

Anna Masecchia
«*Ho servito il Re, il Duce e il Presidente della Repubblica*».
Vittorio De Sica anni Cinquanta¹

1. Cuore e la ricostruzione incerta dell'identità italiana

«Ho servito il Re, il Duce e il Presidente della Repubblica» è una celebre e sintomatica battuta del Maresciallo Carotenuto in *Pane amore e...* (Dino Risi, 1957). Di corpi attoriali attorno ai quali si coagulano i segni e i simboli del carattere nazionale è ricca la storia del cinema. E ci sono anche attori che collaborano per scelta alla costruzione di un'auspicata identità nazionale. Vittorio De Sica è uno di questi e il suo corpo, la sua voce e il suo stile performativo hanno segnato la transizione dal progetto di una nuova identità nazionale al trionfo a livello immaginario dei tratti più consolidati del carattere nazionale.

Nell'immediato secondo dopoguerra, De Sica si è fatto coinvolgere come attore in pochissimi progetti. Tra la fine della guerra e il 1952, prima di farsi sempre più interprete della *scioltezza* propria del carattere nazionale², ha scelto in maniera molto oculata i ruoli da interpretare in film spesso drammatici, che raccontano varie facce del Paese: un'Italia in

¹ Per la stesura di questo articolo si ringrazia Michela Zegna, responsabile del Fondo Blasetti presso la Cineteca di Bologna, per aver coadiuvato le ricerche sui materiali relativi ad *Amore e chiacchiere* (A. Blasetti, 1958).

² In una monografia sull'attore De Sica, a cui rimando come insieme di un discorso complessivo sulla sua carriera e come nucleo ispiratore del presente contributo, ho utilizzato il termine *leggerezza* per esprimere le ricche contraddizioni all'italiana a cui l'attore ha prestato un corpo e una voce nel corso dei decenni. Cfr. A. MASECCHIA, *Vittorio De Sica. Storia di un attore*, Kaplan, Torino 2012. *Scioltezza* è un termine che riprendo dal denso studio di S. STEWART-STEINBERG, *L'effetto Pinocchio. Italia 1861-1922. La costruzione di una complessa modernità*, Elliot, Roma 2011, pp. 48-50. Il termine ritorna a più riprese anche nelle riflessioni degli intellettuali sulle caratteristiche dell'italiano. Per una riflessione sulla dimensione divistica del De Sica regista del neorealismo, cfr. M. LANDY, *Stardom, Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Indiana University, Bloomington 2008.

crisi come in *Roma città libera* di Marcello Pagliero e *Abbasso la ricchezza!* di Gennaro Righelli, entrambi del 1946; un'Italia internamente divisa come nello *Sconosciuto di San Marino* di Michael Wasziński, del 1948; ma anche un'Italia caratterizzata da un eroismo "antico" come nel *Cuore* di Duilio Coletti, prodotto nel 1947 e uscito in sala nel 1948. Tutti film che dimostrano da parte dell'attore una chiara progettualità a incarnare personaggi carichi di esperienza, che hanno attraversato la Storia e che devono fare i conti con essa. L'onorevole che in *Roma città libera* si aggira per le strade di una inedita Roma notturna e che si chiede, guardandosi allo specchio, «Chi sono io?», incarna la crisi di identità di una intera generazione che si interroga sull'eredità lasciata ai propri figli.

Sono molti gli studi che hanno ripercorso la storia di un concetto tanto immediato quanto elusivo come quello di *italianità*³. In particolare, risulta utile per una riflessione su performance attoriale e *italianità* lo studio di Silvana Patriarca, che ha insistito sul nesso tra cultura popolare e carattere nazionale, in quanto tale distinto dall'identità. Benché entrambi i concetti siano sfuggenti e polisemici, si può dire infatti che:

il carattere nazionale tende a riferirsi alle disposizioni 'oggettive', consolidate di una popolazione (un insieme di tratti distintivi quasi genetici, morali e mentali), mentre l'identità nazionale, espressione coniata più di recente, tende a indicare una dimensione più soggettiva di percezione e di auto-immagini che possono implicare un senso di missione e di proiezione nel mondo⁴.

