

Mirroring Myths

Miti allo specchio tra cinema
americano ed europeo

a cura di

Vito Zagarrio

2 COLLANA
AMERICANA - STUDI



Roma TrE-Press
2019



Università degli Studi Roma Tre
Centro di Ricerca Interdipartimentale di Studi Americani (CRISA)

Collana
Americana - Studi

2

MIRRORING MYTHS

MITI ALLO SPECCHIO
TRA CINEMA AMERICANO ED EUROPEO

a cura di
VITO ZAGARRIO



Roma TrE-Press
2019

Senza il cinema americano vedremmo il mondo in una luce diversa. L'America non ha bisogno di Colombo; essa è scoperta dentro di noi

Giaime Pintor

Tengo a ringraziare soprattutto Valentina Domenici, il cui lavoro è stato prezioso e senza il cui apporto questo volume non avrebbe potuto essere terminato.

Ringrazio Veronica Pravadelli, con cui ho ideato il convegno che dà il la a questo libro, e i successivi direttori del C.R.I.S.A, Manfredi Merluzzi e Camilla Cattarulla. Ringrazio tutti i collaboratori al volume, rappresentanti di varie generazioni di studiosi; e Vincenzo Zeno Zencovich per gli acuti consigli. Un pensiero affettuoso a Cristina Giorcelli, complice di varie avventure intellettuali.

V. Z.

Americana è una collana di studi promossa dal CRISA.

Comitato scientifico:

Luca Aversano (Roma Tre), Roberto Blancarte (El Colegio de México), Francesca Cantù (Roma Tre), Francesco Casetti (Yale), Camilla Cattarulla (Roma Tre), Mario Cerasoli (Roma Tre), Roberto Cipriani (Roma Tre), Marco Cremaschi (SciencesPo), Antonello Frongia (Roma Tre), Fred L. Gardaphé (Queens College - CUNY), Veronica Pravadelli (Roma Tre), Daniela Rossini (Roma Tre), Maria Anita Stefanelli (Roma Tre), Vito Zagarrio (Roma Tre).

Co-tutela, redazione e organizzazione del volume: Valentina Domenici

Immaginazione e cura editoriale: Libreria Efestò

Elaborazione grafica della copertina: Mosquito mosquitoroma.it **MOSQUITO**.

Edizioni: Roma **TrE-Press** ©

Roma, dicembre 2019

ISBN: 978-88-32136-37-1

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina Creative Commons attribution 4.0 International Licence (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



L'attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell'ambito della
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma.

SOMMARIO

VITO ZAGARRIO, <i>Introduzione</i>	5
FILMMAKERS	
GIANFRANCO PANNONE, <i>Le mie Americhe vicine e lontane</i>	11
MARIAROSY CALLERI, <i>Alien Non Resident: il mito della terra di mezzo</i>	17
STORIA	
VITO ZAGARRIO, <i>L'America scoperta dentro di noi. Mito americano e mito italiano allo specchio</i>	27
DAVID FORGACS, <i>Il cinema italiano negli Stati Uniti: la critica come narrazione mitica</i>	43
ENNIO BISPURI, <i>Hollywood e i telefoni bianchi</i>	53
ANTONIO VITTI, <i>Il neorealista che amava Hollywood. Attorialità e recitazione nel cinema di Giuseppe De Santis</i>	73
DANIELA PRIVITERA, <i>Letteratura e cinema tra provincia italiana e America: De Santis e Rimanelli</i>	97
GIULIANA MUSCIO, <i>Back Home - Il mito dell'Italia per i filmmakers italo-americani</i>	109
ROBERTO CAMPARI, <i>Il ritorno degli Dei. Divismo americano nell'Italia del Dopoguerra</i>	119
ERMELINDA M. CAMPANI, <i>Il mito di Vittorio De Sica nel cinema nord-americano contemporaneo</i>	131
CHRISTIAN UVA, <i>Il mito di C'era una volta in America</i>	139
ELIO UGENTI, <i>Il luogo dello sguardo, il luogo delle immagini. Mito americano e mito hollywoodiano in Good Morning Babilonia</i>	147
ANNA CAMAITI HOSTERT, <i>Il sogno americano e il mito dell'Italia nel film Green Book</i>	157
TEORIA	
RAFFAELE FURNO, <i>Mito: Rappresentabilità e Contemporaneità</i>	171

