anna Zaccheo*³⁸⁶, pone in termini farseschi un'equivalenza (o una vicinanza metonimica) che sarà articolata in modo più complesso nei film della commedia all'italiana: quella tra corpo femminile e beni di consumo³⁸⁷.

Di passaggio possiamo notare come tale rappresentazione, nella quale la promozione sociale attraverso l'esibizione del corpo è data come fenomeno di interesse prevalentemente femminile, risulti in larga parte smentita dalle richieste di consulenza che giungevano alle riviste popolari come «Hollywood», in cui erano assai spesso i lettori (maschi) a chiedere informazioni sul modo migliore per diventare divi del cinema, ottenendo invariabilmente risposte scoraggianti e vagamente paternalistiche dai redattori del settimanale. Facendo riferimento a un arco temporale immediatamente successivo, Gabriella Parca, autrice di un pionieristica indagine sulle donne degli anni Cinquanta basata sulla corrispondenza inviata delle lettrici a due settimanali “a fumetti”, ha poi precisato che solo nel due per cento delle ottomila lettere visionate per redarre *Le italiane si confessano* erano richieste indicazioni di questo tipo³⁸⁸.

La contiguità tra carriera artistica e prostituzione, cui accenna Emiliano Morreale a proposito di *La tratta delle bianche*, è rintracciabile anche in altri film in cui compaiono personaggi di giovani donne, abitualmente di estrazione popolare, che tentano di elevarsi socialmente facendo leva sulla propria bellezza, ma che a causa della sfortuna (*Miss Italia*), dell'ingenuità (*Una domenica d'agosto*) o di un temperamento maligno unito allo scarso

386Eloquenti a questo proposito la battute pronunciate dal ricco e squallido don Antonio (Umberto Spadaro) alla riluttante fidanzata Anna, “Voglio tanti figli, almeno uno per negozio!”, e il ricordo dell'uomo fornito dalla stessa protagonista: “Mi desiderava come un'azienda ben avviata”.

387Vedi a questo proposito ancora Maggie Günsberg, *Italian Cinema. Gender and Genre*, op. cit. pp. 60-96.

388Gabriella Parca (a cura di), *Le italiane si confessano*, Feltrinelli, Milano, 1973³, p. 82 [I ed. Parenti, Firenze, 1959].

talento (*Il viale della speranza*) sono indotte sulla strada della prostituzione, o comunque del disonore (*Un marito per Anna Zaccheo*). Particolarmente intrigante, tra i film appena menzionati, è il caso di *Miss Italia*, in cui il percorso usuale tra ambizioni femminili e perdizione, con il concorso/provino a fare da snodo tra i due stati, viene invertito. La gara che ha luogo a Stresa fornisce un'occasione per la (ovviamente impossibile) redenzione di Lilly, giovane di buona famiglia e di ottima cultura, finita a esercitare il meretricio, come in molti film neorealisti, in seguito ai rovesci causati dalla guerra. Il personaggio di Lilly è interpretato da Constance Dowling, sorella della Doris di *Riso amaro*, che modula in questo caso alcuni tratti dell'immagine costruita dalle cronache mondane dell'epoca.

Le rielaborazioni del mito di Cenerentola (o di Pigmalione, a seconda dei punti di vista) presenti nei film dei primi anni Cinquanta fanno leva proprio su questa relazione ambigua tra aspirazione alla realizzazione personale e onorabilità femminile; esse trovano la loro concretizzazione tematica in un *topos* molto diffuso: quello della vestizione/svestizione della diva.

Tornando all'appena citato *Miss Italia* il personaggio interpretato da Gina Lollobrigida va incontro a un trattamento visivo e narrativo di questo genere. Orfana di madre e umile stiratrice in un atelier dove si confezionano abiti indossati da altezzose modelle e acquistati da signore dell'alta società, Lisetta è iscritta dal padre al concorso di bellezza e nonostante le molte perplessità (“Che credeva, che fossi Cenerentola”, appunto), è trasformata in principessa da un semplice cambio d'abito e di messa in piega.

La diva per eccellenza dei primi anni Cinquanta subisce una mutazione analoga anche nei panni di Alina, nell'omonimo film di Pàstina, in cui, con l'aiuto della donna di mondo Maria (Doris Dowling), l'umile montanara dedita al contrabbando si trasforma in bellissima ospite del casinò clandestino. Tale trasformazione è valorizzata in maniera assolutamente contraddittoria: l'euforia per la bellezza svelata e per le possibilità di successo che così si aprono è bilanciata, per non dire neutralizzata, dalla percezione dei pericoli che la bellezza può causare, sotto forma di tentazioni o di attenzioni da parte di malintenzionati. In *Alina* tali pericoli sono disseminati per tutto il film. Prima della metamorfosi, infatti, la protagonista, resa vulnerabile dall'inabilità dell'anziano marito, è concupita dal perfido Marco (Otello Toso, altro usuale *villain* dello schermo³⁸⁹), il quale tenta di violentarla dopo averla vista di nascosto spogliarsi. La scena dello spogliarello è gestita in maniera da esaltare

389Cfr. Riccardo Redi e Fabio Rinaudo, *Piacciono in periferia*, op. cit., pp.86-87.

il potenziale attrazionale dell'evento: Marco spia Alina da una finestra, lo spettatore condivide il punto di vista del *voyeur*, la donna si sfilava lentamente le calze, la macchina da presa si avvicina con un carrello sul guardante, inquadrato in controcampo, Marco esita e, quando l'obiettivo torna su Alina, la lanterna dentro la casa si spegne e il profilo nudo della donna è ripreso in *silhouette*.

Un'altra diva del periodo che va spesso incontro a trasformazioni filmiche di questo tipo è Silvana Pampanini. Nel collettivo *Amori di mezzo secolo* (Glauco Pellegrini, Pietro Germi, Mario Chiari, Roberto Rossellini, Antonio Pietrangeli, 1954) l'attrice compare nel terzo episodio, *La marcia su Roma*. Interpreta Susanna, la fidanzata che il fascista e futurista Alberto (Alberto Sordi) abbandona in provincia per occupare *manu militari* la capitale. Resasi conto di essere stata rimpiazzata con la più disinvolta starlet cocainomane Yvonne, (Alba Arnova), Susanna decide di vendicarsi, tentando la strada del cinematografo. Da timida ragazza di campagna diventa quindi una fatale Salomè per il *metteur en scène* Fosco D'Agata (Giuseppe Porelli). La mutazione in questo caso è puramente strumentale e ha il fine di convincere Alberto a tornare sulle sue decisioni.

In *Un marito per Anna Zaccheo* la bellezza della protagonista è valorizzata – e allo stesso tempo mercificata – dal dottor Illuminato, l'uomo che, non casualmente, sarà causa della sua rovina e che la trasforma, da bella ragazza di quartiere a gambe e volto dei cartelloni pubblicitari per le calze Orion. Anche nel film di De Santis la vestizione/svestizione della star è marcata in termini visivi. Nell'incipit ciò avviene nei modi che abbiamo visto sopra. Poco dopo l'inizio, poi, lo spogliarello di Anna, desiderosa di fare il bagno nuda in mare, è ironicamente opposto alla novena recitata dalla sua amica Caterina, scandalizzata per ciò che vede. Più avanti la messa in scena è raddoppiata nel set diegetico delle *réclame* delle calze e delle macchine da cucire.

In *La tratta delle bianche* lo spogliarello avviene contestualmente alla scelta di Lucia di fare l'“indossatrice”: il cambio d'abito sotto lo sguardo ambiguo di Clara (Tamara Lees) sta evidentemente qui per un cambio di vita, e marca il passaggio da brava ragazza di borgata a donna perduta. Crediamo che sia il caso di sottolineare in questo e in altri esempi l'assoluta corrispondenza tra *habitus* e *ethos*, tra apparenza e comportamento, che neutralizza ogni possibilità di definizione psicologica dei personaggi: le dive dei primi anni Cinquanta cambiano personaggio e carattere ad ogni cambio d'abito. Vedremo più avanti come questo elemento, insieme ad altri, ci possa portare a riflettere sulla comune matrice melodrammatica

di questo cinema.

Altrove i pretesti per mostrare l'attrice romana in abiti succinti sono meno sofisticati. Ciò che conta è che in almeno una scena l'esibizione corporea abbia luogo. In *La paura fa 90* ad esempio, all'interno della già citata rivista fittizia *È scoppiata la pace*, Pampanini recita il ruolo della colomba della pace, ovviamente in *guêpière*. In *Lo sparviero del Nilo* il cambio d'abito è giustificato dallo spostamento della protagonista Leila dalla Francia all'Egitto. In *Bellezze in bicicletta* le due ballerine Silvana e Delia (Delia Scala) finiscono seminude in una caserma dopo la fuga precipitosa dal teatrino nel quale la loro compagnia si esibiva. (È tuttavia di qualche interesse il seguito dell'episodio, in cui le due *soubrette*, travestite da militari e prive delle loro abituali *mise*, non sono riconosciute come ragazze dai “commilitoni”³⁹⁰).

Gli esempi potrebbero essere altri. Fra le tre ragazze di *Il viale della speranza*, l'unica che accetta di spogliarsi per accelerare la propria carriera è significativamente quella le cui ambizioni saranno miseramente frustrate: Franca (Piera Simoni). In questa rassegna rientra poi tangenzialmente, ma solo per motivi cronologici, Sofia Loren, anche lei sdoppiata, stavolta in senso proprio in *Due notti con Cleopatra* (Mario Mattoli, 1954), nel doppio ruolo dell'insaziabile regina e dell'ingenua sosia Nisca. Non manca neppure in questo caso un numero di svestizione, col pretesto del bagno in piscina.

4.1.5. Genere come effetto della performance

Vorremmo insistere ancora per poco sulla questione del legame tra esibizione attoriale e definizione dei tratti di genere, tenendo presenti le differenze e al tempo stesso le affinità che riguardano il diverso uso del corpo maschile e di quello femminile. Riteniamo infatti che questo snodo ci permetta di mettere in luce una reale peculiarità del cinema italiano dei primi anni Cinquanta, specialmente in riferimento ai modelli offerti dal cinema

³⁹⁰Potremmo ipotizzare che in questo caso, così come in altri (l'episodio dedicato a *Comme facette mamma* in *Carosello napoletano*, la presentazione di Marisa Allasio in *Poveri ma belli* o gli inquietanti, visti da oggi, commenti sulla quattordicenne Marina Vlady in *Penne nere*) la bellezza e la desiderabilità (femminili) siano caratteri tutt'altro che autoevidenti, nonostante la grazia assai poco maschile di Delia Scala e le forme di Silvana Pampanini, a stento trattenute dalla divisa. Al contrario gli oggetti del desiderio risultano costruiti come tali a partire da una valorizzazione collettiva, che avviene in primo luogo sull'asse dello sguardo e che non può prescindere dal riconoscimento del corpo femminile come altro e diverso. Ci permettiamo a tale proposito di rimandare a Emanuele Marchesi e Paolo Noto, *Tatto/visione: Salò e il cinema erotico italiano*, in Alice Autelitano, Veronica Innocenti e Valentina Re (a cura di), *I cinque sensi del cinema*, Forum, Udine, 2004.

di genere hollywoodiano.

Come accennato in precedenza uno degli argomenti più discussi a proposito di presenza attoriale e cinema di genere è quello della conformità dell'interprete rispetto al ruolo. La nozione cui si fa riferimento in questo caso è abitualmente quella di *typecasting*, che Francesco Pitassio definisce come

la distribuzione delle parti sulla base delle caratteristiche fisiognomiche degli attori. Una parte dell'organizzazione narrativa poggia sull'attribuzione di valori morali a tratti somatici³⁹¹.

La tipizzazione, fondata su convenzioni di carattere simbolico radicate nei diversi contesti culturali, produce nel cinema classico degli effetti di senso precisi, in particolare per quanto riguarda la definizione delle traiettorie d'azione internamente al racconto.

The man who wears a star, whether he is a figure in the crowd or a major character, has a limited range of responses to situations. [...]. These man are their functions in the plot. Revealed to us through costume, dialogue, or physiognomy, they remind us to other sheriffs, private eyes, private eyes, and mad scientists from other movies we've seen. Typecasting in the genre film is a bonus, not a debit. It is just one more way of establishing character quickly and efficiently³⁹².

Possiamo notare un paio di punti a partire dai quali stabilire un confronto con il cinema italiano dei primi anni Cinquanta. In primo luogo, nello schema descritto da Sobchack, vi è una tendenziale coincidenza tra personaggio e interprete, tanto che il personaggio *typecast* rimanda ad altri personaggi analoghi presenti in altri film, in una relazione di tipo paradigmatico che, nella precedentemente citata definizione di Hirsch, investe soprattutto gli altri personaggi interpretati dal medesimo attore. Inoltre il personaggio *typecast* tende a far evolvere la situazione in maniera prevedibile, tanto che può essere assimilato a una funzione dell'intreccio. Da questo punto di vista la quasi coincidenza tra attore e ruolo rientra nell'economia di un cinema che di norma subordina l'utilizzo del corpo alle esigenze del racconto:

³⁹¹Francesco Pitassio, *Attore / Divo*, op. cit., p. 52.

³⁹²Thomas Sobchack, *Genre Film: A Classical Experience*, in Barry Keith Grant, *Film Genre Reader III*, op. cit., p. 108.

[l']azione del corpo umano rappresentato all'interno del film è regolata dal suo impiego funzionale alla narrazione, che sfrutta il movimento del corpo in scena per istituire un personaggio incaricato di far avanzare il racconto. Il corpo dell'attore viene irregimentato e sottoposto a un'istanza superiore. Un ordine del testo secondo cui le forme del corporeo vengono disciplinate e armonizzate nelle loro apparizioni, immerse in un flusso direzionale³⁹³.

Quest'ordine, che nel cinema narrativo classico è messo in discussione principalmente nei generi performativi quali il comico e il musical, nei film italiani dei primi anni Cinquanta pare invece del tutto capovolto. La differenza è di grado più che di sostanza, dato che un certo statuto presentazionale e una certa irriducibilità della performance rispetto al racconto sussistono anche a Hollywood, ma è una differenza comunque tale da condurre a esiti decisamente diversi.

Pietro Montani, sulla scorta delle riflessioni di Paul Ricoeur, distingue tra “chiusura della finzione” e “autentica unificazione narrativa” e sostiene che la prima può verificarsi senza condurre necessariamente alla seconda, portando piuttosto a

forme di unificazione locale: è questo il tipico caso dell'opera-contenitore in cui la narrazione, in realtà, è un semplice pretesto che si risolve in un vero e proprio «montaggio delle attrazioni» o sequenza di numeri di varietà (si pensi, per fare un unico esempio, a un film come *Bellezze in bicicletta* che simula le movenze di una storia ma le usa esplicitamente, e infatti è un film notevole – in funzione di uno spettacolo di varietà con Croccolo, Peppino, Tieri, Rascel e compagni)³⁹⁴.

Il *typecasting* dei film italiani, che riguarda Carlo Croccolo, Maria Pia Casilio, Silvana Pampanini o Amedeo Nazzari, non stabilisce relazioni paradigmatiche in senso stretto, dal momento che quelle figure attoriali risultano già caricate dal punto di vista semantico, *dilatate* potremmo dire, riprendendo una categoria incontrata alla fine del capitolo precedente. Esse, quando compaiono, rimandano sì ad altre figure analoghe e precedenti, ma anziché offrire al racconto delle possibilità, per quanto limitate e prevedibili, di evoluzione, tendono a bloccarlo e a sostituire allo sviluppo della narrazione dei micro-racconti (quelli che abbiamo chiamato *numeri*) puramente tangenziali ad essa, vere e proprie emanazioni della loro presenza. Divi o caratteristi che siano, le figure ricorrenti di questo

393Francesco Pitassio, *Attore / Divo*, op. cit., p. 30.

394Pietro Montani, *La finzione senza uscita*, in «La scena e lo schermo», a. IV, n. 1, 1992, p. 110.

cinema, nei loro trasferimenti di film in film, non si portano dietro delle possibilità di reazione a particolari situazioni, ma piccoli pezzi già formati di racconto, come abbiamo visto negli esempi portati in precedenza.

Anche nel cinema classico, ovviamente, come ha spiegato Rick Altman simulando il *producer's game* a proposito della formazione del biopic³⁹⁵, attore e *star persona* sono importanti nel processo di generificazione, ma in maniera completamente diversa. Lì, riconosciuti come elementi che hanno decretato il successo del film, sono ripresi e variati all'insegna di quella dialettica tra *standardization* e *differentiation* su cui ci siamo più volte soffermati. Nel caso del cinema italiano,

come notava il regista Raffaello Matarazzo, un attore di film popolari dura di meno, esaurisce cioè rapidamente le sue possibilità del genere, poiché – proprio in grazia dell'identificazione soggettiva che compie – il pubblico non riesce a comunicare con l'attore per un numero infinito di volte³⁹⁶.

Ne consegue che la relazione canonica tra genere e performance risulta nei fatti invertita. Qui non è il genere, in quanto forma di regolazione del verosimile, a stabilire le misure e i confini entro cui la performance può avere luogo, ma è la performance che, *al pari di ogni altro elemento caricato di potere attrazionale*, dilatandosi e indebolendo la sintassi narrativa in funzione dell'ipertrofia delle componenti semantiche, può portare all'emersione dei tratti di genere. “L'esibizione di un'attività corporea legata all'attore”, in questi casi, non è prevista “come un'infrazione alle [...] strategie discorsive”, tanto che queste pratiche di genere concentrano “la propria attenzione più sulla successione di numeri, dunque su una componente spettacolare e paratattica, anziché sulla costruzione di narrazioni organiche, consequenziali e coerenti”³⁹⁷.

Ciò non significa che non esistano strategie di racconto tipiche dei primi anni Cinquanta. Esse al contrario sono attive, come ha argomentato Federica Villa³⁹⁸, e grazie al loro schematismo e alla loro flessibilità si dimostrano in grado di accogliere e mettere in forma stringhe di attrazioni, episodi e piccoli racconti altrimenti mossi da una forza puramente centrifuga.

395Rick Altman, *Film/Genere*, op. cit., pp. 62-67.

396Orazio Gavioli, *41° Parallelo*, in «La fiera del cinema», a. II, n. 3, marzo 1960, p. 16.

397Francesco Pitassio, *Troppo presto, troppo tardi*, op. cit., p. 237.

398Federica Villa, *Variazioni nella forma del racconto*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1949/1953, vol. VIII*, op. cit., p. 241.

Riteniamo tuttavia di aver dimostrato che sono le performance e le attrazioni ad avere valore di memorabilità e a circolare tra i vari film di genere, non le strutture sintagmatiche, peraltro talmente elastiche da essere difficilmente caratterizzanti. Per questo motivo i film dei primi anni Cinquanta, come già detto, più che appartenervi singolarmente, spesso partecipano a un genere, e all'interno dello stesso film si possono rinvenire, talvolta negli spazi non diegetici, quelle «costanti di genere»³⁹⁹ che rimandano a pratiche molto diverse, faticosamente integrate tra di loro.

4.2. Dalla dilatazione dei tratti al bozzetto delle strutture: danze, processioni, feste popolari

Un altro *topos*⁴⁰⁰ che gode di notevole diffusione nel cinema dei primi anni Cinquanta è quello della festa. Esso ci permette di approfondire il discorso fin qui svolto, provando a capire in che modo figure complesse possano svolgere un ruolo duplice: figure già cariche di senso, e perciò riconoscibili, e allo stesso tempo luoghi di collegamento rispetto alle diverse linee tematiche.

Molti film del periodo, appartenenti ad ambiti espressivi diversi, mettono in scena feste popolari, ricorrenze religiose, danze collettive ed eventi simili. Secondo Luciano De Giusti la frequenza del motivo festivo è uno dei segni dell'allontanamento di questo cinema dall'esempio neorealista.

Sotto l'imperativo dell'evasione, i film del quinquennio [1949-1953], come del resto molti dei cinegiornali d'attualità che li precedono in sala, sono gremiti di occorrenze festive declinate di volta in volta come vacanza, viaggio, gita, escursione, scampagnata, domenica, spettacolo, rito sportivo e altre varianti. [...]. La frequenza del motivo della festa, legata anche etimologicamente ai generi del comico e della commedia, è un indicatore eloquente della lontananza dai registri drammatici e tragici del primo neorealismo⁴⁰¹.

399Maurizio Grande, *Bozzetti e opere*, op. cit. p. 175.

400Usiamo qui la nozione di *topos* nel senso proposto dal semiotico François Rastier: “concatenazione ricorrente di almeno due molecole semiche o temi” (François Rastier, *Arts et sciences du texte*, Presses Universitaires de France, 2001; traduzione italiana *Arti e scienze del testo*, Meltemi, 2003, p. 429).

Rastier precisa la sua definizione distinguendo utilmente tra *topoi* e *temi*: “avanzero l'ipotesi che un *tema* ricorra almeno una volta nello stesso testo mentre un *topos* ricorre almeno una volta in due diversi autori. [...]. I *topoi* dipendono dai socioletti, e dunque da uno studio dei generi e dei discorsi [...]; i *temi*, invece, dipendono dagli idioletti, quindi da uno studio degli stili” (*Ivi*, pp. 288-289).

401Luciano De Giusti, *Disseminazione dell'esperienza neorealista*, op. cit., p. 22.

Sulla base di alcuni riscontri testuali vorremmo provare qui a fornire un'ipotesi diversa circa la diffusione di questo motivo, ipotizzando che esso in certi casi fornisca, in virtù della sua replicabilità e della sua virtuale appartenenza a stili di racconto differenti, un elemento di connessione e di reversibilità rispetto ai tratti di genere.

Partiamo da due momenti molto simili in *Penne nere* e *Il caimano del Piave*, due film che condividono peraltro uno degli sceneggiatori: Oreste Biancoli, anche regista del primo⁴⁰². Coerentemente con l'ambientazione, in queste pellicole si balla la furlana, una danza tradizionale, eseguita in *Penne nere* durante una festa paesana e in *Il caimano del Piave* dentro la villa del colonnello Torrebruna (Gino Cervi) durante un fastoso ricevimento. Curiosamente, in entrambi i casi, tale danza è valorizzata positivamente nel dialogo e nelle immagini proprio perché tradizionale, intergenerazionale, piacevole ma allo stesso tempo decorosa. In *Il caimano del Piave* la furlana è opposta al tango, essendo quest'ultimo – si dice nel film – stato scomunicato dal Papa (“E ha fatto bene! La civiltà europea non dev'essere corrotta da certe usanze esotiche”). In *Penne nere* si cita ancora Papa Sarto, sostenendo che “la furlana era il ballo di Pio X, la ballava anche lui...”. Il punto che però vorremmo notare è che le vicende luttuose raccontate in entrambi i film, al cui centro c'è ovviamente la guerra, sono incorniciate da sequenze di festa, che sembrano annunciare e sancire le trasformazioni narrative.

Sebbene in tono farsesco, e con un seguito di problemi di dimensioni assai più contenute, qualcosa di simile accade anche in *Auguri e figli maschi*. La festa multipla di matrimonio, in cui anche gli anziani invitati si divertono con il *charleston*, fa il paio nel film con la festa finale. In mezzo tra le due feste c'è la ricerca infruttuosa di un'abitazione e il continuo differimento della prima notte di nozze.

Si apre con un matrimonio e si chiude con una festa anche una commedia diretta da Mario Camerini, *Due mogli sono troppe* (1951). Il film – prima coproduzione anglo-italiana e tra i primi film prodotti dalla rinnovata Cines – mostra le peripezie dei neo-coniugi inglesi Fry, che immediatamente dopo il matrimonio giungono in Italia per il loro viaggio di nozze, ma anziché andare a Venezia, come previsto, si ritrovano a Poppi del Sangro, nell'Italia centro-meridionale, dove David (Griffith Jones) ha prestato servizio durante la Seconda

⁴⁰²Biancoli è anche autore del propagandistico *Piccolo alpino* (1940), realizzato dalla stessa Manderfilm che produce *Penne nere*. Il film contiene poi almeno una sequenza, quella dell'attraversamento del fiume a nuoto, che rimanda a *Il caimano del Piave*.

guerra mondiale e dove tutti sono convinti che lui sia il marito della giovane Rosina (Lea Padovani) e soprattutto il padre del bambino di lei, battezzato Churchill. Come in una sorta di versione *screwball* di *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1953), la coppia rischia di perdersi e si ritrova al termine di una serie di avventure e di equivoci che ricordano da vicino altre pellicole di ambientazione idillica: *4 passi fra le nuvole* (Alessandro Blasetti, 1942), *Vivere in pace* (Luigi Zampa, 1947), *È primavera* (Renato Castellani, 1950)⁴⁰³. Il ritorno della pace nella coppia (ma anche quello dell'acqua nel fiume Sangro, prosciugatosi durante la guerra, nonché dell'armonia nel paese di Poppi) è sancito da una processione in cui italiani e inglesi insieme portano in spalla la statua della Madonna.

Il film di Camerini, nonostante non fosse molto amato nemmeno dallo stesso regista⁴⁰⁴, presenta diversi motivi di interesse. In primo luogo vi troviamo già presenti alcuni aspetti che saranno poi codificati da film solitamente ritenuti a origine del neorealismo rosa, quali *Due soldi di speranza* e *Pane, amore e fantasia*. La torsione commedica di temi tipici del neorealismo, come ad esempio gli effetti del conflitto mondiale e – più in generale – degli eventi di forte rilevanza politica e sociale, è proiettata sullo sfondo di un “mondo piccolo” e tendenzialmente immutabile. La mediazione dei conflitti sociali e familiari è delegata a figure esterne all'istituzione politica in senso stretto, come quella del prete. La scoperta del paesaggio è tematizzata attraverso lo sguardo di un forestiero che arriva, a bordo di una corriera, nel luogo in cui le vicende sono ambientate. Luoghi, personaggi e vicenda sono spesso introdotti dalla voce over del “narratore essenziale”.

Questi tratti, in particolare quelli relativi all'ambientazione, non si ritrovano solo in *Due mogli sono troppe*, ma in molti altri film del periodo. Ad esempio nei più volte ricordati *Penne nere*, *Tempi nostri* (in particolare nel settimo episodio, *Casa d'altri*) e *Miss Italia* (soprattutto nella prima delle tappe in cui si articola il film). Ma anche in altre pellicole, come il poco conosciuto *Gente così* (Fernando Cerchio, 1950), commedia basata su una sceneggiatura di Giovanni Guareschi e vera e propria anticipazione del mondo e delle dinamiche della serie di *Don Camillo*⁴⁰⁵, in cui un paese alpino è teatro di una storia d'amore

403D'altra parte è sufficiente osservare i crediti degli ultimi cinque film citati alla voce sceneggiatura, per formulare qualche ipotesi relativamente alla circolazione di temi e di situazioni. Cfr. Giuliana Muscio, *Fucine di sceneggiatori*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, op. cit., pp. 336-345.

404Cfr. Sergio Grmek Germani, *Entretien avec Mario Camerini*, in Farassino Alberto (a cura di), *Mario Camerini*, Éditions du Festival International du Film de Locarno-Éditions Yellow Now, Locarno-Crisnée, 1992, p. 130.

405Cfr. Alberto Farassino, *Viraggi del neorealismo: rosa e altri colori*, op. cit., p. 216.

e di scontro politico, dal finale tragico, tra un contrabbandiere (Adriano Rimoldi) e una maestra bolscevica e motociclista (Vivi Gioi). O in *Benvenuto, reverendo!* (Aldo Fabrizi, 1950), commedia conciliante e “degasperiana” sulla riforma agraria, come ha mostrato con una brillante analisi Giacomo Manzoli⁴⁰⁶.

In secondo luogo la festa popolare di *Due mogli sono troppe* ha una valenza narrativa precisa: in essa trovano raccordo (e, in questo caso, risoluzione) le diverse linee narrative del film. Senza perdere la funzione attrazionale che pure continua a svolgere e che è garantita dalla riconoscibilità da parte degli spettatori (fondata a sua volta sull'esperienza extracinematografica). Lucia Cardone ha suggerito che, nei primi anni Cinquanta, la diffusione dell'iconografia religiosa nel melodramma cinematografico e nel nascente fotoromanzo testimonia della sua capacità di veicolare contenuti diversi, al di là e spesso in contrasto con le forme di utilizzo originali:

[l]a storia racconta quanto, negli anni Cinquanta, le immagini religiose fossero familiari e riconosciute, in un'Italia pretelevisiva, legata ancora alla società contadina e ai suoi riti. [...]. La gente, prima ancora di divenire pubblico, sa interpretarne il senso, comprende immediatamente il significato di certe pose, dei gesti, delle espressioni. Il repertorio cattolico garantisce un'efficacia comunicativa senza pari⁴⁰⁷.

La festa è quindi un momento visivamente forte e, allo stesso tempo, un momento di snodo e di connessione: potremmo dire quindi che essa ha contemporaneamente un valore semantico e un valore sintattico. Essa funziona come quelle che la semiotica generativa chiama *configurazioni discorsive*:

le configurazioni discorsive appaiono come delle specie di micro-racconti con un'organizzazione sintattico-semantica autonoma e suscettibili di integrarsi in unità discorsive più ampie, acquistando allora significazioni funzionali corrispondenti al dispositivo d'insieme. [...]. Ciò vuol dire che una configurazione non è dipendente dal suo contesto, che può essere estratta e manifestata come discorso autosufficiente⁴⁰⁸.

406Facciamo riferimento alle considerazioni contenute nell'introduzione di un volume in corso di stampa: Giacomo Manzoli, *Euforia delle merci e lotta di classe: da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alle neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma, 2010, ringraziando l'autore per la possibilità di consultarne le bozze.

407Lucia Cardone, *Con lo schermo nel cuore. Grand Hôtel e il cinema (1946-1956)*, ETS, Pisa, 2004, p. 192.

408Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*,

Nel cinema che stiamo analizzando sono moltissimi i casi di micro-racconti con queste caratteristiche morfologiche e semantico-sintattiche. Basti pensare alle processioni che travolgono, non solo metaforicamente, i protagonisti di *Viaggio in Italia*, di *La strada* (Federico Fellini, 1954), o di un altro film di grande interesse, sebbene poco frequentato⁴⁰⁹, *Il Cristo proibito* (Curzio Malaparte, 1951). O alla sacra rappresentazione che chiude la tormentata vicenda di *Maddalena* (Augusto Genina, 1954), facendo deflagrare le separazioni costruite nel corso del film tra i diversi piani di finzione e di realtà, tra apparenza e rivelazione del segreto. Oppure ancora, spostandoci su forme di incontro più laiche, possiamo pensare alla fortissima stilizzazione cinematografica con cui Mario Monicelli carica la sequenza del party in piscina di *Le infedeli* (Steno e Monicelli, 1952), rendendola il momento di esplicitazione del punto di vista etico del film. Infine crediamo che sia il caso di ricordare almeno un esempio di festa, significativamente a metà tra devozione e paganesimo, nei film di Raffaello Matarazzo: quella di Piedigrotta in *Catene*, momento in cui appaiono chiare la vulnerabilità dell'istituto familiare e la potenza repressa del desiderio di Rosa (Yvonne Sanson), non più contenute dalla sicurezza dello spazio domestico.

4.2.1. Il *topos* della festa nel film di banditi

Il *topos* della festa popolare – e l'iconografia religiosa a esso collegata – è presente in modo massiccio anche nei film di banditi girati nei primi anni Cinquanta, quelli che all'epoca erano definiti, come abbiamo visto, “western italiani”. Qui è ancora più immediato ricostruire la funzione connettiva di quei segmenti. I titoli su cui ci vogliamo soffermare sono *Il lupo della Sila* (Duilio Coletti, 1949), *Il brigante Musolino* (Mario Camerini, 1950), *Donne e briganti*, *Non c'è pace tra gli ulivi*, *Il cammino della speranza* (Pietro Germi, 1950), *Il brigante di Tacca del Lupo* e *Proibito* (Mario Monicelli, 1954). Rientrano tangenzialmente in questo discorso anche *L'edera* (Augusto Genina, 1950) e *Amore rosso* (Aldo Vergano, 1952)⁴¹⁰. Sette di questi film sono prodotti dalla Lux e in cinque di essi compare come

Bruno Mondadori, Milano, 2007, pp. 51-52.

409Cfr. Antonio Costa, «Il Cristo proibito», in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1949/1953, vol. VIII*, op. cit., pp. 136-137.

410Non è possibile inserire in questa rassegna, per evidenti ragioni cronologiche, un film che pure contiene molti dei caratteri che esporremo: *In nome della legge*. Un ulteriore titolo che nelle cronache dell'epoca è ascritto a questo filone è *Musoduro* (Giuseppe Bennati, 1954), di cui sfortunatamente non siamo riusciti a rintracciare alcuna copia. Una novellizzazione che abbiamo potuto visionare, tuttavia, conferma questa

protagonista Amedeo Nazzari. Gli ultimi tre titoli citati, infine, sono tratti da altrettanti racconti di Grazia Deledda.

In ognuno di questi film sono presenti temi, ma anche puntuali indizi iconografici, che ci permettono di stabilire collegamenti con il western statunitense. Le vicende sono sempre ambientate in zone “selvagge”, o rappresentate come tali (l'Italia meridionale o la Sardegna), e collocate nel passato o in un presente reso arcaico dagli usi e costumi del luogo. Quasi tutti questi film mettono poi in scena un conflitto in cui la legge e la civilizzazione sono contrapposte all'arbitrio e alla tradizione. Sono poi presenti alcune situazioni tipiche del western classico: furti di bestiame (*Non c'è pace tra gli ulivi*), risse nelle osterie e manifesti con la foto del ricercato, l'indicazione della taglia e la scritta “Vivo o morto” (*Il brigante Musolino*), reparti dell'esercito in divisa blu in marcia all'interno di territori inospitali (*Il brigante di Tacca del Lupo*, *Donne e briganti*), duelli a colpi di fucile (*Proibito*, *L'edera*, *Amore rosso*) o di coltello (*Il brigante Musolino*, *Il cammino della speranza*).

In qualche caso si trovano elementi propri del western più recente, come i personaggi femminili di Lucia Bosè in *Non c'è pace tra gli ulivi* e di Silvana Manganò in *Il lupo della Sila* e *Il brigante Musolino*, la cui iconografia rimanda alle protagoniste di *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946) e *The Outlaw* (Howard Hughes, 1943). Come Jane Russell e Jennifer Jones anche le attrici del “western italiano” sono rappresentate come oggetti del desiderio ed è curioso notare come siano spesso riprese in un modo pressoché identico a quello proposto dai modelli: distese sulla paglia di stalle o grotte, vulnerabili e pericolose al tempo stesso.

Talvolta i riferimenti puntuali a figure prelevate dal western si mescolano con tratti che rimandano alla tradizione nazionale, come nel caso del medico interpretato da Umberto Spadaro in *Il brigante Musolino*, incrocio di diverse memorie fordiane, *Stagecoach* (1939) e *My Darling Clementine* (1946) in testa. Come ha scritto Sergio Grmek Germani:

[i]l fordiano medico ubriacone canta l'italiana, verdiana «Di quella pira l'orrendo fuoco». [...]. La dimensione italiana della vicenda (con la festa popolare, la banda, il ballo e naturalmente i fuochi) ha un altro elemento centrifugo nella volontà della coppia protagonista di fuggire «forse in America»⁴¹¹.

lettura, fin dai *credits* iniziali – realizzati, si presume, appositamente per il cineromanzo –, in cui i volti degli interpreti sono incorniciati da stelletta da sceriffo. Ringrazio a questo proposito Stefania Giovenco dell'Università di Udine per avermi permesso di visionare molti materiali della sua collezione.

411 Sergio Grmek Germani, *Mario Camerini*, Nuova Italia, Firenze, 1981, p. 111.

Il lupo della Sila è tra questi film quello in cui i riferimenti al western hollywoodiano sono più riconoscibili. Il plot ha infatti numerosi punti di contatto con *Pursued* (Raoul Walsh, 1947), in particolare per quanto riguarda il *romance* semi-incestuoso che coinvolge i due protagonisti, Rosaria (Silvana Mangano) e Salvatore (Jacques Sernas), e lo scioglimento a sorpresa. Il *topos* della festa ricorre nel film di Coletti due volte. La prima festa che compare è quella per il taglio degli alberi in alta montagna, con il quale si celebra la fine dell'inverno, e segna l'inizio della rivalità tra il figlio Salvatore e il padre Rocco (Amedeo Nazzari), entrambi affascinati dalla bella Rosaria. La seconda volta, poco dopo, la festa in piazza vede tra le attrazioni presenti, oltre ai consueti balli e ai fuochi d'artificio, anche un nativo americano con tanto di copricapo piumato e pipa, osservato con curiosità dai paesani. Possiamo dire che questo, proprio per la sua evidente incongruenza, è l'unico indizio così esplicito, quasi una citazione, che si può trovare in questi film relativamente al loro legame con il genere della frontiera.

Non c'è pace tra gli ulivi e *Il brigante Musolino* hanno al loro centro una figura tipica del western americano: quella del fuorilegge romantico, un uomo ingiustamente accusato di crimini che non ha commesso (o che ha commesso per cause di forza maggiore) e perciò costretto a trasformarsi in delinquente. Come già notava Guido Aristarco le somiglianze tra le due pellicole non si fermano qui, dal momento che il film di Camerini “copia, e male, alcuni motivi del De Santis di *Non c'è pace tra gli ulivi* (si vedano, ad esempio, il processo, l'evasione, la processione)⁴¹²”. In realtà essi paiono circolare nei film del periodo ben aldilà di relazioni di derivazione diretta e verificabile. Il motivo che ci interessa di più in questo caso, quello della processione, assolve peraltro a funzioni narrative completamente opposte nei due lavori. In *Non c'è pace* segna la riconciliazione tra la comunità e il pastore Francesco Dominici, dopo che quest'ultimo era stato tradito dai compaesani, su istigazione del perfido rivale Bonfiglio (Folco Lulli), durante il processo in cui era accusato di abigeato. In *Il brigante Musolino*, riproposizione romanzata delle vicende dell'omonimo fuorilegge calabrese, la sequenza della processione religiosa ha più direttamente a che fare con il *topos* melodrammatico della “interrupted fête”⁴¹³, della festa interrotta, del banchetto violato. Giuseppe (Amedeo Nazzari) fugge dal carcere in cui era

412Guido Aristarco, “Il brigante Musolino”, in *Film di questi giorni*, in «Cinema», n.s., a. IV, 1951, n. 56, p. 83.

413Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, Yale University Press, New Haven-London, 1976, p. 29. Traduzione italiana *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma, 1985, p. 50.

ingiustamente detenuto, anche nel suo caso a seguito di un'accusa mossagli da un rivale in amore, per fare vendetta. Mentre tutto il paese sfilava dietro le insegne del Santo patrono Musolino uccide l'uomo che con la sua testimonianza lo aveva condannato alla detenzione. La sequenza è gestita visivamente come in un western di Ford. Musolino sorge dalle rocce, pare appartenere al regno minerale, come accadeva a Old Man Clanton (Walter Brennan) nella sfida finale in *My Darling Clementine*. La separazione tra eroe e comunità è netta, marcata dall'alternarsi del campo/controcampo e dalla diversa dimensione su cui si sviluppano le due entità: in verticale Musolino-Nazzari, in orizzontale la folla dei paesani in processione e infine l'uomo ucciso a colpi di fucile e crollato a terra.

La festa assume la funzione di momento di catalizzazione delle linee tematiche presenti nella vicenda anche in altre pellicole prima ricordate, come *Proibito* o *L'edera*, rispetto alle quali potremmo ripetere buona parte delle considerazioni sin qui esposte. A questo punto però riteniamo preferibile andare verso le conclusioni di questo lavoro, interrogandoci sulla qualità e sulla pervasività di questo motivo, per provare a capire in che modo esso ci può aiutare a illuminare la natura particolare di questo cinema e dei processi intertestuali che vi sono attivati.

4.3. Conclusioni

Il paradosso rilevato da molti degli studi che hanno affrontato i primi anni Cinquanta, e che noi non possiamo che ribadire, è riassumibile in questo modo: il cinema di quegli anni è spesso un cinema di genere, ma i singoli film sono solo occasionalmente definibili a partire dall'appartenenza a un genere preciso e identificabile. All'interno dello stesso film convivono costanti e temi che puntano in direzioni diverse. Abbiamo provato a capire quali sono alcune di queste costanti e in che modo operano all'interno dei film.