Se alcuni tratti del carattere nazionale messi in scena dal cinema diventano più omogenei nei primi anni Cinquanta, è negli anni tra il 1946 e il 1948 che bisogna cercare, anche al di là del neorealismo, la rappresentazione di uno smarrimento della nazione e di un'ansia per il vuoto di identità collettiva nel quale sono piombati, senza rete, gli italiani. Non a caso, i pochi film interpretati da De Sica in questi anni sono caratterizzati da un fondo di cupezza che dice molto della trascrizione del senso di incertezza di un'intera nazione. Solo *Cuore* sembra voler colmare questo senso di mancanza, riproponendo un classico per la formazione dell'identità nazionale come il romanzo di De Amicis. *Cuore* aveva infatti trascritto in romanzo esemplare la necessità di unificare il Paese da un punto di vista

³ Cfr. E. GALLI DELLA LOGGIA, *L'identità italiana*, il Mulino, Bologna 1998 (il libro fa parte di una collana del Mulino interamente dedicata all'italianità); S. PATRIARCA, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Roma-Bari 2010.

⁴ *Ivi*, p. IX.

culturale e antropologico, come ha ribadito la stessa Patriarca, che nel suo libro sottolinea la «missione civilizzatrice» presente sia in *Cuore* che nel *Pinocchio* di Collodi, edito nel 1883.

Sceneggiato da Oreste Biàncoli, Adolfo Franci, Gaspare Cataldo e un non accreditato Vittorio De Sica, *Cuore* di Duilio Coletti riattiva questa caratteristica del romanzo e la proietta su un duplice fronte: quello interno, dove si tratta di ri-fare gli italiani, e quello esterno, per rifondare un'identità nazionale da proporre a livello internazionale. È un film in cui De Sica si presenta come figura propositiva e autorevole, un'ideale figura 'paterna' che incarna a livello di immaginario cinematografico un progetto di ricostruzione identitaria.

Qualche dato e qualche data aiutano a capire l'operazione *politica* proposta dal film. Per prima cosa, va sottolineato che non si tratta tanto di un adattamento del romanzo quanto di un omaggio a De Amicis e al suo socialismo umanitario, in coincidenza forse non casuale con il centenario della nascita dello scrittore, celebrato nel 1946. Oltre a *Cuore*, gli sceneggiatori riprendono infatti una serie di altri racconti di De Amicis e soprattutto modificano in modo decisivo l'impianto cronologico della vicenda, affrontando un segmento molto più ampio della storia patria che giunge fino al presente. Il film si apre con una cornice memoriale, collocata a ridosso del secondo dopoguerra, che ovviamente non ha alcun riscontro nel romanzo di De Amicis: un anziano Errico Amici, durante un tragitto in tram, si imbatte casualmente in una pagina della «Stampa» che dedica un ricordo alla maestrina dalla penna rossa. Sarà quindi il successivo incontro tra i due, mediato dai ricordi della maestrina e da quelli di Errico, a rievocare in flashback tutta la vicenda, che prende avvio a metà degli anni Novanta dell'Ottocento e che procede su una cronologia più avanzata rispetto a quella del libro, pubblicato nel 1886. È uno scarto temporale che permette agli sceneggiatori di inserire nel film fatti storici e contenuti politici, con un'originale contaminazione tra il livello di realtà dell'autore e il livello finzionale che intreccia liberamente romanzo e trasposizione cinematografica. Nel film, l'attenzione si sposta infatti decisamente dall'apprendistato dei bambini alla figura del maestro, nel quale confluiscono i tratti del personaggio Perboni e quelli dello stesso De Amicis, nella sua duplice veste di scrittore e uomo politico. Basta dire che, nel film, il discorso tenuto da Perboni in occasione del Primo Maggio è costruito sui discorsi pubblici tenuti da De Amicis in varie occasioni a partire dal 1890. È dunque il maestro, in quanto figura animata non solo da intento pedagogico-culturale ma anche schiettamente politico, a parlare, attraverso la tessitura del film, di una Italia tutta da rifondare. In

lui torna l'anelito risorgimentale all'unità culturale della nazione, centrale in tanti discorsi sull'identità italiana dopo la Liberazione⁵. Ma attraverso di lui emerge anche un impegno politico più diretto e orientato: così il maestro del film di Coletti si firma Spartacus sul settimanale socialista «Il Risveglio», pubblicando articoli contro la guerra in Africa che definisce in più occasioni e senza mezzi termini una guerra di conquista. Lo fa ad esempio in un dialogo con il tenente dei bersaglieri Gardena: «Invece di mandare la gente a morire in Abissinia, invece di spendere decine di milioni per il prestigio della patria, farebbero bene a costruire scuole e a combattere la miseria». Oppure quando commenta il racconto *La piccola vedetta lombarda*, introducendo un'ardita sintesi, come ha sottolineato Antonio Costa,