ANTHONY JULIAN TAMBURRI, <i>Segni e significabilità del cinema italiano/americano: code-switching in Dinner Rush, Big Night e Mean Streets</i>	181
PAOLO RUSSO, «Rome! By all means, Rome». <i>Mitopoiesi della 'grande bellezza' di Roma attraverso il cinema americano</i>	191
ANTONELLO FRONGIA, <i>Mito della metropoli moderna e scritture fotografiche in New York 1929 di Gretchen e Peter Powel</i>	201
NICOLAS BILCHI, <i>Dall'America all'Europa e ritorno: Pixels videoludici</i>	219
MARIA ANITA STEFANELLI, <i>Miti allo specchio: Blanche Dubois e La Dame aux Camélias</i>	227
VALENTINA DOMENICI, <i>Assayas e l'eredità dell'avanguardia americana: Personal Shopper</i>	239

Vito Zagarrio
Introduzione

Il punto e lo spunto di partenza di questo volume sono un convegno internazionale organizzato dal Centro di Ricerca Interdipartimentale di Studi Americani (allora diretto da Veronica Pravadelli) tra il 15 e il 22 maggio 2014, tenutosi al Teatro Palladium nell'ambito del *Roma Tre Film Festival* (da me curato), e in particolare la giornata di studi *Miti a confronto tra cinema italiano e cinema americano* (22 maggio, a cura di Pravadelli e del sottoscritto).

Ma il libro si è poi allargato ad altri collaboratori e ad altre idee, e il confronto tra Italia e America si è ampliato a una riflessione sugli incroci mitologici tra America ed Europa. Uno scambio di 'Miti' – nelle varie accezioni del termine, dallo 'stereotipo' al 'falso', dal 'modello' al 'prestito culturale', dalla 'copia' alla 'parodia' – su cui vale la pena di continuare a riflettere.

Lo dimostra un incontro al Centro Studi Americani di Roma, in cui Giuliana Muscio – una delle più accreditate esperte di reciproche relazioni e di reciproche migrazioni tra Italia e Stati Uniti, ed una delle autrici di questo libro – ha presentato il suo ultimo lavoro, *Napoli/New York/Hollywood*¹, dedicato all'emigrazione del cinema napoletano negli Stati Uniti, ma in maniera più lata anche al rapporto tra le due culture e le due identità. Muscio ha lavorato spesso su questo tema, dai suoi saggi e libri sull'identità italo-americana alla recente mostra fiorentina su Ferragamo, altro 'mito' italiano declinato nella prospettiva americana². In

¹ Cfr. G. MUSCIO, *Napoli/New York/Hollywood*, Fordham University Press, New York 2018.

² Cfr. G. MUSCIO, *Piccole Italie grandi schermi. Scambi cinematografici tra Italia e Stati Uniti 1895-1945*, Bulzoni Editore, Roma 2004; G. MUSCIO, J. SCIORRA, G. SPAGNOLETTI, A.J. TAMBURRI (a cura di), *Mediated Ethnicity: New Italian-American Cinema*, John D. Calandra, Italian American Institute, New York, 2010. Vedi anche *L'Italia a Hollywood*, mostra al Museo Salvatore Ferragamo di Firenze, 24 maggio-10 marzo 2019, Palazzo Spini Feroni (rassegna a cura di Giuliana Muscio e Stefania Ricci). Il progetto espositivo è ispirato dagli anni trascorsi da Ferragamo negli Stati Uniti.

quell'occasione la studiosa ha proiettato alcune sequenze di un film molto interessante, *The Man in Blue*, diretto da Edward Laemmle e interpretato da Cesare Gravina; un film curioso che giustappone la comunità italiana di Little Italy con quella irlandese. Un perfetto viatico per il nostro discorso, di interrelazioni, scambi, triangolazioni ed echi reciproci tra Europa e America.

Veniamo dunque al progetto di questo libro che coinvolge – dicevo – altri nomi noti degli studi sul cinema che non erano presenti nel convegno originario.

Aprono il volume le testimonianze di due *filmmakers* che hanno avuto molto a che fare col 'mito' americano: Gianfranco Pannone, uno dei più apprezzati documentaristi, che ha dedicato vari lavori al tema; e Mariarosy Calleri, che ha vissuto e operato sulle due sponde dell'Atlantico, dall'isola di Sicilia all'isola di Manhattan, ponendosi a cavallo dei due miti e delle due identità.

Segue poi un gruppo di saggi all'insegna della storia, con firme prestigiose e contributi di studiosi più giovani, che ricostruiscono i rapporti reciproci dei 'miti allo specchio' dal cinema muto a quello contemporaneo: David Forgacs, che ricostruisce in un sintetico panorama l'accoglienza del cinema italiano negli Stati Uniti, da *Cabiria* a *La grande bellezza*, sottolineandone uno *storytelling* mitico con elementi diversi da quelli usati nella ricezione italiana; Ennio Bispuri, che indaga sul modello hollywoodiano dei cosiddetti 'telefoni bianchi', la commedia in epoca fascista; Antonio Vitti, che declina sul tema del mito americano un suo cavallo di battaglia, *Peppe De Santis*. Il quale De Santis viene studiato anche da Daniela Privitera, che lo accosta a un letterato cult negli ambienti italo-americani: Giose Rimanelli, autore del controverso romanzo *Tiro al piccione* (da cui Montaldo trae il suo film del '61).