Abbiamo rilevato che il comico e la commedia, in particolare attraverso la forma simbolica del bozzetto, hanno un impareggiabile potere di catalizzazione delle immagini e dei temi. Non sono i sistemi di organizzazione del racconto (al livello dei quali, pure, c'è somiglianza e ripetizione) a circolare in modo riconoscibile tra testi anche molto diversi, ma attrazioni singole e ripetibili; si può trattare di presenze o di performance attoriali, di numeri musicali o coreutici, di *sketch* comici. Attraverso tali attrazioni si possono stabilire relazioni intertestuali, così come relazioni intermediali: il cinema degli anni Cinquanta rimanda in

continuazione a se stesso, ma anche al sistema dello spettacolo e dell'*entertainment* coevo. I tratti di genere si manifestano proprio sotto forma di numeri e di attrazioni.

Con ciò intendiamo dire che nei primi anni Cinquanta non esiste un poliziesco italiano, ma dei film con rapine e inseguimenti. Non esiste il noir né la *detective story*, ma pellicole in cui la soluzione di un enigma può occupare buona parte dell'intreccio, conducendo a soluzioni stilistiche e di messa in scena paragonabili a quelle di certi esempi americani, francesi o tedeschi d'anteguerra. Non esiste il western, ma in certi film compaiono duelli, sparatorie e talvolta anche indiani. Non esiste l'horror, ma può manifestarsi in alcune occasioni un gusto per le ambientazioni gotiche e i dettagli cruenti. Non esiste la satira di costume o il film di impegno civile, ma una miriade di allusioni e di riferimenti al presente, coerentemente con uno dei caratteri fondanti della rivista teatrale cui questo cinema attinge copiosamente⁴¹⁴.

Le forme più consolidate e tradizionali sono tutt'altro che impermeabili a intrusioni di elementi provenienti da altri ambiti e soprattutto si danno anch'esse come contenitori e catalizzatori di spunti performativi. Oltre al comico e alla commedia, di cui abbiamo diffusamente parlato, basti pensare ai film in costume e di cappa e spada, che quando non sono deliberatamente costruiti in forma di successione di numeri sin dai titoli di testa, come *Il boia di Lilla* (Vittorio Cottafavi, 1952), possono accogliere al loro interno elementi musicali (*Il conte di Sant'Elmo*), allusioni bonarie all'attualità (*Il cardinale Lambertini*) o corposi interventi umoristici sostenuti da caratteristi specializzati, come in *A fil di spada* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1952).

Dobbiamo qui tornare a ripetere che l'eterogeneità dei tratti di genere non è un carattere esclusivo di questo cinema: anche a Hollywood la difformità narrativa pare essere connaturata al film di genere. Esso è semmai un carattere peculiare, che nel cinema italiano dei primi anni Cinquanta è salvaguardato da strutture di racconto appositamente elaborate. “Racconto secondo”, “racconto episodico” e “racconto multiplo”, nella formulazione data da Federica Villa⁴¹⁵, sembrano più adatti a mantenere viva e funzionale l'eterogeneità delle costanti che a integrarla in testi compiuti e uniformi.

Ciò non significa, anche qui siamo costretti a ripeterci, che i film italiani dei primi anni Cinquanta si esauriscano in repertori di attrazioni preesistenti: al contrario essi

⁴¹⁴Cfr. Paolo Mereghetti, *Il pesce democristiano*, in «Segnocinema», a. XIX, n. 97, maggio-giugno 1999, pp. 20-22.

⁴¹⁵Federica Villa, *Variazioni nella forma del racconto*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1949/1953, vol. VIII*, op. cit.

sembrano non poter fare a meno di una struttura narrativa (anche minima, anche pretestuosa). Certe attrazioni poi assumono un rilievo diverso, diventando crocevia dei tratti di genere e delle possibili interpretazioni cui questi danno luogo. Il caso delle processioni religiose nei film di banditi, e non solo, è indicativo. La processione è una figura forte e riconoscibile e può condurre al *dénouement* (o coincidere con esso), ma può anche essere il luogo del testo in cui i tratti di genere si intrecciano, si manifestano e si ridistribuiscono.

Nel contesto di una simile produzione e di simili dispositivi testuali è sostanzialmente inutile, ci pare, operare una distinzione netta tra alto e basso, non perché non ci siano differenze a livello di ambizioni espressive o di risultati conseguiti tra un film, per esempio, di Cottafavi, uno di Bragaglia e uno di Rossellini. Gli anni Cinquanta non rappresentano il medioevo del cinema italiano, l'epoca di mezzo in cui anche i talenti più fertili cadono in crisi realizzativa; essi non sono tuttavia nemmeno un giacimento inesplorato dal quale ricavare nuovi canoni che sostituiscano i precedenti. La distinzione netta tra alto e basso, tra cinema d'autore e cinema di consumo, è difficile da fare prima di tutto per motivi di carattere linguistico. I film che oggi guardiamo privilegiando la lettura d'autore e quelli che invece attribuiamo al cinema di profondità sono fatti in maniera tutto sommato simile. Negli uni e negli altri troviamo strutture di racconto elastiche e attrazioni dilatate fino ad assumere la funzione di principi di organizzazione sintattica. Questi numeri, questi segmenti a elevato valore attrazionale si trovano, per fare degli esempi, nel Fellini de *La strada* o di *Il bidone*, così come nel Rossellini di *Europa '51* e *Viaggio in Italia* e finanche nel primo Antonioni (si pensi all'episodio italiano di *I vinti*). In questi film, così come in quelli di registi poi divenuti oggetto di passioni cinefile, l'autorialità si esplica, più che nell'elaborazione di una visione del mondo declinata nei termini di uno stile unificante, in parentesi, momenti sottratti allo sviluppo dell'azione, in cui talvolta affiora quella "stagnazione descrittiva"⁴¹⁶ che può essere considerata segno della modernità cinematografica.

A questo dunque si riducevano le tensioni i rifiuti le utopie del nostro cinema agli inizi degli anni cinquanta: non un rovesciamento ma una serie di piccole sottrazioni, non una lotta aperta ma la manipolazione di frammenti rubati al potere e al suo specchio privilegiato. [...]. Quelle scene del *Grido* o di *Bellissima* valgono proprio in quanto sono delle parentesi, non sarebbero state concepibili o sostenibili

416Sandro Bernardi, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare*, op. cit., p. 20.

al di là del frammento, del momentaneo riposo⁴¹⁷.

Il discorso di Fink può essere agevolmente esteso alle (non rare) pellicole in cui compaiono scene altrettanto stilizzate, che funzionano all'interno del testo ancora come parentesi: dall'incipit in stile *Citizen Kane* di *Miss Italia* al gelido funerale di *Traviata '53* (Vittorio Cottafavi, 1953), dalle panoramiche sulla Sfinge in *Lo sparviero sul Nilo* al finale in stile sovietico di *Gente così*, dal sogno allucinato di Annesa in *L'edera* al più ovvio, forse, incontro sulle scale mobili tra Anna e il dottor Illuminato in *Un marito per Anna Zaccheo*.

Parafrasando quanto detto in precedenza è assai probabile che quello dei primi anni Cinquanta non sia mai e compiutamente un cinema d'autore, ma è vero anche che esso appare punteggiato da parentesi d'autore, dotate di un elevato valore di attrazione, situate in luoghi talvolta insospettabili. Si tratta di un cinema in cui l'intervento individuale sembra manifestarsi più sotto forma di “tocco” che sotto forma di “stile”⁴¹⁸. E, forse, proprio il fatto che sia l'autore sia i generi siano nei primi anni Cinquanta istituzioni incomplete spiega come mai

nonostante i loro sforzi generosi e il moltiplicarsi delle retrospettive e degli omaggi, i film di Matarazzo, Gallone, Cottafavi, Freda, Costa non sono diventati dei cult-movies da sottoporre all'adorazione perenne dei cinéphiles e del pubblico⁴¹⁹.

A quei film e a quei registi non manca né un lato “fiammeggiante”⁴²⁰, né in alcuni casi la distanza ironica che portano all'emergere dei fenomeni di culto. Mancando semmai la possibilità di un'identificazione univoca tra singoli registi e produzione di genere, viene meno anche la possibilità di sovvertire ipotetiche gerarchie tra pratiche alte e pratiche basse, trasgredendo o trascendendo i limiti del genere⁴²¹.

4.3.1. Melodramma come modalità e matrice intertestuale

417Guido Fink, *Una politica degli autori negli anni cinquanta. Ovvero, come truccare merce rubata*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, op. cit., pp.95-96.

418Cfr. Alberto Boschi e Giacomo Manzoli, *Oltre l'autore*, in Id. (a cura di), *Oltre l'autore I*, «Fotogenia», a. II, n. 2, 1995, p. 31.

419Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Volume terzo. Dal neorealismo al miracolo economico*, op. cit., p. 538.

420Sergio Grmek Germani, *Introduzione a una ricerca sui generi*, op. cit., p. 89.

421Raphaëlle Moine, *I generi del cinema*, op. cit., pp. 142-143.

Ripercorrendo i film citati in questo capitolo, nonché i *topoi* e i tratti che vi abbiamo rintracciato, è possibile notare un dato sul quale è opportuno riflettere ancora. La trasformazione in attrazione di eventi come il duello, la festa, la festa interrotta, la fuga frustrata, il processo; la presenza ricorrente di un tema come quello della virtù (femminile) insidiata; il ricorso a procedimenti di costruzione del personaggio che prevedono l'annullamento della dimensione psicologica in favore dell'esteriorizzazione completa dei conflitti e dei caratteri; la costruzione della scena del racconto come “spazio dell'innocenza”, sempre soggetto alla penetrazione di un “villain, disturbatore della quiete”, sono tutti tratti che abbiamo incontrato continuamente in questi film e che rimandano a ciò che Peter Brooks definisce *immaginazione melodrammatica*⁴²². Essa sembra veramente permeare il cinema dei primi anni Cinquanta, anche a dispetto del fatto che i registri narrativi prevalenti non siano quelli seri o drammatici.

Le figure che emergono dal trasferimento di questa immaginazione sul visibile costruito dal cinema postbellico hanno poi spesso una fondamentale funzione connettiva rispetto ai tratti di genere (in origine disomogenei) e alle tipologie di discorso. Nelle rapine di *Una domenica d'agosto*, *La città si difende*, *La tratta delle bianche* si intrecciano in modo indissolubile l'iconografia del *gangster movie*, l'attenzione neorealista alle ingiustizie della società e la definizione commedica dei personaggi in scena. (Non è forse un caso che uno dei goffi criminali di *Riso amaro* e *La tratta delle bianche* diventi pochi anni dopo uno dei *Soliti ignoti*). Le feste dei film di banditi sono i momenti di più evidente oscillazione tra immaginario western e dramma popolare, così come nei duelli finali di *Il cammino della speranza* e di *Il brigante Musolino* il passaggio dall'uso delle armi da fuoco al coltello segnala lo spostamento tra i moduli spettacolari presi in prestito dal cinema hollywoodiano e l'estetica del dramma rusticano. L'inseguimento di *Guardie e ladri* funziona da *switch*, in entrambe le direzioni, tra repertorio comico e repertorio criminale. La presenza fisica delle dive Sanson e Pampanini rispettivamente in *L'inafferrabile 12* ed *Era lui... sì! sì!*, ma anche quella in effigie di Totò in *Bellezze in bicicletta*, connette lo spazio discorsivo del film a quello dell'istituzione spettacolare che lo contiene. Le riprese dell'iconografia religiosa nei film di Matarazzo collegano le rappresentazioni cinematografiche dell'amore familiare a quelle figurative dell'amore divino.

Tali figure sono quindi il luogo dell'*eccesso*, nel senso che eccedono il racconto

422Cfr. Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, op. cit., pp. 43-82.

collocandosi a parte rispetto ad esso, ma eccedono anche il testo mettendolo in relazione con altri testi e aprendo talvolta la strada a una

dimensione performativa del genere che – sebbene non sospenda come troppe volte si è detto la narrazione e nemmeno congeli il testo – comunque enfatizza alcuni momenti e produce, anche in assenza di progettualità poetiche forti, momenti di assoluta originalità formale⁴²³.

L'ipotesi che vorremmo avanzare allora è che il melodramma, ben lontano dall'essere un genere a sé stante, sia invece il *modo* prevalente di questi film. Per modo non intendiamo qui un principio di organizzazione e di costruzione narrativa, “the basic vernacular of American moving pictures”⁴²⁴, secondo quanto è stato proposto, con accenti diversi da studiosi come Elsaesser⁴²⁵, Singer⁴²⁶ e Williams. Non vogliamo insomma sostenere che questi film articolino figure convenzionali per dare vita a racconti avvincenti cui lo spettatore possa appassionarsi attraverso processi di identificazione, né che il melodramma sia “il fondamentale progenitore di tutti i generi non comici”⁴²⁷.

Ciò può anche essere vero – sebbene sembrerebbe in parte smentito, negli esempi che abbiamo fatto, dalla presenza di figure melodrammatiche all'interno di film prevalentemente comici. Il punto che però ci interessa rilevare è un altro e ha a che fare con la nozione di *modality* proposta da Christine Gledhill:

[t]he notion of modality, like register in socio-linguistics, defines a specific mode of aesthetic articulation adaptable across a range of genres, across decades, and across national cultures. It provides the genre system with a mechanism of “double articulation”, capable of generating specific and distinctively different generic formulae in particular historical conjunctures, while also providing a medium of interchange and overlap between genres. [...]. Because of its wider socio-cultural embrace, the melodramatic mode not only generates a wide diversity of genres but also draws other modes into its processes of articulation. Thus melodrama thrives on comic counterpoint, can site its fateful encounters in romance, and keeps pace

423 Roy Menarini, *Il teatro degli avvenimenti. La scena melodrammatica nel cinema italiano di genere*, in Sara Pesce (a cura di), *Imitazioni della vita. Il melodramma cinematografico*, Le Mani, Recco (Ge), 2007, p. 91.

424 Linda Williams, *Melodrama Revised*, op. cit., p. 58.

425 Thomas Elsaesser, *Tales of Sounds and Fury*, op. cit.

426 Ben Singer, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*, Columbia University Press, New York, 2001

427 Steve Neale, *Genre and Hollywood*, op. cit., p. 202.

with the most recent of modes, realism⁴²⁸.

Questo cinema, allora, anche se non conosce il melodramma in quanto genere a sé stante, è diffusamente melodrammatico perché usa quell'immaginazione come *matrice intertestuale*, come serbatoio di figure adatte a tradurre tratti stilistici e narrativi provenienti dai generi hollywoodiani, da ambiti espressivi diversi e da pratiche extracinematografiche, in modi spettacolarmente appetibili. Da questo punto di vista la diffusione di figure quali quelle della festa, del duello, della processione, così come il continuo ricorso al *romance* che caratterizza i tentativi italiani di tradurre le forme di genere non autoctone (si pensi solo alla fascia “medio-alta” della produzione: De Santis, Germi, Lattuada), non sono solo segni di un compromesso al ribasso, ma indicano l'esistenza di procedure articolate di trasformazione testuale, organiche a uno stadio di transizione nello sviluppo della *popular culture* del nostro Paese.

4.3.2. Citazioni e configurazioni discorsive

Possiamo infine rendere conto in termini espliciti del modello di intertestualità che ci ha guidato nella scelta e nell'esposizione degli esempi che abbiamo fatto e che ci sembra perciò più adatto a comprendere gli oggetti di nostro interesse. Riteniamo che per il cinema dei primi anni Cinquanta non possano essere usate con profitto le categorie analitiche che sono state solitamente applicate nell'ambito degli studi sul cinema. Il modello di intertestualità prevalente nell'ambito dei *film studies* è stato infatti basato sulle nozioni di *citazione* e di *influenza*. Nel caso del cinema italiano del dopoguerra, ad esempio, Gian Piero Brunetta ha spiegato le frequenti tracce di immaginario hollywoodiano nella produzione nazionale come effetti di un prolungamento dell'attività spettatoriale. Il regista o lo sceneggiatore citazionisti sarebbero insomma spettatori non completamente dimentichi del loro ruolo primario:

[è] corretto ritenere che il pubblico, nella sua eterogeneità e composizione, comprenda, oltre agli spettatori popolari e agli intellettuali, i produttori e i registi e che anche su di loro si debba prevedere un'*influenza* e la produzione di meccanismi imitativi e di moduli stilistici, ora da considerare come *frutto di scelte consapevoli*,

428Christine Gledhill, *Rethinking Genre*, op. cit., p. 229.

ora da vedere come veri e propri *riflessi automatici di tipo pavloviano*. [...]. È come se, nel fondo retinico di molti autori e operatori, si depositino e persistano forme e moduli che si mescolano con un lessico figurativo e stilistico differente, ma non annullano del tutto la loro natura di figure di citazione, di prestito, di calco, di riferimento, di scrittura “come se”⁴²⁹.

Le relazioni si consumerebbero allora nell'arco compreso tra “scelte consapevoli” e “riflessi pavloviani”, conducendo a una serie di manifestazioni testuali diverse per intensità di relazione con i modelli, dal massimo della citazione al minimo della scrittura “come se”. A ideale corollario di ciò, Guido Fink sostiene che

[p]er quanto possa apparire paradossale, è [...] nell'ambito del film d'autore, e non già nella placida e inamovibile routine della produzione in serie, che potremo individuare tracce di un rapporto, magari dialettico, magari polemico, con quanto possiamo definire “modello hollywoodiano”⁴³⁰.

Una delle più coerenti formulazioni teoriche di questa dicotomia tra le differenti forme di rivelazione dell'intertestualità (colta/inconsapevole, produttiva/riflessiva, citazione/influenza...) è offerta da Mikhail Iampolski in *The Memory of Tiresias*. Per lo studioso russo la citazione non equivale all'operazione di prelievo e trapianto di elementi significanti da un testo all'altro: la citazione per essere tale deve modificare sotto qualche aspetto il testo che la riceve, altrimenti il riporto testuale assume il valore di mera testimonianza di un'influenza subita ma non elaborata. Ciò significa che l'autentica citazione secondo Iampolski è sempre riconoscibile, non nel senso che il fruitore debba essere in grado di identificare la fonte e risalire dall'ipertesto all'ipotesto, ma nel senso che la cesura operata sulla continuità mimetica deve essere evidente:

where mimesis is violated, we begin to see vigorous traces of semiosis [...]. The quote violates the link between sign and objective reality (the mimetic link), orienting the sign toward another text rather than a thing⁴³¹.

429Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Volume III. Dal neorealismo al miracolo economico*, op. cit., pp. 222-223 (corsivo nostro).

430Guido Fink, *Modello americano e cinema italiano*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, op. cit., p. 227.

431Mikhail Iampolski, *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1998, p. 30.

La citazione in questo senso è intesa come un segno a tutti gli effetti, creato attraverso il prelievo cosciente e puntuale di segmenti provenienti da un testo e trasferiti in un altro testo. Tale modello presuppone evidentemente delle dinamiche colte nelle relazioni tra testi e nell'attività dei fruitori. La citazione da questo punto di vista funzionerebbe come agente di disturbo del *continuum* mimetico del film così come di ogni altro testo di carattere narrativo. Lo spettatore, nel momento in cui coglie il riferimento, più o meno nascosto, sposterebbe la sua attenzione dalla storia al processo discorsivo, dalla mimesi alla semiosi (o, detto altrimenti, dall'enunciato alla lingua⁴³²), ricavando da questa attività un piacere supplementare, nonché una comprensione più ricca e profonda del testo stesso.

Pur se agganciata a un retroterra teorico apparentemente lontano conduce a esiti non dissimili la proposta, peraltro estremamente suggestiva, di Roberta Lietti sulla funzione dell'iconografia religiosa nei melodrammi di Matarazzo. Lietti, in un'analisi di *I figli di nessuno* nota la ricorrenza di immagini che riprendono l'iconografia tradizionale dell'Annunciazione e della Sacra Famiglia; in queste immagini, sostiene,

[l]o stereotipo si pone al servizio di un lavoro di strutturazione del senso. Si assiste in tal modo alla proliferazione e alla migrazione da un film all'altro di iconografie standard che si presentano come blocchi di significati già dati e accettati in quanto tali⁴³³.

Anche in questi casi, però, gli stereotipi visivi condurrebbero all'interruzione della lettura e gli standard iconografici svolgerebbero una funzione del tutto analoga a quella delle citazioni descritte da Iampolski, dal momento che le

rappresentazioni iconiche si presentano nella catena sintagmatica del testo come coaguli narrativi, spazi in cui la narrazione si sospende e si fissa in un'immagine statica⁴³⁴.

Senza scendere nel dettaglio delle possibili critiche all'utilizzo nell'ambito della teoria delle immagini in movimenti di una categoria problematica come quella di citazione, svolte di recente in un illuminante articolo da Federico Zecca⁴³⁵, ci preme notare che i

432 Antonio Costa, *Nel corpo dell'immagine, la parola*, in Giovanni Guagnellini e Valentina Re, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna, 2007, p. 104.

433 Roberta Lietti, *Stilemi iconografici in I figli di nessuno*, in Federica Villa (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia degli anni Cinquanta*, op. cit., p. 199.

434 Ivi, p. 206.

435 Federico Zecca, *La citazione e il meccanismo della transtestualità filmica*, pubblicato il 22 aprile 2009 in

fenomeni di intertestualità che abbiamo descritto hanno poco a che vedere con questo paradigma, di cui peraltro non ci interessa qui discutere la validità in senso generale.

Rimanendo allora sui film che abbiamo preso in esame, ci sembra che le configurazioni che circolano al loro interno non interrompano alcun *continuum*, al contrario, funzionando come “modalità” discorsive, esse sembrano attenuare e governare quel “clash of generic codes”⁴³⁶ da cui prendono vita molti degli esempi che abbiamo fatto. Il loro funzionamento non pare essere l'effetto di una *rienuciamento*, come nel caso della citazione solitamente intesa, ma di pratiche di *uso*. La loro efficacia in termini di creazione di senso non pare essere subordinata all'*interpretazione* da parte dei fruitori, ma all'*adattabilità* che esse dimostrano rispetto alle più ampie unità discorsive che le ospitano.

Con questo non pretendiamo di aver esaurito tutte le questioni aperte e ci rendiamo conto che molti dei problemi teorici e storiografici che abbiamo affrontato potrebbero essere ulteriormente indagati. Sarebbe utile, ovviamente, arricchire ancora il campione di film da analizzare, per provare a rintracciare nuove modalità di elaborazione dei tratti di genere. Sarebbe utile anche allargare lo spettro temporale preso in esame e chiedersi se alcune delle ipotesi qui esposte possano essere messe al servizio di una teoria complessiva dei generi nel cinema italiano, quanto meno dal dopoguerra in avanti. E, facendo riferimento all'ultima parte del lavoro, sarebbe stimolante verificare se, accanto a una “linea realista” dominante esista davvero

un cinema di genere, o per meglio dire, di macrogenere melodrammatico, che impone una linea antirealista, che si poggia su differenti valori di performance, ritmici, stilistici, autosufficienti, nella maggior parte dei casi intimamente intertestuali [...] e intermediali⁴³⁷.

Tutto questo eccede i nostri obiettivi e le nostre competenze. Ci auguriamo però di aver aggiunto qualche elemento di riflessione e di interesse nei confronti di una fase della storia del cinema italiano che non può davvero essere considerata trascurabile.

«E/C» online, www.ec.aiss.it (ultima visualizzazione 20 marzo 2010).

436Catherine O'Rawe, “*I padri e i maestri*”: *genres, auteurs, and absences in Italian film studies*, op. cit., p. 190.

437Roy Menarini, *Il teatro degli avvenimenti. La scena melodrammatica nel cinema italiano di genere*, op. cit. p. 93.

Appendice.

Il cinema di genere su «Hollywood» e «Festival»

L'appendice che segue è il risultato dello spoglio completo delle annate 1950-1954 di «Hollywood» (1950-1952) e del suo proseguimento «Festival» (1953-1954). Abbiamo ricercato nel materiale pubblicato dalla rivista tutti i casi in cui, menzionando film italiani o riferendosi al cinema italiano nel suo complesso, i collaboratori e i redattori hanno utilizzato definizioni relative ai generi cinematografici. Abbiamo riportato di ogni articolo i brani necessari a comprendere il contesto e il senso della citazione. Le singole occorrenze lessicali sono state poi sottolineate per permetterne una migliore visualizzazione ai lettori. Di alcuni articoli si riportano solo i dati bibliografici: in quei casi si intende che il pezzo ha un interesse di carattere generale, pur non contenendo riferimenti puntuali ai generi cinematografici.

«Hollywood», a. VI, n. 224, 1 gennaio 1950

Calandrino, *Sottovoce*, p. 20

[Risponde alla lettrice Jolanda, che scrive a proposito di *Anni difficili*]

Tu dici che assai più spesso i film raccontano la storia dei banditi, che quella dei donatori di sangue: d'accordo, ma è anche colpa del pubblico, che porta regolarmente i suoi soldi alle storie di banditi, e li lesina invece a quelle che raccontano la noiosa storia di una persona per bene.

Italo Dragosei, *Settimana romana. Un comizio per Silvana*, p. 22

[Enumera i film in lavorazione e in progetto per l'anno: una “produzione comica” con Laurel e Hardy della Briguglio Film, “*Il diavolo in convento*, nuova commedia brillante”, il “film drammatico” *Gli angeli alla finestra* di Carlo Borghesio, “*Camicie rosse*, altro film garibaldino sull'epopea del Risorgimento”].

«Hollywood», a. VI, n. 225, 7 gennaio 1950

Anonimo, “Il cielo è rosso”, p. 7

[*Il cielo è rosso*] entra d'autorità in quella corrente neorealista che ha aperto al cinema italiano le frontiere

d'ogni Nazione, riconquistando il diffidente pubblico.

Italo Dragosei, *Allarme in paradiso*, p. 14

Ci siamo più volte lamentati dell'inflazione di film cattolici apostolici romani che s'è abbattuta su Cinecittà [...]. Le notizie dell'ultima ora prevedono un altro film sulla Madonna, dal titolo piuttosto esplicativo: *La vita di Maria, della Madonna, nella storia e nella leggenda*. [...]. Altri produttori siciliani annunziano un film biografico sul poeta boccaccesco Domenico Tempio. [...]. Recenti statistiche pubblicate dall'*Araldo dello spettacolo* ci fanno sapere che i film che hanno raggiunto i maggiori incassi sono: *Riso amaro*, *Il mulino del Po*, *La fiamma che non si spegne*, *La mano di una morta* e i film comici, quasi tutti, da *Totò cerca casa* a *Totò le Mokò*, da *Yvonne la Nuit* (che non è proprio comico, ma fa ridere tanto, grazie alla presenza di Totò) ad *Adamo ed Eva*.

«Hollywood», a. VI, n. 226, 14 gennaio 1950

Italo Dragosei, *Il cinema ha una cattiva stampa*, p. 14

Lianella Carell, interprete di *Ladri di biciclette* e di *Benvenuto reverendo*, ha scritto una commedia gialla per la Rai. [...] Si annunciano due film sulle «persiane chiuse»: uno sostiene la tesi della senatrice Merlin fatta propria dal governo; l'altro, di tesi liberale, è avverso alla chiusura delle case equivoche.

«Hollywood», a. VI, n. 227, 21 gennaio 1950

Italo Dragosei, *Tutte le persiane aperte al cinematografo*, p. 22

La polemica sulle persiane chiuse si sta trasferendo dal Senato e dai giornali nel cinematografo. L'argomento è interessante, oltre che socialmente, anche spettacolarmente, ed è giusto che il cinematografo voglia dire la sua. Di conseguenza, anche al cinema, come nel Senato e sui giornali, le opinioni sono molte e contrastanti. Coi primi freddi sono spuntati i primi soggetti ispirati alle vicende non sempre liete di “quelle signore” che l'umanità costringe a vivere dietro il sipario di legno della moralità. Non è la prima volta che il cinema si interessa ai problemi delle donne di malaffare e non è la prima volta che il pubblico dimostra di apprezzare il gentile pensiero. Ora che il Senato ha votato la legge illiberale che minaccia di trasformare la Penisola in un ambulatorio per malattie veneree, il cinema s'è ridestato, ha spinto da una parte i soggettini comici che piacciono tanto a Totò e a Macario e, dopo essersi rimboccate le maniche, s'è messo a studiare con serietà il problema della prostituzione.

A tutt'oggi si annunziano quattro film ispirati alla vita delle peripatetiche o, per meglio dire, delle tassiste dell'amore. Due soggetti s'intitolano *Persiane chiuse*: il primo, favorevole alla tesi della senatrice socialista Merlin, è stato scritto e sarà diretto da Gianni Puccini; al secondo – che sostiene invece la tesi liberale, vale a dire, una tesi temporizzatrice che considera la scarsa attrezzatura sanitaria e l'impossibilità di un'assistenza

sociale – non è estraneo il sottoscritto; gli altri due progetti sono dei produttori Giacalone e Manenti e hanno anch'essi qualcosa da dire in proposito, prima che la Camera dei Deputati sia chiamata a discutere il noto disegno di legge.

«Hollywood», a. VI, n. 228, 28 gennaio 1950

Giuseppe Perrone, *L'ultimo amore di Jean Cocteau è Orfeo*, p. 11

[Articolo sulla prima romana di *Orfeo* di Jean Cocteau, cui intervengono Blasetti, Magnani, Malaparte, De Sica, la principessa Giovanna Caracciolo, Scotese, Alfio Amore, Margherita Sarfatti, etc.]

Orfeo, il magico incantatore di Tracia, [...] ha rivissuto, per il genio di Cocteau, la sua avventura nel ventesimo secolo, recando un soffio di poesia a questi anni di realismo disumano e doloroso, che pare vogliano rinnegare il volo sublime di Icaro.

Anna Maria Dondi, “Il lupo della Sila”, in *Ingresso libero*, p. 15

Certe scene, per la loro morbosità, ci ricordano *Furia* oltre un precedente film di Coletti *Il Passatore*. Ve ne sono alcune di pittorica bellezza: quelle della visione della Sila, angolo selvaggio ma ricco di vegetazione vergine e suggestiva; quelle della fuga di Rosaria e Salvatore lungo la riva del fiume; quelle dei boschi e sono le ultime a dare al film il tono del “western”, con la sequenza della gara per abbattere gli alberi.

«Hollywood», a. VI, n. 229, 4 febbraio 1950

[Didascalia a foto, p. 2]

Neo-realismo e film in costume: una violenta scena di lotta interpretata da Antonio Vilar e [Otello] Toso, in *Santo disonore* (Romana Film).

Marna, *I nostri registi. Giorgio Pàstina*, p. 13

Ma ad un certo momento della vita artistica di Pàstina c'è una svolta che potrebbe sembrare ingiustificata: quella dei film storici. Ingiustificata? Lo sarebbe se anche in questo “genere” Pàstina non portasse il suo stile, la sua finezza psicologica, la sua cultura. [...]. Per questo Pàstina nel suo *Vespri Siciliani* ha sperimentato quel suo discusso, ma definitivamente accettato, “neo-realismo in costume” che porta antichi personaggi ed eroi da leggenda, alla vivezza dei nostri giorni e ne giustifica le azioni.

«[...] Sono dell'opinione che quelle vicende movimentate, emozionanti e di grande successo, che per gli Americani hanno costituito il periodo del “Western” (la storia dei pionieri, le lotte di frontiera, le avventure dei cow-boys etc.) possano avere nel cinema italiano un corrispettivo appunto nella rievocazione di quei periodi eroici e combattuti che fanno parte della nostra storia. Del resto, gli stessi americani hanno narrato, col metro dei western, alcune delle vicende storiche del loro continente e dell'Europa e l'esperimento è risultato non solo

di gradimento del pubblico ma di grande effetto artistico e cinematografico».

Giorgio Agostini, "L'imperatore di Capri", in *Ingresso libero*, p. 15

L'equivoco di produrre film con un attore comico, anziché film comici, continua. [...]. Ma *L'imperatore di Capri* ha il pregio, almeno, di una organicità maggiore delle solite serie di schetch [sic] da varietà malamente ricuciti assieme, e in esso la comicità sfrutta non solo la battuta e la mimica dell'attore, ma anche le situazioni e i loro sviluppi. In tutti i modi, il vero film comico italiano è ancora di là da venire.

«Hollywood», a. VI, n. 230, 11 febbraio 1950

Sinossi illustrata del film *La forza del destino* (1950, di Carmine Gallone), presentato come "tratto dal romanzo di un'opera celebre", p. 5

Italo Dragosei, *Ricordo di Corinne*, p. 14

Nei giorni scorsi s'era tornato a parlare del *Cardinale Lambertini*, la nota commedia di Testoni già portata sullo schermo da Ermete Zacconi, che doveva essere realizzata in film da Gian Paolo Callegari previo un notevole rimaneggiamento. I produttori intendevano, infatti, dare un certo movimento al film, farne un'avventura di cappa e spada, con molti esterni, con un tono dumasiano che non sarebbe certo dispiaciuto agli appassionati del cinema.

«Hollywood», a. VI, n. 231, 18 febbraio 1950

Italo Dragosei, *Benvenuto signor Mayer!*, p. 22

I produttori italiani dovranno riflettere su tutto questo e rendersi finalmente conto ch'è finito il tempo in cui si poteva mandare negli S.U. l'opera lirica cinematografica sfruttando il successo di *Roma città aperta* e il nome di alcuni cantanti lirici. [...]. Buster Keaton, il noto attor comico caro alla nostra infanzia accetterà la proposta fattagli da un produttore per venire a interpretare in Italia *Buongiorno Elefante!* un film comico tratto da un soggetto di Cesare Zavattini e Suso Cecchi d'Amico.

«Hollywood», a. VI, n. 232, 25 febbraio 1950

Italo Dragosei, *La strada sbagliata*, p. 14

Succede che alcuni film comici interpretati dai due semidei della Rivista [Totò e Macario] abbiano fatto fiasco e i produttori ne hanno attribuito, naturalmente, la colpa agli interpreti.

«Hollywood», a. VI, n. 233, 4 marzo 1950

D.L., *Botta e risposta*, p. 8

[Catenaccio]

Il cinema italiano ha sempre trascurato il film-rivista, limitandosi a sfruttare le smorfie di alcuni comici di varietà. Con *Botta e risposta* per la prima volta un produttore italiano presenta un film-rivista di classe veramente internazionale, in cui agiscono alcuni fra i più noti artisti del mondo, da Suzy Delair a Louis Armstrong, da Katherine Dunham a Fernandel, diretti da Soldati, uno fra i nostri migliori registi.

Italo Dragosei, *Radiografia del cinema*, p. 14

Jacques Sernas [...]. Vorrebbe interpretare un film poliziesco avventuroso, anche se ricavato da un romanzo giallo, a condizione che ci sia una bella parte per lui, una certa dose d'amore e una trama interessante. [...]. Dina Sassoli vorrebbe essere la compagna di Sernas in un film drammatico avventuroso e spera in Dio. [...]. Salvo d'Angelo [...] Sogna un altro film "kolossal" come *Fabiola* [...]. Giulio Morelli ha finito da tempo *La roccia incantata* ambientato e girato tutto dal vero nella zona del Gran Sasso ed è avvilito per aver letto, a proposito del suo film, che si tratta di "un western italiano e che l'azione è stata trasferita per ragioni di cassetta in Sicilia". [...]. Riccardo Freda continua a realizzare film storici.

«Hollywood», a. VI, n. 234, 11 marzo 1950

Non c'è pace tra gli ulivi è presentato in cineracconto con foto, la didascalia dice: "un film italiano", p. 10

«Hollywood», a. VI, n. 236, 25 marzo 1950

Italo Dragosei, *Censurato Enzo Stajola*, p. 14

Alberto Consiglio ha scritto il soggetto del *Principe della terra*, un film di ambiente siciliano e a sfondo sociale; che sarà interpretato da Michel Simon. [...]. Nel prossimo maggio Macario interpreterà il suo solito film comico con la Lux, che verrà diretto da Borghesio e prodotto da Rovere. [...]. Fosco Giachetti sarà l'interprete di un film a sfondo sociale, *Campo Parioli*, che dovrebbe costituire il debutto di Carlo Lizzani come regista.

Fabio Rinaudo, "Botta e risposta" in *Ingresso libero*, p. 15

Nel suo genere *Botta e risposta* può dirsi un film riuscito benché non sia altro che la bella copia di quell'orrore che erano i *Pompieri di Viggiù* di Mattoli. Riuscito perché i numeri di varietà sono sceltissimi e interessanti: Soldati è regista di buon nome, e quindi ha saputo selezionare con buon gusto, distribuendo qua e là le sue

attrazioni, senza soffocare del tutto la trama [...]. Secondo noi il tentativo di fare così dei film-rivista è decisamente fallito e si sta percorrendo una strada sbagliata. Infatti si possono fare rapidamente due deduzioni: la prima è che *Botta e risposta* può andar bene per appagare la curiosità di un pubblico di diseredati in fatto di spettacolo di rivista (e infatti a Palermo il successo non è mancato) ma andrà malissimo per lo spettatore romano o milanese [che già conoscono] sia Wanda Osiris che Armstrong, sia Rascel che la Dunham.

La seconda è che, se si vuol fare un film-rivista, si devono imitare gli americani, che con tutto il loro cattivo gusto, hanno tuttavia sfruttato le possibilità meccaniche della macchina da presa e hanno creato nel genere il «colossale», le scale a spirale, le navi piene di ballerini, le piscine luminose e tante altre cose che il palcoscenico non consente.

Bisognerà quindi fare del diverso, del nuovo per consentire al film-rivista di crearsi un pubblico e una tradizione anche in Italia. Se no si spenderà molto denaro con ben scarsi risultati.

«Hollywood», a. VI, n. 237, 1 aprile 1950

Italo Dragosei, Stromboli *primo della classe*, p. 14

Tra le immagini dei *Fuorilegge* l'accorto spettatore saprà trovare più di un riferimento ai banditi siciliani e alla lotta condotta dalla polizia per la loro eliminazione... [...]. La Lux annuncia due film comici interpretati da Macario e un nuovo film prodotto da Baccio Bandini. La Romana Film prepara una produzione italo francese, una drammatica e passionale storia ambientata in Maremma e un film comico, *Romolo, Remolo e... lo zio*, dal titolo alquanto enigmatico. Nei teatri della Farnesina s'è iniziato il secondo film-rivista della stagione, *Varietà*, diretto da Steno e Monicelli, con Aldo Fabrizi e i soliti numeri di arte varia.

Nino Freda, “La forza del destino” in *Ingresso libero*, p. 15

L'opera filmata, tipico prodotto dell'industria cinematografica italiana del dopoguerra, ha portato sullo schermo anche *La forza del destino* di Giuseppe Verdi, affidandone la riduzione cinematografica alla guida del regista Carmine Gallone; bisogna dire che questo ennesimo film-opera si stacca per una buona spanna dagli altri dello stesso genere.

Eligio Gualdoni, “Le mura di Malapaga”, in *Ingresso libero*, p. 15

L'aver rispolverato il realismo francese di anteguerra alla luce delle recenti esperienze del neorealismo italiano non ha fornito risultati particolarmente felici.

«Hollywood», a. VI, n. 238, 8 aprile 1950

Ettore Moroni, *Il figlio di d'Artagnan*, p. 11

[Cineracconto del film (Riccardo Freda, 1950), definito nell'occhiello “un film di cappa e spada”]

Italo Dragosei, *La primavera si chiama De Sica*, p. 22

L'Acta Film [...] annuncia *Alina*, una vicenda drammatica sul contrabbando, ambientata nei posti di confine tra la Francia e l'Italia. [...]. Dopo il fortunato debutto del giudice Loschiavo, dal cui libro *Piccola pretura* fu desunto il soggetto di *In nome della legge*, è ora la volta del Commissario di P.S. Calogero Marrocco che ha già partecipato alla sceneggiatura di *Contro la legge* e sta lavorando a un secondo film giallo, *Sei stato tu*, che verrà pure diretto da Flavio Calzavara. Il giudice Loschiavo ha intanto ceduto alla Fono Roma un altro soggetto, *La legge della terra*, la cui regia verrà affidata a Mastrocinque, interprete Brazzi. [...]. Alla Farnesina si gira *Strano paese*, film comico avventuroso con Lilia Landi, Dedi Ristori, Nino Crisman, Ermanno Randi e Amedeo Trilli.