tra un'interpretazione interclassista del Risorgimento, le ragioni delle guerre di liberazione nazionale e una fiera opposizione alla politica coloniale italiana all'epoca solo agli albori: «Quella fu una guerra santa contro lo straniero: poveri e ricchi, umili e potenti, tutti si erano votati alla giusta causa. Guerra di popolo, dunque, non guerra di conquista come questa che si sta combattendo per soggiogare i mori che hanno anch'essi diritto alla loro libertà»⁶.

Malgrado ciò, non si sottrae al suo dovere di italiano nel momento in cui viene richiamato alle armi proprio per combattere contro Menelik ad Adua, battaglia nella quale troverà la morte.

L'operazione del film è dunque eminentemente politica: Perboni-De Sica convoglia una molteplicità di discorsi legati alla ricostruzione identitaria nazionale, in quanto figura che incarna un eroismo italico precedente alla virilità marziale fascista, capace di recuperare un patriottismo di matrice non nazionalista. L'operazione non sfugge a un quotidiano

⁵ «Il libro *Cuore* concepito e scritto alla fine del secolo scorso, si rivolge con finalità chiaramente didattiche ai ragazzi e cerca di definire, partendo proprio dagli allievi di una classe scolastica, i modi di convivenza tra persone provenienti da culture e classi sociali differenti. [...] Questa attenzione alla caratterizzazione regionale, congiunta al continuo insistere sull'Unità d'Italia e sugli sforzi fatti per raggiungerla si ritrova nei racconti mensili che gli alunni devono leggere e commentare» A. MONTANARI, *Eroi immaginari. L'identità nazionale nei romanzi, film, telefilm, polizieschi*, Liguori, Napoli 1995, pp. 120-121. Cfr. anche L. SCARAFFIA, B. TOBIA, *Cuore di E. De Amicis (1886) e la costruzione dell'identità nazionale*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2, 1988, pp. 103-130.

⁶ A. COSTA, *Cuore. La storia*, in Luigi Comencini, *Il cinema e i film*, a cura di A. Aprà, Marsilio, Venezia 2007, pp. 224-225. Tutta l'analisi proposta da Costa è utile a ragionare nei termini di un ritorno ciclico, a partire da un romanzo fondamentale come *Cuore*, di un discorso sulla identità nazionale, cfr. *Ivi*, pp. 222-225.

come l'«Avanti!», che dedica grande attenzione al film e alla figura di De Amicis⁷ e che, nel novembre del 1948, pubblica un ritratto di De Amicis, *Socialismo del "Cuore" di Edmondo De Amicis*, a firma di Berto Berti, che ricorda un discorso agli operai del 1890 nel quale lo scrittore si definì socialista, subendone le conseguenze⁸.

Il discorso politico di Perboni è il momento in qualche modo apicale del film di Coletti. È la scena in cui risulta più evidente quanto De Sica utilizzi in questo film uno stile di recitazione che rasenta l'immedesimazione, mirando al coinvolgimento emotivo dello spettatore e al suo rispecchiamento nei valori proposti dal personaggio. La recitazione dell'attore avrebbe una funzione maieutica, dunque, perseguita anche dal maestro: educare i fanciulli ed educare gli italiani sono ancora tutt'uno, come nei dibattiti appena successivi alla formazione dello stato unitario⁹.

Per questa interpretazione De Sica ha vinto il suo unico Nastro d'Argento come miglior attore protagonista, sia per l'importanza simbolica rivestita dal personaggio, sia per l'adesione dell'attore al personaggio: «Vittorio De Sica – nel giudizio di Gian Luigi Rondi – incardina nella sua figura e nella recitazione “quanto di meglio, di duraturo e di onesto il passato ha trasmesso all'anima italiana” e che “i tempi nuovi hanno fatto con più fervore lievitare”»¹⁰.