La già citata Giuliana Muscio continua a riflettere sul mito italiano per i registi italo-americani, Roberto Campari ricostruisce il divismo americano nell'Italia post-bellica, Ermelinda Campani ragiona sul corpo femminile tra Italia e Hollywood, e Christian Uva, esperto di Leone, analizza *C'era una volta in America*. E ancora, in questo blocco organizzato cronologicamente, Elio Ugenti, con un'analisi di *Good Morning Babilonia* dei Taviani, e Anna Camaiti Hostert, con una riflessione su un film recentissimo: *Green Book*, sospeso tra sogno americano e mito italiano.

Vengono poi una serie di interventi tra Storia e Teoria, tra analisi del film e osservazioni sulla nozione stessa di 'Mito' (come fa Raffaele Furno; ma è una riflessione teorica che già Forgacs ha iniziato a fare nel volume): Anthony Tamburri lavora sul linguaggio di alcuni film che rappresentano gli italo-americani, Paolo Russo su alcuni 'luoghi' (ed anche 'luoghi comuni') della

‘grande bellezza’ italiana; Antonello Frongia sulla fotografia, Nicolas Bilchi sui videogame. E infine si apre un interessante paragrafo sulla Francia, con due interventi di Valentina Domenici su *post-nouvelle vague* e avanguardia americana, e di Maria Anita Stefanelli su *La Dame aux Camelias*.

Insomma, si tratta di una mappatura esauriente del fenomeno ‘*mirroring myths*’, ma al tempo stesso un punto di partenza per ulteriori riflessioni. Il triangolo Usa-Italia-Europa (Francia in particolare), come quello Napoli-New York-Hollywood proposto da Muscio, mi pare possa ancora funzionare per capire molti segreti o aperti viaggi della cultura contemporanea.



C'era una volta il West, S. Leone (1968)

FILMMAKERS

Gianfranco Pannone
Le mie Americhe vicine e lontane

Oggi finalmente riesco a guardare con un po' di distanza ai miei primi tre film documentari, che insieme compongono la *Trilogia dell'America*. E ringrazio chi mi ha chiesto di rievocare in questo contesto quella mia piccola avventura cinematografica che tanto ha influenzato un percorso da regista lungo trent'anni.

A dire il vero, quando tra il 1990 e il 1991, fresco di diploma da regista al CSC, realizzai il primo dei film, *Piccola America*, non avevo ancora in mente l'idea di una trilogia. Ma è stata proprio la presenza della parola 'America' nella mia opera prima a darmi il là su un progetto che sarebbe infine durato otto anni, con la realizzazione di *Lettere dall'America* tra il 1994 e il 1995 e *L'America a Roma* tra il 1997 e il 1998.

L'America che evocavo fin dal mio primo film documentario era un'America non reale, ma agognata, inseguita e a volte anche raggiunta, da quegli italiani che non riuscivano a scrollarsi di dosso la miseria delle loro terre.

In *Piccola America*, infatti, racconto l'epopea dei coloni veneti, friulani, emiliani, romagnoli, che agli inizi degli anni Trenta furono trasferiti da Mussolini molto più a sud, ad abitare le terre bonificate delle ex Paludi pontine, diventate con il fascismo *Agro pontino redento*.

I coloni del Nord Italia, che scesero 70 km sotto Roma con le loro numerose famiglie, erano in gran parte reduci della Prima Guerra Mondiale. A loro l'ancora giovane regime fascista aveva promesso una casa e un pezzo di terra a riscatto. Lo stato di queste persone quando arrivarono nei poderi intorno a Littoria e poi Sabaudia, Pontinia, Aprilia e Pomezia, specialmente per i primi, era ai limiti della miseria; e anche le condizioni di vita nelle 'terre redente' non furono delle migliori.

C'è una storia che pochi conoscono. Il regime fascista, segretamente, lungo gli anni Trenta, inviò centinaia di salme dei coloni morti di malaria

su a nord, nei paesi d'origine, ingannando di fatto le statistiche, che se corrette avrebbero segnalato un numero ben più alto di morti in terra pontina per via della 'perniciosa'.