Fabio Rinaudo, "Miss Italia", in *Ingresso libero*, p. 23

Finita l'indagine dello scrittore ci troviamo poi a Stresa nel vivo della gara; ne viene fuori una vicenda giallorossa [sic] di cui è meglio non parlare.

«Hollywood», a. VI, n. 239, 15 aprile 1950

T.L., *Contro la legge*, p. 11

[Cineracconto del film (Flavio Calzavara, 1950), dal soggetto simile a *Gioventù perduta*, presentato in occhiello come "un film italiano"].

Italo Dragosei, *Il richiamo del teatro*, p. 14

“[La Augustus] che ha prodotto già due film con Totò e tre film di «cappa e spada», annuncia un quarto film del genere dumasiano: *Vent'anni dopo*, la cui regia verrà probabilmente assunta da Riccardo Freda che ha già realizzato *Il figlio di D'Artagnan*. [...]. Nazzari dovrà indossare i panni di *Fra diavolo* nell'eroicomico film che Mario Soldati dirigerà per conto di Valentino Brosio associato alla Lux. [...]. La Pontinia Film [...] metterà in cantiere [...] un film di genere brillante intitolato *Sambo*, senza altri ragguagli.

«Hollywood», a. VI, n. 240, 22 aprile 1950

Italo Dragosei, *La Pasqua dei turisti*, p. 14

Dopo la mania dei film comici pare che i produttori siano stati presi dalla frenesia dei film sportivi. Ai già annunciati film ispirati al Totocalcio se ne aggiunge un altro dedicato alla squadra della Juventus [...]. Alla Titanus, Steno e Monicelli hanno iniziato le riprese del loro terzo film, *Vita da cani* [...]. Negli stessi teatri della Farnesina, Lattuada e Fellini hanno cominciato a girare *Luci del varietà*, l'altro film ambientato nel mondo dei guitti.

Norberto Salticchioli, "Al diavolo la celebrità" in *Ingresso libero*, p. 15

Ancora oggi, dopo le precedenti infruttuose esperienze, si crede sufficiente, per metter su un film comico, prendere il tale attore, un paio di belle figliole, un cantante dai sicuri mezzi vocali, a cui si possa accollare metà del film, un paio di battute politiche, e il film è fatto. [...]. Qualsiasi cosa può offrire il pretesto buono per films del genere, dalla reclame di un sapone, alla allusione sceneggiata a qualche noto fatto di cronaca.

«Hollywood», a. VI, n. 243, 13 maggio 1950

Italo Dragosei, *Comincia la grande stagione*, p. 14

Silvana Mangano tornerrebbe sulle sue decisioni e sullo schermo per interpretare un "western" italiano ambientato in Sardegna e prodotto dal marito, con Amedeo Nazzari e Massimo Girotti.

«Hollywood», a. VI, n. 245, 27 maggio 1950

Italo Dragosei, *I fuorilegge tornano a casa*, p. 14

È quasi ultimato un film a fumetti, *Stella del circo*, interpretato dagli stessi attori di un giornale a fumetti. Carlo Campogalliani prepara un film comico sui *Sette peccati*.

«Hollywood», a. VI, n. 246, 3 giugno 1950

[Didascalia a foto, p. 13]

Cesar Romero, interprete di numerosi film-rivista in technicolor. Lo potete vedere attualmente, fra l'altro, in *Carnevale a Costarica*.

«Hollywood», a. VI, n. 247, 10 giugno 1950

Viene sospesa la rubrica *Ingresso libero*, che ospita le recensioni dei lettori.

«Hollywood», a. VI, n. 248, 17 giugno 1950

Italo Dragosei, *Gerarchi in via Tuscolana*, p. 14

Dopo *Fabiola* e *Quo vadis?* gli stabilimenti cinematografici italiani si preparano ad affrontare la terza fatica d'Ercole del dopoguerra, la realizzazione di un altro film kolossal, *L'Odissea* che verrà diretta da G.W. Pabst [il

film è annunciato per mesi con dettagli via via diversi]. La Cines prepara altri quattro film entro l'anno, tra cui una riduzione di una novella del Bandello, un film musicale e una commedia dei fratelli Quintero.

«Hollywood», a. VI, n. 249, 24 giugno 1950

Rosalinda Vick, *Quel bandito sono io*, p. 7

Il film al quale lavorano [*Quel bandito sono io*], per gli esterni è stato girato a Napoli, ed è tratto da una commedia di Peppino De Filippo; una commedia a girandola che, basandosi sull'equivoco delle somiglianze, crea una successione di amene ed estrose vicende.

Italo Dragosei, *Cinema bizzarro e dispettoso*, p. 10

È il momento di Trieste per il cinematografo. Mentre la Lupa Film annuncia *Arrivederci Trieste*, soggetto a sfondo patriottico, che verrà realizzato da Camillo del Signore con la supervisione di Guido Salvini, una società statale jugoslava annuncia l'entrata in cantiere di un altro film sulla fratellanza d'armi italo-slava ambientato nella Trieste 1945.

«Hollywood», a. VI, n. 250, 1 luglio 1950

Mila Caviglia, *La porta dell'inferno*, p. 6

Ora anche in Italia, si va infiltrando nel crudo e scabro filone realistico una vena di fantasia lirica e spiritualizzante.

Italo Dragosei, *Stato di preallarme*, p. 14

Per adesso nessun pericolo imminente e nessuna batteria nemica minaccia i nostri film comici, Totò e Franca Marzi.

«Hollywood», a. VI, n. 251, 8 luglio 1950

[Didascalia a foto, p. 2]

Primo tentativo italiano di film per ragazzi: un breve “western” dal titolo *Il piccolo sceriffo*, interpretato da José Rimes – assai disinvolto, come vedete – e diretto da Vittorio Sala. (Prod. Pan Film).

Italo Dragosei, *Quo vadis, cinema italiano?*, p. 22

Ugo Amadoro ha iniziato le riprese del film patriottico *Piume al vento*, interpretato da Leonardo Cortese, Mario Ferrari, Olga Gorgoni (?), Cristina Velvet (?), Antony La Penna (?), Dante Maggio, Silvia Bagolini, Marco

Tulli, Nico Pepe, Giorgio Costantini e Renato Malavasi.

«Hollywood», a. VI, n. 252, 15 luglio 1950

Italo Dragosei, *Ricominciamo a sorridere*, p. 14

È ritornato a Roma Gregor Rabinovitch, notissimo produttore tedesco, che ha lavorato lungamente negli S.U., il quale ha annunciato un programma di trentacinque film musicali tratti per lo più da opere liriche, tutti da realizzare in Italia: la fortuna di Carmine Gallone e di Mario Costa è fatta. [...]. La Flora Film annuncia un altro lavoro patriottico ispirato alla vita del “Caimano del Piave”. [...] E per finire, una bella notizia di carattere cine-sportivo-mondano che riguarda la produzione del solito film sportivo dell'anno: mentre nel 1949 è stato sfruttato il “Giro d'Italia” con la partecipazione di Totò, quest'anno vedremo sullo schermo gli assi delle “Mille Miglia”, che faranno da sfondo alla solita vicenda comico-drammatico-sentimentale, con Totò e con Carlo Ninchi. Il cinema italiano potrà contare su una nuova pietra miliare.

«Hollywood», a. VI, n. 253, 22 luglio 1950

Italo Dragosei, *Il cinema va in trasferta*, p. 14

Tra i progetti che stanno per essere realizzati notiamo: [...] *La lebbra bianca*, ennesimo film sullo spaccio degli stupefacenti diretto da Enzo Trapani; [...], il solito film sull'angoscia della guerra diretto da Geza Radvanyi.

[Didascalia alle foto di quarta di copertina, p. 16]

Totò, Isa Barzizza e Renato Rascel sono i tre protagonisti del film comico *Figaro qua, Figaro là*, derivato dal *Barbiere di Siviglia*.

«Hollywood», a. VI, n. 255, 5 agosto 1950

[Didascalia a foto di copertina, p. 1]

Danielle Godet, interprete, con Beniamino Gigli, Philippe Lemaire e Carlo Ninchi, del film musicale *Taxi di notte*, diretto da Carmine Gallone. (Distribuzione Cinefilms).

Mila Caviglia, *Senza “complessi” non può recitare Giulio Donnini*, p. 10

Anche quando lo hanno chiamato a partecipare a film comici; come *Accidenti alla guerra* o *Se fossi stato deputato*, state pur certi che i personaggi affidatigli un po' “picchiattelli” lo erano.

Italo Dragosei, *Guida turistica del cinema*, p. 22

Il regista americano John Brahm dirigerà un film sulla Polizia [...]. Il regista Silvio Laurenti Rosa prepara *La folla*, un film in tre episodi nel quale vengono messi sullo stesso piano, rispetto a questa belva scatenata che si chiama “folla”, tre figure che nessuno mai avrebbe pensato di mettere insieme: Cristo, un personaggio della Rivoluzione francese e un Dittatore recentemente scomparso.

«Hollywood», a. VI, n. 256, 12 agosto 1950

Anita, *Filo diretto*, p. 2

Per la regia di Angelo Pocobelli, su soggetto di Eduardo Pocobelli, si sta girando nelle isole Eolie un documentario artistico-turistico intitolato appunto *Le isole Eolie*.

Rosalinda Vick, *Eroi e briganti*, p. 11

[Resoconto di lavorazione di *Eroi e briganti*, che ancora non ha il titolo definitivo di *Donne e briganti*].

Italo Dragosei, *Venezia è alle porte*, p. 14

Una nota società produttrice, “considerato che in Italia era da tempo atteso un riconoscimento pubblico alle vicende gloriose dell'Arma Azzurra, ha deciso di sostituirsi al Ministero della Difesa e di produrre a proprio rischio e pericolo un film sull'aviazione di guerra”. Inutile dire che tale film avrà un sapore patriottico-guerriero e sarà confezionato alla maniera dei vari *Luciano Serra*, *Tre Aquilotti*, *Rondini in volo*, ecc. vale a dire secondo una formula collaudata da anni di esperienza. Renato Castellani sta preparando un terzo film verista per l'Universalcine [...]. Giovacchino Forzano ha annunciato che gli stabilimenti Pisorno di Tirrenia, danneggiati dalla guerra e dall'occupazione militare, sono stati rimessi in efficienza e sono ormai in grado di riprendere la normale attività. Chi disperava per la mancanza dei soliti film storico-polemico-politici ispirati a lavori teatrali del noto commediografo, può stare finalmente tranquillo.

Mentre Totò si avvia felicemente verso l'interpretazione del suo ennesimo film comico-musicale-parodistico-rivistaio [...] si nota un certo orientamento dei produttori nostrani verso i film ricavati dai fumetti. Vero che gran parte della recente produzione può essere definita «fumettistica», ma pare accertato che nella prossima stagione molti film s'ispireranno a vere e proprie «storie di amore e di passione» che hanno già commosso l'opinione pubblica delle servette e delle dattilografie, attraverso le pagine dei giornali a fumetti.

«Hollywood», a. VI, n. 257, 19 agosto 1950

Italo Dragosei, *Chi va e chi viene*, p. 14

Arrigo Atti pensa a un nuovo film drammatico.

«Hollywood», a. VI, n. 259, 2 settembre 1950

[Didascalia alla foto di copertina, p. 1]

Yvonne Sanson ha una bellezza aggressiva che piace al pubblico. La rivedrete in *L'inafferrabile 12*, un film comico-sisal-sportivo diretto da Mattòli (I.C.S.).

Mila Caviglia, *Toga e revolver in Atto di accusa*, p. 7

[Resoconto di lavorazione del film di Gentilomo con Mastroianni]

Vicenda d'atmosfera molto drammatica.

Italo Dragosei, *Rimpiangeremo La sepolta viva*, p. 14

Giorgio Capitani realizzerà ancora un film sociale [...]. Giovacchino Forzano, che ha rimesso in piedi gli stabilimenti di Tirrenia, annunzia il solito film in costume sulla vita di Lord Byron.

«Hollywood», a. VI, n. 260, 9 settembre 1950

Emmeci, *Angelo tra la folla*, p. 13

[Resoconto di lavorazione di *Angelo tra la folla* (Leonardo De Mitri, 1950) col piccolo Angelo Maggio, presentato in occhiello come “Un film che parla al cuore”].

Italo Dragosei, *La sirena del cinema ha incantato un marinaio*, p. 14

Eccovi finalmente la notizia di un film polemico di attualità girato alla macchia tra l'Italia e la Francia: *Tragica notte a Dongo*, una drammatica storia a fumetti sulle note vicende che ebbero a protagonisti Ben e Claretta alla vigilia della Liberazione. Come si vede il cinema italiano continua a fare progressi e dal genere fumettistico-lacrimoso puro e semplice si trasferisce al fumetto-politico. Speriamo nell'avvenire e nei fumetti geografico-storici, così potremo, finalmente, farci una cultura.

«Hollywood», a. VI, n. 261, 16 settembre 1950

Italo Dragosei, *Nuovo processo al brigante Musolino*, p. 14

Ma il cinema ha le sue esigenze, il cinema ha bisogno di banditi dal cuor d'oro, com'era quel Robin Hood inglese, ed è forse per questo che la modesta figura del bandito calabrese [Musolino] è stata affidata all'atletico Nazzari. [...]. Già spunta il quarto film Totolitario della stagione, *Totò e i dischi volanti*, il cui spirito, come si vede, attinge dall'immediata attualità. Una nuova canzonetta si affaccia all'orizzonte di Cinecittà: si tratta della riduzione cinematografica di *Avanti e indrè*.

«Hollywood», a. VI, n. 262, 23 settembre 1950

Renzo Renzi, *Bilancio del festival veneziano*, pp. 8-10

[Descrive *Prima comunione* come un film di imitazione clairiana, in cui l'influenza del regista francese è più evidente rispetto a *Ladri di biciclette*. *Panic in the Streets* di Kazan è “solo un poliziesco” (p. 10)].

Italo Dragosei, *Titoli narrativi*, p. 14

Anche Mario Costa prepara un film d'ambiente romano, *Canzone appassionata*, il cui organizzatore è Matteo Jankolovics; e con questo Roma può star tranquilla: c'è chi pensa a lei dal punto di vista cinematografico.

«Hollywood», a. VI, n. 263, 30 settembre 1950

[Didascalia a foto di copertina, p. 1]:

Marianne Hold giovane interprete di *Barriera a settentrione*, un film sul contrabbando, diretto da Luigi Trenker, di cui è protagonista Amedeo Nazzari (Gallofilm-Sifac).

[Didascalia a foto, p. 2]

Clelia Matania, Carlo Campanini e Armando Migliari nel film *La bisarca*, tratto dalla nota rubrica radiofonica che ebbe un lungo successo nazionale (Colamonici-Montesi: Distribuz. Film Universalia).

Carla Calò, *Autopresentazione di Carla Calò*, p. 18

Confesso che non mi andava di interpretare un film comico [*Totò le Mokò*] e che accettai di mala voglia. Ma la mia parte era bella ed al solito mi ci misi d'impegno. Infatti il film ebbe grande successo.

Italo Dragosei, *La lunga estate è finita*, p. 22

Questa volta, con *Taxi di notte*, pare che Gallone abbia voluto tentare anche lui l'impervia strada del realismo, e non importa se si tratta di un realismo a tempo di valzer. Cosicché, “cogliendo dalla cronaca un episodio d'intensa avventura e pervaso da una sottile vena di poesia”, pare che il decano dei registi italiani abbia finalmente deciso di “rivelare al pubblico la funzione spettacolare del realismo”. [...]. Fabio Franchini ha deciso di riprendere la produzione in proprio con *Noi imputati*, un film moderno di ambiente giudiziario.

«Hollywood», a. VI, n. 264, 7 ottobre 1950

Italo Dragosei, *I mediocri assaltano il fortilizio*, p. 14

Gianni Puccini ha rinunciato ad assumersi la regia di *Persiane chiuse* per ragioni che ci sfuggono [...]. Nel

frattempo, i film comici o avventuroso-drammatico-passionali crescono di numero a vista d'occhio. Se Totò non riesce a dormire nemmeno quattro ore al giorno, per ragioni di lavoro, gli sceneggiatori di film-drammatici sul modello di *Catene* vivono da alcuni mesi di Simpamina e Coca-cola. Al nostro cinema non rimane alternativa: bere o affogare, cioè, ridere o piangere. [...]. Mario Costa ha iniziato le riprese di *Canzone di primavera* (non più appassionata), film realistico-ottimista da lui stesso scritto e sceneggiato. [...]. A gennaio Pietro Germi comincerà a girare per la Cines *La città si difende*, film verista-poliziesco tratto da un soggetto di Fellini, Pinelli, Comencini e Mangione.

«Hollywood», a. VI, n. 265, 14 ottobre 1950

Riprende la pubblicazione di *Ingresso libero*, la rubrica di recensioni dei lettori.

[Didascalia a foto, p. 2]

Raf Vallone e Claudine Dupuis in una scena di *Il bivio*, diretto da Fernando Cerchio alla Fert di Torino. È un «giallo» della Rovere Film.

Mila Caviglia, *La taverna della libertà*, p. 5,

[Servizio dalla lavorazione del film di Maurice Cam]

[L'attrice Jole Salinas] ha scritto un soggetto, che presto sarà realizzato con lei come protagonista. Si tratta di una trama di genere drammatico-sociale, d'argomento internazionale.

Italo Dragosei, *Una ragazza che cercava la gloria*, p. 14

Sempre per restare sul piano del film patriottico, la Di Paolo annunzia *La madonnina del Grappa*, di cui è quasi ultimata la sceneggiatura. [...]. Il maestro Tanio Boccia ha deciso improvvisamente di darsi al cinematografo per realizzare un film romanzesco tratto da una popolare macchietta. [...]. Renato Castellani si accinge a dirigere un terzo film verista: *Due soldi di speranza*.

«Hollywood», a. VI, n. 266, 21 ottobre 1950

A.C., *Vi presento Bianca Manenti*, p. 11

[Bianca Manenti] interpretò poi un ruolo breve ma intensamente drammatico nel film di ambiente sardo diretto da Roberto Montero, *Faddya*.

Italo Dragosei, *È giunta l'ora?*, p. 14

Come si fa a parlare di rinascita, di nuovo impulso, con altri venti film tratti da canzoni e cinquanta da parodie di riviste o di terni al lotto che fremono nei cassetti dei produttori per essere tradotti rapidamente in film?

Questa è l'ora in cui produttori e pubblico di bassa forza hanno capito di amarsi e ognuno si sacrifica per far contento l'altro. A un pubblico che applaude *I pompieri di Viggiù* non gli si può dare che un canzoniere popolare illustrato, così come il produttore di film-ritornelli non merita pubblico migliore.

Adriana Gerardis, "La cintura di castità" in *Ingresso libero*, p. 15

Cintura di castità: il solito film comico-rivista, con il solito comico, (non Totò, questa volta, ma Nino Taranto) [...] e con le solite battute stereotipate e cadenti fatte di sigarette nazionali, di problema del mezzogiorno e di quello delle colonie. Il tutto reso omogeneo (omogeneo?) da qualche canzone scacciapensieri.

«Hollywood», a. VI, n. 267, 28 ottobre 1950

Italo Dragosei, *Senatore con bile*, p. 22

Domani è un altro giorno, film di carattere sociale [...]. Considerati gli avvenimenti politici mondiali, il Piave è diventato improvvisamente di moda, tanto che si sono iniziati quasi contemporaneamente *Il Piave mormorò* diretto da Domenico Gambino e *Il caimano del Piave* diretto da Giorgio Simonelli.

«Hollywood», a. VI, n. 269, 11 novembre 1950

Italo Dragosei, *È difficile il cammino della speranza*, p. 14

Roberto Savarese è tornato alla regia, assumendosi la responsabilità di *Mamma mia, che impressione!* un film comico derivato dalla solita rubrica radiofonica.

«Hollywood», a. VI, n. 270, 18 novembre 1950

G.G. Majuri, *La bisarca*, p. 13

[Cineracconto del film (Giorgio Simonelli. 1950), presentato come "Un film tratto da una rubrica radiofonica"]

Italo Dragosei, *La guerra per Germi non si farà*, p. 14

Tito Schipa è tornato allo schermo dopo lunga parentesi per interpretare *Tra la perduta gente*, innocente film musicale.

Gianni Castellano, "L'inafferrabile 12" in *Ingresso libero*, p. 15

Il cinema comico italiano abbisogna soltanto dell'uomo che sappia portare al livello di figure gustosamente ritratte i comici di cui non manchiamo.

«Hollywood», a. VI, n. 271, 25 novembre 1950

Italo Dragosei, *Il cinema si diverte*, p. 22

Renato Rascel dovrebbe interpretare il solito film comico di attualità, *Accadde in Morea*, le cui chiare allusioni alla Corea sono evidenti. [...]. Gli avvenimenti in Corea hanno influenzato altri cinematografari, suggerendo il titolo al film *38° parallelo* diretto da Mario Bonnard.

Eligio Gualdoni, “Il leone di Amalfi” in *Ingresso libero*, p. 23

Lo sfondo è debitamente storico, quindi avventuroso e ciò offre pretesto per combattimenti “aerei” e “subacquei”, stratagemmi, e cazzottature secondo i manuali della guerriglia cinematografica in cui confluiscono reminiscenze da centinaia di altri film, da *A sud di Pago Pago* a *Robin Hood*; ma poiché la vittoria arride agli autoctoni insorti contro i normanni oppressori anche il motivo patriottico è rappresentato. Basta? Non basta. Il paesaggio offre ispirazione ad inquadrature sul tema scogliere e mare, i capitelli dorici del tempio di Pesto conferiscono l'impronta culturale, la presenza del caratterista di turno il correttivo umoristico, la rivalità di due donne (cui i costumi compiacenti permettono generose esposizioni) l'elemento passionale, l'inatteso intervento di una nave saracena [...] l'allettamento esotico delle odalische ed infine le loro danze l'attrattiva tersicoreo-musicale. Evidentemente c'è tutto, chi potrebbe restare insoddisfatto?

«Hollywood», a. VI, n. 272, 2 dicembre 1950

Italo Dragosei, *Attenzione alle cravatte!*, p. 14

“Alessandro Blasetti ha in progetto un film-cocktail ovvero uno spettacolo composto da tre brevi film, tre racconti cinematografici per intenderci, che dovrebbero essere realizzati da registi, e con attori, italiani, francesi e inglesi. Raffaello Pacini realizzerà per la Rovere *Lorenzaccio*, biografia romanzata di Lorenzino dei Medici. [...]. I film comici derivati da battutine umoristiche e da qui-pro-quo continuano ad aver fortuna; in questi giorni è entrato in cantiere *Abbasso Villa*, parodia di *Viva Villa*, con Renato Rascel e il solito stuolo di reggiseni e mutandine. [...]. G. Loschiavo, il magistrato autore dei soggetti di *In nome della legge* e *Gli inesorabili*, prepara un nuovo episodio di vita siciliana sotto l'imperio della mafia: *In nome dell'Umanità*.”

Ginetta Medagliani, “Prima comunione” in *Ingresso libero*, p. 15

Blasetti ha abbandonato le fastose coreografie alla De Mille, i colossi storici tipo *La corona di ferro* e *Fabiola*, è tornato al bozzetto, ai fasti borghesi di *Quattro passi tra le nuvole* e ci ha donato una pellicola fresca, graziosissima.

«Hollywood», a. VI, n. 273, 9 dicembre 1950

[Didascalia a foto, p. 14]

Lois Maxwell ed Ermanno Randi in *Lebbra bianca*, film sul contrabbando degli stupefacenti, diretto da Enzo Trapani (produz. Perla Film).

«Hollywood», a. VI, n. 275, 23 dicembre 1950

Ernesto Guido Laura, “Alina” in *Ingresso libero*, p. 23

Non c'è via di scampo: in Italia o si fa un film neorealista, cioè vero al cento per cento, o si fa un film «a fumetti», cioè al cento per cento falso. Vivono e prosperano accanto, infatti, le nude opere di poesia di De Sica e la commercialità di Mattoli, la spiritualità di Rossellini e il dramrone di Carolina Invernizio riesumato da Freda. Non c'è verso di vedere un film medio ma corretto, commerciale ma credibile, come molti americani.

Emilio de' Rossignoli, *Lettera al '51*, p. 3

Simpaticissimo '51, scusami se ho divagato, ma le donne hanno uno strano potere su di me, riescono a riconciliarmi persino coi film rivista. I miei consigli per un'annata prospera e felice sono questi: 1) Non scomodare De Sica invano; 2) Onora Bette Davis e Robinson, ma tieniti stretta la Lollobrigida; 3) Non darci un Totò quotidiano; 4) Non esagerare coi western, le riviste e specialmente il technicolor; 5) Non produrre altri *Pirati di Capri*; 6) Perdona a Steno e a Monicelli che non sanno quello che fanno; 7) A chi ti getta in faccia *Cuori sul mare* o *Sahara* porgi l'altra guancia; 8) Riporta la pace tra gli ulivi sconvolti di De Santis; 9) Non desiderare la Jane Russell d'altri ed accontentati d'una Mangano fatta in casa; 10) Non imitare il colosso d'altri perché non tutti i *Fabiola* riescono col buco.

P.M., *47, morto che parla*, p. 11

[Occhiello al cineracconto]

Totò in una commedia di Petrolini.

Saverio Asprea, "Figaro qua, Figaro là" in *Ingresso libero*, p. 15

Più che parodia, più che vicenda ricavata, il film è caratterizzato da una certa originalità, da un motivo nuovo che dovrebbe servire ad accrescerne l'interesse: l'accostamento, cioè, dell'asso della risata ad un altro comico che, in maniera diversa avrebbe dovuto raggiungere gli identici effetti del suo antagonista. [...]. In verità a film del genere non si chiede niente di più.

Gaspare Falsitta, "I fuorilegge" in *Ingresso libero*, p. 15

Paesaggio alla «neorealismo» che qui lungi dal diventare arte, acquisisce un sapore di cronaca; cronaca nera.

Renato Morazzini-Pietri, "I cadetti di Guascogna" in *Ingresso libero*, p. 15

Qui il cinema non esiste, non esistono le facili ma sincere torte in faccia del cinema comico muto, ma esiste questo nuovo genere di rivista filmata che riporta il cinema ad una vera e propria lanterna magica.

«Hollywood», a. VII, n. 277, 6 gennaio 1951

Italo Dragosei, *Il paradiso degli sconosciuti*, p. 14

Mario Soldati, che sta sceneggiando con Giuseppe Marotta ed Eduardo De Filippo la commedia *Questi fantasmi*, dirigerà in marzo un film comico con Renato Rascel [...]. Iniziate le riprese dell'abituale film comico di Mattoli, *Arrivano i nostri* [...]. Totò [...] è anche candidato come compagno di lavoro di Anna Magnani in un film patetico-drammatico. [...]. Il Comitato tecnico della Cinematografia ha negato la concessione di un supplemento di rimborso dell'otto per cento sui diritti erariali al film "comico" *La bisarca*.

«Hollywood», a. VII, n. 278, 13 gennaio 1951

Italo Dragosei, *Niente fumo, niente cinema*, p. 15

La Cines annuncia pure come imminente *Il capo Divisione*, un film sulla burocrazia. [...]. Walter Chiari sarà l'interprete di un nuovo film sportivo ambientato al Sestrièrè e prodotto dal marchese Theodoli.

Ottorino Pesce, "La portatrice di pane" in *Ingresso libero*, p. 15

I produttori, che i loro affari li sano fare e bene, si sono buttati a produrre film del genere. Ed eccoci a questo *La portatrice di pane*, tratto appunto dal romanzo omonimo di Xavier de Montepin.

«Hollywood», a. VII, n. 279, 20 gennaio 1951

Anita, *Filo diretto*, p. 2

Film canori [titolo di notizia in breve sui film *Passa l'amore... e canta* e *Amore di Norma*, in lavorazione].

Italo Dragosei, *Blasetti scherza col Fuoco*, p. 14

Blasetti [...] dovrebbe andare alla presidenza del Centro Sperimentale di Cinematografia, al posto di Chiarini, e produrre un «film-coktail» [sic], in base a una formula alla quale pare creda moltissimo.

Franco Panzerini, "Il brigante Musolino" in *Ingresso libero*, p. 15

Oltre a segnare un ritorno di Nazzari ai buoni film (soprattutto al genere di interpretazione che più gli si addice) e a continuare una recente tradizione del western italiano, segna il ritorno di Mario Camerini, che ci dimostra qui le possibilità di creare ancora delle opere valide anche nell'ambito avventuroso, rifuggendo dai virtuosismi formali e calligrafici, che possono sfociare nel barocco, cioè rimanendo nella scuola.

«Hollywood», a. VII, n. 281, 3 febbraio 1951

Saverio Asprea, "47, morto che parla" in *Ingresso libero*, p. 15

[Il lettore recensisce positivamente *47, morto che parla* (1950, di Carlo Ludovico Bragaglia), definendolo "commedia", anziché, come spesso capita coi film di Totò, "film comico"].

«Hollywood», a. VII, n. 283, 17 febbraio 1951

Calandrino, risposta ad Achille, *Sottovoce*, p. 12

Nel tuo soggetto, troppo melodrammatico, ci sono troppe combinazioni che farebbero sbuffare gli eventuali spettatori.

Italo Dragosei, *Totò salvo per miracolo*, p. 14

A Cinecittà sono iniziate le riprese di *Guapparia*, film sulla malavita napoletana, diretto da Domenico Gambino [...]. Renato Rascel, che ha già finito *Io sono il Capataz*, è impegnato per altri due film comici da realizzare prima dell'estate.

«Hollywood», a. VII, n. 284, 24 febbraio 1951

Anita, *Esistenzialismo in pochi minuti in Filo diretto*, p. 2

Sono stati recentemente girati due cortometraggi prodotti dalla Astra Film con la regia di Vittorio Sabel. Si tratta di *Il mondo sono io* che illustra il modo di pensare, di agire e di vivere degli esistenzialisti romani. Alcune scene sono state girate dal vero nel «baretto» di via del Babuino, noto ritrovo degli esistenzialisti della capitale, e nella trattoria di Via dei Greci.

Italo Dragosei, *La solita "gala" con pugni e schiaffi*, p. 14

Isa Pola interpreterà un film drammatico per il produttore Rovere, con la regia di Glauco Pellegrini.

Sono annunciati: *La famiglia Panzirani*, abituale divagazione radiofonica alla maniera di *Botta e risposta*.

[Didascalia a foto, p. 14]

Un altro film in costume italiano, *Romanticismo* tratto dalla celebre commedia di Rovetta. Nella foto si vedono Paul Muller e Tamara Lees. Regia di Clemente Fracassi.

[Didascalia a foto di quarta di copertina, p. 16]

Silvana Pampanini e Renato Rascel, indovinata coppia nel film comico *Io sono il capataz* diretto da Giorgio C. Simonelli (Prod. Jolly, Distribuzione Cei).

«Hollywood», a. VII, n. 286, 10 marzo 1951

C.R., *Io sono il Capataz*, p. 11

[Cineracconto, presenta la pellicola in occhietto come "un film di Rascel"].

Italo Dragosei, *Rivoluzione per la "colomba"*, p. 14

Un quotidiano del mattino [«Il Tempo»] ha pubblicato una lettera del prof. G.B. Amaduzzi, piena di accuse e priva di riguardi, contro De Sica, contro il soggettista, contro un genere cinematografico che sarebbe quello neo-verista che, a suo giudizio, ci denigra di fronte all'estero.

Achille Dall'Aglio, "Il ladro di Venezia" in *Ingresso libero*, p. 15

In più si aggiunge un travolgente finale che fa andare in sollucchero gli appassionati del "genere".

«Hollywood», a. VII, n. 287, 17 marzo 1951

Italo Dragosei, *Luchino Visconti non andrà in carrozza*, p. 14

Vittorio De Sica ha dichiarato: «Alle affermazioni contenute nelle lettere pubblicate da *Il Tempo* e che mi hanno indotto a sporgere querela osservo in primo luogo, per quanto superfluo, che la vera via per "far denari" starebbe per me nel dirigere quattro film commerciali all'anno a base di pirati e donne poco vestite, o semplicemente di storie d'amore e di adulterio, cioè film del genere "a fumetti", quelli cui va la considerazione e l'interessamento di certa stampa e certo pubblico».

«Hollywood», a. VII, n. 288, 24 marzo 1951

Franco Panzerini, *Ombre celebri che rivissero sullo schermo*, pp. 8-9

Le biografie filmate in generale non sono quelle che danno agli attori la gloria della critica, soprattutto perché si tratta per lo più di film in costume, in cui molto volentieri l'arte cinematografica ed ogni innovazione vengono lasciate da parte per il convenzionalismo [...].

Premettiamo ora prima di proseguire, che vogliamo parlare, non dei film in costume, ma di quelli in cui gli attori fanno rivivere celebri reali personaggi, cioè delle biografie. Il che non è lo stesso; infatti oltre ad esservi biografie non in costume, vi sono film in costume che non sono biografie [...]. Tralasciando quindi questi film, passiamo alle biografie. A parer nostro sarebbero un «genere» abbastanza difficile, se fossero prese più sul serio dai registi [...]. Quando però un film di questo genere è veramente buono, noi siamo del parere che il merito del regista può essere considerato maggiore di quello che sarebbe se l'opera fosse di genere diverso.

R.S., *Il corsaro nero*, p. 11,

[Cineracconto del film (Chano Urueta, Messico, 1950), presentato in occhiello come "un film salgariano"].

Italo Dragosei, *Tre colpi di pistola per un film sfortunato*, p. 14

Claudio Gora sta ultimando la sceneggiatura di un film «goliardico», *Bella se vuoi venire*, ambientato a Padova.

Ubaldo Bosello, "La figlia del peccato" in *Ingresso libero*, p. 15

La figlia del peccato, melodramma d'appendice, concepito secondo i gusti ricorrenti di un secolo fa, vorrebbe narrare in chiave moderna, realisticamente, una trita vicenda "d'odio e d'amore".

«Hollywood», a. VII, n. 289, 31 marzo 1951

[Didascalia a foto di quarta di copertina, p. 16]

Lisetta Nava, una delle tre indiavolate sorelle, e Walter Chiari [vestito da cowboy] come li vedrete in una scena del film comico *Arrivano i nostri*, dove lavorano anche Billi e Riva, Carlo Croccolo, Diana e Concita Nava, insieme a molti altri divertenti attori. (Minerva).

«Hollywood», a. VII, n. 290, 7 aprile 1951

Sono sospese le rubriche *Ingresso libero* (per la seconda volta) e *Settimana romana* di Italo Dragosei. Trovano posto invece due cineromanzi.

«Hollywood», a. VII, n. 293, 28 aprile 1951

Liliana Chiaruzzi, *L'ultimo film di Anna Magnani lo dirige il marito Alessandrini*, p. 11

Trovato e ricreato il «western» nelle brucianti e calcinate regioni del sud, mancava ora l'epica che già in altri paesi aveva il suo Tirteo.

«Hollywood», a. VII, n. 294, 5 maggio 1951

Anita, *In programma in Filo diretto*, p. 2

Decisa definitivamente è anche la realizzazione di *Zibaldone n. 1* di Alessandro Blasetti, che consisterà di almeno dieci racconti brevi. Sono stati anche perfezionati i contratti per *Bella presenza offresi* [...]. Si tratta di un film a episodi collegati.

«Hollywood», a. VII, n. 295, 12 maggio 1951

Anita, *Goliardica in Filo diretto*, p. 2

Sotto gli auspici della Federazione Ital. Cine Amatori (F.E.D.I.C.), la Goliarda Film realizzerà un film sulla tradizione studentesca italiana.

«Hollywood», a. VII, n. 296, 19 maggio 1951

Anita, *Il Tevere sullo schermo in Filo diretto*, p. 2

La rivista teatrale *Se il Tevere parlasse*, interpretata da varie personalità dell'aristocrazia italiana, avrà quanto prima una versione cinematografica.

«Hollywood», a. VII, n. 297, 26 maggio 1951

Sara Cellini, *Salvate mia figlia*, p. 11

[Occhiello: “un drammatico film italiano”]

Il gusto del pubblico cinematografico è principalmente orientato verso due tipi di film, quello comico e quello fortemente drammatico. Piace anche la commedia brillante cosiddetta “all'americana”, ma la maggior affluenza si determina verso i “Totò”, oppure verso quei drammi provvisti di un intreccio appassionante, che magari strappi le lacrime, ma che dia delle emozioni.

«Hollywood», a. VII, n. 298, 2 giugno 1951

Emilio de' Rossignoli, *Attenzione! Lollobrigida!*, pp. 8-9

Maggiorani si sente irresistibilmente attratto dal western; per citare le sue parole, gli piacerebbe “galoppare e mollare cazzotti” in un ruolo tipo Gary Cooper.

«Hollywood», a. VII, n. 300, 16 giugno 1951

Torna, senza spiegazioni, *Settimana romana* di Italo Dragosei, scompare il cineromanzo di chiusura.

Italo Dragosei, *Ritorna Jean Renoir*, p. 15

La Edic annuncia quattro film comici: *Auguri e figli maschi*, con Silvana Pampanini e Carlo Croccolo; *La paura fa 90*, con Carlo Croccolo e Silvana Pampanini; *Appuntamento con Silvana*, con Silvana Pampanini e Carlo Croccolo; *Agenzia di matrimonio*, con Carlo Croccolo e Silvana Pampanini. La solita minestra condita in salse diverse: non ci sarà pericolo d'indigestione?

«Hollywood», a. VII, n. 301, 23 giugno 1951

Sono pubblicate due edizioni della *Settimana romana* di Dragosei, ma una (p. 14) dovrebbe essere sbagliata: parla di entrata in lavorazione a febbraio di *Cronaca di un amore*, già uscito da tempo...

Italo Dragosei, *Settimana romana*, p. 14

Lo stesso Callegari [...] si accinge a debuttare come regista di un film in costume.

«Hollywood», a. VII, n. 302, 30 giugno 1951

Eligio Gualdoni, *Autostrada dalla rivista al cinema*, pp. 8-9

Italo Dragosei, *Feste, farina e farsa*, p. 15

Domani c'è un pranzo in onore di Maria Montez che interpreta in Italia il suo secondo film di «cappa e spada». [...]. La mania della farsa che ha turbato le menti dei nostri produttori potrebbe fornire lo spunto per un film veramente brillante

che nessuno, però, si arrischia a proporre. S'è sparsa la voce che il film comico costituisce un vero affare e allora giù, tutti a ponzare a proporre e a produrre film comici. Film comici che nascono dal nulla, da vecchie barzellette, da articoli di giornale, da vecchi film drammatici riusciti male e che, per questo, fanno ridere. [...]. Che c'è di nuovo a Cinecittà? I soliti film comici. E poi? I soliti film di cappa e spada. E dopo i film di cappa e spada? I soliti film melodrammatici che fanno piangere fiumi di lagrime agli ingenui spettatori domenicali. [...]. E per finire, eccovi il lieto annuncio di un'ennesima canzone che fornirà lo spunto di un nuovo drammatico e sentimentale film: si tratta di *Luna rossa* che verrà presto girato a Napoli. Se le cose continuano ad andar bene, avremo presto dei film tratti da tubetti di dentifricio.

«Hollywood», a. VII, n. 303, 7 luglio 1951

Italo Dragosei, *Ritorna la "segretaria privata"*, p. 15

Il cinema nazionale potrà finalmente vivere di vita propria, perché è riuscito a produrre un ottimo film comico [*La segretaria privata*]. [...]. Pare che con questo film [*Bellissima*] la Magnani abbia deciso di allontanarsi dal genere drammatico, per prendere una boccata d'aria brillante-sentimentale, sul tipo dell'*Onorevole Angelina*.

«Hollywood», a. VII, n. 304, 14 luglio 1951

Anita, *Comencini e la stregoneria* in *Filo diretto*, p. 2

Il programma di lavoro di Comencini prevede poi la realizzazione di *Le infedeli*, da un soggetto di Perilli, e, nel 1952, di un film a carattere polemico-sociale.