Nel complicato contesto storico-politico del secondo dopoguerra, questa riscrittura originale del romanzo di De Amicis assume insomma una duplice valenza, non priva di ambiguità ideologiche: non solo richiamare un passato italiano eroico, che tende idealmente a ricongiungere gli ideali risorgimentali a quelli resistenziali, ma anche alimentare una tipica tendenza all'auto-assoluzione, anch'essa iscritta nel nostro carattere nazionale, con Perboni che va in guerra malgrado i suoi ideali e che sembra voler sollevare gli italiani, in termini simbolici, dalla responsabilità di aver combattuto una guerra ingiusta dall'esito catastrofico. L'«anima italiana» risvegliata dalla Resistenza avrebbe così una matrice preesistente al fascismo che va recuperata per rifondare la nazione.

⁷ S.L., in «Avanti!», LII, 57, 1948, p. 2. Alla pagina 3 c'è un riquadro con tre fotografie tratte dal film e introdotte dal titolo *È tornato il 'Cuore': Una soffitta di Precossi, Il maestro Perboni con un De Sica severo nella sua profonda eticità; L'unico bacio del film tra la mestrina Clotilde e il tenente Gardena* che ritrae la Mercader con Giorgio De Lullo.

⁸ B. BERTI, *Socialismo del 'Cuore' di Edmondo De Amicis*, in «Avanti!», LII, 269, 1948, p. 2.

⁹ Cfr. S. STEWART-STEINBERG, *Effetto Pinocchio*, cit., *passim*.

¹⁰ G. DE SANTI, *Maria Mercader. Una catalana a Cinecittà*, Liguori, Napoli 2008, p. 98.

2. *Parole, parole, parole...*

Solo un decennio dopo, mentre l'Italia procede verso il *Boom*, le cose sembrano profondamente cambiate. Il 1957 è l'anno di *Amore e chiacchiere* (Blasetti), un film sintomatico di come l'attore De Sica – il suo corpo, la voce, lo stile di recitazione – incarni compiutamente il modello di italianità ormai veicolato dall'immaginario cinematografico. Il tentativo di ricostruire una nuova identità nazionale, addirittura di recuperare una forma di eroismo civile è ormai tramontato. Di quel progetto resta poco più che una caricatura, i tratti costanti di un carattere nazionale ridotto a macchietta e stereotipo, l'immagine abituale e addomesticata degli italiani *brava gente*, creativi e sognatori. Anche lo slancio verso una rinnovata fiducia nelle istituzioni, tanto più necessaria dopo la nascita della Repubblica e la ricostruzione del Paese, si affievolisce nell'inerzia di un popolo concentrato sul *particolare*, spesso compiaciuto della propria furbizia, capace di trasformare in 'arte' del singolo un'antica insufficienza collettiva: appunto *l'arte di arrangiarsi*. In questo quadro, la commedia diventa sempre più uno specchio delle consuetudini e del costume nazionale, con uno sguardo antropologico che indaga e riflette alcuni tratti del carattere ma che ha perso qualunque slancio progettuale in termini di identità.

I ruoli interpretati da De Sica negli anni Cinquanta raccontano una Italia e un Italiano che ritornano al passato. L'avvocato truffaldino, il padre incapace di educare i suoi figli, il politico che abusa del suo potere sono ruoli ricorrenti e che vedono un aumento di frequenza crescente mentre il Paese avanza verso il suo *Miracolo*. A conferma che l'avvocato di *Il processo di Frine*, ruolo che l'attore in un primo momento non voleva interpretare¹¹, dà l'abbrivio a un De Sica sempre più incarnazione dei pregi e difetti del carattere nazionale, arriva poco dopo il corpulento e bonario Maresciallo dei Carabinieri Antonio Carotenuto, protagonista della serie dei *Pane, amore...* (1953-1959). Carotenuto incarna un'autorità che, di film in film, si fa sempre più inaffidabile, incapace a gestire il suo ruolo pubblico e la sua autorevolezza: dal maestro Perboni-De Amicis, padre dei discepoli e sorta di padre della patria, passiamo al Maresciallo che all'occasione sa chiudere un occhio sulla legge, al dongiovanni impenitente che non diventa mai uomo¹².

¹¹ Per maggiori approfondimenti riguardo alla ricostruzione della vicenda di *Frine*, cfr. A. MASECCHIA, *Vittorio De Sica. Storia di un attore*, cit., pp. 140-143.