Insomma, l'impatto non fu affatto facile e io lo capii subito grazie alle testimonianze che raccolsi con Francesco Bruni e Raffaella Lebboroni, andando in giro per le campagne tra Latina e Sabaudia: Borgo San Michele, Borgo Grappa, Borgo Vodice e Sant'Andrea, in particolare. Erano testimonianze schiette quelle che raccogliemmo, anche insieme al fotografo Tonino Mirabella e a mio fratello Giuseppe, tra quei coloni ormai settanta-ottantenni; testimonianze senza filtri, che mi fecero capire presto quanto la storia di questi uomini e donne fosse sì legata al Duce e al fascismo, ma che vivesse anche di vita propria, perché i più si sentivano di vivere come in un *Far West* che non sempre chiamava a sé gli impeti del fascismo.

Beninteso, le terre strappate agli acquitrini dal regime (il tutto accade non senza enfasi, naturalmente) furono di fatto fascistizzate e molti tra i coloni erano letteralmente devoti a Mussolini, ma c'era anche 'aria d'America' da quelle parti, nel senso che la vita quotidiana, non priva di difficoltà, era fatta di cose molto concrete: governare l'acqua come gli animali, pensare al raccolto, difendersi dalla malaria che non lasciava tregua malgrado i proclami ottimistici del regime... Cose concrete che, al di là delle sofferenze (che certo non mancarono) facevano sentire i più come abitanti di una terra promessa che avrebbe dato i suoi frutti in cambio di tanto lavoro oltre che di devota obbedienza.

In *Piccola America* è proprio una vecchia colonia a ricordarcelo: «Eravamo bambini a quell'epoca e certe volte ci si sentiva proprio come nel *far west!*». E non a caso sulle sue parole ho voluto montare un vecchio documento dell'Istituto Luce, in cui butteri vestiti all'americana governano i cavalli in una fattoria tra Littoria e la cittadina di Cisterna.

C'era aria d'America, malgrado il regime. E non escludo che quella sensazione fosse restituita anche dalle memorie famigliari. In quanti, giovani e anziani, negli anni precedenti se ne erano andati nelle terre d'Argentina o nel Sud del Brasile o negli Usa o in Canada? E adesso ci si poteva vantare di essere emigrati in patria, di aver vissuto una ricca epopea, anche se sotto il giogo dei fattori e dei caporioni fascisti.

Certo la sofferenza non risparmiò chi se ne andò nelle Americhe come chi si trasferì nelle terre pontine redente a sud di Roma. Sì, perché 'conquistare' l'America ebbe comunque un prezzo per tanti e io ho avuto la fortuna di raccogliere giusto in tempo preziose testimonianze su quell'epopea tutta italiana. Molti tra gli ex coloni di *Piccola America*, infatti, già a partire dagli anni '90, sarebbero morti di vecchiaia. Due di loro, i Bedin,

moglie e marito, quando li intervistai, erano vicini ai 100 anni!

Rivedendo le preziose testimonianze raccolte in quel mio primo film, si potrebbe parlare anche di illusione dell'America, visto che, con la caduta del fascismo e la restituzione (momentanea) dell'agro alla malaria, alla fine di una guerra che vide giustamente gli italiani fortemente penalizzati, per i coloni ben poche aspettative si realizzarono.

Proprio come nella parabola del mio zio emigrato nel 1921, Nicola Rainone, al quale dedicai il secondo capitolo della mia trilogia, *Lettere dall'America*. Sì, perché nel film di mezzo ho raccolto un pezzo della mia storia familiare, per parte di madre.

Lo zio Nicola dopo 25 anni di vita a Brooklyn, dove si era fatto una famiglia, sposando un'italo-americana con cui aveva concepito quattro figli, all'indomani della guerra, nel 1947, tornò a Napoli con i suoi per compiere il suo piccolo *Piano Marshall* formato famiglia. Nel film documentario (una co-produzione italo-francese che realizzai con i miei complici abituali, Marco Fiumara e Tarek Ben Abdallah, oltre che con la giornalista e amica Paola Mascioli) a ricordarlo sono mia nonna, con mia madre e i suoi fratelli. E il loro racconto compone un lessico familiare fatto di piccoli episodi, di piccole grandi cose, sul cui sfondo si erge la storia di quegli anni, in particolare la *Guerra fredda* e le elezioni politiche del 1948.

Il sogno dell'America rappresentato dallo zio Nicola e dalla sua famiglia, che a Napoli portarono tanti dollari e tanti regali per i più piccoli, si infrange contro la *Cortina di ferro*. Al rientro dal trionfale viaggio nella terra natia, durante il quale lo zio Nicola agli occhi dei suoi famigliari è l'emigrante che si è conquistato il suo posto nel mondo, c'è subito il rovescio della medaglia. Le lettere, pur affettuose, contengono un messaggio minaccioso: se i social-comunisti vinceranno le elezioni politiche il Papa sarà cacciato da Roma e scoppierà la Terza Guerra Mondiale. E intanto per i famigliari di Napoli niente dollari in attesa dell'esito elettorale.