«Hollywood», a. VII, n. 305, 21 luglio 1951

Marna, *Vecchi amici, i corsari e Maria Montez*, p. 11

Alla *star* di oggi [Maria Montez] è stato proposto di diventare l'eroina di un film di avventure "di terra e di mare"

«Hollywood», a. VII, n. 306, 28 luglio 1951

Italo Dragosei, *L'incetta delle sedicenni*, p. 15

Il nostro cinema brucia le tappe e le giovani; ogni anno, questo cinema divoratore di capitali e di conti correnti in banca, ha bisogno di carni tenere, deve fare incetta e indigestione di ragazzette ingenuie, dalle gambe bellissime, da sacrificare sull'altare del film rivista, del film melodrammatico, del film romantico-lacrimoso, del film comico. [...]. Gianni Puccini, che ha partecipato alla sceneggiatura del prossimo film di De Santis, affronterà la regia con un film in costume.

«Hollywood», a. VII, n. 307, 4 agosto 1951

[Didascalia a foto, p. 2]

Una scena del film *Leggenda di una voce*, biografia di Caruso che Giacomo Gentilomo sta dirigendo a Tirrenia; al centro, Gina Lollobrigida.

Albert Luneville, *Tognazzi e figli maschi*. *Un altro comico di rivista che passa al cinema*, p. 11
Gli piacerebbe fare la parodia dei cattivi del cinema, tipo Bogart, e tentare il genere drammatico.

Italo Dragosei, *Abbiamo il campanile nel sangue*, p. 15

Il cinematografo ha capito questo, ha capito il «paesano» degli italiani e lo sfrutta a suo profitto. Chi potrebbe spiegare altrimenti il grande, tumultuoso successo dei comici dialettali? [...]. Carlo Campogalliani ha ripreso l'idea di realizzare un film comico sui *Sette peccati*. [...]. Walter Chiari sarà *Fregoli* in un film biografico sceneggiato da Nicola Manzari; lo stesso Manzari, commediografo e soggetto, tornerà alla regia cinematografica con la realizzazione di un film drammatico, *Le infedeli*, di cui è anche autore del soggetto e della sceneggiatura.

«Hollywood», a. VII, n. 308, 11 agosto 1951

Calandrino, *Guido, G.*, p. 12

La tua lettera [è] gonfia di indignazione contro i nostri film neorealisti che, tu dici, dipingono l'Italia come un paese di pezzenti. Vedi, secondo me l'errore è proprio qui: facendo un film, bisogna pensare a far opera d'arte, e non a magnificare un dato Paese.

Italo Dragosei, *La dittatura del documentario*, p. 15

Si tratta di un soggetto di Steno e Monicelli [*Accidenti alle tasse*] sulla fortunata formula di *Arrivano i nostri!* che pare debba costituire un capitolo della storia del nostro film comico. Alla Titanus Metz e Marchesi hanno affrontato la loro seconda regia con un altro film comico imperniato sulla figura charlottiana del «cavaliere-ghe-pensi-mi»: *Il mago per forza*. [...]. La Lux annuncia *Vacanze col gangster*, regia di Dino Risi, e *Il microfono è vostro* con Isa Barzizza, Enrico Luzi ed Enrico Viarisio. E con questo lieto annuncio possiamo andare a dormire tranquilli: il cinema ha deciso di continuare a sfruttare le rubriche, i personaggi e gli attori radiofonici, rinunciando, una volta per sempre, a quelle che dovevano essere le sue caratteristiche particolarità e scegliendo la strada sicura e redditizia dell'imitazione di altre forme di spettacolo.

«Hollywood», a. VII, n. 309, 18 agosto 1951

Italo Dragosei, *Bambini di tutto il mondo, unitevi!*, p. 15

Nel corso del processo contro la banda Giuliano s'è appreso dalla deposizione di un testimone, che il bandito siciliano era in corrispondenza con alcuni produttori cinematografici per la ripresa di un film biografico-apologetico imperniato sulla sua figura.

«Hollywood», a. VII, n. 310, 25 agosto 1951

Franco Colombo, *Western, che passione!*, p. 14

Italo Dragosei, *Le colpe del noleggio*, p. 15

La Centaurus Film prepara *Hauertzee*, un lavoro di ambiente somalo affidato alla regia di Filippo Masoero (?), con protagonista la «venere negra» Wichy Henderson. La Colonna Film prepara *Gli eroi della domenica* soggetto di ambiente calcistico, tanto per cambiare. [...]. Vittorio Zumaglino della Taurus Film s'è assicurato i diritti di riproduzione cinematografica di dieci soggetti salgariani.

«Hollywood», a. VII, n. 311, 1 settembre 1951

Calandrino, risposta a T.H. in *Sottovoce*, p. 12

Vorrei sapere a cosa servono i gangsters in America se sono fuori legge o se sono guardiani di così dette praterie [...]. Tutti dicono che coi film di gangsters non se ne può più, che ce li condiscono con tutte le salse immaginabili e tu, candidamente, con una sola frase sconfiggi le suddette schiere di scontenti. Non fare confusione tra i cow-boys, guardiani delle mandrie nelle grandi fattorie, con i gangsters, tipetti che sparano su tutti tranne che a se stessi e che servono soltanto a spargere terrore e desolazione»

Italo Dragosei, *Napoli non ha santi in paradiso*, p. 15

Napoli s'è preoccupata solo del mercato campano e ha «tirato a campare», speculando sulla produzione di trascurabilissimi filmetti senza capo né coda, basati sulla formuletta della canzoncina sentimentale col «putipù» e il «pazzariello».

«Hollywood», a. VII, n. 312, 8 settembre 1951

Zorro, *Grandi ombre che tornano*, p. 8

[Articolo sul «film biografico»]

La cinematografia italiana è specializzata nelle figure storiche ed ha un debole spiccato per il Rinascimento e l'antica Roma. Il rispetto usato dai nostri cinematografari nel trattare i sacri argomenti della storia patria rende quasi sempre i film noiosi e va a detrimento dello spettacolo.

M.C. *Nerone e Poppea si divertono*, p. 9

Lo scritturarono per *Nerone e Messalina*, un filmone storico della serie *Fabiola*; la prova andò bene e Cervi trasportò lo stesso truculento personaggio sul piano comico in *O.K. Nerone*.

Italo Dragosei, *T'è andata bene ma non lo fare più*, p. 15

Yvonne Sanson sarà l'interprete di *Wanda, la peccatrice*, solito dramma passionale da un soggetto di De Benedetti. La Cenerentola Film annunzia *Sul ponte di Bassano*, film patriottico con alpini, guerra, musica e cori di montagna.

«Hollywood», a. VII, n. 313, 15 settembre 1951

D.M., *Il ritorno al cinema di Elsa Merlini*. Cameriera bella presenza offresi..., p. 11

Avere a disposizione sì larga messe di attori di grido è cosa da mettere in imbarazzo qualsiasi produttore e regista. Che farne? Una commedia, un dramma, una tragedia? Oppure una serie di episodi staccati alla maniera di *Destino su Manhattan*? Il “trust” dei cervelli della Cines ha studiato a lungo il problema e infine è stata trovata la soluzione: fare un film giocondo, ma non grottesco; fare un film reale, ma non neo-realista (il neo-realismo è crudele e cattivo, dice Pàstina); fare uno “scherzo” divertente, ma senza le intenzioni di Boccaccio, Molière, Goldoni.

Italo Dragosei, *Blasetti e la nostalgia dei tempi passati*, p. 15

In questi giorni, di tutte le imprese appena iniziate, quella che merita attenzione è capeggiata da Blasetti, il quale ha iniziato le riprese del suo *Zibaldone n. 1*, il “film nuovo”, il film “sorpresa”, il “cinema mai visto”: Blasetti, ch'è indubbiamente un rivoluzionario, stanco di metter su film che rispondono alle abituali regole del cinematografo, ha finalmente pensato a uno svago, a uno scherzo, a un esperimento, ed è partito in quarta con questo *Zibaldone* che non è una antologia, non è una rivista, non è un film di sketch e forse è tutte le cose insieme. [...]. Non sono troppi tanti film su Trieste? [Entrata in lavorazione *Ombre a Trieste*, diretto da Nerino Florio Bianchi, con Filiberto Conti, Elio Ardan, Roberto Bertea].

«Hollywood», a. VII, n. 314, 22 settembre 1951

[Didascalia a foto di copertina, p1]

Gina Lollobrigida, protagonista, accanto ad Ermanno Randi, della pellicola musicale *Caruso, leggenda di una voce*, diretta da Giacomo Gentilomo e prodotta da Malenotti per la Film Asso.

Adriano Baracco, *Venezia: continuazione e fine*, p. 8

Si tratta di una storia tra il giallo e lo psicologico [*Ombre sul Canal Grande* di Glauco Pellegrini], sceneggiata male, dialogata peggio, e diretta con una certa abilità e pulizia.

«Hollywood», a. VII, n. 315, 29 settembre 1951

Cineracconto di *La paura fa 90*, presentato in didascalia come “Un film comico”, p. 14

Italo Dragosei, *Da una finestra di Piazza di Spagna*, p. 15,

[Parla della lavorazione di *Le ragazze di Piazza di Spagna* e cita il personaggio del professore (o bibliotecario?), descrivendolo come alter ego dello sceneggiatore Amidei]

«Hollywood», a. VII, n. 316, 6 ottobre 1951 [in prima è erroneamente datato 29 settembre]

La foliazione aumenta a 24 pagine, il prezzo da 30 e poi 35 lire sale a 50, terza pagina con editoriale del direttore Adriano Baracco, torna la rubrica *Ingresso libero*. Nel complesso il giornale diventa ancora più schizofrenico: da una

parte sempre più articoli sui divi e la cronaca rosa, dall'altra rampogne sulla frivolezza del divismo e la pochezza del cinema italiano.

[Didascalia a foto, p. 1]

Maria Felix come la vedrete nel film storico di produzione associata franco-italiana *Messalina*, diretto da Carmine Gallone a Roma. (Filmsonor-Produzione Gallone).

Adriano Baracco, *Quello che ci manca*, p. 3

In genere i nostri produttori, acquistato un soggetto, lavorano a corpo morto per poterne realizzare un altro: impostato un film drammatico e attuale, s'arrabattano fino a trasformarlo in una comica in costume.

Claudio Gora in Franco Rispoli, *A passo di danza verso la catastrofe i cinque di Tempo di charleston*, p. 11

“Sarà un film drammatico, senza dubbio, ma in chiave non drammatica, anzi. Questa è gente che non sa che vuole, quello che fa”.

Italo Dragosei, *Il trono di Bisanzio è salvo!*, p. 19

Possiamo rallegrarci con la notizia che le azioni del film comico sono in decadenza [...].Sembra che debba tornare di moda il genere «brillante».

«Hollywood», a. VII, n. 317, 13 ottobre 1951

Adriano Baracco, *Tremila metri d'amore*, p. 3

Qualche mese fa, prima d'affezionarsi all'idea dello *Zibaldone*, Blasetti intendeva fare un film d'amore: ne parlammo a lungo, e aveva idee chiarissime in proposito, ma poi l'iniziativa naufragò e non so se verrà ripresa; altri progetti del genere mi pare che non ce ne siano.

Italo Dragosei, *Una nuvola incombe su Fabrizi*, p. 4

Noi continueremo a fare film comici (quest'anno sono circa quaranta), sfruttando fino all'usura la flebile vena degli specializzati in tal genere e dando la caccia ad attori di varietà sempre meno interessanti; continueremo malamente a raccontare storie gialle logiche, in questo Paese, come giraffe al Polo Nord. E l'argomento più congeniale alla nostra indole e alla nostra latitudine continuerà ad essere trascurato. [...]. Non è stata ancora presa alcuna decisione circa la sorte del Territorio libero di Trieste; comunque la città giuliana può contare sulla nostra solidarietà cinematografica. Sono infatti in lavorazione *Trieste mia*, *La ragazza di Trieste* e *Clandestino a Trieste*, mentre si minacciano *Un americano a Trieste* e *La presa di Trieste* (per il bavero, evidentemente).

«Hollywood», a. VII, n. 318, 20 ottobre 1951

[Didascalia a foto, p. 2]

Totò e Giovanna Pola in una scena del film comico *I sette re di Roma* che Steno e Monicelli stanno dirigendo (Golden-Humanitas Film).

Italo Dragosei, *Brunella Bovo con l'acqua alla gola*, p. 18

Il produttore Ponti annuncia *Maglia rosa*, film d'ambiente sportivo, e *Squadra del buon costume*. Antonioni sarà il regista d'un film ambientato a Roma, Parigi, Londra.

Isola Dori, "Miracolo a Viggiù" in *Ingresso libero*, p. 23

Il titolo poi c'entra come i classici cavoli a merenda e segue solamente la moda in voga di parodiare i titoli di tutti i film di successo. Attendiamo perciò impazientemente un *Duello al sale*.

«Hollywood», a. VII, n. 319, 27 ottobre 1951

Anonimo, *Arrivi e partenze*, p. 3

Cosetta Greco è arrivata a Reggio Calabria per prendere parte al film *Il Brigante di Tacca del Lupo* che Pietro Germi sta dirigendo per la Cines-Rovere-Lux. Il regista non era ad attenderla alla stazione, troppo occupato a girare le scene di massa in attesa dell'arrivo di Nazzari per passare alle inquadrature ravvicinate. Il film, per ragioni diplomatiche (per non suscitare reazioni, cioè, tra gli anti-brigantisti del meridione), si chiamerà per il momento *Sangue al sole*. Poi si vedrà.

Italo Dragosei, *Comici in allarme*, p. 18

Carlo Croccolo comincia a vivere giorni d'ansia, mentre tutte le giovani attricette che venivano ingaggiate nei film comici con la sola funzione di spogliarsi tre o quattro volte davanti alla macchina da presa – per rafforzare la comicità di certi "assi" bene identificati – cominciano a vedersela brutta. "Se si va verso il genere drammatico o sentimentale" si domandano con terrore, "ci sarà ancora bisogno della nostra biancheria intima?" [...]. Nel campo dei «corsari», buone notizie. La Taurus Film sta preparando la realizzazione del *Corsaro rosso* a colori col sistema Gevaert [...]. La stessa società, allo scopo di diminuire i costi di produzione, conterebbe di realizzare contemporaneamente un altro film salgariano, sempre a colori e servendosi della medesima combinazione italo-francese.

G.G., *I sette nani alla riscossa*, p. 19

Come genere cinematografico, la fiaba ha avuto poca fortuna. [...]. *I sette nani alla riscossa* [Paolo William Tamburella, 1951] segneranno forse anche la riscossa del cinema italiano, togliendolo dal pantano delle commedie insipide per portarlo su di un piano decoroso sia artistico che spettacolare.

Franco D. Panzerini, "Romanticismo" in *Ingresso libero*, p. 23

Terzo [difetto di *Romanticismo*, 1951, di Clemente Fracassi]: l'inettitudine dei protagonisti, da un goffo e inadatto Nazzari, ottimo attore da western, obbligato in una troppo stretta livrea.

«Hollywood», a. VII, n. 320, 3 novembre 1951

Anita, *Provare non nuoce* in *Filo diretto*, p. 2

La Safa-Palatino ha istituito presso i propri studi un settore denominato «cinegenico». Si tratta di un reparto nel quale vengono girati speciali provini cinematografici di scena che si propongono di offrire agli aspiranti attori la possibilità di

rivelare le proprie qualità artistiche. Ogni provino «cinegenico» comporta infatti scene complete nei vari generi (drammatico, comico, sentimentale) ed è sonoro, cioè parlato e con commento musicale o di canto.

Adriano Baracco, *Tutti severi verso il cinema*, p. 3

[Articolo curioso, scritto probabilmente su pressione della casa editrice, in cui Baracco invita alla comprensione verso attori e film che nei precedenti film lui stesso stigmatizzava]

Vittorio De Sica sorrideva con tanti denti e cantava gradevolmente in commedie di cui la gente si divertiva.

Massimo Mida, *Lucia Bosè ha trovato Emmer e se stessa*, p. 5

Il regista ciociaro l'ha inserita in un dramma rusticano [De Santis, Bosè, *Non c'è pace tra gli ulivi*]. [...]. Quello che possiamo dire di sicuro è che, a parte un film comico diretto da Mario Soldati (*È l'amor che mi rovina*) le esperienze di Lucia Bosè [...] sono state tutte scelte con cura.

Cineracconto di *Una bruna indiatolata* (Carlo L. Bragaglia, 1951) presentato in occhietto come “un film comico”, p. 7

Franco Rispoli, *Più vicino a Michelangelo che a Leopardi lo Zibaldone n. 1 di Blasetti*, p. 19

Si tratta, come direbbe un affiche pubblicitario, non tanto d'un nuovo film, ma d'un film nuovo. Cioè d'un genere originale, mai visto prima.

«Hollywood», a. VII, n. 321, 11 novembre 1951

La terza pagina non è più affidata a Baracco, ma al meno militante Emilio de' Rossignoli.

Emilio de' Rossignoli, *Morire all'alba*, p. 3:

[Resoconto dell'omicidio del giovane attore Ermanno Randi, assassinato da Giuseppe Maggiore, persona con cui Randi aveva un “morboso legame”].

I.D. [Italo Dragosei], *Una bella festa*, p. 22

Nel campo dei «drammi a forti tinte» si annunciano: *Pia dei Tolomei*, che sarà diretto da Freda, *Il Fornaretto di Venezia*, *La congiura di San Marco*, *Vedi Napule e poi mori*, *Gilda la zingara* e numerose riduzioni di romanzi di Carolina Invernizio.

«Hollywood», a. VII, n. 322, 17 novembre 1951

Franco Rispoli, *Fra galli e peoni Zorro di Mario Soldati*, p. 6

[Resoconto di lavorazione del film definito “parodia”, che contiene però una sequenza reale di combattimento tra galli].

Gian Carlo Martelli, *Domenica, cinema di paese*, p. 16

Manca un'ora all'inizio della proiezione e già si commenta il film.

“È un film d'avventure con un po' d'amore”, sogghigna una ragazzotta paffuta.

“Io ho già visto il 'provino' domenica scorsa!”.

“Ma no!”, replica una massaia seduta dietro, intenta a distribuire sberle a tre mocciosi che si esibiscono nell'imitazione del figlio di Robin-Hood. “Sono sicura che è un giallo perché c'è un processo. Deve essere 'lei' che ammazza 'lui!'”.

[...].

Lo speaker commenta la condanna dell'assassina con le parole che costituiscono il titolo stesso del film, mentre all'unisono duecento sedie scricchiolano spostate dai frettolosi di raggiungere l'uscita che sperano in un western la prossima domenica: “...comunque per gli uomini *Giustizia è fatta!*”.

Italo Dragosei, *Per chi suonano le campane?*, p. 22

Un anno fa pareva che il film comico costituisse un grosso filone d'oro.

Guido Fink, “La città si difende” in *Ingresso libero*, p. 23

La realtà è che Germi, affrontando questo tema che è pur meno spinoso di altri da lui già trattati, ha dimenticato di dover fare i conti con un autorevole e non lontano predecessore: *Asphalt jungle*, ottimo film dove Huston, senza l'imbarazzo di una qualsivoglia tesi, riusciva a scandagliare nell'intimo della giungla asfaltata e a darcene un quadro realistico e vivo, e pur quasi simbolico nella sua tremenda essenzialità.

«Hollywood», a. VII, n. 323, 24 novembre 1951

Rosalind Vick, *Amo un assassino*, p. 15

[Resoconto di lavorazione del film *Amo un assassino* (Baccio Bandini, 1951),

Vicenda giallo-psicologica, pare con la consueta nota sentimentale.

Italo Dragosei, *Nastri d'argento ai migliori della classe*, p. 18

A Venezia si gira il solito film di cappa e spada, *Il moschettiere fantasma* con Tamara Lees, Rossana Podestà, Clara Calamai, Isa Pola, Carlo Ninchi, Elio Steiner e alcuni campioni di sciabola. Regista del film dovrebbe essere un certo William French, nome chiaramente inventato.

Enrico Lancia, “La paura fa 90” in *Ingresso libero*, p. 23

Era inevitabile che i produttori e i registi italiani, dopo aver tratto film comici da canzoni di successo (*I Cadetti di Guascogna*, *Bellezze in bicicletta*, *Arrivano i nostri!*), oppure da detti e frasi celebri (*Porca miseria*, *Auguri e figli maschi*), portassero sullo schermo qualche banale soggetto avente per titolo il celeberrimo detto: *La paura fa 90* [1950, di Giorgio C. Simonelli]. [...]. Un film spassoso, un po' confusionario, ma d'altronde che cosa ci si può aspettare da un film comico?

Renzo Colombo, “Senza bandiera” in *Ingresso libero*, p. 23

In sostanza, il film [Lionello de Felice, 1951] è vuoto, distante da uno studio psicologico dei protagonisti d'una sì audace impresa, si limita – proprio come un film americano del genere “giallo” – ad una diligenza d'insieme, da una narrazione avventurosa, ma tutta esteriore.

Giorgio Guaglieri, *Volti d'oggi e nostalgie del passato*, p. 12

Molti accusano Blasetti d'essersi impantanato nel genere storico, abbandonandosi alla retorica, a scapito di ogni approfondimento. [...]. Non si tratta [nel caso di *Altri tempi*] di una rivista, di un dramma, di una commedia, ma di tutte queste cose messe insieme e di più ancora. Sono nove episodi indipendenti l'uno all'altro, ma tutti uniti da un unico denominatore: l'epoca nella quale il regista li ha inquadrati.

Giorgio Capua, *I "fumetti" offesi dichiarano guerra al cinema*, p. 14

L'idea di un film parodistico sui fumetti Fellini l'ebbe due anni or sono, quando uno di questi giornali che si autodefiniscono "benemeriti della cultura nazionale" pubblicò un fotoromanzo intitolato *Lo sceicco bianco*, il titolo che ora Fellini ha dato al suo film.

Italo Dragosei, *Essere o non essere?*, p. 22

Carlo Campogalliani, regista di *Bellezze in bicicletta* dirigerà un altro film dello stesso genere brillante-musicale.

Gabriella Raiti, "È l'amor che mi rovina" in *Ingresso libero*, p. 23

Filmetto comico [...]. Se tutti i film comici dell'anno raggiungeranno i vertici di *È l'amor che mi rovina* [Mario Soldati, 1951] non sarà difficile provare nostalgia per *Catene* o *La mano della morta* che, senza averne l'intenzione, facevano ridere di più.

Franco Rispoli, *Campione di "judo" dal cuore deamicisiano*, p. 7

[Resoconto di lavorazione di *L'eroe sono io* (Carlo L. Bragaglia, 1951, con Renato Rascel). Si parla di "genere comico, sul piano dichiaratamente farsesco" per molti film italiani degli ultimi tempi].

Italo Dragosei, *Produttori nei guai*, p. 22

Si annuncia *Donne e motori*, film «spumeggiante, gaio, sentimentale e sportivo», ambientato nel mondo dei motocicli. [...]. Si annuncia *L'ultimo goal* da un soggetto di Weiss Ruffilli, ambientato nel mondo del football. [...]. *Il brigante di Tacca di Lupo* [sic] che Germi sta realizzando in Calabria, si intollererà definitivamente *Fratelli d'Italia*.

Emilio de' Rossignoli, *Il cinema si chiama Silvana*, p. 3

Ora io mi domando come mai nell'ideare un film ad episodi (e *Parigi è sempre Parigi* ha la pretesa di esserlo) sette od otto sceneggiatori non hanno trovato alcun argomento diverso degno d'essere trattato.

Franco Rispoli, *Tra cronaca e fantasia, l'Elefante di Franciolini*, p. 5

Ma una favola [*Buongiorno, elefante*] non è. [...]. Un film sociale, allora, un film neo-realista. Neppure questo. [...].

Diciamo allora che si tratta, se mai, di una favola realistica.

Massimo Mida, *Mariella Lotti, nubile tenace*, p. 11

Ad un forte numero, poi, di film minori, tra i quali si possono rilevare alcuni film storici e in costume [...] e qualche film comico [...] Mariella Lotti ha sempre prestato la sua cordiale collaborazione.

Giuseppe Perrone, *Trieste mia*, p. 21

Trieste mia è il primo film girato a Trieste.

Italo Dragosei, *Cinema articolo di lusso*, p. 22

Il film [...] dovrebbe segnare il suo [di Renato Castellani] ritorno al genere romantico di *Un colpo di pistola*.

«Hollywood», a. VII, n. 327, 22 dicembre 1951

Franco Rispoli, *Drammatico o melodrammatico* il Liberaci dal male di *Madeleine*, p. 5

Eligio Gualdoni, *Blasetti il pioniere*, p. 14

Sempre all'avanguardia, dopo aver per primo affrontato il neorealismo, Blasetti tenta con *Altri tempi!* un genere cinematografico nuovo.

[Articolo interessante, mostra l'integrazione a livello divulgativo della posizione della critica realista su Blasetti: non tace gli episodi propagandistici e l'adesione al fascismo, ma li interpreta alla luce della ricerca linguistica portata avanti dal regista, precisando anche le influenze sovietiche e langhiane. Parla dei generi frequentati da Blasetti: "il racconto investigativo (*Il caso Haller*, 1933), la commedia ungherese (*L'impiegata di papà*, 1934), il panegirico della marina di guerra (*Aldebaran*, 1936)].

Italo Dragosei, *Venditori di fumo e no*, p. 22

Un film sul banditismo sardo, *Caccia grossa*, verrà diretto da Baffico.

Enrico Lancia, "Ultimo incontro" in *Ingresso libero*, p. 23

Purtroppo il film che ne è venuto fuori è un polpettone da giornale a fumetti o da romanzaccio d'appendice degno soltanto per il basso ceto (ed infatti a questo soltanto è piaciuto).

«Hollywood», a. VII, n. 328, 29 dicembre 1951

[Didascalia a foto, p. 4]

Lida Baarova, protagonista del film drammatico *Gli innocenti pagano*, diretto da Luigi Capuano e prodotto da Fortunato Misiano. (S.I.D.E.N.).

I fumetti offesi reagiscono, p. 15

[Lettere di Marina Tavera e Anna Vita, attrice di fotoromanzi, che protestano per le critiche spesso offensive rivolte al

genere].

Aurelio Bruno, “I figli di nessuno” in *Ingresso libero*, p. 23

Sovente oscilla tra il patetismo deamicisiano e il truculento realismo caro alla scuola dei decadenti romanzieri d'appendice. E spesso nella mente dello spettatore meno sprovveduto i riferimenti ai drammoni alla Carolina Invernizio e alla Mastriani appaiono non del tutto casuali.

Gualtiero Tenedini, “Era lui... sì, sì” in *Ingresso libero*, p. 23

Dopo aver visto questo film che per lo spunto originale e per alcune situazioni indovinate, si solleva al di sopra del livello comune delle produzioni del genere comico, ci sentiamo buoni [...]. Per apprezzare *Era lui... sì, sì* [1951, di Metz e Marchesi] bisogna aver visto un film, il primo film psicanalitico, che ebbe molto successo alcuni anni fa: *Io ti salverò*.

«Hollywood», a. VIII, n. 329, 5 gennaio 1952

Emilio de' Rossignoli, *Anno nuovo, vita vecchia*, p. 3

Strano a dirsi, il mondo del cinema se ne infischia degli umori del pubblico, pur vivendo alle spalle di quest'ultimo; chiuso nella sua torre d'avorio si nutre di “western” e di Fabrizi, di gangster e di Yvonne Sanson, di technicolor musicali e di Mario Mattòli. Lo stomaco, capace ma poco allenato, digerisce esclusivamente quei cibi e rifiuta (o accetta in piccole dosi) i De Sica e i Dmytryk [sic], i Clouzot e i Visconti.

G.G. [Giorgio Guglieri], *Napoleone*, p. 15

Garbata parodia delle avventure guerresche del grande condottiero.

«Hollywood», a. VIII, n. 330, 12 gennaio 1952

Isa Barzizza, *I divi rispondono*, p. 4

Credo che il mio miglior film sia *Botta e risposta* diretto da Mario Soldati. Le ragioni sono molte: prima di tutto perché in quel film il regista curò la mia interpretazione in modo particolare senza quella sciattezza che di solito si usa per i film rivista e i film comici.

I.D., *Anche il cinema contro il Polesine*, p. 22

Sul processo Grande non è ancora detta l'ultima parola: un produttore italiano pensa di realizzare un film “esotico” ispirato al dramma vissuto dal noto diplomatico e non è escluso che Grande trascini il produttore in tribunale.

Mario Forte, “Carcerato” in *Ingresso libero*, p. 23

Esiste infatti una certa produzione, quasi tutta napoletana, che getta sul mercato film di nessun valore artistico ma che tuttavia raccolgono, specie nel Meridione, un notevole successo. Per esempio *Catene* fu un mediocre lavoro ma rispondeva a requisiti facilmente popolari, a motivi di vieta retorica che non impedirono un successo, pari se non superiore a film americani che commercialmente andavano per la maggiore.

Lungi da me il pensiero di giudicare il gusto dei meridionali dal successo ottenutovi da quei film e d'altronde si sa che in molte regioni degli Stati Uniti si proiettano con incredibile successo film di cow-boy così faciloni e primitivi che nessuno oserebbe presentare in Italia.

«Hollywood», a. VIII, n. 331, 19 gennaio 1952

Massimo Mida, *Paolo Stoppa, buffo e tragico*, p. 11

A noi non sembra impossibile, invece, a questo punto della sua carriera cinematografica, che Stoppa si misuri di volta in volta in un genere o nell'altro: si tratta evidentemente di scegliere con oculatezza, visto che anche nel comico (soprattutto in un genere comico o decisamente umanizzato o portato sul piano significativo del grottesco), l'attore ha sempre trovato modo di emergere.

Achille Dall'Aglio, “O.K. Nerone” in *Ingresso libero*, p. 23

Magari i film comici italiani si mantenessero sempre su questo piano!

[Didascalia a foto di quarta di copertina, p. 24]

Delia Scala apparirà [sic] accanto a Rascel nel film comico *L'eroe sono io*, diretto da Carlo Ludovico Bragaglia (Forges Davanzati-Cines-Lux).

«Hollywood», a. VIII, n. 332, 26 gennaio 1952

G.G., *I falsari*, p. 21

I falsari [Franco Rossi, 1951] può definirsi un poliziesco psicologico.

Renzo Tassinari, “Signori in carrozza” in *Ingresso libero*, p. 23

Luigi Zampa ha portato sullo schermo una vicenda comico-intimista.

Achille Dall'Aglio, “Messalina” in *Ingresso libero*, p. 23

Film ispirati alla storia romana del periodo cesareo ne abbiamo visti e parecchi anche; ma sono tutti mediocri. Tra questi non fa certo eccezione *Messalina* [1951, di Carmine Gallone] [...] slegato e frammentario. [...] L'unica scena in cui l'azione si vivifica un po' è quella dei giuochi del circo con i combattimenti dei gladiatori (elemento essenziale ad ogni «film romano» che si rispetti).

Saverio Asprea, “Guardie e ladri” in *Ingresso libero*, p. 23

Per *Guardie e ladri* i pregiudizi cadono, e cadono anche certe considerazioni di carattere generale che, non sempre a torto, si son dovute fare sul cinema comico e sui comici in particolare. [...]

Anche se la sceneggiatura del film tradisce una frammentarietà da rivista e il tono della vicenda oscilla tra un realismo 'desichiano' e una vena satirica, un andamento farsesco non sempre brillanti e spontanei.

«Hollywood», a. VIII, n. 333, 2 febbraio 1952

Gianni Castellano, *Il dialetto e il cinema*, p. 3

Franco Rispoli, *Factotum di se stesso, Aldo Fabrizi multiplo*, p. 5

Di quei vecchi numeri, la stessa piena clamorosa comicità popolare e breve, quantitativa più che qualitativa: un genere come un altro, dopotutto, che ciascuno può prendere o lasciare, ma con il quale nessuno può venire a patti, essendo rigorosamente esclusa la via di mezzo.

G.G., *Il microfono è vostro*, p. 21

La popolare rubrica radiofonica che ha compiuto trionfalmente il giro d'Italia, ha dato spunto a questo film vivace, gaio, scintillante ed adatto al pubblico di ogni condizione ed età, realizzato da Giuseppe Bennati [...]. In questo film agiscono i più popolari divi della Radio, da Enrico Luzi, l'uomo del crik, a Nunzio Filogamo, l'intramontabile presentatore dall'“erre moscia”, da Franco Parenti, il cavilloso e petulantissimo “Anacleto il gasista” a Valdo Chiapponi, “il sor

Prudenzio” che non vuol mai compromettersi.

«Hollywood», a. VIII, n. 334, 9 febbraio 1952

Giorgio Guglieri, *La nave partirà senza Paul Muni*, p. 12

Tra le opere più interessanti che vedremo quest'anno sugli schermi italiani, si annuncia *Imbarco a mezzanotte*, un film prodotto in compartecipazione da americani e italiani e diretto da un asso del cinema “nero”, Joseph Losey, autore fra l'altro dell'ottimo *Linciaggio*.

«Hollywood», a. VIII, n. 335, 16 febbraio 1952

Carlo Visconti, *Radio e cinema, oggi sposi*, pp. 12-13

«Hollywood», a. VIII, n. 336, 23 febbraio 1952

Bruno Brognara, “Caruso, leggenda di una voce” in *Ingresso libero*, p. 23

Musica e canto. Dall'avvento del sonoro in Italia per ben tre lustri i film musicali italiani, ed in special modo quelli cantati dai nostri vecchi e bravi cantanti lirici deliziarono le folle d'Europa e d'oltre oceano.

«Hollywood», a. VIII, n. 337, 30 febbraio 1952 [sic]

Franco Rispoli, *Tenero come un giunco il “gangster” di Bonnard*, p. 7

[Anteprima del film di Mario Bonnard *Tormento dal passato*, che a quanto pare inserisce elementi gangsteristici in un plot da melodramma familiare tipo Matarazzo: in questo caso l'uomo tentatore, che mina la stabilità familiare è un gangster americano. L'attore Marc Lawrence è lo stesso di *Giungla d'asfalto*, *Vacanze col gangster* e *La tratta delle bianche*].

Anonimo, *L'eroe sono io*, p. 15

[Cineracconto del film di Carlo Ludovico Bragaglia, 1951, definito in occhiello “Un film comico italiano”].

Un gruppo di lettrici chiede notizie di Full, il cane interprete di *Il caimano del Piave* e *I figli di nessuno*, in *Sottovoce*, p. 20

[Didascalia a quarta di copertina, p. 24]

Walter Chiari e Franca Marzi ritornano in *Vendetta sarda*, film comico a dispetto del titolo. (Excelsa Minerva).

Franco Rispoli, *Patetica e affettuosa la peccatrice di Yvonne Sanson*, p. 5

Soppiantando e sostituendo i romanzi d'appendice dell'800, il cinematografo – almeno un certo genere di cinematografo, il più fortunato e redditizio – ne ha ereditato, tra l'altro, il gusto delle peccatrici redente e redentrici.

Maria Denis, Risposta a Massimo Scaglione in *I divi rispondono*, p. 16

Io non ho “deciso” di non fare più del cinema, ma dato che la produzione del momento si basa quasi tutta su film comici, non ho potuto accettare le proposte ricevute perché le parti erano inadatte al mio temperamento, né ho saputo accontentarmi di ruoli di secondo piano.

Calandrino, Risposta a *Bellissima* in *Sottovoce*, p. 18

Scrivi fra l'altro: «Svegliatevi perché dalle sale dei circoli privati non vi sono più posti, e che la nuova generazione non va più al cinema per passare due ore di tempo, ma bensì per trarne un profitto culturale. Vorrei aggiungere che se anche perdereste il favore del popolini ecc. ecc.». Qui sta il problema e qui sta l'errore [...] tuo e dei tuoi amici.

Italo Dragosei, *Macchina da cucire o macchina da presa*, p. 22

Il successo del film documentario *Cavalcata di mezzo secolo* ha creato la “moda” delle cavalcate. Infatti, siccome i produttori italiani fanno tutto quello che hanno già fatto i loro più fortunati colleghi, ecco che si annunciano almeno cinque 'cavalcate' da realizzare entro l'anno in corso. Fino a questo momento si parla di una cavalcata del *football* e di un'altra che dovrebbe abbracciare tutte le competizioni sportive da cinquant'anni a questa parte; c'è poi una *Cavalcata della bellezza* e, finalmente, altre due produzioni progettate da Carlo Infascelli, il fortunato realizzatore della *Cavalcata di mezzo secolo*; i film annunciati da Infascelli dovrebbero essere: *Canta che ti passa*, mezzo secolo di canzoni, e *La grande parata del cinema*, una rassegna del cinema italiano degli ultimi cinquant'anni. [...]. Anna Magnani e Ingrid Bergman appariranno insieme in un film a episodi ideato da Zavattini e prodotto da Alfredo Guarini.

Anonimo, *Arrivi e partenze*, p. 14

Alberto Lattuada è rientrato a Roma da Pavia dove ha finito di girare il suo film comico-letterario *Il cappotto* tratto dall'omonimo racconto di Gogol e interpretato da Renato Rascel, Yvonne Sanson e dal collega E.G. Mattia.

Vice, *Papere e papaveri invadono lo schermo*, p. 22

L'Italia motorizzata potrà contare, per la prossima stagione, su due film ispirati al «motoscooter»: il primo è annunciato da Carlo Campogalliani (che sta attualmente dirigendo *La corte si ritira*), il secondo dovrebbe essere realizzato da Romolo Marcellini [...]. Il tenore italo-americano Mario Lanza, che ha interpretato un film su Caruso per la MGM, dovrebbe venire a interpretare un film musicale a Roma. [...]. Tino Scotti interpreterà come protagonista un film ambientato a San Remo, *La città si diverte*, nel quale appariranno Nilla Pizzi, Achille Togliani, Luciano Tajoli e numerose orchestre [...]. Luigi Rovere, infine, prepara un altro film patriottico sulla strage di Cefalonia.

«Hollywood», a. VIII, n. 340, 22 marzo 1952

I.D., *Il "neorealismo" all'ordine del giorno*, p. 22

Il successo della canzonetta *Papaveri e papere* continua travolgente: in questi giorni la Minerva ha messo in cantiere un film ispirato alla nota canzone, sceneggiato e diretto da Metz e Marchesi [...].

Finiti il saccheggio della storia romana, il cinematografo si accinge a devastare il Vecchio Testamento: dopo *Sansone e Dalila e Davide e Betsabea* avremo *La regina di Saba* affidato alle cure di Piero Francisci.

«Hollywood», a. VIII, n. 341, 29 marzo 1952

Ezio Colombo, "Don Camillo", p. 4

Don Camillo non ha pretese d'arte. Resta una piacevole favola-realistica, in cui la satira politica è diluita in un tale mare di fraternità, da divenire alla fine quasi un inno alla comprensione fra gli uomini.

Franco Rispoli, *Il matrimonio postumo di Marina Berti e Massimo Serato*, p. 5

[Resoconto dalle riprese di *Marianna Sirca*, poi *Amore rosso*, di Aldo Vergano]

Non si tratta semplicemente di una attrazione romantica, infatti, della convenzionale passione d'una Bovary isolana per un divo del brigantaggio, ma di un comune riscatto che essi cercano l'uno nell'altro.

Franco Chiaramonti, *Yvonne Sanson, inquietudine placata*, p. 11

La gamma interpretiva di Yvonne Sanson si era estesa in maniera sensibilissima, ed ora soprattutto nelle parti forti, nei ruoli spiccatamente passionali, drammatici e sentimentali la personalità artistica dell'attrice riceveva un risalto particolarissimo”

I.D., *L'elefante conteso*, p. 22

Mario Soldati, abbandonato temporaneamente il film comico, s'è dato alle avventure salgariane, mettendo in scena *I tre corsari* per la Ponti-De Laurentiis; subito dopo il regista di *Piccolo mondo antico* realizzerà, forse con gli stessi attori, *Jolanda, la figlia del Corsaro*. Nel frattempo Vittorio Zumaglino, che ha acquistato i diritti cinematografici di almeno venti romanzi di Salgari, annuncia *Il Corsaro Rosso*, (a colori, naturalmente) e diffida i produttori dal prendere in esame altre realizzazioni salgariane, essendo quasi tutti i romanzi di sua proprietà.