¹² «A Princeton, studenti invitati a definire gli italiani rispondono senza pensarci su troppo: 'Artistic, Impulsive, Passionate'», perfetto per descrivere il tipo di italiano rap-

L'avvocato Azzecagarbugli¹³, altra figura appartenente all'immaginario in negativo del carattere nazionale, diventa un altro 'tipo' costante interpretato da De Sica. Rispetto ad altri film in cui interpreta lo stesso ruolo, in questo caso, dalla penna di Cesare Zavattini e con la complicità di Alessandro Blasetti, nasce un avvocato che appare come la sintesi totale dei vizi e delle virtù attribuiti atavicamente agli italiani: Vittorio Bonelli, protagonista di *Amore e chiacchiere*, è infatti un personaggio in cui il nesso tra retorica, politica, autorità paterna e *italianità* si chiarisce ulteriormente. E si chiarisce anche lo stile di recitazione di un attore che, con sempre più palese autoironia straniata, enfatizza i tratti tipici del personaggio. De Sica è esecutore di questi personaggi ma, allo stesso tempo, mostra anche di osservarli dall'esterno, aiutando così lo spettatore ad esercitare il suo giudizio critico. Questa sorta di distacco, col passare degli anni, si confonde sempre di più con la cautela dei personaggi stessi, che esibiscono tratti ambivalenti, enfatizzando una linea pirandelliana che, come ha più di recente sottolineato Roberto De Gaetano, attraversa tutto il cinema nazionale¹⁴.

Senza riassumere interamente la trama del film, è bene però ricordarne alcuni ingredienti: l'ambientazione a Matorno, una località d'invenzione che ricorda la Sagliena di *Pane, amore e fantasia*; i conflitti genitori-figli che si dipanano secondo traiettorie consuete, come l'opposizione al matrimonio interclassista anche da parte del genitore, appunto Bonelli, che si dichiara progressista e di sinistra; la corsa verso il benessere economico del paese incarnata dal protervo imprenditore (un grande Gino Cervi); le ingiustizie sociali che non favoriscono i soggetti deboli, come gli anziani di un ospizio mai ricostruito dopo la guerra. In questo contesto da neorealismo rosa, Vittorio Bonelli si trova a passare da membro dell'opposizione a sindaco, e il suo spropositato egocentrismo insieme all'ambizione alla notorietà pubblica lo fanno scendere facilmente a patti con la sua coscienza. Il politicante trasformista è l'obiettivo dello sguardo satirico di Cesare Zavattini per il quale Bonelli è sicuramente parte di una critica all'arte della parola come efficace mezzo di suggestione dei semplici, oltre che come strumento della vanità personale. Nel mirino ci sono l'ipocrisia e la malafede del Potere, insomma, che si auto-rappresenta diverso da ciò che è, e indossa costantemente una maschera senza che essa sia visibile.

presentato dal Maresciallo Carotenuto. G. BOLLATI, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Einaudi, Torino 1996, p. 34.

¹³ G. DELLA LOGGIA, *L'identità italiana*, cit., p. 43.

¹⁴ R. DE GAETANO, *Identità*, in *Lessico del cinema italiano*, II, a cura di Id., Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 69-140.

Il sottotitolo del film (*Salviamo il panorama*), messo, così, tra parentesi, iscrive già nel titolo una riflessione sulle tante speranze deluse dal secondo dopoguerra, comprese quelle del cinema italiano e della stagione del neorealismo, che proprio della riscoperta del paesaggio italiano aveva fatto uno dei suoi principi ispiratori. È importante scoprire che uno dei primi titoli del film doveva essere *4 passi sotto le nuvole*¹⁵, con un chiaro riferimento a *Quattro passi tra le nuvole* di Blasetti del 1943, considerato da molti un film anticipatore del neorealismo. Zavattini, Blasetti e De Sica fanno squadra come numi tutelari del cinema italiano e maestri del neorealismo. Ed è evidente come l'avvocato Vittorio Bonelli sia stato scritto, fin dal nome proprio che il personaggio porta, pensando a Vittorio De Sica, come si evince con estrema chiarezza da *Il raccontino del soggetto* presente tra le carte d'archivio del regista.

Questa è la storia del signor Rivelli [poi divenuto Bonelli] che vive con la sua famiglia in una cittadina meridionale e che è noto per un raggio di parecchi chilometri a causa del suo sorriso cordiale e soprattutto della sua parola alata che rispecchia sempre dei sentimenti molto nobili, molto umani. Per questo lo hanno nominato prosindaco e tutti sanno che se il sindaco morirà nessuno sarà degno di succedergli più del nostro Rivelli.