Un avvertimento che allertò non poco i miei parenti di Napoli, ma anche centinaia di migliaia di italiani, destinatari nell'imminenza delle elezioni di lettere analoghe.

L'operazione, voluta dalla CIA di concerto con la Chiesa cattolica americana, si chiamava, appunto, *Lettere dall'America*, e mi sembrò subito interessante, grazie al ritrovamento delle commoventi e sgrammaticate missive degli zii d'America conservate da mia nonna, accostare una storia di famiglia come tante altre del nostro sud, a quella generale, talmente ampia da coinvolgere un'intera area geopolitica!

Questo aspetto della 'cultura bassa' e della 'cultura alta' che si incrociano, mi ha sempre molto interessato (in *Lettere dall'America*, per esempio,

ho accostato spesso i cinegiornali del Luce alle foto di famiglia, provando a comporre una dialettica tra documenti ufficiali e lessico familiare), anche perché spesso alle coincidenze corrispondono non poche incongruenze... Per esempio, nella mia famiglia il sogno americano dello zio di Brooklyn si interruppe violentemente, quando, dopo la vittoria della Democrazia Cristiana alle elezioni del '48, il parente lontano cominciò a inviare ai suoi familiari napoletani sempre meno dollari, evidentemente perché non era più ricco come un tempo. E dalla parte italiana intanto si era affacciato il *boom* economico, che avrebbe presto reso tutti più ricchi e un po' per volta meno ingenui.

Sta di fatto che il sogno dello zio d'America si interruppe una volta per tutte quando il nostro Nicola Rainone, a soli 60 anni, morì d'infarto. Lasciandomi anche un interrogativo: tutta la ricchezza esibita nel trionfale viaggio del 1947, poco prima delle elezioni politiche italiane, era personale o fu, per così dire, a spese degli Usa? Insomma, lo zio esibì una ricchezza ben più ampia di quella di cui disponeva, magari con il compito di ingogliare i suoi parenti a credere ancor più nel sogno a stelle e strisce? È possibile, ma non esistono prove. Resta però un fatto, che, condizionamenti economici o meno, nell'immaginario degli italiani appena usciti dalle miserie della guerra, il sogno americano divenne persino qualcosa di più, perché l'America, dopo decenni di emigrazione verso i porti di New York, Buenos Aires, San Paolo, Montreal..., era finalmente sbarcata in Italia. E quale miglior veicolo per raccontare questo sogno americano, oltre che con le lettere di famiglia tra le due sponde, se non quello del cinema?

Noi italiani siamo da sempre dei grandi rivisitori, basti pensare alla *Chanson de geste* rivista dall'Ariosto. *Chanson de geste* citata proprio da Sergio Leone parlando dei western italiani (o all'italiana), di cui è stato il padre indiscusso.

Ecco, è proprio da questa grande capacità di reinventare degli italiani che tra il 1997 e il 1998 con Marco Fiumara è nata l'idea di dedicare un film ai cosiddetti 'Spaghetti western', partendo dagli *stunt-man* meno conosciuti, quelli che avevano lavorato non solo con Leone, ma soprattutto nei western di serie b, girati, per risparmiare, intorno a Roma, tra la Magliana e le Grotte di Salone, la Caffarella e la macchia di Manziana.

Film nati con due soldi, a volte anche bruttini e prodotti da tipi poco raccomandabili, ma comunque in grado di restituirci pezzi d'America in una chiave diversa dalla grande epopea del *Far West*. Non senza un'insospettabile forza antropologica. Già, perché è proprio con *L'America a Roma* che ho voluto in qualche modo raccontare il rovescio della medaglia del sogno americano in salsa italiana.

Il western di casa nostra, contrariamente all'epopea dei grandi paesaggi e delle altrettanto grandi conquiste che hanno prodotto il mito americano, è un genere un po' a se stante, fatto soprattutto di sangue e fango. Potremmo dire che è un western mediterraneo, certo più sporco e cattivo di quello *Made in Usa*.

C'era indubbiamente anche un problema di spazi (dov'erano da noi i grandi *canyon* e le praterie infinite?), come pure di ordine economico (certo non c'erano i soldi di Hollywood), ma soprattutto i nostri film 'americani' di fatto poco hanno a che vedere con l'epopea a stelle e strisce di un mondo nuovo in cui potersi fare spazio.