Bruno Brognara, "Le meravigliose avventure di Guerin Meschino" in *Ingresso libero*, p. 23

Regista ambizioso per opere del genere religioso ha dimostrato buona volontà, al posto di privilegiate doti di mestierante, ma è evidente che sia stato suo scopo principale il lancio di nuovi volti.

«Hollywood», a. VIII, n. 342, 5 aprile 1952

B.M., *La donna che inventò l'amore*, p. 21

Un'attrice [Silvana Pampanini] che non ha nulla a che vedere con quella che interpretava fino a pochi mesi or sono film

diametralmente opposti, unicamente comici.

I.D., *Movimento turistico*, p. 22

Si parla infine di un film italo-americano di ambiente storico, *La vita di Esther* che dovrebbe essere interpretato da Yvonne De Carlo e Peter Ustinov. [...]. Otello Colangeli ha quasi ultimato il montaggio del film napoletano *Femmina senza cuore* prodotto da Amoroso. [...]. I film di cappa e spada continuano a imperversare. Mentre si annuncia *I pirati della Magnesia*, parodia dei «corsari», si sa che Cesare Danova, Marc Lawrence e Barbara Florian saranno gli interpreti dei *Tre corsari* diretto da Soldati.

Gabriella Raiti, “Le ragazze di Piazza di Spagna” in *Ingresso libero*, p. 23

Né è da credere che i difetti del film siano imputabili solo a questo 'bozzettismo' ormai congenito di Emmer.

Carlo Mondello, “Il microfono è vostro” in *Ingresso libero*, p. 23

Ecco un'altra fortunata rubrica radiofonica che ha trovato la via del cinema: dopo la *Bisarca*, dopo *Botta e risposta* era giusto che anche *Il microfono è vostro* avesse il suo bel monumentino pellicolare. [...]. Le si è data una veste (ed un ritmo) da commedia pseudo brillante che conserva della vecchia produzione con i telefoni bianchi e gli appartamenti di lusso lo stile ed il carattere.

Ed in questo è da trovare l'interesse per un filmetto altrimenti trascurabile, negli elementi negativi cioè che lo caratterizzano e che rivelano, nell'ultima produzione di film di tipo medio, un ritorno a schemi e mentalità già scontati dalla amara esperienza della nostra storia recente.

«Hollywood», a. VIII, n. 343, 12 aprile 1952

I.D., “*Stelle*” e gioielli, p. 22

A Cinecittà, negli stessi teatri dove si gira *La carrozza d'oro*, Carlo L. Bragaglia ha iniziato le riprese contemporanee di due film: *A fil di spada*, avventura di cappa e spada, con Frank Latimore, Milly Vitale, Pierre Cressoy, Nando Bruno, Doris Duranti e Franca Marzi, e *Missione senza gloria*, romantico avventuroso ambientato nella Sicilia borbonica, con Massimo Girotti, Tamara Lees, Roldano Lupi, Luciana Vedovelli e Umberto Spadaro. Questi due film costituiranno un esempio di «ricupero» in grande stile e sono considerati film a «incastro», poiché la produzione sfrutta, per realizzarli, gli stessi ambienti, la stessa troupe e lo stesso regista. [...]. La lunga serie dei film lacrimogeni tipi *Tormento* non è ancora destinata a tramontare, giacché la Titanus annuncia tre altri film «passionali»: *Smarrimento*, *Menzogna* e *Delirio*.

«Hollywood», a. VIII, n. 344, 19 aprile 1952

G.C. [Gianni Castellano], *L'“americanismo” di Pietro Germi*, p. 5

Folco Lulli, Risposta a Francesco Tommassoni in *I divi rispondono*, p. 6

Domanda imbarazzante: “Quale regista ritengo migliore per dirigere un film drammatico”. [...]. De Sica, Germi, De Santis non trattano certo film comici, brillanti, leggeri; sono bravi tutti e tre ma ognuno ha una propria maniera di «narrare»”.

Valerio Bosso, *Incerto l'avvenire di Trieste*, p. 7

Leopoldo Trieste [...] accettò di essere il protagonista di un film drammatico. [...] Si trattava di un film comico, di una parte grottesca... ma era pur sempre cinema.

Paolo Mossetti, *Fiamme di guerra e d'amore in Capitano Ardente*, pp. 12-13,

[Il film è definito “un western africano”].

«Hollywood», a. VIII, n. 345, 26 aprile 1952

I.D., *Miracolo a Chicago*, p. 22

La Ditta (!) Ferrigno di Napoli ha iniziato le riprese del solito film ispirato a una canzone, *Core furastiero*, diretto da Armando Fizzarotti. [...]. A fine maggio Mario Camerini inizierà *Gli eroi della domenica*, film di carattere sportivo al quale parteciperà l'intera squadra calcistica del Milan. [...]. Si annunciano altri due film ispirati a note canzoni o notevolmente cantati; il primo s'intitolerà *Addio, sogni di gloria* e avrà come interprete Mariella Lotti, con musica del Maestro Innocenzi; il secondo sarà interpretato da Claudio Villa, Liliana Bonfatti e Irene Genna e ci mostrerà il noto cantante radiofonico nei panni, cioè nei calzoncini di un pugile-cantante.

«Hollywood», a. VIII, n. 346, 3 maggio 1952

Eligio Gualdoni, *Bentornati i tigrotti di Mompracem*, p. 18

I.D., *La Maddalena Jennifer Jones*, p. 22

Uno dei più importanti accordi della stagione è stato stipulato da Giuseppe Amato, il dinamico e accorto pioniere dell'industria nazionale, con David O. Selznick per la produzione di un grosso film biblico a colori, *Maria Maddalena*, che avrà per protagonista Jennifer Jones.

«Hollywood», a. VIII, n. 347, 10 maggio 1952

I.D., *Divorzio di Alida*, p. 22

Trattandosi di un film a episodi [*Noi donne*, poi *Siamo donne*], il regista che dovrà dirigere la parte della Miranda potrà anche aspettare un po'. [...]. Cinecittà è tornata a vivere i tempi felici delle commedioline ungheresi col film *Fanciulle di lusso*, ambientato in un lussuoso e gaio collegio per ragazze ricche che ne combinano cento e una.

Gianfranco Rossi, “L'eroe sono io” in *Ingresso libero*, p. 23

Dopo *Verginità* di Leonardo De Mitri, *L'eroe sono io* [Carlo L. Bragaglia, 1951] è il secondo film sui fumetti e, insieme, la seconda delusione.

Giacomo Gambetti, “Amo un assassino” in *Ingresso libero*, p. 23

C'è una farragine di personaggi e di episodi (e degli interpreti si salva solo un impegnato Spadaro), in un dramma “giallo” che va contro all'essenzialità del suo stesso “genere” quando fa già comprendere, assai prima della fine, il vero colpevole.

«Hollywood», a. VIII, n. 348, 17 maggio 1952

Franco Rispoli, *Eran trecento con Rossano Brazzi*, p. 5

Per il suo debutto [*La spigolatrice di Sapri*], Callegari s'è rivolto a quella specie di western della nostra storia patria che sta diventando, sugli schermi, il Risorgimento.

Ezio Colombo, “I sette peccati capitali”, p. 6

I film a episodi indipendenti costituiscono, ormai da molti anni, una ricorrente consuetudine della cinematografia europea.

I.D., *Leonardo Cortese dall'altra parte della barricata*, p. 22

Un film polemico, che non si allinea con la abituale produzione drammatico-passionale o comico-musicale e rivistajola.

«Hollywood», a. VIII, n. 349, 24 maggio 1952

I.D., *Tre titoli ogni film*, p. 22

Passan le penne nere, film di guerra, con gli alpini, diretto da Biancoli.

«Hollywood», a. VIII, n. 350, 31 maggio 1952

Franco Rispoli, *Epico-avventuroso il “Risorgimento” di Germi*, p. 5

Mario Quargnolo, *Schermo e microfono, contatti occasionali*, p. 11

I.D., *Attori e produttori alle soglie del Campidoglio*, p. 22

Si annuncia un “film fantastico”, *Allarme: dischi volanti!* che dovrebbe essere realizzato con la collaborazione di tecnici dell'aviazione. Riccardo Freda, impegnato nella preparazione di *Spartaco*, assumerà intanto la regia di un film brioso, *Napoli canta... Milano ride!* che sarà girato in Ferraniacolor. [...]. E adesso un'occhiatina al campo storico-avventuroso. Fernando Cerchio inizierà presto le riprese del *Figlio di Lagardère* con Rossano Brazzi, Milly Vitale, Vittorio Sanipoli e Yvette Lebon. Carmine Gallone si dà ai film a colori e annuncia un'*Aida*, musicata e cantata, col sistema Gevacolor e, per il 1953, una “colossale” Babilonia, da girarsi in technicolor.

«Hollywood», a. VIII, n. 351, 7 giugno 1952

Walter Chiari, Risposta a Goffredo Fofi, Gubbio in *I divi rispondono*, p. 15

Buon Ferragosto! (in cambio del suo “buon carnevale”). Mi diverto a fare le battute, e a fare le smorfie, ma quando rivedo il tutto sullo schermo non mi interessa più; è ormai roba passata. Il suo cinque in greco mi dà un po' di fastidio: non vorrei essere indicato come corruttore della gioventù e condannato a bere la cicuta come Socrate.

Walter Chiari, Risposta a Margherita Lo Curto in *I divi rispondono*, p. 15

Poi non è vero che «passerò» dal comico al drammatico “improvvisamente”. Sappi che il mio primo film fu *Vanità*, drammaticissimo; i comici sono venuti dopo, con l'intermezzo di *Bellissima* e con *L'ora della verità* che sto girando ora.

Massimo Scaglione, “Gli innocenti pagano” in *Ingresso libero*, p. 23

La sepolta viva ha senz'altro un posto importante, seppur negativo, nella storia del cinema italiano del dopoguerra. Realizzato con esigua spesa, fruttò colossali guadagni e inaugurò quel genere di film di appendice che tuttora impera nel cinema nazionale.

Nella scia di questo film si è decisamente messo il produttore Misiano, che dopo *Santo disonore*, *Verginità* e *La vendetta di una piazza* ci sforna un altro film: *Gli innocenti pagano*.

Questo lavoro (sul cui titolo si potrebbe fare della facile ironia) possiede tutte le carte in regola per un buon successo popolare. Non mancano infatti né “la donna sedotta e abbandonata”, né “il reduce tradito dalla moglie”, né “il malvagio insidiatore della ragazza-madre”, personaggi che, come è noto, costituiscono la *conditio sine qua non* per questi film.

La struttura psicologica e gli elementi fondamentali sono in conformità ai canoni che regolano tale genere di produzione: netta divisione tra «buoni» e «cattivi» e vittoria finale dei primi, il tutto farcito da un dialogo melodrammatico e da una raffinata cernita di luoghi comuni.

«Hollywood», a. VIII, n. 352, 14 giugno 1952

Luigi Lucchesi, *Mariella Lotti tra due personaggi*, p. 7

“Probabilmente farò *Carmen* in Spagna” [...]. “Un altro film in costume?”. No, stavolta gli abiti sono moderni”.

«Hollywood», a. VIII, n. 353, 21 giugno 1952

I.D., *Abbasso il cervello!*, p. 22

«Hollywood», a. VIII, n. 354, 28 giugno 1952

Eligio Gualdoni, *Le due passioni del secolo*, p. 19

Franca Bernini, “Lo sai che i papaveri” in *Ingresso libero*, p. 23

Vogliamo augurarci che la produzione dei film cosiddetti comici, purtroppo così in decadenza nel cinema italiano, si conservi tutta su questo piano.

«Hollywood», a. VIII, n. 355, 5 luglio 1952

Franco Rispoli, *Dipinta su carta velina la Giovinezza di Pàstina*, p. 5

Nel corso della vicenda si avverte, è vero, sentor di complicazione gialla, quanto meno poliziesca, di disagio sentimentali, di conflitti fra generazioni. Ma si tratta di falsi scopi.

Rosalinda Vick, *Carica eroica*, p. 19

A questo film guerresco [*Carica eroica*, 1951, di Federico De Robertis], che susciterà commozione in quanti hanno ancora un po' d'amore per questa nostra vecchia cara Italia, partecipano autentici ufficiali di cavalleria, gentiluomini dai nomi altisonanti, veterani della guerra sfortunata ma combattuta con onore e valore.

I.D., *Buon viaggio, cavaliere!*, p. 22

La produzione dei film comici non gode più le simpatie che godeva due anni fa; i mediocri successi di alcuni mediocrissimi film della trascorsa stagione hanno allarmato i produttori, che si sono andati orientando verso il film drammatico. [...]. Tino Scotti [...] crede ancora in un genere che non è tramontato e non tramonterà.

«Hollywood», a. VIII, n. 356, 12 luglio 1952

Franco Colombo, *La paura al cinema*, pp. 8-9

[Articolo sui "film del brivido", non sono citate pellicole italiane].

Bruno Martinoli, *La guerra non piace più*, p. 18

[In catenaccio: "In ogni film di guerra c'è, dissimulata più o meno bene, la propaganda. Il pubblico, che ha capito, non si lascia incantare più tanto facilmente"]

Achtung, banditi! è crollato nell'indifferenza generale, malgrado l'ottima critica e i notevoli pregi.

I.D., *Agitazioni stagionali*, p. 22

Anna Magnani ha dichiarato ai giornalisti francesi che sarà probabilmente la protagonista di un film comico diretto da Vittorio De Sica. Ermanno Donati e Luigi Carpentieri, che produrranno un altro film con la Magnani, *Aria di Roma*, annunciano una riduzione cinematografica de *La nemica* di Nicodemi, diretto da Giorgio Bianchi; un film comico musicale di Morbelli, *Saluti e baci*, e un film di cappa e spada in collaborazione coi francesi: *D'Artagnan contro Cyrano di Bergerac*.

«Hollywood», a. VIII, n. 357, 19 luglio 1952

Eligio Gualdoni, *Le miss e il cavallo di Troia*, p. 3

Con lo scadere del film comico il loro numero [delle miss incapaci di recitare] è in costante decrescente.

Maria Teresa Wochicievich, *Sogni e realtà di Eleonora Rossi Drago*, p. 13

Accanto ad Eleonora Rossi Drago, per la prima volta in un film in costume (sempre suo vivo desiderio) [*La fiammata*, 1952, di Alessandro Blasetti], sono Amedeo Nazzari, nelle vesti del marito di Monica, Carlo Ninchi, Elisa Cegani, Delia Scala e Ralf Tasna.

I.D., *Regine (di bellezza) senza corona*, p. 22

In agosto cominceranno le riprese del film aviatorio *Il richiamo del cielo* diretto da Silvio Siano.

Maria Teresa Brescia, “Lo sai che i papaveri” in *Ingresso libero*, p. 23

[Recensione probabilmente falsa: vedi quella quasi uguale sul n. 354]

Anche non essendo un colosso comico, è uno dei migliori film comici di questa stagione, e pensare che è stato girato a tempo di record! [...]. Chiunque voglia godere due ore di divertimento vada a vedere questo film e se non è un intellettuale consumato si diventerà.

«Hollywood», a. VIII, n. 358, 26 luglio 1952

Roberto Mauri, *Dal ring al teatro di posa*, p. 5

Isa Barzizza, Risposta a Lina Franzone, Rivarolo in *I divi rispondono*, p. 6

C'è un vizio di origine nel suo ragionamento: quello cioè di considerare il comico come un genere disprezzabile di spettacolo. Posso ammettere che ci sono molti film comici brutti in giro, ma non mi sento affatto in stato di inferiorità lavorando accanto a Totò o a Taranto. [...]. Una commedia brillante? Se troverò un produttore disposto a farmela fare, la farò volentieri.

I.D., *L.U.C.E. senza fiamma*, p. 22

[Catenaccio]

Tre film brillanti di Sergio Grieco.

«Hollywood», a. VIII, n. 359, 2 agosto 1952

Maria Teresa Wochicievich, *Semplice e serena Milly Vitale*, p. 7

Un film di cappa e spada, come di vede, nel quale non mancano gli intrighi di corte, gli assassini misteriosi, gli amori, le gelosie e le eroiche gesta del cavaliere senza macchia e senza paura.

Leonardo Arlotta, Ergastolo, p. 19

I.D., *Un impero in decadenza*, p. 22

Domenico Gambino, vecchio attore del “muto” e regista annunzia *Zorro alla riscossa*, film avventuroso a colori.

«Hollywood», a. VIII, n. 360, 9 agosto 1952

[Didascalia a foto, p. 4]

Claudine Dupuis e Raf Vallone in *Il bivio* un buonissimo film poliziesco italiano.

Ezio Colombo, "Il bivio", p. 6

I.D., *Tante attrici per una nemica*, p. 22

Raffaello Matarazzo ha iniziato un nuovo film passionale della serie Nazzari-Sanson, *Chi è senza peccato*; si annuncia un altro film passionale, *Sospetto*, diretto da G.W. Chili.

Giacomo Gambetti, "Mago per forza" in *Ingresso libero*, p. 23

[Metz e Marchesi, 1951]

Troppo lungo sarebbe qui, ancora una volta, il discorso sul cinema comico italiano, e troppo lontano ci porterebbe. Certo è che ogni film di questo «genere» potrebbe riproporre il problema, se non si sapesse che, così come sono ora sistemate le cose, poche soluzioni ci sono.

«Hollywood», a. VIII, n. 361, 16 agosto 1952

Anita, *Cavalcata di canzoni* in *Filo diretto*, p. 2

È imminente a Cinecittà l'inizio di lavorazione del film *Canzoni di mezzo secolo*, che sarà realizzato da Carlo Infascelli per la produzione associata Amato-Roma Film e che verrà diretto da Domenico Paoletta. [...]. *Canzoni di mezzo secolo*, che verrà girato a colori con il sistema Ferraniacolor, vuole essere una cavalcata nel mondo della canzone in questi ultimi cinquant'anni, attraverso varie storie d'amore legate fra loro da un filo conduttore ed interpretate da noti attori.

Franco Rispoli, *Quasi Mattia Pascal l'ex cavaliere Tino Scotti*, p. 5

[Resoconto dalla lavorazione di *I morti non pagano le tasse*, tra gli sceneggiatori Italo Dragosei]

La gente, è vero, s'era stancata di ridere pur di ridere, s'era stancati dei lazzi e delle smorfie. Ma questo significava che il genere comico era del tutto morto e che i comici dovevano venir seppelliti con esso?

I.D., *Un magnifico affare*, p. 22

Primo Zeglio dirigerà per l'Excelsa *La figlia del diavolo*, un dramma di spionaggio coi Borboni e i garibaldini, interpretato da Miriam Druh [sic], Massimo Serato, Paola Barbara e Renato Salvatori. [...]. Sono in preparazione alcuni film molto cantati; il primo, tratto da un'autobiografia di Luciano Tajoli, sarà interpretato da lui stesso e diretto da Lionello De Felice; il secondo è tratto da un divertente soggetto di Morbelli e Marinucci, *Saluti e baci*.

«Hollywood», a. VIII, n. 362, 23 agosto 1952

Ottavio Alessi, *Da Sole a La fiammata sempre ardente Blasetti*, pp. 12-13

Basta appunto voltarsi indietro a riguardare la sua [di Blasetti] produzione per rilevare film drammatici e comici, film d'azione e intimisti, film storici e realisti. Ecco le parole con le quali ci lasciò dopo averci, qualche tempo fa, parlato di

Altri tempi: “... senza contare che l'avvento di un tal genere aprirà il varco ad una massa cospicua di nuovi ingegni e nuovi talenti, fra sceneggiatori, registi e attori...”.

Mario Rontani, *Gli angeli del quartiere*, p. 19

A Borghesio va il riconoscimento di non essersi lasciato prendere la mano da una facile (e purtroppo oggi largamente usata!) imitazione di certi film “gangsteristici” e di non aver nulla concesso alla suggestione spettacolare di un ambiente di malavita che in parecchi film italiani finisce con toccare il grottesco.

I.D., *Buone speranze per le reginette di bellezza*, p. 22

Fernando Cerchio, che ha finito da poco di girare un film di cappa e spada, è passato al genere comico, assumendo la regia di *Il bandonero stanco* [sic], con Renato Rascel [...]. Il produttore Alberto Manca prepara *Addio sogni di gloria*, film di genere musicale.

Giacomo Gambetti, “Atto di accusa” in *Ingresso libero*, p. 23

C'è un Gentilomo che si è americanizzato – nelle qualità peggiori – nei temi e nelle disperate evoluzioni formali, mentre vuol inserire in una semplice storia 'gialla' motivi sentimentali, sociali, patologici, non potendo però assolutamente riuscire a farsi prendere sul serio.

«Hollywood», a. VIII, n. 363, 30 agosto 1952

Eligio Gualdoni, *Parodie, che passione!*, p. 14

I.D., *Niente vacanze a Cinecittà*, p. 22

Maleno Malenotti – specialista nella produzione di film-biografico-musicali come quelli su Caruso e su Mascagni – annuncia per quest'inverno un film su Riccardo Wagner: *La vita amorosa di Wagner*. Il primo settembre Riccardo Freda inizierà il “colossale” *Spartaco* per la cui produzione s'è costituito appositamente un consorzio di produttori.

«Hollywood», a. VIII, n. 364, 6 settembre 1952

Alessandro Ferraù, *Piero Francisci, regista saggio*, p. 18

[Catenaccio: Un autentico artista che ama la pittura e la musica e trasfonde queste due arti nel cinema].

Appena potrà, Francisci vuol recarsi in Grecia., per rivivere il mondo di Omero.

Franca Bernini, “Ergastolo” in *Ingresso libero*, p. 23

Davvero il cinema italiano ha uno strano concetto di se stesso. Ogni anno produce 6 o 7 buoni film [...]. Dopo di che, reputando di aver fatto il proprio dovere, lascia libero sfogo alla produzione dei super-comici, all'insegna di Carlo Croccolo e di Giovanna Pala, e ai titoli drammatico-popolari, quelli che, data la categoria del loro pubblico, potremmo chiamare i film della domenica pomeriggio.

«Hollywood», a. VIII, n. 365, 13 settembre 1952

Alessandro Ferrari [Ferrai?], *La regina di Saba e la sua leggenda*, pp. 8-9

[Catenaccio]

Con la realizzazione dello spettacoloso *La Regina di Saba*, il cinema italiano riprende una formula di sicuro successo, quella del colosso storico, che già lo impose sui mercati del mondo in un passato non tanto lontano.

I.D., *La città assediata*, p. 22

Mario Pisu si accinge a debuttare come regista di un film 'garibaldino', *La brigata della speranza*, che dovrebbe avere il suo epicentro a Bologna [...]. Tra il 10 e il 15 settembre, Augusto Genina darà il “via” a un nuovo film religioso sulla *Maddalena*, interpretato da Eleonora Rossi Drago (peccatrice pentita).

«Hollywood», a. VIII, n. 366, 20 settembre 1952

E.G. Mattia, *Tre sorelle in gamba*, p. 5

[Articolo sulla lavorazione di *Ragazze da marito*: si scrive che Delia Scala ha partecipato a “film comici” e si accenna a chi, tra gli attori, avendo fatto “il «drammatico» teme di guastarsi la piazza passando al «comico»”].

Mario Natale, *Belle di giorno e di notte sulla laguna*, p. 14-15

“Western italiano” hanno chiamato in molti questo film di Geremi; infatti *Il brigante di Tacca del Lupo* in comune con il genere «western» americano ha molte cose. Non diremo dell'epoca (1861) né del fatto che alla fine arrivano «i nostri»; diremo piuttosto di quel tono eroico non retorico, di quella perfezione tecnica che non scivola nel meccanismo. [...]. Una trama d'amore s'innesta in tutta la storia e di questa è, infine, l'elemento risolutivo.

O.B., *Camicie rosse*, p. 19

Le esigenze commerciali della produzione cinematografica hanno spesso ridotto la storia a una risibile falsità. Oggi lo spettatore comune dinanzi all'avvertenza “film storico” pensa ad una cinematografia deteriorata che, attraverso a una montatura coreografica di finzione, indulga al bisogno d'evasione d'un pubblico sensibile solo a rievocazioni nazionalistiche o, almeno, genericamente romantiche. Ma sempre eroiche.

I.D., *Il cinema è forte*, p. 22

Tra i film in lavorazione che vedremo nella prossima stagione, di particolare interesse si annunziano tre film «marini»: *I sette dell'Orsa Maggiore*, rievocazione delle legendarie imprese dei «sommatori» della nostra Marina militare; *Terrore negli abissi*, un technicolor Panaria sulla caccia subacquea, *Africa sotto i mari*, con Umberto Melnati, Steve Baerclay e Sophia Lorcu [sic]. [...]. [Con *Le infedeli*] i due giovani registi, specializzati nel genere comico, intendono tentare la formula drammatica e avvicinarsi, nel tono polemico e indagatorio del cinema neorealista, all'ambiente borghese italiano tentato nel passato solo da Antonioni e Vergano.

«Hollywood», a. VIII, n. 367, 27 settembre 1952

I.D., *Ritorna De Sica*, p. 22

All'Arena di Verona si sono iniziate le riprese del film storico *Spartaco* [...]. Raffaello Matarazzo si è trasferito invece a Courmayeur per gli esterni del solito film-strappacuore, *Chi è senza peccato*.

«Hollywood», a. VIII, n. 368, 4 ottobre 1952

[Didascalia a foto, p. 21]

Gino Leurini interpreta con Leonora Ruffo, Gino Cervi e Marina Berti il colossale film *La regina di Saba*. (Produzione e distribuzione Oro Film).

I.D., *Il sindaco ha ragione*, p. 22

Oltre ai vari *Don Camillo*, *Don Lorenzo*, *Filo d'erba* ecc. si annunziano numerosi altri film “liturgici” con santi, preti e monache; tra i più notevoli *Paolo aiuta Dio*, di E.G. Margadonna, *La Maddalena* di Genina e *Il miracolo di Caravaggio*.

Enrico Lancia, “La ragazza di Trieste” in *Ingresso libero*, p. 23

Carla Del Poggio è l'attrice preferita, dopo Yvonne Sanson e Milly Vitale, per interpretare fumettistici polpettoni drammatici.

«Hollywood», a. VIII, n. 370, 18 ottobre 1952

Alberto Pozzolini, *Postumi di un'annata felice*, p. 3

Guardie e ladri, insolito film comico (insolito per il nostro cinema che del comico ha una ben altra opinione a base di donnine svestite, di ululati cavernosi e di trovatine psicoanalitiche).

Mario Garofalo, *Una croce senza nome*, p. 5:

L'intero film è lo snodarsi del patetico itinerario. Ma non è detto che il tono del film sia soltanto questo: il patetico.

Ezio Colombo, “Sensualità”, p. 6

Sensualità [...] è un ragionato – ma non sempre ragionevole – impasto di fermenti romanzeschi nostrani e – perché no? - americani. Mettete in un mortaio le novelle della Pescara di D'Annunzio, aggiungete qualche romanzo di Erskine Caldwell [sic], pestate ben bene e passate il trito nel forno di *Duello al sole* di King Vidor.

I.D., *I guai della celebrità*, p. 22

Il 20 ottobre s'inizieranno le riprese del solito film musical-radiofonico, *Cinque stelle cadute dal cielo* coi soliti Fragna, Nilla Pizzi, Teddy Reno, Rino Salviati e Clara Janone. [...]. La produzione Mambretti annuncia un altro film radiofonico, *Punto interrogativo*, e *Muso duro*, film di caccia in ferrinacolor tratto da un romanzo di Luigi Ugolini.

Ezio Colombo, “La tratta delle bianche”, p. 6

I guai per Comencini cominciano, quand'egli – distesa un'ampia rete di motivi drammatici – si accinge a tirare a sé tutti i fili del suo intreccio. Allora egli non sa resistere alla tentazione di ricorrere agli accomodamenti melodrammatici e – quel che più dispiace – agli effettacci del libro d'appendice.

A. Dominici, *Arrivano i nostri*, p. 11

[Articolo sul western, si conclude con l'affermazione: “Il «western» per tanti spettatori è il cinema per antonomasia”].

I.D., *Ma cos'è questa crisi*, p. 22

Gli attori e le attrici leggono soltanto quei soggetti che “contengono” belle parti drammatiche, ma poi interpretano le commedioline comico-musicali.

Giovanni Carbone, “Papà diventa mamma” in *Ingresso libero*, p. 23

Più che una commedia il film vuol essere una spigliata farsa che narra le avventure di Beppe.

Alberto Pozzolini, *Le moderne beatitudini*, p. 3

Beati coloro che hanno fame e sete di giustizia, tutti coloro che vorranno vedere giustamente puniti gli autori dei film comici italiani, i registi delle opere tratte da melodrammi, i produttori delle famigerate commedie musicali con numeri ballettistici-psicoanalitici-e-scenografia-alla-Toulouse Lautrec, con ghigliottinamento dei più riottosi; perché saranno saziati.

Guido Gerosa, *Rievocazioni storiche*, p. 16 (

[Rapido excursus sul film storico, da Guazzoni ai contemporanei]

Curatola, *Dalle comiche di Cretinetti ai film storici di trecento metri*, p. 18

[Prima puntata di una *Storia del cinema italiano*. Parla di generi: “film comici”, che sarebbero i primi film italiani, “western – lo chiamavano allora «film all'aperto»”, specialità degli americani, “film verista” di produzione francese].

Attraverso quale porta, quindi, l'Italia poteva accedere alla grande strada del successo mondiale. Dopo alcuni esperimenti mal riusciti, si tentò il film in costume, ispirato alla romanità o a personaggi immortali della nostra storia.

I.D., *La rivolta dei padroni*, p. 22

Dopo Giuliano, il Passatore, Musolino e decine di banditi siciliani e sardi, avremo un film sul bandito Gasperone, interpretato da Folco Lulli, accanto a lui appariranno otto attrici nei ruoli delle donne che rallegrarono la vita del brigante-don Giovanni.

Curatola, *La produzione italiana inventa le dive*, p. 18

Passando con estrema facilità e naturalezza dal genere storico al genere romantico, dalla commedia alla macchinosa ricostruzione di un mito o di una leggenda, Caserini realizzò *Siegfried e Parsifal* [...], *Dante e Beatrice* [...], *Santarellina* con Gigetta Morano, Alberto A. Capozzi e Mario Bonnard, che può essere considerato il primo film rivista, un riuscito tentativo di fondere il film muto con la commedia musicale.

«Hollywood», a. VIII, n. 374, 15 novembre 1952

J. d.A., *Lauretta Masiero*, p. 14

Il bandolero stanco è infatti non soltanto un comico, ma, più esattamente, un film che fa la parodia ai westerns, ai “cappelloni”.

Curatola, *Il film miracolo Quo vadis? rivela il De Mille italiano*, p. 18

[Terza puntata della *Storia del cinema italiano*]

I.D., *Pioggia di premi sui documentari*, p. 22

Tra tante opere, canzoni e biografie musicali, troveremo cotone sufficiente per tapparci le orecchie?

Maurizio Boscolo, “Moglie per una notte” in *Ingresso libero*, p. 23

Dopo una breve parentesi neo-realista (se si può veramente chiamare così) Camerini ritorna al tema che gli ha dato maggiori soddisfazioni: la commedia piccolo-borghese.

«Hollywood», a. VIII, n. 375, 22 novembre 1952

Alberto Pozzolini, *Il profumo dei petali appassiti*, p. 2

[Retrospectiva sui primi anni di vita di «Hollywood», in cui si enunciano chiaramente e abbastanza sinceramente le caratteristiche del settimanale “stampato per il grosso pubblico, esso deve naturalmente cercare la strada dell'informazione interessante che non giunga però al pettegolezzo”. Massimo Mida viene erroneamente indicato come “pseudonimo di Gianni Puccini”]

Albert Luneville, *Yvonne Sanson senza peccato*, p. 5

Chi è senza peccato... appartiene al genere dei drammi diretti a toccare il cuore, a spremere lacrime alla gente. Non è facile spremere lacrime alla gente, e Raffaello Matarazzo è tra quelli che ne posseggono il segreto. [...]. Forse i film di Matarazzo hanno avuto un colossale successo di cassetta perché la gente, specie dopo una guerra brutale come l'ultima, aveva bisogno di assicurarsi di non aver perduto completamente il cuore. Il trionfo del bene, della giustizia, della fedeltà era una segreta, urgente esigenza degli uomini e delle donne usciti dalla guerra, ed essi hanno decretato il successo di quei film, disertandone altri.

Curatola, *Con Cabiria di Dannunzio [sic] crolla il record degli incassi*, p. 18

[Quarta puntata della *Storia del cinema italiano*]

I.D., *Gli italiani non invecchiano*, p. 22

La Filmcostellazione ha in programma un film tratto dal libro di Orwell, *1984*, pessimistica visione del mondo fra trent'anni degradato da un'ipotetica (ma non troppo) guerra tra Oriente e Occidente”.

«Hollywood», a. VIII, n. 376, 29 novembre 1952

Liliana Chiaruzzo, *Tre film in uno*, p. 14

[Anteprima del film inglese *Gigolo e gigolette*]

Da qualche anno la produzione cinematografica europea si è andata decisamente orientando verso film ad episodi separati, favorita in questo da un sempre maggiore interessamento da parte del pubblico. È opportuno notare a questo proposito che, mentre da un canto la produzione italiana è stata l'ultima in ordine di tempo a realizzare spettacoli del genere, al cinema inglese spetta la paternità di essi.

Eligio Gualdoni, *Il “fenomeno” Zampa*, p. 15:

[Considera sopravvalutato lo Zampa dei primi anni del dopoguerra per il mancato rinnovamento della “commedia” come “genere”, rivaluta solo *Processo alla città*].

Curatola, *La Grande Guerra provoca la crisi*, p. 18

[Quinta puntata della *Storia del cinema italiano*]

Emilio Ghione, al quale alcuni anni di tirocinio avevano insegnato molte cose, ed in special modo una notevole sensibilità nei riguardi del gusto del pubblico, lanciò un genere nuovo. Un film intessuto di vicende cupe, un neorealismo di particolare sapore, un panorama dei bassifondi visti attraverso una lente deformante.

Ottorino Pesce, “Cinque poveri in automobile” in *Ingresso libero*, p. 23

Si sa come si fanno i film comici in Italia: un comico di grido che sappia più o meno dire una barzelletta a doppio senso digrignando i denti e storcendo la mascella, molte donnine formose e svestite, i soliti luoghi comuni di un certo umorismo deteriore, molto conformismo e poca intelligenza.

«Hollywood», a. VIII, n. 377, 6 dicembre 1952

[Viene annunciato il cambio del titolo del giornale e l'inserimento di nuove aree tematiche, p. 2]

Ezio Colombo, “Il brigante di Tacca del Lupo”, p. 6

Il regista ligure evidentemente non è rimasto insensibile a certi influssi americani, ma li ha assimilati con tale entusiasmo da ricavarne un mezzo espressivo sincero per la propria ispirazione. Germi, tanto per non usare termini allusivi, ha trapiantato in casa nostra il western d'oltreoceano. Egli ha trovato nel mondo dell'avventura e della fucilate un terreno fertile per il proprio vigore narrativo. Per chi voglia fermarsi su un modello, pensi pure a John Ford, senza peraltro stabilire un rapporto critico, tra l'opera ancora sperimentale dell'uno ed i bilanci ormai definitivi dell'altro.

D'altra parte già nel precedente film di Germi, *In nome della legge*, era abbastanza facile avvertire la consapevole (o casuale?) presenza del regista americano. Se non altro nel gusto e nel taglio di certe inquadrature. [...]. È bene tuttavia chiarire che le possibili derivazioni del regista italiano non assumono la forma di un prestito banale. Se Germi affermasse di non essersi mai ispirato ai film americani, si potrebbe senz'altro credere alla sua buona fede. Poiché gli influssi del *western* – per restare nel campo dei film in questione – sono di natura interiore e quasi inconsapevoli. In ogni epoca e in ogni stagione letteraria e cinematografica si diffondono nell'aria misteriose urgenze creative che fanno presa sullo spirito di persone diverse, anche senza che esista un rapporto di conoscenza. Può darsi che tale non sia il caso di Germi, comunque è certo ch'egli ha saputo trasferire nel nostro clima un genere cinematografico già esistente altrove, conservando intatti la freschezza e il vigore della sua personalità.

Curatola, *Bombardamento a tappeto di film americani*, p. 18

[Sesta puntata della *Storia del cinema italiano*, parla di “film storici” e “film di movimento”]

I.D., *La città si difende*, p. 22

Ettore Giannini porterà sullo schermo in un film a colori lo spettacolo musicale *Carosello napoletano* di cui ha fatto una riduzione cinematografica con Giuseppe Marotta.

«Hollywood», a. VIII, n. 378, 13 dicembre 1952

Franco Colombo, *Inflazione di capitani*, pp. 8-9

[Elenca 5 trame standard a partire da 5 tipi differenti di protagonista: “l'ex schiavo rivoltoso”, “l'aristocratico convertitosi a paladino del deboli”, “i patrizi spodestati illegalmente”, “il Capitano-corsaro-dei-mari”, “il Capitano-Povero-Cristo”]

Curatola, *Si procede per tentativi mentre l'America tiene cattedra*, p. 18

[Settima puntata della *Storia del cinema italiano*: oltre ai soliti generi si parla di “film romantico”]

I.D., *Piangeremo per un anno*, p. 22

Il nostro cinema va avanti a periodi, a fasi, a cicli; e ogni tanti anni si ripete o torna sui luoghi del delitto, come direbbe un criminologo che volesse scoprirne i pregi e i difetti. I 'generi' del cinema italiano si contano sulle dita e si ripetono quasi con la puntualità dei fenomeni celesti.

Così negli anni passati, abbiamo avuto il ciclo neorealista – forse un po' più lungo e sostenuto degli altri –; il ciclo drammatico-passionale, tipo *Catene*, *Figli di nessuno* e *Tormento*; il ciclo Totò-biancheria-intima e, finalmente, il ciclo comico normale [...].

Messo da parte solo per un anno l'abituale genere comico corrente, i nostri produttori si volgono per la prossima stagione al genere romantico-drammatico-storico che va dai film di cappa e spada, agli episodi del Risorgimento, dalle avventure dei corsari alle storie dei briganti di cento e di cinquanta anni fa.

«Hollywood», a. VIII, n. 379, 20 dicembre 1952

Alberto Maggi, *Otto donne e un cannone della comicità*, pp. 12-13

[Articolo su *Totò e le donne*, presentato come “un film comico italiano”]

Curatola, *Crolla il vecchio cinema italiano*, p. 18

[Ottava puntata della *Storia del cinema italiano*, fino al 1923 circa]

Antonio Brachetti, “Inganno” in *Ingresso libero*, p. 23

Con questo film Guido Brignone non si è certo svincolato dai canoni convenzionali del film “a fumetti”, un genere ormai abusato e pur deprecato, tanto che ogni ulteriore parola di riprensione suonerebbe gratuita.

«Hollywood», a. VIII, n. 380, 27 dicembre 1952

Curatola, *Il vento del sonoro spazza via le speranze*, p. 18

[Nona puntata della *Storia del cinema italiano*, dal disastro dell'U.C.I. al binomio *Sole – Rotaie*]

Italo Dragosei, *Arrivederci e grazie!*, p. 22

[Ultima edizione della *Settimana romana*, chiede ironicamente scusa ai lettori per averli annoiati con le proprie opinioni sulle cattive sorti del cinema italiano].

«Festival», a. IX, n. 1, 3 gennaio 1953

«Hollywood» diventa «Festival – settimanale di piacevole attualità»: nel primo numero si scrive di mondanità cinematografica, teatro, circo, sci, radio, televisione, oroscopo... Aumentano le foto, la grafica è decisamente più moderna. Azzerato lo spazio critico.

Pasquale Curatola, *Rumore a ogni costo*, pp. 12-13

[Prima puntata della *Storia del cinema sonoro in Italia*]

Con *Rubacuori* nacque il nostro film brillante, basato principalmente sulla bravura dell'interprete, e rimpolpato con diverse figure di secondo piano, anch'esse prese dal teatro di prosa e portate sullo schermo.