Rivelli conosce benissimo queste sue qualità e sorveglia la sua gola, la sua voce come un cantante. Ogni tanto non diciamo proprio dei vocalizzi, ma quasi, gli escono dalla bocca, per sperimentare il suo organo vocale: un frammento di frasi che per abitudine ormai è sempre quello: che le necessità del popolo...¹⁶

Sono tanti, dunque, i tratti caratteristici dell'attore che troviamo nel personaggio, dal sorriso affabile alla sua capacità vocale, passando per l'origine meridionale, poi conservata nel film, anche se l'ambientazione si è spostata più a Nord.

La sceneggiatura ebbe una lunga gestazione, dal 1954 al 1957, un processo che si può ricostruire grazie a soggetti, sceneggiature, lettere private e commerciali presenti nel Fondo Blasetti. E proprio a proposito di cinema e identità italiana il film assume un interesse particolare per come il soggetto originario di Zavattini sia andato progressivamente a convergere con le nuove tendenze della commedia all'italiana. Le note sulla sceneggiatura di Aldo Paladini e Virgilio Tosi dimostrano come il

¹⁵ *Titolo provvisorio 4 passi sotto le nuvole* (Prima stesura soggetto), CB (Cineteca di Bologna), Fondo Blasetti, cartella 130, 8 febbraio 1956.

¹⁶ *Il raccontino del soggetto*, CB, Fondo Blasetti, cartella 130.

film contribuisca a sancire il definitivo passaggio dal neorealismo rosa alla commedia all'italiana. In particolare, i due commentatori sottolineano come la presenza della voce di uno speaker che fa da cornice al racconto sia fuorviante perché fa pensare ad una narrazione neorealistica, mentre il film è una commedia di costume. In maniera speculare, criticano il finale del film, troppo bonariamente ottimista, che va verso un «abbraccio universale e indiscriminato» colpevole di eliminare ogni tipo di riflessione sul conflitto sociale¹⁷. Riprendendo il giudizio sulla sceneggiatura di un lettore consapevole come Luigi Chiarini, si capisce come, a suo parere, l'arma per salvare l'obiettivo critico del film possa essere solo la recitazione dell'attore. Senza la particolare forma di adesione e distacco dal personaggio che De Sica matura – forse anche passando per la regia – nel corso degli anni Cinquanta, senza quel suo stile particolarissimo che lo portava ad osservare il personaggio mentre era intento ad interpretarlo, il film avrebbe perso del tutto la sua valenza critica, perché, visto il finale assolutorio, non sarebbe riuscito a sottolineare la «discrepanza tra parole e atti», vizio imperituro della politica nostrana¹⁸.

Dopo il tentativo di ricostruzione di una identità nazionale, il corpo di De Sica ha così accompagnato gli italiani e il loro cinema verso gli anni Sessanta, decennio sostanzialmente di crisi, in cui la partita identitaria sembra perdersi, in attesa che un nuovo afflato collettivo, esploso poi col '68, sposti l'ottica dall'identità nazionale alla formazione di nuovi soggetti politici, nuovi attori sociali che si muoveranno su un piano collettivo e in uno sfondo internazionale.

¹⁷ A. PALADINI, V. TOSI, *Relazioni critiche sul film: note sulla sceneggiatura di Salviamo il panorama*, CB, Fondo Blasetti, fascicolo 131 - *Amore e chiacchiere*.

¹⁸ «Bisogna identificare nel *parolaio* o chiaccheratore, come tu dici, non il vuoto oratore che si ascolta, l'avvocato signore della parola (il De Sica del Bigamo) o almeno non questo soltanto perché in tal caso si cadrebbe nella macchietta trattandosi di un difetto limitato ad alcune categorie professionali; il nocciolo più importante, è, invece, la discrepanza tra le parole e gli atti». L. CHIARINI, *Relazioni critiche sul film: osservazioni sulla sceneggiatura di Salviamo il panorama*, con una lettera datata 9 ottobre 1956, CB, Fondo Blasetti, fascicolo 131 - *Amore e chiacchiere*. Per una analisi approfondita della genesi del film e dei materiali archivistici, cfr. A. MASECCHIA, *Vittorio De Sica. Storia di un attore*, cit., pp. 176-184.