Ho sempre pensato che gli 'Spaghetti western' siano anche lo specchio della società italiana del tempo, in cui l'arrivo di un certo benessere aveva autorizzato un po' tutti a trovare il proprio *eldorado*, con le buone o con le cattive. E giù, con i soldi leciti e illeciti, le cambiali, le case e al loro seguito gli abusi edilizi, l'auto come *status symbol*... Ecco, questo ho provato a raccontare ne *L'America a Roma*, l'individualismo italico e mediterraneo che cerca nuovi orizzonti, ma orizzonti, per così dire, in qualche modo frustrati dalla brama di potere e soprattutto di denaro.

Guglielmo Spoletini (in arte William Bogart o Spolt), diventato mio grande amico, ahimé, scomparso da poco, e i suoi magnifici amici protagonisti del film, sono più o meno tutti figli della periferia romana, di un mondo popolare ai confini del mondo, che negli anni Sessanta ha cercato disperatamente il proprio riscatto. Anche a costo di infrangere le regole, proprio come nei nostri 'Spaghetti western'.

Da noi l'America più povera era tra le baraccopoli della nuova periferia romana, quella cara a Pasolini; e ci misi ben poco ad accostare i rapaci palazzinari di Roma agli *yankee* senza scrupoli dell'America che fu.

In Italia (e non solo) era sopraggiunto uno scossone non da poco, il '68, che finì col trasformare i nostri western in qualcosa di più politico, terzomondista. Ed ecco i messicani, che combattono, spesso perdendo, contro gli *yankee*, per un ideale rivoluzionario, *ca va sans dire* non alieno dall'interesse personale (chi non ricorda, ben prima del '68, il Volonté tossicodipendente di *Per un pugno di dollari?*).

Anche in questo caso si dovette fare di necessità virtù. Di bionditipologia irlandese alla Clint Eastwood ce n'erano ben pochi a Roma. Ed ecco che invece tanti *stunt-man* e attori nostrani potevano ben interpretare dei personaggi messicani...

Tuttavia sarebbe riduttivo condurre il tutto a uno stato di necessità. Sì, c'era qualcos'altro in quel cambiamento, e ben ce lo mostra un film come *Requiescant* (citato ne *L'America a Roma*) per la regia di Carlo Lizzani, in

cui agisce un prete rivoluzionario niente poco di meno che interpretato da Pierpaolo Pasolini.

Insomma, nell'America ci si credeva sempre meno. Anzi, gli americani alla fine degli anni '60, dopo i piccoli e grandi *Piani Marshall*, il *boom*, la stagione dei consumi..., erano diventati meno attraenti, diventati pure il nemico, specie per via del Vietnam.

Un nemico da combattere anche con la violenza. E allora ecco i nuovi eroi, almeno per un po': Mao, Ho Ci Min, Che Guevara, persino Pol Pot... Erano gli anni della *Contestazione* e ci pensò, infine, lo stesso cinema americano a demolire il sogno a stelle strisce, grazie a grandi firme come quelle di Scorsese, De Palma, Altman....

A ripensarci il sogno americano in Italia non è mai stato del tutto abbandonato.

L'America è comunque l'America... Forse per un retaggio storico che non ci lascia da Cristoforo Colombo in poi? Piuttosto io credo che gli italiani siano un popolo di sognatori con i piedi ben saldi per terra e che nulla impedisce loro di volare come di occuparsi al tempo stesso del qui e ora, delle faccende più spicce, quelle sporche comprese.

Gli italiani come emblematico ossimoro vivente, insomma. E a pensarci bene è il bello di questo caro, inimitabile, fottuto Paese, che nell'America ha cercato (e in fondo cerca ancora) un'impossibile verginità.



Piccola America, G. Pannone (1991)

Mariarosy Calleri
Alien Nonresident: il mito della terra di mezzo

Sono nata a Catania alle pendici dell'Etna, di fronte al mare, su un'isola molto vicina all'Africa. Nel corso dei millenni, la Sicilia è stata colonizzata da molte popolazioni: Greci, Fenici, Arabi, Ottomani, Normanni, Spagnoli, Svevi e nel XX secolo anche dagli Americani. Vi si sono così mescolati miti, religioni, credenze, razze e culture diverse. Forse è per questo che quando mi trasferii a New York mi sentii subito a casa, come non mi ero mai sentita nei ventiquattro anni trascorsi a Milano, la città in cui sono cresciuta. Mio papà ci era arrivato negli anni del miracolo economico e io ci arrivai a settembre del 1970 all'età di quattro mesi. A Milano in quegli anni i siciliani erano definiti, come del resto tutti gli immigrati meridionali, *Terroni* vale a dire sporchi, puzzolenti e rozzi. Io, che avevo un forte accento milanese, mi guardavo bene dal dire che ero nata a Catania perché mi vergognavo. Quando alle medie la professoressa di italiano ci chiese di portare a scuola la nostra carta di identità per me fu un trauma: temevo che quando i miei compagni di classe avrebbero scoperto che ero nata in Sicilia avrebbero iniziato a prendermi in giro e a discriminarmi. Fortunatamente la professoressa non disse mai alla classe dove ero nata e io potei continuare a conservare il mio segreto con gli amici milanesi.