««Festival»», anno IX, n. 2, 10 gennaio 1953

Pasquale Curatola, *Invece di parlare il cinema canta*, pp. 24-25

[Seconda puntata della *Storia del cinema sonoro in Italia*]

Nel 1932 Nunzio Malasomma diresse, per l'interpretazione di Germana Paolieri, Isa Pola e Gianfranco Giachetti, *La cantante dell'opera*, un film tratto da una novella di Gino Rocca; Guido Brignone, invece, con *Wally* tratta dell'opera omonima di Alfredo Catalani, tentò un genere nuovo; portò sullo schermo non già la musica operettistica, o la canzonetta orecchiabile, o l'ambiente dei teatri di rivista, ma addirittura la musica classica, l'opera con i suoi acuti, i suoi intermezzi, i suoi duetti.

«Festival», a. IX, n. 3, 17 gennaio 1953

Pasquale Curatola, *Sbadigli e buone intenzioni*, pp. 24-25

[Terza puntata della *Storia del cinema sonoro in Italia*: i primi anni del sonoro].

«Festival», a. IX, n. 4, 24 gennaio 1953

Pasquale Curatola, *Camicia nera e treno popolare*, pp. 22-23

Il successo de *La segretaria privata* aveva fatto scuola; ed il film comico-sentimentale era diventato il solo *passe-partout* [sic] con il quale fosse lecito tentar di aprire le porte del successo e quelle dei buoni incassi. [...]. In Italia, e lo vedremo anche in seguito, guai ad imbrocchare un genere tipo; non si fanno che film di quel tipo; non si ricalcheranno altri motivi ad eccezione di quelli. Quando, nel secondo dopoguerra, ebbe un certo successo di pubblico il primo film comico, sembrava che non fosse possibile trovare sul mercato cinematografico capitali, se non per produrre film comici. [...]. Il film storico è, senza dubbio, una delle forme cinematografiche più difficili a realizzarsi e nello stesso tempo meno accette al pubblico.

Ezio Colombo, *Prime visioni*, p. 26

Non trascurate una visita al bazar delle canzoni. Ve lo presenta il regista Domenico Paolella con l'insegna di *Canzoni*

del mezzo secolo [sic]. Il cinema in questa iniziativa c'entra poco, ma chi ha qualche ricordo biografico legato a un gradevole motivetto, troverà il film abbastanza divertente.

«Festival», a. IX, n. 5, 31 gennaio 1953

[Didascalia a foto, p. 5]

Frank Latimore, che nella fotografia si allena per uno dei soliti duelli spettacolari che abbondano nei film di cappa e spada dei quali egli è un consueto protagonista, è uno degli attori stranieri che lavorano di più nella nostra produzione. Latimore è americano.

Un certo D., *L'ora della verità*, p. 21

Carta carbone. Il cinematografo italiano va sempre avanti alla cieca, per sentito dire, per – chiamiamolo così – spirito di emulazione. Un film sui fuorilegge siciliani s'è sempre portato dietro un film sui fuorilegge sardi e non c'è stata *Sepolta viva* che non fosse seguita a ruota dalla *Mano di una morta*.

Primo piano di Germi. Ha una voglia di western sparsa per tutto il corpo che lo fa sembrare lentigginoso. Dove non ci sono lentiggini fioriscono i nei di una voglia di gangster. Gli è rimasta nell'orecchio destro l'eco delle scariche di mitra di *Scarface*. Nel suo orecchio sinistro risuona ancora il rumore degli zoccoli dei cavalli di *Ombre rosse*, con qualche squillo di tromba della *Carica dei Seicento*. Nei suoi occhi c'è il tramonto infuocato di *Duello al sole*. [...]. Il suo amore attuale è una granitica roccia americana ed egli la va cercando affannosamente in Sicilia o in Calabria. Roccia e polvere sollevata dai cavalli che corrono sono i suoi ideali, con qualche pizzico di vecchia bandiera scolorita dal sole e lacerata dal vento. Germi non pensa in italiano, ma nello *slang* dei rudi uomini del Texas. Ma perché la bandiera italiana non ha tante stelle come quella degli Stati Uniti? Se *In nome della legge* lo ha reso felice, per via dei siciliani che andavano a cavallo sollevando nuvolette di polvere, *Il brigante di Tacca del Lupo* lo ha fatto piangere di gioia, perché gli ufficiali italiani portavano gli stessi berretti sformati e impolverati dei soldati americani della guerra di Secessione.

Pasquale Curatola, *Aiutare la barca a colpi di cannone*, p. 24

[Quinta puntata della *Storia del cinema sonoro in Italia*: elogio di Angelo Musco, si parla solo di “film storici”, *Re burlone* e *Lorenzino de' Medici*].

«Festival», a. IX, n. 6, 7 febbraio 1953

Ezio Colombo, “Io e Amleto” in *La lucciola*, p. 14

Nel campo dei film comici abbiamo visto anche di peggio del film di Macario.

Un certo D., *L'ora della verità*, p. 19

Statistica della lacrima. Se calcoliamo in appena cinque a testa le lacrime versate dagli spettatori italiani durante le proiezioni di film melodrammatici, commoventi, passionali e «accorati» di produzione nazionale, realizzati negli ultimi dieci anni, avremo una quantità di liquido lacrimoso tale da riempire un lago artificiale largo come la distanza che corre tra Torino e Venezia e lungo da Milano a Napoli (*Carcerato*, *Madunnella*, *Nennella* e *Città Canora* inclusi).

Pasquale Curatola, *Sentinelle di bronzo davanti al pubblico*, p. 26

[Sesta puntata della *Storia del cinema sonoro in Italia*: telefoni bianchi e cinema di propaganda bellica].

«Festival», a. IX, n. 7, 14 febbraio 1953

Un certo D., *Assonanze in L'ora della verità*, p. 19

[Divertissement sui titoli dei film italiani, che si richiamano l'un l'altro, raggruppabili in alcune categorie: “annisti”, “venezianisti”, “geografici o toponomastici”, “numeristi”, “reverendisti”, “cronachistico-giudiziari”, “effusionisti”].

Pasquale Curatola, *Cantano “Vivere” con mille lire al mese*, p. 24

[Settima puntata della *Storia del cinema sonoro in Italia*, su film operistici e divismo nazionale: Alida Valli, Nazzari, Valenti, De Sica, Giachetti].

Golfiero Colonna, *Firmamento di stelletta*, pp. 24-25

«Festival», a. IX, n. 8, 21 febbraio 1953

[Didascalia a foto di Leonora Ruffo, p. 20]

Il cinema non sa darci emozioni nuove. Basta con la *Regina di Saba* e con le usuali eroine del Vecchio e del Nuovo Testamento. Quando rivedremo una bella pellicola col telefono bianco?

Pasquale Curatola, *Noi vivi e loro vegeti*, pp. 24-25

[Ottava puntata della *Storia del cinema sonoro in Italia*: da *Noi vivi* ai primi film neorealisti, *Roma città aperta*, *Lettera anonima* (sic) e *Sciuscià*. Stranamente non si fa cenno di *Ossessione*].

«Festival», a. IX, n. 9, 28 febbraio 1953

Ezio Colombo, “I sette dell'Orsa maggiore” in *La lucciola*, p. 2

Soltanto a nominarli i film di guerra, c'è pericolo di vedere fiorire intorno una serie di sbadigli. In questi anni sono passati sugli schermi tanti e tanti chilometri di pellicola dedicati alle avventure belliche, che un tal genere di film lascia ormai indifferenti anche gli spettatori più ingenui.

Eppure sulle imprese dell'ultima guerra la nostra cinematografia ha saputo realizzare un nuovo film, che ha suscitato l'interesse di un folto pubblico. Il successo di *I sette dell'Orsa maggiore* si spiega soprattutto con l'autenticità documentaristica del film. Non è l'intreccio che attira l'attenzione degli spettatori. Anzi il breve accenno romanzesco inserito per dare una maggior consistenza narrativa alla pellicola finisce per annoiare.

[Didascalia a foto di *L'uomo, la bestia e la virtù*, p. 7]

Con la realizzazione della commedia di Pirandello, il cinema comico cerca nuove strade.

Pasquale Curatola, *Anni difficili, ma non per i comici*, pp. 24-25

[Nona e ultima puntata della *Storia del cinema sonoro in Italia*: dal neorealismo minore di Zampa al successo dei film comici]

«Festival», a. IX, n. 12, 21 marzo 1953

Un certo D., *L'ora della verità*, p. 24

Quo Vadis, M.G.M. [Il film] *Spartaco*, il *Quo Vadis? dei poveri*, è stato presentato a Roma, contemporaneamente al film della Metro, in locali del centro, non frequentati dal pubblico “pariolino”, che costano quattrocento lire meno.

Primo piano di Antonioni. Se dipendesse da Michelangelo Antonioni, l'anno solare verrebbe diviso in quattro stagioni umide: Autunno-piovoso, Autunno-prima-della-pioggia-con-nuvole, Autunno-dopo-la-pioggia, Autunno-diluvio.

«Festival», a. IX, n. 13, 28 marzo 1953

Ezio Colombo, “Perdonami” in *La lucciola*, p. 2

Concludiamo la settimana facendo una breve visita a Raf Vallone e Antonella Lualdi impegnati in un film popolare, *Perdonami!*, diretto da Mario Costa.

«Festival», a. IX, n. 14, 4 aprile 1953

Italo Dragosei, *La mia vita è un romanzo*, pp. 6-7

Cesare Zavattini sapeva certamente a quali pericoli e a quali fatiche si esponeva, quando propose ad Alfredo Guarini l'idea di un film biografico, affidato all'ispirazione e all'interpretazione di quattro “dive”, che doveva intitolarsi *Noi donne*.

Renato Giani, *Blasetti passa dal “carrettino” alla libreria*, p. 12

La cronaca, l'episodio minuto ma completo, il 'racconto', al di fuori di un interesse di pura narrazione cinematografica, stanno identificandosi col 'cinema' senz'altri aggettivi. Gli inglesi, a modo loro, attraverso lo scrittore Somerset Maugham che di frequente interviene nei suoi *Trio* o *Quartetto* come un filo conduttore, in veste di presentatore; e i francesi, mediante i “ricordi perduti” o i “peccato capitali”, stanno anch'essi entrando nell'attuazione e nell'idea d'un cinema dove l'attenzione, la tensione, le parabole siano brevi, gustosamente alternate. [...]. Se è vero che la Cines realizza entro l'anno un terzo *Zibaldone*, *Cento anni d'amore*, vuol dire che il genere ha preso piede e che il polso del mercato sta battendo in sincrono con le idee dei produttori.

«Festival», a. IX, n. 15, 11 aprile 1953

Ezio Colombo, “Gli uomini non guardano il Cielo” in *La lucciola*, p. 2

Gli uomini non guardano il Cielo, una biografia cinematografica di Papa Sarto, vale a dire Pio X.

[Comincia la pubblicazione di un farsesco *Processo al cinema italiano*, a cura di Giorgio Berti e Mario Natale, pp. 3-12]

Un certo D., *L'ora della verità*, p. 19

Si proiettava in un locale di Roma il film *Senza veli*: mondanità, brio, eleganza, curiosità per quel primo tentativo di collaborazione italo-tedesco-napolo-coloristico-rivistaiolo con Barzizza e C.

«Festival», a. IX, n. 16, 18 aprile 1953

[Didascalia a foto, p. 10]

Nazzari è un attore che “fa noleggio”; la sua presenza un un film incide sugli incassi in maniera straordinaria. I produttori lo cercano per qualsiasi “genere”, certi del successo. Ecco Amedeo Nazzari in un film comico-giallo-sentimentale con Armando Fineschi e Silvio Bagolini.

[Didascalia a foto, p. 18]

La serie dei fuorilegge gode dei favori del pubblico, tanto che Nazzari è costretto spesso ad interpretare romantici briganti.

Un certo D., *Primo piano di Zavattini* in *L'ora della verità*, p. 19

Quando Zavattini esce di casa, sua moglie lo richiama dalla finestra: “Cesare, hai dimenticato la bontà sul tavolino! Vuoi prenderti un raffreddore?”. [...]. Quando Zavattini dorme, la bontà va in vacanza e la pianura padana ne soffre.

«Festival», a. IX, n. 17, 25 aprile 1953

Ezio Colombo, “Spartaco” in *La lucciola*, p. 2

Soltanto nelle scene di movimento, in cui vengono impiegate rilevanti masse, si riscontra un apprezzabile mordente. In tali momenti si fa notare anche la fotografia di Pogany, il quale nel gusto dell'inquadratura ripete la lezione dei “westerns” americani. E, per la verità, il regista Riccardo Freda si mostra compiacente nel praticare qualche iniezione alla John Ford nella ciccia del romanzone di storia romana.

Un certo D., *Primo piano di Lattuada* in *L'ora della verità*, p. 19

Alberto Lattuada è piccolo, ma vasto; di statura modesta, ha idee immense e ambizioni infinite.

«Festival», a. IX, n. 18, 2 maggio 1953

Italo Dragosei, *Prontuario dei luoghi comuni del cinema pre-fabbricato*, pp. 3-5

Vogliamo fare una piccola indagine, una breve escursione nel mondo del luogo comune cinematografico, fra le vecchie

e abusate situazioni che fatalmente si ripetono da un film all'altro, secondo il genere, il tempo e gli ambienti. [...]. Il nostro “vademecum” è fatto per i più piccini (in quanto a intelligenza) ed è ben diviso, ordinato, lavato e pettinato, secondo i “generi” più in voga; non c'è che da seguirci; e ci segua chi ci ama.

Genere comico-farsesco-piccante; Commediolina brillante-sentimentale; Film di guerra o con cataclismi e fenomeni soprannaturali; Passionali romanzesco-appendicolari; Genere musical-coreografico; Genere avventuroso west-gangster-mafioso; Genere esotico-turistico-tropicale; Genere storico piratesco-romano-assiro-babilonese.

Un certo D., *Istigazione a delinquere* in *L'ora della verità*, p. 9

E se qualcuno provasse a impedire con la forza a Carmine Gallone di dirigere un nuovo film musicale o romano-antico-assiro-babilonese?”.

«Festival», a. IX, n. 19, 9 maggio 1953

Un certo D., *Destino infame* in *L'ora della verità*, p. 19

Scoperta e lanciata da Vittorio De Sica, come servetta di *Umberto D.*, Maria Pia Casilio è stata nuovamente chiamata a mezzo servizio per *Siamo tutti inquilini* e *Viale della speranza*, con grembiule bianco e cretina. quand'è che la giovane domestica dello schermo potrà sottrarsi al suo destino di schiava?

Un certo D., *Primo piano di Matarazzo* in *L'ora della verità*, p. 19

Se uno scaltro soggettista riuscirà a dimostrargli che la parola *Io* contiene elementi drammatici, romanzeschi o appendicolari, con qualche sposa-scacciata-la-sera-delle-nozze, o qualche trovatello-che-poi-viene-a-sapere-di-essere-figlio-del-conte-di-Essex, ebbene Matarazzo farà un film sull'*Io*: drammatico, violento, complicato come vuole il noleggiato, con Yvonne Sanson che ci sta dentro come a casa sua.

Avete vecchi libri rosicchiati dai topi, odorosi di muffa, con le storie avvincenti che piacevano a vostra nonna? Portateli a Raffaello Matarazzo, lo farete felice; e se avete pure qualche titolo brevissimo ma denso, sintetico ma fosco, riassuntivo ma pieno di significato, lasciateglielo avvolto in un giornale sui gradini di casa.

«Festival», a. IX, n. 20, 16 maggio 1953

Un certo D., *Difesa del cinema* in *L'ora della verità*, p. 19

Art. 4. Nell'eventualità che Pietro Germi volesse ambientare nuove avventure tipo 'western' con cowboys, stelle e strisce, reggimenti in carica e duelli al sole in Calabria o in Sicilia, bisognerà impedirglielo con tutti i mezzi a disposizione. [...]. Art. 8. Se Carmine Gallone è deciso a insistere coi film-rivista a colori, lasciarlo fare: se ne accorgerà...

[Didascalia a foto, p. 29]

Silvana Pampanini [...] partecipa al film musicale *Canzoni, canzoni, canzoni*.

«Festival», a. IX, n. 21, 23 maggio 1953

Guido Petriccione, *Vicende e propositi di Nino Besozzi*, pp. 9-11

[Didascalia a foto n. 7]

Uno dei suoi maggiori successi è il film comico-sentimentale *Eravamo sette sorelle*.

[Didascalia a foto n. 10]

La commedia brillante è il genere che Nino affronta più volentieri, ma ciò non significa che egli rifugga da parti di più vasto impegno, come quella sostenuta in *Rossini*, sulla vita del grande musicista, con Paola Barbara.

«Festival», a. IX, n. 22, 30 maggio 1953

Album di famiglia. Silvana Pampanini, pp. 15-17

[Didascalia a foto n. 4]

Come per Gina Lollobrigida e come per parecchie altre, il debutto di Silvana sullo schermo avviene attraverso un film musicale. [*Il segreto di Don Giovanni*]

[Didascalia a foto n. 5]

Silvana è interpellata per un film a soggetto religioso su Antonio da Padova.

Un certo D., *Silvanografia in L'ora della verità*, p. 19

Cosa bolle nella pentola? Ecco fatto: pochi film degni di rispetto, molti film "fumettistici" con "prove del sangue" e altre passionali diavolerie, moltissimi film storici o colossali.

Luigi Lucchesi, *Fascino della storia*, p. 25

Il cinema va a "cicli": si mette in cantiere un film di "genere" nuovo fra mille difficoltà e mille impedimenti. Poi, quando il film va bene si scatena l'ondata degli *inseguitori*; è così per i film comici, per i drammatici, per i sentimentali, per i realisti, i patriottici, i pessimisti... soltanto due generi "vanno sempre", quello storico e quello western. [...].

L'Italia nel campo del film storico ha una sua tradizione e un suo diritto, diremo, di prelazione [...]; è cosa ultranota che Piero Fosco non soltanto realizzi, con il suo *Cabiria*, il più colossale dei "colossi storici" dell'epoca, ma soprattutto vi presentò alcune scoperte tecniche notevolissime, come il "primo piano" e il "carrello". [...].

Questa è la forza del "genere storico": il desiderio di evasione del pubblico non soltanto verso storie che esulino dalla realtà quotidiana, ma soprattutto verso epoche che non ha conosciuto e che immagina soltanto. E guai a presentarli loro in maniera differente da come la fantasia le ha rese "reali".

«Festival», a. IX, n. 23, 6 giugno 1953

Ezio Colombo, "Febbre di vivere" in *La lucciola*, p. 2

Nel finale poi, quando si tratta di riunire i molteplici fili del canovaccio, Gora commette l'errore di forzare il tono del racconto, scivolando sul piano del melodramma.

Italo Dragosei, *Fora lo schermo il mento di Totò*, p. 6

La febbre del 3D ha preso, naturalmente, anche gli italiani: tutti ne parlano, tutti si propongono di girare in rilievo, tutti pensano di fare grossi affari con questa invenzione riesumata dagli archivi dell'ufficio brevetti di vent'anni fa, che riporterà il cinematografo nel girone dei "fenomeni" da baraccone, dal quale avevano tentato di tirarlo fuori Chaplin e De Sica, Ford e Clair, Rossellini e Clouzot, Capra e Visconti, per farne un'Arte con la maiuscola. Anche in Italia, quindi, si prepara il grande film in tre dimensioni: *Ulisse* a colori e in rilievo, con attori americani italiani e francesi; e prima che l'eroe omerico cominci il suo viaggio doppiamente periglioso, si prova il 3D sulla pelle di Totò e dei suoi compagni di avventura, per un film comico a colori e in rilievo cui è stato finalmente trovato da poco un titolo: *Il più comico spettacolo del mondo*.

«Festival», a. IX, n. 24, 13 giugno 1953

Santo Gradito, *Bocciato in geografia il cinema italiano*, pp. 3-5

Per i "western" autarchici vanno sempre bene Calabria, Sicilia e Sardegna, a meno che Germi non scopra qualche altro posticino degno della sua considerazione. [...].

PIEMONTE: Particolarmente adatto per film comici (Macario) o francesizzanti, galanti, "umbertini" e "cavurrini". [...].

VENEZIA TRIDENTINA: Particolarmente indicata per film folcloristici o ambientati nel mondo dei contrabbandieri di cocaina (*Barriera a settentrione*).

FRIULI: Anche il Friuli ha dato il suo bravo film patriottico-sentimentale (*Penne nere*) girato sulle Alpi carniche. [...].

VENETO: Consigliabile per film patriottico-alpinistico-fluviali tipo *Caimano del Piave* o *Leggenda* del medesimo.

VENEZIA: [...] si presta ottimamente [...] all'ambientazione di foschi film italiani in costume o anche moderni a patto che siano drammatizzati. [...].

EMILIA-ROMAGNA: [...] la zona B (o rosa), già dominio di Leo Longanesi, è stata ceduta a Federico Fellini, il quale "pensa" i suoi soggetti a Rimini, ma poi li gira regolarmente a Viterbo. [...].

UMBRIA: Adatta per film bucolico-liturgici come Francesco Giullare di Dio e Rita da Cascia. Ai documentaristi e agli amatori di film polemico-social- siderurgici si consiglia la circoscrizione di Terni. [...].

TOSCANA: Firenze, molto richiesta dagli stranieri, è particolarmente indicata per film in costume. [...].

ROMA: [...] sconsigliabile per film-colossi. [...].

CAMPANIA: Capri ed Ischia vanno bene per qualsiasi genere, secondo l'opinione degli americani. [...].

CALABRIA: Adatta a film diabolici e briganteschi come *Patto col diavolo*, *Il lupo della Sila*, *Il brigante Musolino* e *Il brigante di Tacca del Lupo*. [...].

SICILIA: [...] La Grande Isola ha ripreso il suo fiero aspetto di Texas mediterraneo, coi mafiosi che fanno tanto *cowboys* e i piccoli pretori così somiglianti agli sceriffi soli e indifesi.

«Festival», a. IX, n. 25, 20 giugno 1953

Giulio Mazzocchi, *Falsi esistenzialisti i "vitelloni" di Roma*, pp. 12-13.

[Chiarisce abbastanza bene gli estremi storici e filosofici dell'esistenzialismo – "che cioè l'esistenza debba precedere la puntualizzazione della propria essenza, che attraverso la lotta della vita (in che forma, in che direzione e perché, essi non possono dire) si giunga a capire la vera essenza di se stessi, ad affrontarla, a determinarla". Poi fa cronaca

scandalistica e moralistica sugli invertiti, i finti poveri, le ragazze perse etc.].

«Festival», a. IX, n. 26, 27 giugno 1953

Francesco Cällari, *Attori e no*, pp. 3-4

Stanchi di tutto, della dittatura e della guerra, dell'autarchia e dell'austerità, dei filmetti comico-sentimentali e dei filmoni storico-propagandistici [i registi italiani diedero vita al neorealismo].

Un certo D., *L'ora della verità*, p. 19

Insani propositi Che cosa minaccia la prossima stagione cinematografica italiana?

[Elenca alcuni film in lavorazione suddividendoli per generi].

Ramo storico-scostumato-magniloquente-con-barba

Genere passionale-fumettistico-appendicolare-truculento

Genere musical-galloniano-melodrammatico

Genere rievocativo-rivistaiuolo;

Genere patriottico-canoro

Accertamenti Da alcune indagini svolte attraverso numerosi film-liturgico-passionali [...] si potrebbe credere che almeno il cinquanta per cento delle donne italiane abbiano un passato abbastanza tragico di amore, di passione, di sangue e di delitti da fare dimenticare, tale da offuscare il passato di qualsiasi altra donna laica e leggera quanto si voglia.

«Festival», a. IX, n. 27, 4 luglio 1953

Ezio Colombo, “La peccatrice dell'isola” in *La lucciola*, p. 2

Romanzone romantico-social-poliziesco.

Un certo D., *L'ora della verità*, p. 19

Primo piano di Gallone, preso in giro per il suo “film musicale”.

«Festival», a. IX, n. 29, 18 luglio 1953

Ezio Colombo, “Ai margini della metropoli” in *La lucciola*, p. 2

Sterzata verso il racconto giallo.

«Festival», a. IX, n. 30, 25 luglio 1953

Sergio Agrimante, *Niente Persiane aperte, ma Donne proibite*, pp. 10-11

[Storia curiosa di un soggetto di Arnaud, Dragosei e Nicolai che passa attraverso vari registi, produttori e rimaneggiamenti senza essere realizzato]

Un certo D., *L'ora della verità*, p. 19

[*S.M. il Pubblico*: interessante, contesta le valutazioni di «Cinespettacolo» e Ferraù sull'insuccesso commerciale del neorealismo. 1) Questione morale; 2) Avanzamento del cinema come prodotto di uso (paragone lizzaniano con le scarpe); 2) Insuccesso dei film “passionalissimi” e comicissimi].

«Festival», a. IX, n. 31, 1 agosto 1953

Un certo D., *L'ora della verità*, p. 19

Borsa nera titoli. Continua l'accaparramento dei titoli di film che non saranno mai fatti da parte di produttori-incettatori. [...]. Genere familiar-casareccio-popolar-lacrimevole. [...]. Genere musical-licenzioso-pittorico. [...]. Genere patriottico-geografico-turistico-militare.

Francesco Càllari, *Il rilievo a Venezia*, p. 20

[Anteprima sui film presentati al «Festival»: il cinemascopio (sic) viene presentato come un sistema tridimensionale senza il fastidio degli occhialini, grazie alla profondità dello schermo concavo...].

«Festival», a. IX, n. 32, 8 agosto 1953

Ezio Colombo, “Cronaca di un delitto” in *La lucciola*, p. 2

Cronaca di un delitto, pur non nascondendo intenzioni di proporre e risolvere un problema umano, finisce col risultare un modesto racconto «giallo» in cui tuttavia manca il ritmo incalzante tipico in tal genere di pellicole.

«Festival», a. IX, n. 33, 15 agosto 1953

Sergio Agramante, *Difese Roma assediata con gli archibugi e le bugie*, pp. 10-11

Questo nuovo film [*Il sacco di Roma*] realizzato da Cerio per una società che si distingue nel genere (l'Oro Film ha già prodotto *Guerin meschino*, *La Regina di Saba*, e altri film più o meno demilliani) appartiene alla fortunata serie dei «film con barba».

Ettore G. Mattia, *Il cinema torna a Surriento*, pp. 13-15

Roberto Amoroso [...] dopo aver iniziato la sua attività nella forma d'un rudimentale artigianato ha creato un genere di film a carattere marcatamente regionale.

«Festival», a. IX, n. 34, 22 agosto 1953

Sono presenti quattro pagine in 3D, da leggere con gli occhialini.

«Festival», a. IX, n. 35, 29 agosto 1953

Giorgio Nannini, *Obiettivi sul Tirreno*, p. 26

Forzano aveva dato la stura al filone dei suoi film storici e uno dietro l'altro lanciava sul mercato: *Villafranca, Campo di Maggio, Fiordalisi d'oro, Il conte di Brechard* e così via.

«Festival», a. IX, n. 36, 5 settembre 1953

[Didascalia a foto, p. 4]

Di recente, Carla Calò ha interpretato i due film salgariani *I misteri della Jungla Nera* e *La vendetta dei Tughs* con Lex Barker.

«Festival», a. IX, n. 38, 19 settembre 1953

Italo Dragosei, *Una vera Odissea l'avventura di Ulisse*, pp. 4-5

[Didascalia a foto, p. 6]

Rascal ha debuttato in film comici, venendo dalla rivista, e ha dimostrato le sue doti di attore con *Il cappotto* di Alberto Lattuada.

[Didascalia a foto, p. 8]

Un turco napoletano è un film comico diretto da Mario Mattoli e interpretato da Totò.

[Didascalia a foto, p. 10]

Alcuni giornali hanno scritto erroneamente che [*Via Padova, 46*] si tratta di un giallo, mentre è un lavoro grottesco.

[Didascalia a foto, p. 10]

[*Sul ponte dei sospiri* è] Una filastrocca di luoghi comuni, una specie di antologia dei romanzi d'appendice a sfondo storico, di cui Giorgio De Chirico (proprio lui!) ha dipinto i bozzetti.

«Festival», a. IX, n. 39, 26 settembre 1953

Giorgio Guglieri, *Domani andremo al cinemascope*, pp. 2-3

[Articolo piuttosto accurato sul nuovo procedimento, spiega che “il Cinemascope non è, strettamente giudicando, un sistema di film in rilievo, anche se per certi effetti spettacolari dà la sensazione della stereoscopia agli occhi dello

spettatore].

«Festival», a. IX, n. 41, 10 ottobre 1953

Italo Dragosei, *A Villa Borghese senza i bisonti*, pp. 4-5

Il film a episodi non ha mai avuto molta fortuna e, ancora oggi, ci sono in Italia, in America, in Gran Bretagna, in Germania, in Francia, produttori che si ostinano a non fargli credito, malgrado i recenti e notevoli successi di *Altri tempi*, di *La giostra umana*, di *Quando le donne amano*. Pian piano il pubblico – che abbandonò nell'indifferenza film a episodi di un certo impegno, come *Tales of Manhattan* – s'è accostato al genere e ha finito col dimostrare che il denaro investito in simili tentativi può anche tornare nelle casse dei produttori”.

O.A., *L'ultima Eva si chiama Addams*, pp. 10-11

[*Mizar* è un] film marinaresco che narra una vera storia di “rane del mare” italiane.

G.G., *Un altro mezzo secolo di belle canzoni*, p. 25.

[Anteprime di *Canzoni, canzoni, canzoni*].

Canzoni di mezzo secolo fu, commercialmente, un affare d'oro e il pubblico mostrava di apprezzare quel genere diverso e che tuttavia aveva profonde risposdenze nell'animo sentimentale della popolazione.

«Festival», a. IX, n. 42, 17 ottobre 1953

Anonimo, *Album di famiglia. Yvonne Sanson*, pp. 15-18

[Didascalia 11]

In *Catene*, la Sanson e Amedeo Nazzari danno vita a una coppia popolarissima; il loro binomio diventa simbolo di un genere.

[Didascalia 16]

Chi è senza peccato, tratto da un racconto di Lamartine, è un tentativo di nobilitare il genere del binomio Nazzari-Sanson.

«Festival», a. IX, n. 45, 7 novembre 1953

Anonimo, *Obiettivo*, p. 3

[Redazionale critico sull'inflazione di film bellici]

Se un film patriottico può far bene più ai patrioti che alla patria, dieci film patriottici danneggiano la patria e irritano i patrioti.

Mario D'Alberti, *Il cinema al servizio della rivista*, p. 6

Il 1953 ha aperto un altro periodo al nostro cinema: quello del film-rivista. Questa nuova iniziativa sta impegnando le nostre forze produttive e la cosa sembra destinata ad aver largo sviluppo. [...]. Il film-rivista presenta una serie di

problemi tecnici particolari. *Attanasio, cavallo vanesio*, per esempio, è stato girato con tre macchine da presa per soddisfare l'esigenza di cogliere lo spettacolo sotto tre differenti angoli di visuale. Non bisogna perciò considerare questi film come opere concepite cinematograficamente, ma come spettacoli teatrali visti sullo schermo.

«Festival», a. IX, n. 46, 14 novembre 1953

Un certo D., *L'ora della verità*, p. 19

Bibbio redditizia. Che cos'è mai che scuote il mondo all'annuncio di un nuovo film biblico o assiro-babilonese o romano-greco da parte della famiglia Francisci o dell'azienda De Mille?

Anonimo, *Scherzando con Steve Barclay. Giallo senza sangue*, p. 23

[Catenaccio]

Il simpatico attore americano, ormai definitivamente trapiantato in Italia, ama i drammi a forti tinte; Angela Maria Faranda lo affianca in questa serie di immagini 'giallissime' che rivelano i gusti del divo.

«Festival», a. IX, n. 47, 21 novembre 1953

[Didascalia a foto, p. 3]

Durante la lavorazione di *Tripoli, bel suol d'amore*, musicale-patriottico, Fulvia Franco a colloquio col marito Tiberio Mitri.

«Festival», a. IX, n. 48, 28 novembre 1953

Ezio Colombo, “Gli uomini, che mascalzoni!” in *La lucciola*, p. 30

Mario Camerini [...] in un'epoca travagliata dai drammoni storici (*ad usum delphini*, per giunta!) e dalle insipide commedie, s'ingegnava di tener viva un certa realtà umana, trasformandosi in narratore brillante di novelle piccole-borghesi.

«Festival», a. IX, n. 49, 5 dicembre 1953

Un regista sul ponte dei sospiri, pp. 8-9

[Didascalia: “Prima della realizzazione, regista e produttore si erano accordati per creare un film di 'cappa e spada', che fosse adatto al gusto del pubblico meno provveduto; in seguito, però, prevalse l'idea di dargli una impostazione umoristica”. Il produttore Bomba e la distribuzione Zeus Film sono accusati di aver manipolato il film “trasformandolo in un lavoro serio e commerciale”].

Il regista Leonviola ha chiesto all'autorità giudiziaria il sequestro del suo film [*Sul ponte dei sospiri*] accusando la società produttrice e quella distributrice di aver apportato modifiche a sua insaputa, rendendolo drammatico mentre era

stato girato in chiave umoristica.

«Festival», a. IX, n. 50, 12 dicembre 1953

Un certo D., *Tempo di guerra* in *L'ora della verità*, p. 18

La guerra italo-americana per il dominio assoluto nel campo del costume, delle tuniche, dei sandali, della Storia, della Bibbia, e dell'Ave Caesar, sta per riprendere cruenta e spietata. Già tuonano le artiglierie delle opposte parti, i vecchi cannoni e i vecchi tromboni del *kolossal* sono stati rispolverati, s'odono le salve rumorose.

Ezio Colombo, “Amore in città” *La lucciola*, p. 30

Siamo ancora alle prese con un film-cooperativa. C'è voluta la bellezza di sette registi per mettere insieme una pellicola, che vorrebbe rappresentare il primo tentativo di creare un periodico cinematografico. L'idea, neanche a dirlo, è venuta a Zavattini, il cervello-operante del cinema italiano. In poche parole si tratta di far rivivere sullo schermo i fatti più clamorosi e più umanamente significativi della cronaca, chiamando a interpretarli davanti alla macchina da presa gli stessi protagonisti della realtà. Bisogna dire subito che, se Zavattini voleva tentare soltanto un'esperienza di reportage giornalistico trasferito sullo schermo, la sua idea, pur avendo in pratica offerto risultati tutt'altro che soddisfacenti, merita d'essere seguita con simpatia, perché schiude l'orizzonte a un nuovo genere.

«Festival», a. IX, n. 51, 19 dicembre 1953

Un certo D., *L'ora della verità*, p. 19

Fine di un impero? L'impero del Noleggio sta per crollare, la “provincia” non risponde più col solito entusiasmo a certi appelli di certi film che parlano al cuore [...]. Intanto, film popolareschi come *Fuoco nero*, *Fiamme sulla laguna*, *Eran trecento*, *Dramma sul Tevere*, *I figli non si vendono*, *Bruna indiatolata* e *Ombre su Trieste*, che in altri tempi avrebbero “tenuto” per due settimane in quattro cinema centrali di una grande città, escono alla chetichella: due giorni al Supercinema, uno all'Odeon, tre al Brancaccio e altrettanti all'Esperia.

Ezio Colombo, “Il più comico spettacolo del mondo” in *La lucciola*, p. 30

Ricordate il film-mammuth di Cecil De Mille passato sui nostri schermi nella scorsa stagione? Il regista Mattoli si è cimentato in una specie di parodia della chilometrica pellicola americana, che raccontava per filo e per segno la vita di un circo equestre. L'idea poteva anche risolversi in un divertente “giuoco” umoristico. Invece il film italiano mette in mostra una completa mancanza di fantasia e di buon gusto.

«Festival», a. IX, n. 52, 26 dicembre 1953

Un certo D., *L'ora della verità*, p. 22

Un po' di seni. Terminato il montaggio di uno dei tanti, recenti film con Totò, qualcuno fece notare che al regista, dopo la prima affrettata visione per pochi intimi, che scarseggiavano quei seni e quelle gambe di solito abbondanti in film del genere. Era un gran male, considerata la moda dei film comici e, anche, di certi film drammatici di produzione indigena;

produttore e regista decisero di parlarne a Totò, per sentire la sua opinione. Il Principe De Curtis rifletté per qualche minuto, andando col pensiero alle giornate della trascorsa fatica, poi ammise che, effettivamente, nel film scarseggiavano le gambe: “Ebbene”, disse “se proprio lo volete, inserite pure un po' di nudità nel film: seni, gambe ed altro a carrellate. Ma badate! Se gambe debbono essere, che siano gambe di signore, di donne dell'aristocrazia, possibilmente; in caso contrario non se ne fa nulla...”

Ezio Colombo, “L'incantevole nemica” in *La lucciola*, p. 30

Dopo *Il cielo è rosso* e *Febbre di vivere* (che avevano indicato nell'ex attore Claudio Gora un regista attento agli scompensi morali delle nuove generazioni) è arrivato il turno del film-comico, del film, tanto per intenderci meglio, di cassetta. Gora ha affrontato con dignità la dura incombenza e ha cercato di commettere il minor numero possibile di errori. Ne è sortito un film che a definirlo comico, sarebbe invero un tantino eccessivo, ma che tuttavia appare affidato a minori volgarità di quanto ci ha abituato la nostra cinematografia comica del dopoguerra.

«Festival», a. X, n. 53, 2 gennaio 1954

Roberto Mari, *Polvere di stelle*, pp. 14-17 (Inchiesta sul “fotoromanzo”).

Il cinema stesso se n'è servito per ambientazioni più da cronaca nera che umoristiche (p. 14)

Ezio Colombo, “Gelosia” in *La lucciola*, p. 31

Neppure la variante, o, per meglio dire, il richiamo alle inclinazioni più scoperte (s'è fatto sempre un gran parlare di Germi come iniziatore del western italiano) ha avuto un'eccessiva fortuna: *Il brigante di Tacca del Lupo* risulta, in definitiva, una libera interpretazione di un periodo storico, affidata essenzialmente alla descrittiva esteriore.

Ezio Colombo, “Cinema d'altri tempi” in *La lucciola*, p. 31

La parodia del cinema pionieristico è così lardellata di frizzi e di lazzi rivistaioli da rendere perplessi circa le intenzioni del regista Steno.

«Festival», a. X, n. 54, 9 gennaio 1954

B.M., *Una colpa sublime*, p. 23

Qualche anno fa ebbero un periodo di grande successo i “film che parlano al vostro cuore”, una indovinata formula cinematografica basata sul dramma e sul sentimento. Pur apparendo al pubblico senza alcuna etichetta, *Per salvarti ho peccato* potrebbe onorevolmente essere un “film che parla al cuore”.

Ezio Colombo, “Pane amore e fantasia” in *La lucciola*, p. 30

[Nessun riferimento di genere, si fa solo cenno a *Due soldi di speranza* e lo si definisce “uno dei film più divertenti e più euforici dell'annata”. Curioso: Colombo mischia le carte e parla di “esuberante bellezza” e “grumo di tristezza”, “De Sica non rinuncia i suoi 'a fondo' sentimentali, che finiscono col tenere avvinto lo spettatore in un'altalena di commozione e di allegria”]

«Festival», a. X, n. 55, 16 gennaio 1954

Anonimo, *Amore pettegolo*, p. 31

Aurelio De Miceli sta per varare la sua centesima creazione: un soggetto originale, drammatico, amoroso, sentimentale, di attualità vivissima e pulsante, *La scimitarra di Sandokan*.

«Festival», a. X, n. 56, 23 gennaio 1954

Armida Rocca, *Pampurio Croccolo torna al cinema*, p. 30

“Ora che ho chiuso questa parentesi teatrale mi rimetterò al lavoro dinanzi alla macchina da presa per interpretare, con Totò, un film tratto da una commedia di Scarpetta: *Miseria e nobiltà*, con la regia di Mattoli”

«Festival», a. X, n. 57, 30 gennaio 1954

[Didascalia a foto, p. 1]

Dawn Addams è rientrata in questi giorni in Italia da Hollywood. La giovane attrice ha girato in estate *Mizar*, con Franco Silva che è accanto a lei nella fotografia. Si tratta di un film drammatico che esalta l'eroismo dei nostri sommozzatori nel Mediterraneo durante l'ultima guerra. Alla pellicola, che è stata prodotta dalla Film Costellazione, hanno partecipato anche Paolo Stoppa, Marilyn Buford, Antonio Centa e Lia Di Leo

Ezio Colombo, "Giuseppe Verdi" in *La lucciola*, p. 30

Le biografie filmate del celebre compositore si susseguono sul metro del sentimentalismo melodrammatico. [...]. Il film è una biografia fumettistica per strappare lacrime e sospiri agli spettatori di cuore tenero, sulla quale come una grande marea dilaga l'onda operistica. Il risultato, dal punto di vista creativo, è zero.

«Festival», a. X, n. 58, 6 febbraio 1954

C.G., *Via Manzoni sentiero di guerra*, p. 8

[Spettacolo di danze pellirossa a Roma e Milano]

R.D., *Un uomo contro l'Opinione pubblica*, p. 22

[Anteprima di un film di Maurizio Corgnati, girato a Calci e Tirrenia, sceneggiato da Charles Spaak, che sembra ispirato a *L'asso nella manica*]

«Festival», a. X, n. 59, 13 febbraio 1954

Il doganiere, *Roma-scalo*, p. 23

L'Orso film parla invece di due film biografici, sulla vita di Eleonora Duse e sulla vita di Sarah Bernhardt.

«Festival», a. X, n. 60, 20 febbraio 1954

[Didascalia a fotografia, p. 1]

Fulvia Franco, ex Miss Italia, è l'interprete di *Tripoli bel suol d'amor*, un film allegro e drammatico che si avvale anche della partecipazione di Alberto Sordi e di Lyla Rocco. La pellicola è prodotta dalla Oro Film.

B.M., *Una canzone per Sordi*, p. 23

Poi l'azione [di *Tripoli bel suol d'amor*] si sposta in Africa e la vicenda da grottesca si fa sentimentale e drammatica. I bersaglieri si trasformano in combattenti accaniti, e sono con loro due donne che li hanno voluti seguire come crocerossine, la figlia del maresciallo ed una cantante di varietà (Fulvia Franco). Quest'ultima morirà durante una marcia nel deserto, uccisa dalla fucilata di un beduino.

È la prima volta, se non andiamo errati, che il cinema italiano affronta un film che ha per tema la vita militare ed una pagina di guerra legata al ricordo sentimentale di una generazione che non si è ancora estinta con una chiave che non è tutta grottesca, né tutta epica.

Ezio Colombo, "Questa è la vita" in *La lucciola*, p. 30

Sono di moda i film a episodi: ce ne stiamo accorgendo purtroppo da molti mesi. E quale occasione più onorevole (e lasciatemi anche dire: più comoda) della novellistica pirandelliana?

«Festival», a. X, n. 61, 27 febbraio 1954

G.G., *Prigioniero del cinema*, p. 19

Di recente Pierre [Cressoy] ha girati *Il prigioniero del re* (La maschera di ferro), un avventuroso film di cappa e spada che racconta la misteriosa vicenda di Luigi XIV e del suo gemello.

«Festival», a. X, n. 62, 6 marzo 1954

Compare per la prima volta una pubblicità a tutta pagina, Dentifricio Durban's a p. 19

Ezio Colombo, "Villa Borghese" in *La lucciola*, p. 31

La moda delle antologie cinematografiche (o come più comunemente si dice: dei film a episodi) non accenna a decrescere. Anzi pare che vada di giorno in giorno assumendo proporzioni tali da uscire dai limiti dell'occasione contingente per assurgere a fenomeno di natura creativa. In altri termini si assume alla frattura del film-romanzo il quale cede troppo volentieri il passo al film frammento. [...].

Potrebbe non essere un inutile allarme far notare i pericoli del cosiddetto film a episodi. Si tratta infatti di una formula comoda per tener viva la facciata di un mondo d'ispirazione che nella sua essenza si va esaurendo [quello neorealista].

Si ripeterebbe insomma il trapasso da romanzo a frammento come testimonianza di una decadenza di fantasia.

Ma lasciamo le considerazioni che il continuo ripetersi di un genere purtroppo esigono.

[Recensione di *Amori di mezzo secolo*]

Tanto per non venir meno al nostro discorso sul film a episodi, eccovene un altro esempio. *Amori di mezzo secolo* è nato evidentemente da un'idea commerciale.

«Festival», a. X, n. 63, 13 marzo 1954

B.M., *Giorgio Albertazzi*, pp. 20-21

[Didascalia a foto, p. 21]

Uno dei tanti film storici italiani: *Il mercante di Venezia* di Billon. Subito dopo Albertazzi girerà *I piombi di Venezia*, un'altra pellicola di scarso successo. L'attore è maturo per prove impegnative.

Ezio Colombo, “La spiaggia” in *La lucciola*, p. 31

Il nuovo film di Alberto Lattuada vuol essere soprattutto il quadro di una società. È interessante (anche se occorre escludere qualsiasi riferimento allusivo) notare come il regista milanese si sia servito dei casi di una mondana per creare il contraltare della sua battaglia.

«Festival», a. X, n. 64, 20 marzo 1954

G.G., *Anime sul mare*, p. 14

[Anteprima del film *Non vogliamo morire* definito “Una tragedia del mare realmente accaduta”]

Armida Rocca, *Rallye automobilistico del cinema Roma-Sanremo*, p. 17

[Didascalia a foto di incidente stradale]

Maresa Gallo sta girando un film giallo [forse *Terrore sulla città* (1956) di Majano].

«Festival», a. X, n. 65, 27 marzo 1954

Ezio Colombo, “Maddalena” in *La lucciola*, p. 30

Non è la prima volta che Augusto Genina viene tentato da un dramma della fede. Questa volta si è addirittura impegnato con la figura di Maddalena, cercando di trasferire nella realtà moderna l'episodio evangelico della peccatrice perdonata perché ha molto «amato».

«Festival», a. X, n. 66, 3 aprile 1954

B.M., *Canzone per Hélène Rémy*, p. 10

La pellicola, [*Canto per te*] annunciata in un primo tempo col titolo *Ladro d'amore*, è la storia di tre belle canzoni. Si tratta di un musicale brillante, ottimamente interpretato anche dagli altri attori, tra i quali spiccano il tenore Giuseppe Di Stefano, Carlo Campanini e la fatalissima Franca Marzi.

«Festival», a. X, n. 67, 10 aprile 1954

Ezio Colombo, “Pietà per chi cade” in *La lucciola*,

Questa volta si è voluto costruire un polpettone romanzesco-sessuale senza tuttavia tener conto che anche la credulità degli spettatori ha, ad un certo punto, dei limiti oltre i quali non può andare.

«Festival», a. X, n. 68, 17 aprile 1954

Ezio Colombo, “Gran Varietà” in *La lucciola*, p. 30

Gli amici Paoletta, Infascelli e C. hanno trovato, probabilmente, un filone d'oro nelle cosiddette cavalcate del mezzo secolo. In realtà bisogna convenire (stando almeno a quanto abbiamo constatato di persona alla “première” milanese di *Gran Varietà*) che il pubblico si diverte ai polpettoni musical-rievocativi cucinati da Paoletta e C.

«Festival», a. X, n. 70, 1 maggio 1954

Ezio Colombo, *La lucciola*, p. 30

[Recensione di *Tempi nostri*]

La rischiosa (e lasciateci dire, sconcertante) impresa di Alessandro Blasetti di portare le antologie letterarie sullo schermo continua.

«Festival», a. X, n. 71, 8 maggio 1954

Ezio Colombo, “Finalmente libero” in *La lucciola*, p. 31

Si tratta di una farsa di discutibile buon gusto ideata e realizzata da Amendola e Maccari.

«Festival», a. X, n. 72, 15 maggio 1954

[Didascalia a foto, p. 1]

È giunta a Roma l'attrice inglese Mara Lane che interpreterà *Angela*, un film tratto da un romanzo giallo americano e diretto da Edoardo Anton.

Anonimo, *Il prode Achille*, p. 2

Achille Togliani è stato scritturato con un contratto di due anni da una casa cinematografica per interpretare una serie di film musicali.

G.S., *Serenata a Mara*, p. 27

[Mara Lane] è venuta in Italia per sostenere il primo ruolo principale della sua vita. Si tratta di un film giallo: il suo personaggio è quello di Angela, una donna demonio, una donna assassina. [...]. Forse legge troppi romanzi gialli e lo ammette senza indecisione: le piacciono quelli di Mike Spillane che si beve d'un fiato.

«Festival», a. X, n. 73, 22 maggio 1954

Il doganiere, *Roma-scalo*, p. 11

Dawn Addams [...] ha accettato di prendere parte al film di Francesco De Robertis che s'intitolerà *Gli uomini ombra* e narrerà ancora una volta episodi inediti dell'ultima guerra...

[Didascalia a foto, p. 16]

Mara Lane si intrattiene con Dennis O'Keefe in una pausa di lavorazione di *Angela*, il poliziesco iniziato di recente. Fra gli altri interpreti, Brazzi.

«Festival», a. X, n. 74, 29 maggio 1954

L.P., *Non fiori ma opere di cinema*, p. 13

[Progetto di produzione di una *docufiction* ante litteram sul caso Montesi ,diretta da Sergio Schera, coi veri parenti come protagonisti]

Wilma Montesi morirà una seconda volta, sotto la luce dei riflettori, e i suoi parenti, pallidi spettri della realtà, piangeranno lacrime di glicerine in omaggio alla “verità cinematografica”. Il neorealismo non poteva trovare una fine peggiore.

«Festival», a. X, n. 76, 12 giugno 1954

Vice, “Cose da pazzi” in *La lucciola*, p. 30

Non varrebbe la pena di parlare di questo film, totalmente sconcertante, se esso non fosse diretto da W.G. Pabst [sic], un regista che occupa un posto d'onore nella storia del cinema. Il perché un grande regista del passato abbia sentito la necessità di dirigere questa scombinata sciocchezza, questa antologia di barzellette mediocri e di attori esagitati, non è comprensibile.

«Festival», a. X, n. 77, 19 giugno 1954

Eugenio Giacobino, *Mezzo secolo di sogni*, pp. 22-23

Che cosa c'è da rammentare del decennio '32-42? Ce ne sarebbero tantissime di cose; e forse unno studio spregiudicato su quello che fu “il cinema dei telefoni bianchi” (ecco un bel titolo!) bisognerebbe proprio decidersi a scriverlo, per documento e per eventuale lezione.

«Festival», a. X, n. 79, 3 luglio 1954

Il doganiere, *Roma-scalo*, p. 11

Tiberio Mitri e la moglie Fulvia Franco dovrebbero apparire quanto prima in un film sull'ambiente sportivo... I due coniugi, che prima d tornare in auge presso il pubblico attraversarono un momento nero, hanno ricevuto infatti vantaggiose offerte... Offerte ben diverse da quelle di uno o due anni fa quando accettarono di prendere parte anche a fotoromanzi a fumetti e in film comici di nessun successo...

Vice, “Canto per te” in *La lucciola*, p. 30

Non si disturbi, grazie.. È il tenore Di Stefano che canta, da par suo, senza tuttavia riuscire a salvare le sorti di questa commediola musicale diretta, in un momento di disattenzione, da Marino Girolami. Come spesso accade quando c'è un

cantante nei dintorni, il film va avanti a furia di melodie, dando al pubblico la curiosa sensazione che nel mondo dei tenori non si possa chieder un bicchier d'acqua senza emettere un acuto.

Vice, "Capitan Fantasma" in *La lucciola*, p. 30

Capitan Fantasma è l'ultimo scialbo esempio di quella nutrita serie che hanno per illustri rappresentanti Zorro, Capitano Blood, Robin Hood e gli altri difensori dei deboli che la letteratura popolare a dispense settimanali ha portato alla notorietà. Il protagonista è Frank Latimore che non ha né l'aspetto atletico né la capacità acrobatica per figurare bene in un ruolo che andrebbe a pennello a Burt Lancaster o a Errol Flynn. Ma sapete come vanno le cose in Italia: basta che un attore venga dall'America, anche se laggiù le esperienze artistiche si riducono ai ruoli di primo morto nei film polizieschi, per trovare subito da noi un produttore che gli affida le sorti di una pellicola, svariati milioni e una benedizione.

«Festival», a. X, n. 80, 10 luglio 1954

L.P., *Laughton batte Lollo*, p. 15

[Didascalia a foto]

Dopo un film austriaco, si è classificato al quinto posto [al IV Festival Cinematografico di Berlino] l'italiano Duilio Coletti con il film di guerra marinara *La grande speranza*.

Vice, "Il terrore dell'Andalusia" in *La lucciola*, p. 30

Nella letteratura popolare, si incontrano spesso storie di briganti dai riflessi leggendari: in Italia si narrano ancora le imprese del Passatore e di Musolino; in Spagna, pare che i contadini ricordino con rispetto un certo Lecero. Ed ecco Ladislao Vajda che ne fa un film, una specie di western spagnolo, dagli esterni suggestivi e dal soggetto incongruente. Gli interpreti, in parte italiani, recitano con scarsa convinzione, a cominciare da Fosco Giachetti e a finire con Rossano Brazzi.

«Festival», a. X, n. 81, 17 luglio 1954

Anonimo, *Arrivano i Nastri*, pp. 8-9

[Didascalia a foto, p. 9]

Miglior attore protagonista dell'anno è risultato Nino Taranto per la sua ottima prestazione nel film satirico *Anni facili*.

Carlo A. Giovetti, *La grande speranza è italiana*, pp. 13-15

[resoconto dall'VIII Festival Cinematografico di Locarno]

Ma di buono, in *La grande speranza*, non c'è soltanto l'interpretazione di Folco Lulli; è un film, questo, che Duilio Coletti ha costruito con abilità e sincerità, e che è piaciuto molto. Naturalmente i primi a dirne male sono stati taluni critici italiani: quella solita pattuglia di supercritici che puzza di sinistrismo e che oltretutto è troppo ammalata di cerebralismo per giudicare un film che parla al sentimento.

[Didascalia a foto, p. 15]

Sopra e sotto, due immagini di *La grande speranza* di Coletti, un film di guerra che racconta l'umanità dei nostri equipaggi, pronti a rischiare la vita per salvare i naufraghi nemici.

«Festival», a. X, n. 82, 24 luglio 1954

Anonimo, *Ancora Bibbia*, p. 2

Un film biblico, ispirato alla *Fuga in Egitto*, avrà inizio nei prossimi giorni negli stabilimenti Fert di Torino. Il film, che si intitolerà *La peccatrice*, sarà diretto da Gianni Vernuccio e interpretato da Ruth Roman, Otello Toso e Arnoldo Foà.

Vice, “Canzone appassionata” in *La lucciola*, p. 31

Il film è un deprimente fumetto dagli sviluppi improbabili e risibili. La vedete voi la Pizzi sposa sottomessa, vilipesa e tiranneggiata? Bene, nel film lo è.

[Didascalia a foto, p. 32]

Si trova a Roma in questi giorni Ruth Roman, che abbiamo di recente ammirata in *Ballata selvaggia*. Ruth, che è venuta a girare il film biblico a colori *La peccatrice*, è stata sorpresa dai fotografi al Belvedere delle Rose, intenta a mangiare.

«Festival», a. X, n. 84, 7 luglio 1954

Adelaide Marzullo, *Napoli di tutti i tempi*, p. 12

[Presentazione di *Carosello napoletano* senza alcuna specificazione di genere. Si loda la fusione tra le varie parti della messa in scena: “La danza per esempio non si risolve in un intermezzo nella continuità narrativa, ma diventa anch'essa racconto, dramma, azione, dialogo”]

Vice, *La lucciola*, p. 31

[Recensione di *Frine, cortigiana d'oriente* senza alcuna specificazione di genere, “un risibile film italiano”]

«Festival», a. X, n. 85, 14 agosto 1954

Anonimo, *Siluri umani*, p. 2

Un altro film di guerra, *Siluri umani*, sarà iniziato a giorni per la regia di Antonio Leonviola. Il film, che narrerà le imprese dei mezzi d'assalto della nostra Marina militare, sarà prodotto da De Laurentiis e avrà per interpreti Lea Padovani, Raf Vallone, Yvonne Sanson, Maj Britt, Ettore Manni, Enrico Cecchi e Tozzi.

Dario Bassi, *Lieto tuffo “nel gorgo del peccato”*, pp. 22-23

Il Festiva [Cinematografico di San Marino] è stato inaugurato da un film di Vittorio Cottafavi *Nel gorgo del peccato*, patetica e drammatica storia di una madre che si sacrifica per permettere al figlio di rifarsi una vita.

«Festival», a. X, n. 86, 21 agosto 1954

Eugenio Giacobino, *Primo Oltre l'orizzonte*, pp. 4-5

[Catenaccio: “La Mostra Internazionale del Film documentario e del cortometraggio a Venezia”]

Anonimo, *In testa la scimmia e il rinoceronte*, pp. 6-7

[Catenaccio: “La Mostra Internazionale del Film per ragazzi”]

«Festival», a. X, n. 87, 28 agosto 1954

Anonimo, *Senso*, p. 21

[Presentazione del film in vista del Festival di Venezia]

Luchino Visconti, dopo *Ossessione*, *La terra trema* e *Bellissima*, è considerato il più grande regista italiano. Con questo film, tratto da una novella di Camillo Boito, Luchino Visconti abbandona il neorealismo per dedicarsi a storia romantica [sic].

«Festival», a. X, n. 89, 11 settembre 1954

Le recensioni de *La lucciola*, p. 30 diventano telegrafiche: poche righe di trama e poche di giudizio.

Vacanze d'amore

Trama. Un gruppo di turisti francesi erige un villaggio di tende vicino a Cefalù: ciò che succede nell'accampamento dà vita al film, che si regge su esili bozzetti. Litigi di innamorati e fidanzamenti, canzoni e *sketches* comici si succedono, mentre la macchina da presa si compiace di inquadrare belle ragazze in microscopici costumi da bagno.

Giudizio. Film di questo genere sono pretesti per far vedere le bellezze naturali della Sicilia e quelle, un po' sofisticate, delle siciliane, delle francesi e di altre fanciulle provenienti da tutto il mondo. Murolo canta, Chiari fa ridere, Robert Lamoureux pianta Hélène Rémy per la Bosè.

«Festival», a. X, n. 90, 18 settembre 1954

Anonimo, *Virginia Belmont*, p. 18

I film in costume, girati anche con l'afa estiva, sono il tema preferito di questa attrice che venne scoperta dal grande Ziegfeld e prima di passare al cinema sostenne un lungo tirocinio sui teatri di New York e La Jolla. Tanto è vero che i produttori le stanno preparando un altro film di cappa e spada da girarsi a Venezia e a Verona nel prossimo autunno.

«Festival», a. X, n. 91, 25 settembre 1954

Anonimo, *Un uomo fortunato*, p. 4

Scommetto che quando Xavier Cugat e la sua orchestra in camicia arancione delle maniche a sbuffo avranno lasciato il Teatro Lirico, la signorina Riccardi darà severissimi ordini a Gildo, il custode, perché le porte ed i finestrini del teatro siano lasciati aperti per lungo tempo. [...]. La quale orchestra, sia detto in confidenza, è la stessa che abbiamo tanto ammirato sullo schermo, in occasione di molti film-rivista.

«Festival», a. X, n. 92, 2 ottobre 1954

B.M., *Carosello napoletano*, p. 19

Commedia? Dramma? Farsa? Rivista? Forse niente di tutto ciò e forse tutto ciò insieme. Ma certamente uno spettacolo composito di genere nuovo aderente al più raffinato gusto dello spettatore odierno, in cui i mezzi della pittura, della musica e della danza sono accuratamente scelti e cinematograficamente adoperati. Giannini ha saputo fondere in una superiore unità lirica i più disparati elementi artistici e umani.

«Festival», a. X, n. 93, 9 ottobre 1954

Vittorio Paliotti, *Cinema da due soldi*, pp. 24-26

[Reportage di colore sul cinema napoletano di Amoroso, Montillo, Di Gianni, Ferrigno, non molto diverso da quelli usciti su periodici “seri”. Ricostruisce in dettaglio le avventure produttive dei cineasti napoletani].

Con *Malavita* – girato nel 1950 – Amoroso volle cambiare genere e volle tentare quello “francese”, ma le autorità non approvarono questo film giudicando “troppo spinto” quella specie di requisitoria alla *gioventù perduta*. La bocciatura del comitato tecnico non poteva immobilizzare Amoroso che per mettere insieme Jacqueline Pierreux, Harri Feist, Flora Torrigiani e Aldo Nicodemi aveva speso fior di quattrini; perciò il produttore napoletano pensò di ricorrere ad un trucco facendo stampare sui manifesti “questo film è stato escluso dalla programmazione obbligatoria”.

[Didascalia a foto, p. 25]

Ancora *Pentimento*. Eva Nova è nel film una sfortunata cantante che prodiga le sue cure a un orfanello. Come in tutti i film del genere, la bontà trionfa su ogni sorta di nefandezze.

«Festival», a. X, n. 94, 16 ottobre 1954

Giorgio Mezzi, *Vivi e lascia vivere*, p. 23

[Catenaccio: Vivi Gioi ha rotto i ponti col cinema che non le piace: lo trova fumettistico, semipornografico e pieno di panni sporchi; vorrebbe che tornasse l'epoca dei “telefoni bianchi”].

Per gli altri film, girati nel dopoguerra, la memoria di Vivi si fa meno labile. Ma si tratta di pochi film, che si contano tutti con le dita di una mano sola. *Caccia tragica* di De Santis, *Donne senza nome* con Simone Simon, Valentina Cortese e Gina Falkenberg, *La portatrice di pane*, melodramma all'ennesima potenza che ebbe un successone – di cassetta – anche all'estero, *Gente così* tratto da un canovaccio di Guareschi, e infine *Senza bandiera*.

«Festival», a. X, n. 95, 23 ottobre 1954

Il doganiere, *Roma-scalo*, p. 14

Per chi non lo sapesse la bella Kerima interpreterà [...] una commedia musicale accanto a Renato Rascel.

Anonimo, “L'allegro squadrone” in *La lucciola*, p. 30

Si tratta di una satira di vita militare, complicata da equivoci operettistici.

«Festival», a. X, n. 96, 30 ottobre 1954

Anonimo, “Viaggio in Italia” in *La lucciola*, p. 31

Finalmente, dopo qualche anno dalla sua realizzazione, il film di Rossellini è arrivato sugli schermi. Dobbiamo subito dire che sarebbe stato meglio fosse restato, “di qui all'eternità”, in un magazzino. *Viaggio in Italia* non fa altro che confermare l'assoluta, progressiva, irrimediabile decadenza di Rossellini. È triste dover dire di un regista, che ci ha dato film notevoli anche se sopravvalutati come *Roma, città aperta* e *Paisà*, quello che abbiamo detto. Ma è anche incomprensibile come un artista possa giungere a simili squilibri nel suo lavoro, abbassandosi fino alle infamie tipo *La macchina ammazzacattivi* e *Viaggio in Italia*. In questo film non c'è soggetto, non c'è dialogo, non c'è sceneggiatura, non c'è regia: è una accozzaglia di immagini che girano a vuoto, tediosamente, senza il minimo barlume di interesse. Un qualunque documentarista avrebbe potuto darci di più, fotografando i monumenti celebri. *Viaggio in Italia* è più che un brutto film: è un vero e proprio insulto all'intelligenza degli spettatori. Attori del calibro di Ingrid Bergman e George Sanders affogano in questo pasticcio, senza alcuna speranza.

«Festival», a. X, n. 98, 13 novembre 1954

Anonimo, *Settenote*, p. 18

Luciano Tajoli si appresta ad interpretare un nuovo film musicale dal titolo *Il cantante misterioso*. Avrà accanto Marcella Mariani, Miss Italia 1953 ed interprete di *Senso*, di *Donne e soldati* e di *Le ragazze di San Frediano*.

Anonimo, “Ulisse” in *La lucciola*, p. 30

Se lo si considera uno “spettacolo all'americana”, come il *Quo vadis* o *Il principe coraggioso*, *Ulisse* è un film riuscito, ricco, soddisfacente e – in definitiva – commerciale. Camerini, pur non uso a tal genere di regia, ha dimostrato polso sicuro e intuito nella scelta degli episodi, eccezionalmente ricca. Se il cinema, come noi ci ostiniamo a credere, è fatto soprattutto per divertire, *Ulisse* è cinematografico e divertente al cento per cento. Brutti e inadeguati, invece, i dialoghi. Scadente la Mangano che un marito produttore si ostina a imporre in ruoli inadatti al suo temperamento. Qui, la Mangano ha due parti: è accettabile come Circe, perché deve limitarsi ad essere enigmatica, inespressiva e fatale; è lagnosa come Penelope. Una donna così non avrebbe tenuto a bada le velleità amorose dei Proci per dieci anni: li avrebbe fatti scappare il secondo giorno. Kirk Douglas è un interprete indovinato e il suo gigioneggiare non stona in una storia come questa.

Anonimo, *Marte invade*, p. 2

Clemente Fracassi sta girando a Roma un film in Technicolor su una presunta invasione marziana. La pellicola che sarà in Technicolor e verrà interpretata dagli attori Richard Basehart, Maj Britt, Ettore Manni e Teresa Pellati, si intitolerà *I marziani a Roma*.

Emilio de' Rossignoli, *Obiettivo*, p. 3

Il pubblico non chiede problemi, filosofia, idee marxiste e messaggi al cinema, ma soltanto il diletto di due ore, l'evasione temporanea dai guai della esistenza. Compreso questo, diventa logico il successo dei film americani, delle commedie musicali, dei drammoni di tipo popolare. Tutte queste forme di spettacolo, che fanno torcere il naso alla critica, sono cinema vero, in quanto fatto per soddisfare le esigenze degli spettatori.

Anonimo, "Via Padova 46" in *La lucciola*, p. 30

Il filo conduttore è sommerso da una serie di episodi marginali inutili, quasi sempre di sapore macchietistico, che soffocano i buoni spunti del film.

Anonimo, "Il seduttore" in *La lucciola*, p. 30

Tutto il peso del film è sulle spalle di Sordi: questo è l'errore capitale di un lavoro che, d'altro canto, è spesso divertente e spigliato. Sordi non riesce a uscire dalla macchietta, anche quando ce la mette tutta come qui; non sarà mai un grande attore comico.

Anonimo, *Italia gira*, p. 3

Dopo *Moglie e amanti* della Po Film, Sergio Grieco realizzerà un giallo il cui titolo provvisorio è *Lo specchio*.

Anonimo, *Massacro*, p. 3

Eric [sic] von Stroheim sarà l'interprete di *Serie noire*, un giallo allucinante di coproduzione italo-francese per la regia di Pierre Focaud.

Mario D'Alberti, *Niente film giallo per il signor Lollo*, p. 6

[Catenaccio: Il marito di Gina Lollobrigida ha categoricamente smentito di essere ricercato dalla polizia politica di Tito e di non poter per questo motivo accompagnare la moglie in Jugoslavia]

B.M., *Assalto al futuro. Cinema e fantascienza*, pp. 16-17

[Articolo quasi integralmente dedicato alla fantascienza hollywoodiana: *Uomini sulla luna*, *RXM destinazione luna*, *Ultimatum alla terra*, *Destinazione terra*, *La guerra dei mondi...*]

[Catenaccio: Un nuovo genere di cinema è nato: il "fantacine", che comprende i film dedicati alle avventure spaziali, ai viaggi interplanetari e ai progressi della scienza nell'avvenire]

I francesi non vogliono essere da meno e iniziano un film sui dischi volanti, mentre gli inglesi creano una ragazza

proveniente da Marte e la fanno interpretare da Patricia Laffan, la Poppea di *Quo vadis*. In quanto a noi, giriamo *Marziani a Roma*, in chiave di satira.

«Festival», a. X, n. 102, 11 dicembre 1954

Anonimo, “Questi fantasmi” in *La lucciola*, pp. 30-31

Farsa e patetico, che si conciliavano nella commedia, non trovano il modo di amalgamarsi nella riduzione cinematografica, dando un notevole disagio allo spettatore. Sarebbe un lavoro mediocre senza l'estrosa e intelligente interpretazione di Renato Rascel, il “piccoletto”, che ha assecondato con gusto ed efficacia la volontà del regista. Maria Frau appare troppo statica.

Anonimo, “Uomini ombra” in *La lucciola*, pp. 30-31

Nel genere pseudo documentaristico, il Comandante De Robertis eccelle. L'ha dimostrato anche di recente con *Mizar*. *Uomini ombra* è un altro di quei film che per la stringatezza e la laconicità di stile documentario si riallacciano a modelli americani come *Il 13 non risponde*, *Chiamate Nord 777* ed altri. Il film ci fa conoscere la lotta segreta fra spionaggio inglese e controspionaggio italiano in un momento particolarmente drammatico dell'ultima guerra mondiale: l'atmosfera irrealista, l'incubo, la tensione sono ottimamente resi nella pellicola che non ha nulla da invidiare ai film stranieri del genere.

«Festival», a. X, n. 104, 25 dicembre 1954

Anonimo, “Mambo” in *La lucciola*, p. 31

Con ogni evidenza, si tratta di un film ideato e costruito sulla scia del successo di *Anna*, altro fumetto d'amore e di morte imperniato sulla donna bifronte (angelo o demone?), che un giorno si sente peccatrice e il giorno dopo diventa suora o crocerossina. Qui, la danza ha sostituito la religione, con risultati ancora meno comprensibili.

Indice dei testi consultati

(Nota: la bibliografia che segue non contiene gli articoli e i brani tratti da «Hollywood» e da «Festival», che sono invece disponibili nell'Appendice.)

Abruzzese Alberto, *Arte e pubblico nell'età del capitalismo*, Marsilio, Venezia, 1976²

Almansi Guido e Fink Guido, *Quasi come*, Bompiani, Milano, 1976

Allen Robert C. e Gomery Douglas, *Film History. Theory and Practice*, Random House, New York, 1985

Aprà Adriano, Freccero Carlo, Grasso Aldo, Grmek Germani Sergio, Lombezzi Mimmo, Pistagnesi Patrizia e Sanguineti Tatti (a cura di), *Raffaello Materazzo. Materiali*, Movie Club, Torino, 1976

Altman Rick, *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, in «Cinema Journal», a. XXIII, n. 3, Spring 1984. Versione riveduta in Grant Barry Keith (a cura di), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin, 2003

Altman Rick, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington, 1987

Altman Rick, *Film/Genre*, BFI, London, 1999 . Traduzione italiana *Film/Genere*, V&P, Milano, 2004

Altman Rick, *Where Do Genres Come From*, in Quaresima Leonardo-Raengo Alessandra-Vichi Laura (a cura di), *La nascita dei generi cinematografici*, Forum, Udine, 1999

Antonini Anna (a cura di), *Il film e i suoi multipli*, Forum, Udine, 2003

Aprà Adriano e Carabba Claudio, *Neorealismo d'appendice*, Guaraldi, Rimini-Firenze, 1976

Aprà Adriano, *Capolavori di massa*, in Aprà Adriano e Carabba Claudio, *Neorealismo d'appendice*, Guaraldi, Rimini-Firenze, 1976

Aprà Adriano, *Comencini e Risi: elogio del mestiere*, in Tinazzi Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979

Aprà Adriano (a cura di), *Luigi Comencini. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia, 2007

Argentieri Mino, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 1974

Argentieri Mino, *La Titanus e il mercato*, in Zagarrìo Vito (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 1988

Argentieri Mino, *Un promemoria sugli anni Cinquanta del cinema italiano*, in «La scena e lo schermo», a. I, n. 1-2, 1988-1989

- Argentieri Mino, *I fantasmi della storia*, in «La scena e lo schermo», a. II, n. 3-4, 1989-1990.
- Argentieri Mino, *Film di storia e di guerra*, in Bernardi Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume IX - 1954-1959*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2004
- Argentieri Mino, *Storia del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 2006.
- Aristarco Guido, *È realismo*, in «Cinema Nuovo», 55, marzo 1955, ora in *Sul neorealismo. Testi e documenti (1939-1955)*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1974
- Aristarco Guido, “In nome della legge”, in «Cinema», n.s., a. II, n. 13, 30 aprile 1949
- Aristarco Guido, “Il brigante Musolino”, in «Cinema», n.s., a. IV, n. 56, 1951
- Aristarco Guido, “Pane amore e fantasia”, «Cinema nuovo», n. 29, 15 febbraio 1954, ora in Pellizzari Lorenzo (a cura di), *Guido Aristarco. Il mestiere del critico 1952-1958*, Falsopiano, Alessandria, 2007
- Aristarco Guido, “Poveri ma belli”, «Cinema nuovo», n. 101-102, 1 marzo 1957, ora in Pellizzari Lorenzo (a cura di), *Guido Aristarco. Il mestiere del critico 1952-1958*, Falsopiano, Alessandria, 2007
- Aristarco Guido, “La pattuglia sperduta”, «Cinema nuovo», n. 41, 15 agosto 1954, ora in Pellizzari Lorenzo (a cura di), *Guido Aristarco. Il mestiere del critico 1952-1958*, Falsopiano, Alessandria, 2007
- Arnaud Noel, Lacassin Francis e Tortel Jean, *La paraletteratura: il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, Liguori, Napoli, 1977
- Asor Rosa Alberto, *Scrittori e popolo*, Samonà e Savelli, Roma, 1965
- Asor Rosa Alberto, *Il neorealismo o il trionfo del narrativo*, in Tinazzi Giorgio e Zancan Marina, *Cinema e letteratura del neorealismo*, Marsilio, Venezia, 1990²
- Bachtin Michail, *Problemy poetiki Dostoevskogo*. Traduzione italiana *Dostoevskij*, Einaudi, Torino, 1968
- Bachtin Michail, *Voprosy literatury i estetiki*, 1975. Traduzione italiana *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979
- Bachtin Michail, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, 1979. Traduzione italiana *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino, 1988
- Bafile Paolo, *Il «dumping» cinematografico in Italia*, in Magrelli Enrico (a cura di), *Sull'industria cinematografica italiana*, Marsilio, Venezia, 1986
- Baldelli Pio, *Il cinema popolare degli anni '50*, in Rondolino Gianni (a cura di), *Catalogo*

- Bolaffi del cinema italiano 1945-1965*, Bolaffi, Torino, 1967
- Balio Tino, *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, Scribner's, New York, 1993
- Baracco Adriano, *Non c'è pace*, in «Cinema» n.s., a. III, n. 50, 15 novembre 1950
- Barbaro Umberto, *Il cinema e l'uomo moderno*, Le edizioni sociali, Milano, 1950
- Barthes Roland, *La mort de l'auteur*, in «Mantéia», n. 5, 1968
- Basinger Jeanine, *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, Columbia University Press, New York, 1986
- Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Editions du Cerf, Paris, 1958-1962. Traduzione italiana *che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973
- Bernardi Sandro, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia, 2002
- Bernardi Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume IX - 1954-1959*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2004
- Bernardi Sandro, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare*, in Bernardi Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume IX - 1954-1959*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2004
- Bertetto Paolo, *La costruzione del cinema di regime: omogeneizzazione del pubblico e rimozione del negativo*, in Tinazzi Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano degli anni cinquanta*, Marsilio, Venezia, 1979
- Bettetini Gianfranco, *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*, Bompiani, Milano, 1979
- Biamonte S.G. (a cura di), *Musica e film*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1959
- Biasin Enrico, Bursi Giulio e Quaresima Leonardo (a cura di), *Lo stile cinematografico*, Forum, Udine, 2007
- Bisoni Claudio, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-1979)*, Carocci, Roma, 2009
- Bispuri Ennio, *Vita di Totò*, Gremese, Roma, 2000
- Bondanella Peter, *Italian Cinema. From Neorealism to the Present*, Frederick Ungar Publishing Co, New York, 1983
- Bordwell David, Staiger Janet e Thompson Kristin, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York, 1988
- Borghini Fabrizio, *Tirrenia. La città del cinema*, La casa Usher, Firenze, 1992

- Boschi Alberto, *La generazione del CinemaScope*, in *CinemaScope. Più grande della vita*, «Cinegrafie», a. XV, n. 16, Cineteca del Comune di Bologna-Le Mani, Bologna-Recco (Ge), 2003
- Boschi Alberto, *Le tecnologie del sonoro*, in Manzoli Giacomo e Pescatore Guglielmo, *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, Carocci, Roma, 2005
- Boschi Alberto e Manzoli Giacomo (a cura di), *Oltre l'autore I*, «Fotogenia», a. II, n. 2, 1995
- Bourget Jean-Loup, *Social Implications in the Hollywood Genres*, in «Journal of Modern Literature», a. III, n. 2, April 1973. Ora in Grant Barry Keith (a cura di), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin, 2003
- Bragaglia Cristina, *Le riviste di cinema in Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, vol. I, «Quaderni di documentazione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema», n. 74, Pesaro, 1978
- Brooks Peter, *The Melodramatic Imagination*, Yale University Press, New Haven-London, 1976. Traduzione italiana *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma, 1985
- Browne Nick, *Refiguring American Film Genres. History and Theory*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1998
- Brunetta Ernesto, *Crisi del neorealismo e normalizzazione sociale*, in De Giusti Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2003
- Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Volume III. Dal neorealismo al miracolo economico*, Editori Riuniti, Roma, 1993
- Brunetta Gian Piero, *Italian Cinema and the Hard Road towards Democracy, 1945*, in «Historical Journal of Film, Radio and Television», a. XV, n. 3, 1995
- Brunetta Gian Piero (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996
- Brunetta Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume primo. L'Europa. Tomo I. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino, 1999
- Bruno Giuliana e Nadotti Maria, *Off Screen. Women and Film in Italy*, Routledge, London-New York, 1988
- Buscombe Edward, *The Idea of Genre in the American Cinema*, in «Screen», a. XI, n. 2,

- March-April 1970. Ora in Grant Barry Keith (a cura di), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin, 2003
- Buttafava Giovanni (a cura di Lorenzo Pellizzari), *Gli occhi del sogno. Scritti sul cinema*, Biblioteca di Bianco & Nero – Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2000
- Caldiron Orio e Della Casa Stefano (a cura di), *Appassionatamente. Il mélo nel cinema italiano*, Lindau, Torino, 1999
- Caldiron Orio, *Gli artigiani della regia*, in De Giusti Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2003
- Caldiron Orio (a cura di), *Le fortune del melodramma*, Bulzoni, Roma, 2004
- Campari Roberto, *Hollywood-Cinecittà. Il racconto che cambia*, Feltrinelli, Milano, 1980
- Campari Roberto, *Il modello americano*, in «Cinema&Cinema», a. IX, n. 30, gennaio-marzo 1982
- Campari Roberto, *La presenza dell'America e i rapporti con il cinema americano*, in Brunetta Gian Piero (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996
- Canova Gianni, *Modelli, strategie e migrazioni mediatiche: la nascita della “commedia italiana”*, in De Giusti Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2003
- Canova Gianni (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1965/1969, vol. XI*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2002
- Caprara Valerio, *Gli autori e i generi: tradimenti, trasfigurazioni, trapianti*, in «La scena e lo schermo», a. II, n. 3/4, 1989-1990
- Capussotti Enrica, *Gioventù perduta. Gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Giunti, Firenze, 2004
- Cardone Lucia, *Con lo schermo nel cuore. Grand Hôtel e il cinema (1946-1956)*, ETS, Pisa, 2004
- Cardone Lucia, *Il consumo paracinematografico*, in Bernardi Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume IX - 1954-1959*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2004
- Cardone Lucia, *«Noi donne» e il cinema. Dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, Edizioni ETS, Pisa, 2009
- Carluccio Giulia e Villa Federica (a cura di), *L'intertestualità: lezioni, lemmi, frammenti di*