Studiando geografia sviluppai un grande interesse per gli Stati Uniti e iniziai a sognare l'America. Mia mamma aveva un cugino di secondo grado che faceva il pianista e viveva a New York e mi promise che quando avrei compiuto diciotto anni mi avrebbe mandata a trascorrere un mese dal cugino e la moglie, anche lei come il marito originari dello stesso paese della Sicilia in cui era nata e cresciuta mia mamma. E così fu. Per il mio diciottesimo compleanno mia mamma e mio papà mi regalarono il biglietto aereo per New York. A luglio, appena terminati gli esami di maturità, partii per il mio primo viaggio negli Stati Uniti. Trascorsi un mese nel New Jersey nella villa dei miei zii di secondo grado. Mio zio Tamy era un

artista e un uomo gentile, colto e sensibile. Aveva lavorato come pianista al Carnegie Hall, componeva musica, scriveva libri e dava lezioni private di pianoforte a bambini prodigio. Io e lui parlavamo di Wagner e del Faust.

Nel suo studio che si affacciava sul giardino, mi faceva ascoltare Bach e Beethoven, a lungo e in silenzio, seduta su una poltroncina di pelle marrone scuro. Durante quel viaggio i miei zii mi portarono a visitare Downtown Manhattan. Andammo a far colazione con un loro amico all'ultimo piano di un grattacielo di vetro. Lì mangiai il mio primo *club sandwich*, un panino gigante a sei strati con la bandiera americana che sventolava in cima al grattacielo di pane. I miei zii mi portarono anche a visitare l'Empire State Building e ricordo che rimasi molto colpita dalla vista di Manhattan dall'alto con tutti i suoi ponti che come lunghe braccia afferravano i distretti. Durante il mio soggiorno non mi portarono mai a spasso per New York perché pensavano fosse pericoloso. Mi raccontarono che per le strade di China Town le persone si sparavano come nel *Far West*.

Il mio volo di ritorno era stato deviato su Boston e i miei zii mi misero su un pullman che per la prima volta mi fece vedere New York dal basso. Quando l'autobus diretto all'aeroporto attraversò China Town e Little Italy, io mi innamorai delle palazzine in mattoni rossi con le scale antincendio esterne. Quelle scale di ferro sulle facciate degli edifici colorati erano bellissime, uniche, poetiche. Dal finestrino dell'autobus le strade di New York non mi sembravano affatto pericolose, solo coloratissime, piene di vita, di suoni, di volti particolari e per me esotici. Tornai negli Stati Uniti due anni dopo con la mia migliore amica per fare un *cross country* di due mesi.

Ci fermammo qualche giorno a New York e fu tremendo. Il caldo soffocante e umido di agosto non ci permise di goderci nulla. Al ritorno da quel viaggio alla Jack Kerouak raccontai a tutti i miei amici che New York era la città più brutta del mondo.

Ritornai negli Stati Uniti l'anno dopo per un altro *cross country* con il mio fidanzato di allora e ci fermammo una notte a New York prima di rientrare in Italia. Avevamo prenotato un albergo nel Greenwich Village. Quella sera passeggiando con lui per la 6th Avenue sentii un desiderio profondo di vivere in quella città per qualche tempo. Non mi bastava più visitarla di passaggio, m'incuriosiva così tanto che volevo abitarci. A lui quella sera non dissi nulla, ma l'anno dopo appena finii di discutere la tesi di Laurea feci domanda per un Master in *Media Studies* alla New School for Social Research e con l'aiuto dei miei genitori partii per quella che sarebbe stata l'avventura più importante e sconvolgente della mia vita.

Durante i miei studi a New York scoprii una grande passione per il cinema e la coltivai fino a farla diventare la mia professione. Dal 1995 al