- analisi*, Kaplan, Torino, 2006
- Casadio Gianfranco, *La guerra al cinema. I film di guerra nel cinema italiano dal 1944 al 1997*. 2 voll., Longo Editore, Ravenna, 1997-1998
- Casetti Francesco, Ghezzi Enrico e Magrelli Enrico, *Appunti sulla commedia italiana degli anni cinquanta*, in Tinazzi Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979
- Casetti Francesco, Farassino Alberto, Grasso Aldo e Sanguineti Tatti, *Il neorealismo e il cinema italiano degli anni Trenta*, in Micciché Lino (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, 1975
- Casetti Francesco e Villa Federica (a cura di), *La storia comune*, ERI, Firenze, 1992
- Casetti Francesco, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano, 1993
- Casetti Francesco, *Les genres cinématographiques. Quelques problèmes de methode*, in «Ça cinéma», 18, 1979
- Casetti Francesco, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano, 1986
- Casetti Francesco, *Film Genres, Negotiation Processes and Communicative Pact*, in Quaresima Leonardo, Raengo Alessandra e Vichi Laura (a cura di), *La nascita dei generi cinematografici*, Forum, Udine, 1999
- Casetti Francesco e Fanchi Mariagrazia, *Le funzioni sociali del cinema e dei media: dati statistici, ricerche sull'audience e storie di consumo*, in Fanchi Mariagrazia e Mosconi Elena, *Spettatori. Forme del consumo e pubblici in Italia 1930-1960*, Biblioteca di Bianco & Nero – Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2002
- Castello Giulio Cesare, *Canzoni, riviste, operette nella storia del cinema*, in Biamonte S.G. (a cura di), *Musica e film*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1959
- Castellano Alberto, *Il cinema comico italiano: costanti e variabili di un modello produttivo*, in Magrelli Enrico (a cura di), *Sull'industria cinematografica italiana*, Marsilio, Venezia, 1986
- Cavell Stanley, *Pursuit of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, President and Fellows of Harvard College, 1981. Traduzione italiana *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Einaudi, Torino, 1999
- Cawelti John G., *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green University Press, Bowling Green, 1970
- Cawelti John G., *Adventure, mystery and romance*, The University of Chicago Press,

- Chicago, 1976
- Chambers Iain, *Dialoghi di frontiera*, Liguori, Napoli, 1995
- Chiarini Luigi, *Il film nella battaglia delle idee*, Fratelli Bocca Editori, Milano-Roma, 1954
- Chiti Roberto e Poppi Roberto, *Dizionario del cinema italiano. I film vol. 2. Dal 1945 al 1959*, Gremese, Roma, 1991
- Codelli Lorenzo, *Il West in Europa, l'Europa nel West*, in Brunetta Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume primo. L'Europa. Tomo 1. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino, 1999
- Colombo Fausto, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'ottocento agli anni novanta*, Bompiani, Milano, 1998
- Colombo Fausto, *Industria culturale e cultura del consumo*, in Bernardi Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume IX - 1954-1959*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2004
- Comand Mariapia, *L'immagine dialogica. Intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*, Hybris, Bologna, 2002
- Comand Mariapia, *Modelli, forme e fenomeni di divismo: il caso Alberto Sordi*, in Fanchi Mariagrazia e Mosconi Elena, *Spettatori. Forme del consumo e pubblici in Italia 1930-1960*, Biblioteca di Bianco & Nero – Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2002
- Comolli Jean-Louis, *Un corps en trop*, in «Cahiers du Cinema», a. XXVII, n. 278, juillet 1977
- Compagnon Antoine, *La Seconde Main, ou la travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979
- Compagnon Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, Paris, 1998. Traduzione italiana *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino, 2000
- Corsi Barbara, *Le coproduzioni europee del primo dopoguerra: l'utopia del fronte unico di cinematografia*, in Ellwood David W. e Brunetta Gian Piero (a cura di.), *Hollywood in Europa: industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, La casa Usher, Firenze, 1991
- Corsi Barbara, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 2001
- Costa Antonio, «Il Cristo proibito», in De Giusti Luciano (a cura di), *Storia del cinema*

- italiano. *Volume VIII – 1949/1953*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2003
- Costa Antonio, *La “serializzazione” del film di successo*, in Bernardi Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume IX - 1954-1959*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2004
- Costa Antonio, *Nel corpo dell'immagine, la parola*, in Guagnellini Giovanni e Re Valentina, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna, 2007
- Dall'Asta Monica, *Quale dei due? Za-la-Mort e il film a episodi italiano*, in «Fotogenia», a. IV, n. 4-5, 1998
- d'Amico Masolino, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Mondadori, Milano, 1975
- De Berti Raffaele, *Dalla schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano, 2000
- De Berti Raffaele, *Cinema e identità nazionale*, in Fanchi Mariagrazia e Mosconi Elena, *Spettatori. Forme del consumo e pubblici in Italia 1930-1960*, Biblioteca di Bianco & Nero – Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2002
- De Berti Raffaele, *Il genere aviatorio italiano negli anni Trenta tra modernità e identità nazionale*, in Eugeni Ruggero e Farinotti Luisella (a cura di), *Territori di confine. Contributi per una cartografia dei generi cinematografici*, numero monografico di «Comunicazioni sociali», a. XXIV, n. 2, maggio-agosto 2002
- De Berti Raffaele, *Il cinema fuori dallo schermo*, in De Giusti Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2003
- De Berti Raffaele, *Internazionalizzazione del cinema italiano e importazione dei modelli*, in Bernardi Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume IX - 1954-1959*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2004
- De Berti Raffaele e Eugeni Ruggero, *La statura orizzontale. Il caso di «Novelle Film»*, in «La scena e lo schermo», a. IV, n. 1, 1992
- De Cordova Richard, *Genre and Performance: An Overview*, in Grant Barry Keith (a cura di), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin, 2003
- De Giusti Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2003
- De Giusti Luciano, *Disseminazione dell'esperienza neorealista*, in De Giusti Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, Marsilio/Bianco & Nero,

- Venezia, 2003
- Deleuze Gilles, *L'image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983. Traduzione italiana *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1984
- Della Casa Stefano, *Il caso Matarazzo*, in Caldiron Orio e Della Casa Stefano (a cura di), *Appassionatamente. Il mélo nel cinema italiano*, Lindau, Torino, 1999
- Della Casa Stefano, *Storia e storie del cinema popolare italiano*, La Stampa, Torino, 2001
- De Tassis Piera, *Anna Zaccheo: questa donna è di tutti*, in «Cinema&Cinema», a. IX, n. 30, gennaio-marzo 1982
- De Vincenti Giorgio, *Per una critica politica della proposta culturale di «Cinema nuovo» quindicinale*, in Tinazzi Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979
- De Vincenti Giorgio, *Poveri ma belli: Un modello di erotismo nella commedia degli anni cinquanta*, in Zagarrìo Vito (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 1988
- Di Giammatteo Fernaldo, *La controversia Visconti*, «Bianco e Nero», nn. 9-12, settembre-dicembre 1976
- Di Girolamo Costanzo e Paccagnella Ivano (a cura di), *La parola ritrovata*, Sellerio, Palermo, 1982
- Dyer Richard e Vincendeau Ginette (a cura di), *Popular European Cinema*, Routledge, Londra-New York, 1992
- Dyer Richard, *Genre/Pastiche*, in Eugeni Ruggero e Farinotti Luisella (a cura di), *Territori di confine. Contributi per una cartografia dei generi cinematografici*, numero monografico di «Comunicazioni sociali», a. XXIV, n. 2, maggio-agosto 2002
- Eco Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1985
- Ellwood David W. e Brunetta Gian Piero (a cura di.), *Hollywood in Europa: industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, La casa Usher, Firenze, 1991
- Ellwood David W., *Il cinema e la proiezione del modello americano*, in Ellwood David W. e Brunetta Gian Piero (a cura di.), *Hollywood in Europa: industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, La casa Usher, Firenze, 1991
- Elsaesser Thomas, *Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama*, in «Monogram», n. 4, 1972. Traduzione italiana in «Filmcritica», n. 339-340, 1983, ora in Alberto Pezzotta (a cura di), *Forme del melodramma*, Bulzoni, Roma, 1992

- Eugeni Ruggero, *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano, 1999
- Eugeni Ruggero, *I percorsi del visibile*, in «La Valle dell'Eden», a. II, n. 4, 2000
- Eugeni Ruggero, *Il laboratorio delle maschere*, in De Giusti Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2003
- Eugeni Ruggero, *Sviluppo, trasformazione e rielaborazione dei generi*, in Bernardi Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume IX - 1954-1959*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2004
- Eugeni Ruggero, *Genere*, in Carluccio Giulia e Villa Federica, *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Kaplan, Torino, 2006
- Eugeni Ruggero e Farinotti Luisella (a cura di), *Territori di confine. Contributi per una cartografia dei generi cinematografici*, numero monografico di «Comunicazioni sociali», a. XXIV, n. 2, maggio-agosto 2002
- Foucault Michel, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, in «Bulletin de la Société Française de Philosophie», a. LXIV, n. 3, 1969. Traduzione inglese in «Screen», a. 20, n. 1, spring 1979
- Falasci Francesco (a cura di), *Scrittori e cinema tra gli anni '50 e '60. Atti del convegno di studi promosso dalla Fondazione Luciano Bianciardi. Grosseto, 27-28 ottobre 1995*, Giunti, Firenze, 1997
- Fanchi Mariagrazia, *Tra storia e memoria. Indagine intorno al kolossal attraverso le «storie di vita»*, in Villa Federica (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia degli anni Cinquanta*, numero monografico di «Comunicazioni sociali», a. XVII, n. 2-3, aprile-settembre 1995
- Fanchi Mariagrazia e Mosconi Elena, *Spettatori. Forme del consumo e pubblici in Italia 1930-1960*, Biblioteca di Bianco & Nero – Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2002.
- Fanchi Mariagrazia, *Spettatore*, Il Castoro, Milano, 2005
- Fanchi Mariagrazia, *Un genere di storia. Alcune considerazioni su storia di genere e storiografia del cinema*, in «La Valle dell'Eden», n.s., a. IX, n. 19, luglio-dicembre 2007
- Fanchi Mariagrazia e Pitassio Francesco, *Genealogie e famiglie allargate. I generi cinematografici nel cinema italiano degli anni Trenta*, in Alessandro Faccioli (a cura

- di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni '30: la produzione e i generi*, Marsilio, Venezia, (in corso di pubblicazione)
- Farassino Alberto, *Giuseppe De Santis*, Moizzi, Milano, 1978
- Farassino Alberto (a cura di), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, E.D.T., Torino, 1989
- Farassino Alberto, *Neorealismo, storia e geografia*, in Farassino Alberto (a cura di), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, E.D.T., Torino, 1989
- Farassino Alberto (a cura di), *Mario Camerini*, Éditions du Festival International du Film de Locarno- Éditions Yellow Now, Locarno-Crisnée, 1992
- Farassino Alberto, *Mario Camerini, au-delà du cinéma italien*, in Farassino Alberto (a cura di), *Mario Camerini*, Éditions du Festival International du Film de Locarno-Éditions Yellow Now, Locarno-Crisnée, 1992
- Farassino Alberto (a cura di), *Lux Film*, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus-Il Castoro, Pesaro-Milano, 2000
- Farassino Alberto, *Viraggi del neorealismo: rosa e altri colori*, in De Giusti Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2003
- Ferrero Adelio, *Ripensamenti e restaurazioni*, in Ferrero Adelio e Oldrini Guido, *Da Roma città aperta a La ragazza di Bube*, Edizioni di Cinema Nuovo, Milano, 1965
- Ferrero Adelio e Oldrini Guido, *Da Roma città aperta a La ragazza di Bube*, Edizioni di Cinema Nuovo, Milano, 1965
- Ferretti Gian Carlo, *Perché il pubblico popolare preferisce il film d'appendice*, in «l'Unità», Milano, 4 dicembre 1955, ora in Caldiron Orio e Della Casa Stefano (a cura di), *Appassionatamente. Il mélo nel cinema italiano*, Lindau, Torino, 1999
- Fink Guido, *Una politica degli autori negli anni cinquanta. Ovvero, come truccare merce rubata*, in Tinazzi Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979
- Fink Guido, *Modello americano e cinema italiano*, in De Giusti Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2003
- Forgacs David, *Italian Culture in the Industrial Era 1880-1980. Cultural Industries, Politics and the Public*, Manchester University Press, Manchester-New York, 1990. Traduzione italiana riveduta *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Il Mulino,

Bologna, 2000

- Forgacs David, *The Making and Unmaking of Neorealism in Postwar Italy*, in Hewitt Nicholas (a cura di), *The Culture of Reconstruction. European Literature, Thought and Film, 1945-1950*, St. Martin's Press, New York, 1989
- Forgacs David e Gundle Stephen, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2007. Traduzione italiana *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Il Mulino, Bologna, 2007
- Fortini Franco, "Due soldi di speranza", in *Dieci inverni: 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, De Donato, Bari, 1973
- Fusco Gaetano, 'Na voce e 'na chitarra. Roberto Murolo nel cinema di Matarazzo, in *Matarazzo. Romanzi popolari/Popular Romances*, «Cinegrafie», a. XIX, n. 20, Cineteca del Comune di Bologna – Le Mani, Bologna-Recco (Ge), 2007
- Gaines Jane (a cura di), *Classical Hollywood Narrative. The Paradigm Wars*, Duke University Press, Durham-London, 1992
- Gaines Jane, *Introduction: The Family Melodrama of Classical Narrative Cinema*, in Gaines Jane (a cura di), *Classical Hollywood Narrative. The Paradigm Wars*, Duke University Press, Durham-London, 1992
- Gallone Carmine, *Il valore della musica nel film e l'evoluzione dello spettacolo lirico sullo schermo*, in Biamonte S.G. (a cura di), *Musica e film*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1959
- Gaudreault André, *Cinema delle origini o della "cinematografia-attrazione"*, Il Castoro, Milano, 2004
- Gavioli Orazio, *41° Parallelo*, in «La fiera del cinema», a. II, n. 3, marzo 1960
- Gavioli Orazio, *Miliardi per i poveri*, in «La fiera del cinema», a. II, n. 4, aprile 1960
- Genette Gérard, *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris, 1979. Traduzione italiana *Introduzione all'architetto*, Pratiche Editrice, Parma, 1981
- Genette Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982. Traduzione italiana *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, 1997
- Giacomini François, *Quand Naples défiait Hollywood. Le film musical italien*, in Bertin-Maghit Jean-Pierre, *Les cinémas européens des années cinquante*, AFRHC, Paris, 2000
- Giacovelli Enrico, *Non ci resta che ridere. Una storia del cinema comico italiano*, Torino, Lindau, 1999

- Gili Jean A., *Avignon*, in «Ecran 74», n. 30, novembre 1974
- Gili Jean A., *Luigi Comencini*, Gremese, Roma, 2005²
- Gledhill Christine (a cura di), *Home Is Where Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, BFI, London, 1987
- Gledhill Christine, *The Melodramatic Field: An Investigation*, in Gledhill Christine (a cura di), *Home Is Where Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, BFI, London, 1987
- Gledhill Christine e Williams Linda (a cura di), *Reinventing Film Studies*, Arnold, London, 2000
- Gledhill Christine, *Rethinking Genre*, in Gledhill Christine e Williams Linda (a cura di), *Reinventing Film Studies*, Arnold, London, 2000
- Grande Maurizio, *Bozzetti e opere*, in Tinazzi Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979
- Grande Maurizio, *Abiti nuziali e biglietti di banca. La società della commedia nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma, 1986
- Grande Maurizio, *L'insolito nel popolare*, in Zagarrìo Vito (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 1988.
- Grande Maurizio, *Caratteri del cinema italiano*, in «La scena e lo schermo», a. IV, n. 1, 1992
- Grant Barry Keith (a cura di), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin, 2003
- Grant Barry Keith, *Experience and Meaning in Genre Films*, in Grant Barry Keith (a cura di), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin, 2003
- Greimas Algirdas Julien e Courtés Joseph, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano, 2007
- Grignaffini Giovanna, *Verità e poesia: ancora di Silvana e del cinema italiano*, in «Cinema&Cinema», a. IX, n. 30, gennaio-marzo 1982
- Grignaffini Giovanna, *Female identity and Italian cinema of the 1950s*, in Bruno Giuliana-Nadotti Maria, *Off Screen. Women and Film in Italy*, Routledge, London-New York, 1988
- Grignaffini Giovanna, *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*, in Brunetta

- Gian Piero (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996
- Grmek Germani Sergio, *Introduzione a una ricerca sui generi*, in Redi Riccardo (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Marsilio, Venezia, 1979
- Grmek Germani Sergio, *Mario Camerini*, *La Nuova Italia*, Firenze, 1981
- Grmek Germani Sergio, *Entretien avec Mario Camerini*, in Farassino Alberto (a cura di), *Mario Camerini*, Éditions du Festival International du Film de Locarno- Éditions Yellow Now, Locarno-Crisnée, 1992
- Guagnellini Giovanni e Valentina Re, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna, 2007
- Gundle Stephen, *Il PCI e la campagna contro Hollywood 1948-58*, in Ellwood David W. e Brunetta Gian Piero (a cura di.), *Hollywood in Europa: industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, La Casa Usher, Firenze, 1991
- Günsberg Maggie, *Italian Cinema: Gender and Genre*, Palgrave, Basingstoke-New York, 2005
- Harries Dan, *Film Parody*, BFI, London, 2000
- Hewitt Nicholas (a cura di), *The Culture of Reconstruction. European Literature, Thought and Film, 1945-1950*, St. Martin's Press, New York, 1989
- Hirsch Foster, *Acting Hollywood Style*, Harry N. Abrams, New York, 1996²
- Hollows Joanne e Jancovitch Mark (a cura di), *Approaches to Popular Film*, Manchester University Press, Manchester-New York, 1995
- Hutchings Peter, *Genre theory and criticism*, in Hollows Joanne e Jancovitch Mark (a cura di), *Approaches to Popular Film*, Manchester University Press, Manchester-New York, 1995
- Iampolski Mikhail, *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1998
- Il neorealismo italiano. Documentazioni*, Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Roma, 1951
- Interviste. Aristarco Guido*, in *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, vol. I, «Quaderni di documentazione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, n. 74, Pesaro, 1978
- Jenkins Henry, *What Made Pistachio Nuts?*, Columbia University Press, New York-Oxford, 1992

- Jost François, *Realtà/Finzione. L'impero del falso*, Il Castoro, Milano, 2003
- Kezich Tullio, *Il western maggiorenne*, Zigiotti, Trieste, 1953
- Kitses Jim, *Horizons West*, Thames and Hudson, London, 1969
- Klinger Barbara, "Cinema/Ideology/Criticism" - *The Progressive Text*, in «Screen», a. XXV, n. 1, January-February 1984. Ora in versione riveduta in Grant Barry Keith (a cura di), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin, 2003
- Kristeva Julia, *Semeiotichè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969. Traduzione italiana *Semeiotichè. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano, 1978
- Kristeva Julia, *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974. Traduzione italiana: *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia, 1979
- Lagny Michèle, *Popular taste. The peplum*, in Dyer Richard e Vincendeau Ginette (a cura di), *Popular European Cinema*, Routledge, Londra-New York, 1992
- Leprohon Pierre, *Le cinéma italien*, Seghers, Paris, 1966
- Leurat Jean-Louis e Liandrat-Guigues Suzanne, *Les Cartes de l'Ouest*, Armand Colin, Paris, 1990. Traduzione italiana *Le carte del western*, Le Mani, Recco (Ge), 1993
- Liehm Mira, *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the present*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1984
- Lietti Roberta, *Stilemi iconografici in I figli di nessuno*, in Villa Federica (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia degli anni Cinquanta*, numero monografico di «Comunicazioni sociali», a. XVII, n. 2-3, aprile-settembre 1995
- Lukow Gregory – Steven Z. Ricci, *The "Audience" Goes "Public": Inter-Textuality, Genre and The Responsibilities of Film Literacy*, in «On Film», n. 12, 1984
- Lunghi Fernando Ludovico, *Il film-opera*, in Biamonte S.G. (a cura di), *Musica e film*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1959
- Magrelli Enrico (a cura di), *Sull'industria cinematografica italiana*, Marsilio, Venezia, 1986
- Maltby Richard, *Hollywood Cinema: An Introduction*, Blackwell, Oxford, 1995
- Manzoli Giacomo, *I 100 film canonici e la chimera del salvataggio*, in «Studi Culturali», a. V, n. 2, agosto 2008
- Manzoli Giacomo e Pescatore Guglielmo, *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, Carocci, Roma, 2005
- Manzoli Giacomo, *Euforia delle merci e lotta di classe: da Ercole a Fantozzi*, Carocci, Roma, 2010

- Marchesi Emanuele e Noto Paolo, *Tatto/visione: Salò e il cinema erotico italiano*, in Autelitano Alice, Innocenti Veronica e Re Valentina (a cura di), *I cinque sensi del cinema*, Forum, Udine, 2004
- Marcus Millicent, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton University Press Princeton, 1986
- Marcus Millicent, *Filmmaking by the Book. Italian Cinema and Literary Adaptation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1993
- Martini Emanuela, *Mio Dio, come sono caduta in basso: l'omologazione verso il basso del cinema italiano*, in Magrelli Enrico (a cura di), *Sull'industria cinematografica italiana*
- Masoni Tullio e Vecchi Paolo, *Raffaello Matarazzo e il melodramma popolare*, in De Giusti Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2003
- Matarazzo. Romanzi popolari/Popular Romances*, «Cinegrafie», a. XIX, n. 20, Cineteca del Comune di Bologna – Le Mani, Bologna-Recco (Ge), 2007
- Materiali sul cinema italiano degli anni '50: vol. I*, «Quaderni di documentazione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema», n. 74, Pesaro, 1978
- Materiali sul cinema italiano degli anni '50: vol. II*, «Quaderni di documentazione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema», n. 74bis, Pesaro, 1978
- Menarini Roy, *La parodia nel cinema italiano*, Hybris, Bologna, 2001
- Menarini Roy e Pescatore Guglielmo, *Il cinema popolare e i processi di definizione dello spettatore*, in Fanchi Mariagrazia e Mosconi Elena, *Spettatori. Forme del consumo e pubblici in Italia 1930-1960*, Biblioteca di Bianco & Nero – Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2002
- Menarini Roy e Noto Paolo, *Dall'economia di scala all'intertestualità di genere*, in Manzoli Giacomo-Pescatore Guglielmo, *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, Carocci, Roma, 2005
- Menarini Roy, *Il teatro degli avvenimenti. La scena melodrammatica nel cinema italiano di genere*, in Pesce Sara (a cura di), *Imitazioni della vita. Il melodramma cinematografico*, Le Mani, Recco (Ge), 2007
- Mereghetti Paolo, *Il pesce democristiano*, in «Segnocinema», a. XIX, n. 97, maggio-giugno 1999
- Metz Christian, *Langage et cinéma*, Librairie Larousse, Paris, 1971. Traduzione italiana

- Linguaggio e cinema*, Bompiani, Milano, 1977
- Metz Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Éditions Klincksieck, Paris, 1972.
Traduzione italiana, *La significazione nel cinema. Semiotica dell'immagine, semiotica del film*, Bompiani, Milano, 1975
- Miccichè Lino (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, 1975
- Miccichè Lino, *Per una verifica del neorealismo*, in Lino Miccichè (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, 1975
- Miccichè Lino, *Dal neorealismo al cinema del centrismo*, in Tinazzi Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979
- Miccichè Lino, *Oltre il '68, un sogno interrotto: qualche anno dopo*, in Salizzato Claver (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia, 1989.
- Miccichè Lino, *Il «rimosso» nel cinema italiano anni Cinquanta* in Villa Federica (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia degli anni Cinquanta*, numero monografico di «Comunicazioni sociali», a. XVII, n. 2-3, aprile-settembre 1995.
- Moine Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Nathan-Université, Paris, 2002. Traduzione italiana *I generi del cinema*, Lindau, Torino, 2005
- Moneti Guglielmo, *Prime ipotesi per uno studio del "politico" nella commedia italiana degli anni Cinquanta*, in «La scena e lo schermo», a. I, n. 1-2, 1988-1989
- Montani Pietro, *La finzione senza uscita*, in «La scena e lo schermo», a. IV, n. 1, 1992
- Mora Emanuela (a cura di), *Gli attrezzi per vivere. Forme della produzione culturale tra industria e vita quotidiana*, Vita e Pensiero, Milano, 2005
- Morandini Morando, *Sessappiglio. Gli anni d'oro del teatro di rivista*, il Formichiere, Milano, 1978
- Morreale Emiliano, *Persiane chiuse, La tratta delle bianche*, in Aprà Adriano (a cura di), *Luigi Comencini. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia, 2007
- Mortara Garavelli Bice, *L'appropriazione debita: i rimandi intertestuali in poesia*, in «Prometeo», a. II, n. 1, 1982
- Mosconi Elena, *La commedia italiana: consumo e industria culturale*, in Fanchi Mariagrazia e Mosconi Elena, *Spettatori. Forme del consumo e pubblici in Italia 1930-1960*, Biblioteca di Bianco & Nero – Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2002
- Mosconi Elena, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Vita e Pensiero, Milano, 2006

- Mulvey Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», a. XVI, n. 3, Autumn 1975
- Muscetta Carlo, *Cinema controrealista*, in «Società», n. 2, aprile 1954, ora in *Materiali sul cinema italiano degli anni '50: vol. II*, «Quaderni di documentazione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema», n. 74bis, Pesaro, 1978
- Muscio Giuliana, *Tutto fa cinema. La stampa popolare del secondo dopoguerra*, in Zagarrìo Vito (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 1988
- Muscio Giuliana, *L'immagine popolare del cinema americano in Italia attraverso le pagine di «Hollywood» (1945-1952)*, in Ellwood David W. e Brunetta Gian Piero (a cura di.), *Hollywood in Europa: industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, La casa Usher, Firenze, 1991
- Muscio Giuliana, *Fucine di sceneggiatori*, in De Giusti Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2003
- Neale Steve, *Art Cinema as Institution*, in «Screen», a. XXII, n. 1, Spring 1981
- Neale Steve, *Questions of Genre*, in «Screen», a. XXXI, n. 1, Spring 1990. Ora in Grant Barry Keith (a cura di), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin, 2003
- Neale Steve, *Genre and Hollywood*, Routledge, London, 2000
- Noto Paolo e Pitassio Francesco, *Il cinema neorealista*, Archetipolibri, 2010
- Nowell-Smith Geoffrey e Ricci Steven (a cura di), *Hollywood and Europe. Economics, Cultural, National Identity 1945-1995*, BFI Publishing, London, 1998
- Oms Marcel, *Le Loup de la Sila*, in «Muet. Revue d'histoire du cinéma», n. 2, Printemps 1972
- O'Rawe Catherine, *“I padri e i maestri”: genres, auteurs, and absences in Italian film studies*, in «Italian Studies», 63/2, Autumn 2008
- O'Rawe Catherine, *E lucevan le stelle. Music, Melodrama and the Resistance Film*, Relazione dattiloscritta tenuta alla Conferenza annuale della Association for the Study of Modern Italy (ASMI), Institute for Germanic and Romance Studies, University of London, 27 Novembre 2009
- Ortoleva Peppino, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino, 1991
- Pandolfi Vito, *I film detti «popolari»*, in «Rivista del cinema italiano», a. II, n. 8, agosto 1953

- Parca Gabriella (a cura di), *Le italiane di confessano*, Feltrinelli, Milano, 1973³ [I edizione Parenti, Firenze, 1959]
- Pasetti Anna Maria, *Il consumo di generi d'intrattenimento e di cinema dagli anni '30 alla metà degli anni '60 in Italia*, in Fanchi Mariagrazia e Mosconi Elena, *Spettatori. Forme del consumo e pubblici in Italia 1930-1960*, Biblioteca di Bianco & Nero – Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2002
- Pellizzari Lorenzo, *È mai esistita una Trivialkritik?*, in «La scena e lo schermo», a. IV, n. 1, 1992
- Pellizzari Lorenzo, *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica italiana*, Bulzoni, Roma, 1999
- Pellizzari Lorenzo (a cura di), *Guido Aristarco. Il mestiere del critico 1952-1958*, Falsopiano, Alessandria, 2007
- Pescatore Guglielmo, *Il narrativo e il sensibile. Semiotica e teoria del cinema*, Hybris, Bologna, 2001
- Pescatore Guglielmo, *La voce e il corpo. L'opera lirica al cinema*, Campanotto, Pasian di Prato (Ud), 2001
- Pescatore Guglielmo, *Pesaro e i nuovi festival*, in Canova Gianni (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1965/1969, vol. XI*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2002
- Pescatore Guglielmo, *I generi come forme seriali*, in Antonini Anna (a cura di), *Il film e i suoi multipli*, Forum, Udine, 2003
- Pescatore Guglielmo, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci, Roma, 2006
- Pesce Sara (a cura di), *Imitazioni della vita. Il melodramma cinematografico*, Le Mani, Recco (Ge), 2007
- Pesce Sara, *Memoria e immaginario: la seconda guerra mondiale nel cinema italiano*, Le Mani, Recco (Ge), 2008
- Pezzotta Alberto (a cura di), *Forme del melodramma*, Bulzoni, Roma, 1992
- Pistoia Marco, *Il melodramma e l'eredità del neorealismo*, in Bernardi Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume IX - 1954-1959*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2004
- Pitassio Francesco, *Troppo presto, troppo tardi. Generi e attorialità*, in Eugeni Ruggero e Farinotti Luisella (a cura di), *Territori di confine. Contributi per una cartografia dei*

- generi cinematografici*, numero monografico di «Comunicazioni sociali», a. XXIV, n. 2, maggio-agosto 2002
- Pitassio Francesco, *Attore/Divo*, Il Castoro, Milano, 2003
- Pitassio Francesco, *Making the Nation Come Real. Neorealism/Nation: A Suitable Case for Treatment*, in «Annali Online di Ferrara – Lettere», vol.2, 2007
- Pitiot Pierre, *Le cinéma de la larme a l'oeil*, in «Muet. Revue d'histoire du cinéma», n. 2, Printemps 1972
- Quaresima Leonardo, *Melodramma*, in «Cinema&Cinema», a. IX, n. 30, gennaio-marzo 1982
- Quaresima Leonardo, *Neorealismo senza*, in Renzi Renzo e Furno Mariella (a cura di), *Il neorealismo nel fascismo*, Edizioni della Tipografia Compositori, Bologna, 1984
- Quaresima Leonardo, *Generi/Stili*, in Eugeni Ruggero e Farinotti Luisella (a cura di), *Territori di confine. Contributi per una cartografia dei generi cinematografici*, numero monografico di «Comunicazioni sociali», a. XXIV, n. 2, maggio-agosto 2002
- Quaresima Leonardo, *Postfazione*, in Biasin Enrico-Bursi Giulio-Quaresima Leonardo (a cura di), *Lo stile cinematografico*, Forum, Udine, 2007
- Quaresima Leonardo, Raengo Alessandra e Vichi Laura (a cura di), *La nascita dei generi cinematografici*, Forum, Udine, 1999
- Rastier François, *Arts et sciences du texte*, Presses Universitaires de France. Traduzione italiana *Arti e scienze del testo. Per una semiotica delle culture*, Meltemi, Roma, 2003
- Re Valentina, *Ai margini del film: incipit e titoli di testa*, Campanotto, Pasian di Prato (Ud), 2006
- Redi Riccardo e Rinaudo Fabio, *Piacciono in periferia*, in «Cinema», a. VII, n. 133, 15 maggio 1954 e a. VII, n. 135, 10 giugno 1954, ora in Caldiron Orio e Della Casa (a cura di), *Appassionatamente. Il mélo nel cinema italiano*, Lindau, Torino, 1999
- Redi Riccardo (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Marsilio, Venezia, 1979
- Riffaterre Michael, *La production du texte*, Seuil, Paris, 1979. Traduzione italiana *La produzione del testo*, Il Mulino, Bologna, 1989
- Renzi Renzo, *Impopolarità del neorealismo?*, in «Cinema nuovo», a. V, n. 82, 10 maggio 1956
- Renzi Renzo e Furno Mariella (a cura di), *Il neorealismo nel fascismo*, Edizioni della Tipografia Compositori, Bologna, 1984

- Roccella Eugenia, *La letteratura rosa*, Editori Riuniti, Roma, 1998
- Rondi Brunello, *Il film-balletto*, in Biamonte S.G. (a cura di), *Musica e film*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1959
- Rondi Gian Luigi, *Cinema italiano 1945-1951 (il dopoguerra)*, in *Il neorealismo italiano. Documentazioni*, Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Roma, 1951
- Rondolino Gianni (a cura di), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1945-1965*, Bolaffi, Torino, 1967
- Rossi Ernesto, *Lo Stato cinematografaro*, Parenti, Firenze, 1960
- Rossi Fabio, *Lingua italiana e cinema*, Carocci, Roma, 2007
- Rossi Umberto, *Diagramma di un decennio. La Titanus 1959-1969*, in Zagarrìo Vito (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 1988
- Rossitti Marco, *Il film a episodi in Italia tra gli anni Cinquanta e Settanta*, Hybris, Bologna, 2005
- Sala Alessandro e Valentini Paola, *Il riscatto dello spazio sonoro: Un marito per Anna Zaccheo di Giuseppe De Santis*, in Villa Federica (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia degli anni Cinquanta*, numero monografico di «Comunicazioni sociali», a. XVII, n. 2-3, aprile-settembre 1995
- Salizzato Claver (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia, 1989
- Sanguineti Tatti, *Le grandezze della Lux*, in Farassino Alberto (a cura di), *Lux Film*, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus-II Castoro, Pesaro-Milano, 2000
- Sanguineti Tatti, *L'operazione Matarazzo*, in *Matarazzo. Romanzi popolari/Popular Romances*, «Cinegrafie», a. XIX, n. 20, Cineteca del Comune di Bologna – Le Mani, Bologna-Recco (Ge), 2007
- Schatz Thomas, *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, McGraw-Hill, Boston, 1981
- Schatz Thomas, *The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study*, in «Quarterly Review of Film Studies», a. II, n. 3, August 1977. Ora in Grant Barry Keith (a cura di), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin, 2003
- Schifano Laurence, *Le cinéma italien 1945-1995. Crise et création*, Nathan, Paris, 1995

- Segre Cesare, *Intertestuale/Interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in Di Girolamo Costanzo e Paccagnella Ivano (a cura di), *La parola ritrovata*, Sellerio, Palermo, 1982
- Seidman Steve, *Comedian Comedy: A Tradition in the Hollywood Film*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1981
- Sesti Mario, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, Baldini&Castoldi, Milano, 1997
- Singer Ben, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*, Columbia University Press, New York, 2001
- Sobchack Thomas, *Genre Films: A Classical Experience*, in «Literature/Film Quarterly», a. III, n. 3, Summer 1975. Ora in Grant Barry Keith (a cura di), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin, 2003
- Sorlin Pierre, *Sociologie du cinéma*, Aubier Montaigne, Paris, 1977. Traduzione italiana *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1979
- Sorlin Pierre, *Popular Films or Industrial Byproducts? The Italian Melodramas of the 1950s*, in «Historical Journal of Film, Radio and Television», a. XV, n. 3, 1995
- Sorlin Pierre, *Italian National Cinema 1896-1996*, Routledge, London-New York, 1996
- Sorlin Pierre, *Ce qu'était un film populaire dans l'Europe des années cinquante*, in Bertin-Maghit Jean-Pierre, *Les cinémas européens des années cinquante*, AFRHC, Paris, 2000
- Spadotto Silvia, "Non abbiamo bisogno di operatori stranieri", in Manzoli Giacomo-Pescatore Guglielmo, *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, Carocci, Roma, 2005
- Spinazzola Vittorio, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano, 1974
- Staiger Janet, *Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History*, in «Film Criticism», a. XXII, n. 1, 1997. Ora in Grant Barry Keith (a cura di), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin, 2003
- Storey John, *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, Pearson, Harlow, 2006⁴
- Stam Robert, *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Johns Hopkins University Press, Baltimora, 1989
- Stam Robert, Burgoyne Robert e Flitterman Lewis Sandy, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, Routledge, London, 1993². Traduzione italiana *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo*, Bompiani, Milano, 1999

- Sudbury Lawrence, *Cronaca di un genere mai nato*, in Villa Federica (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia degli anni Cinquanta*, numero monografico di «Comunicazioni sociali», a. XVII, n. 2-3, aprile-settembre 1995
- Tinazzi Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979.
- Tinazzi Giorgio, *Introduzione*, in Tinazzi Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979
- Tinazzi Giorgio e Zancan Marina, *Cinema e letteratura del neorealismo*, Marsilio, Venezia, 1990²
- Todorov Tzvetan , *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970. Traduzione italiana *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 1977
- Todorov Tzvetan, *Les genres du discours*, Seuil, Paris, 1978. Traduzione italiana *I generi del discorso*, La Nuova Italia, Scandicci, 1993
- Todorov Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique suivi de Écrits du Circle de Bakhtine*, Seuil, Paris, 1981, Traduzione italiana *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Einaudi, Torino, 1990
- Torri Bruno, *Cinema e film negli anni cinquanta*, in Tinazzi Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979
- Troiano Francesco, *L'horror*, in Salizzato Claver (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia, 1989
- Tudor Andrew, *Genre*, originariamente in Id., *Theories of Film*, Viking Press, New York, 1973. Ora in Grant Barry Keith (a cura di), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin, 2003
- Turconi Davide-Bassotto Camillo, *Il cinema nelle riviste italiane dalle origini ad oggi*, edizioni mostracinema, s.i.d. [ma 1972]
- Valentini Paola, *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)*, Vita e Pensiero, Milano, 2002
- Valentini Paola, *Il cinema e gli altri media*, in De Giusti Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953* , Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2003
- Venturini Simone, *Galatea S.p.A. (1952-1956). Storia di una casa di produzione cinematografica*, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Roma, 2001
- Viganò Aldo, *Dino Risi*, Moizzi, Milano, 1977

- Villa Federica (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia degli anni Cinquanta*, numero monografico di «Comunicazioni sociali», a. XVII, n. 2-3, aprile-settembre 1995
- Villa Federica, *Presentazione* in Villa Federica (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia degli anni Cinquanta*, numero monografico di «Comunicazioni sociali», a. XVII, n. 2-3, aprile-settembre 1995
- Villa Federica, *Il narratore essenziale della commedia cinematografica italiana degli anni Cinquanta*, ETS, Pisa, 1999
- Villa Federica, *La scrittura per la visione. A partire da quattro adattamenti del cinema italiano degli anni Cinquanta*, in «La Valle dell'Eden», a. II, n. 4, 2000
- Villa Federica, *Consumo cinematografico e identità italiana*, in Fanchi Mariagrazia e Mosconi Elena, *Spettatori. Forme del consumo e pubblici in Italia 1930-1960*, Biblioteca di Bianco & Nero – Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2002
- Villa Federica, *Variazioni nella forma del racconto*, in De Giusti Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia, 2003
- Wagstaff Christopher, *Italian genre films in the world market*, in Geoffrey Nowell-Smith e Steven Ricci (a cura di), *Hollywood and Europe. Economics, Cultural, National Identity 1945-1995*, BFI, London, 1998
- Williams Linda, *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, in «Film Quarterly», a. XXXXVIII, n. 4, Summer 1991. Ora in versione riveduta in Grant Barry Keith (a cura di), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin, 2003
- Williams Linda, *Melodrama Revised*, in Browne Nick, *Refiguring American Film Genres. History and Theory*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1998
- Wood Mary P., *Italian Cinema*, Berg, Oxford-New York, 2005
- Wood Robin, *Ideology, Genre, Auteur*, in «Film Comment», a. XIII, n. 1, January-February 1977. Ora in Grant Barry Keith (a cura di), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin, 2003
- Wright Judith Hess, *Genre Films and the Status Quo*, in «Jump Cut», n. 1, May-June 1974. Ora in Grant Barry Keith (a cura di), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin, 2003
- Wright Will, *SixGuns and Society. A Structural Study of the Western*, University of

California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1969

Wyke Maria, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, Routledge, New York-London, 1997

Zagarrio Vito, *La generazione del neorealismo di fronte agli anni cinquanta*, in Tinazzi Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979

Zagarrio Vito (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 1988

Zecca Federico, *La citazione e il meccanismo della transtestualità filmica*, pubblicato il 22 aprile 2009 in «E/C» online, www.ec.aiss.it (ultima visualizzazione 20 marzo 2010)