2000 sperimentai con vari generi narrativi, dal documentario alla finzione. All'inizio del mio percorso di regista, m'imbattei in una frase del regista John Cassavetes: «*What you are is good enough*. – Quello che sei è abbastanza». La trovai alla fine di un articolo in cui esortava i giovani cineasti a partire da ciò che conoscono bene, da loro, dalla loro storia, da quello che stanno vivendo. Quell'incoraggiamento fu molto illuminante. Allora io mi chiesi: «Chi sono?». La risposta fu: «Una giovane donna italiana che vive a New York». E decisi di partire da lì. Nel cortometraggio *Uncovering* (USA, 1996) affronto il mistero di chi sia veramente una donna italiana, il processo della costruzione di un'identità di genere, il confine tra identità pubblica e identità privata. La serie di rituali che la protagonista svolge in bagno, di fronte allo specchio, rivelano i preparativi che una donna compie per uscire dal suo spazio privato e presentarsi al mondo che l'accoglie con tutta una serie di aspettative, stereotipi e luoghi comuni. La domanda «Come definiresti una donna italiana?» fatta a uomini di diverse età, razze e nazionalità intervistati a Manhattan lungo la Broadway, raccoglie risposte varie e determinanti che ingabbiano e definiscono l'essenza di una donna di origini italiane all'interno di facili schemi preconfezionati, tramandati per secoli attraverso la letteratura e i media. Il montaggio alternato e la colonna sonora piena di contrappunti ed evocazioni mette in discussione gli schemi riduttivi enunciati dagli intervistati in maniera sottile e ironica. Anche la scelta di una protagonista tedesca per simboleggiare la donna italiana per antonomasia è una provocazione alle facili definizioni raccolte nel film. La ragazza tedesca con la quale in quel periodo condividevo un appartamento nell'East Village, una fotografa, anche lei studentessa alla New School, incarnava paradossalmente tutti gli stereotipi estetici secondo i quali viene solitamente riconosciuta una donna italiana. Quindi l'obiettivo di *Uncovering* di scoprire, svelare, rompere l'illusione tra ciò che è e ciò che sembra, tra realtà e apparenza, tra vero e falso, tra particolare e generale viene raggiunto partendo dalla scelta anticonvenzionale della sua protagonista. La complessità di un individuo, maschio o femmina che sia, non può e non deve essere ridotta agli schemi predefiniti dalla società per convenienza o semplificazione, dovremmo riuscire ad accettare l'altro e l'altra da noi come mistero complesso e meraviglioso in continua trasformazione. L'atto di libertà e responsabilità dell'autodefinizione promosso da *Uncovering* può essere esteso a qualunque altro gruppo etnico o genere. Quella fu la prima volta che provai a definirmi partendo da me e non da quello che la gente vedeva o pensava di me e riuscii a farlo in modo impersonale, abbracciando e riscattando la categoria delle donne italiane, un intero gruppo etnico, il mio, e fu un'esperienza estremamente intensa, significativa ed *empowering!*

La capacità di guardare la vita e le persone con uno sguardo scevro dal giudizio e dal preconcetto è quella che come artista e essere umano mi sforzo di coltivare ancora oggi. Questa capacità presuppone un atto di umiltà nell'ammettere che non sappiamo, che non conosciamo, che non capiamo tutto. Un atto di coraggio che ci consente di provare gioia nello stare in ascolto di fronte al mistero dell'altro. L'invito ad aprire la mente, il cuore e gli occhi alla verità e alla complessità della vita e dell'altro da noi è il messaggio subliminale che avverto ogni volta che guardo *Uncovering*. Guardare per scoprire, per comprendere, per lasciarsi stupire. Questo sguardo è simboleggiato dalla donna con la cinepresa, cioè io, la cineasta, che compare negli intermezzi di *Uncovering*. Grazie al processo creativo che ho sperimentato nella realizzazione di quel film ho capito che per riuscire ad avere uno sguardo così aperto, puro ed innocente dobbiamo sentirci fuori dalla nostra *comfort zone*, sradicati e vulnerabili. Ecco perché nel 1998 in *L'isola Sommersa - Hidden Island* ho deciso di raccontare la mia storia e le mie origini dal punto di vista di una *Alien nonresident*¹.

Di fronte alla Stazione Centrale di Catania si erge una bellissima fontana rappresentante il rapimento di Proserpina da parte di Plutone. Sin da piccola sono stata sempre affascinata da quella statua, dall'abbraccio possente del dio e dal tentativo di liberarsi e di fuggire della dea.

Quella tensione, quello sforzo disperato di sottrarsi alla presa del suo rapitore oggi lo riconduco alla lacerazione che provoca l'atto di lasciare il proprio luogo d'origine, la propria *comfort zone*, per sfidare l'ignoto. Questo è il motivo per cui nel mediometraggio *L'isola Sommersa - Hidden Island* riconduco le origini del mito dell'immigrazione al mito del rapimento di Proserpina o Persefone da parte di Plutone o Ade, il Dio degli inferi, il quale sottrae la figlia a Demetra, dea della terra. Una volta assaporato il frutto proibito degli inferi, il simbolico chicco rosso di melograno, Persefone non potrà più tornare alla sua vita di prima. L'appagamento della curiosità, del desiderio di assaggiare il frutto proibito dell'ignoto trasformerà per sempre la sua esistenza. Ade mosso da compassione dal pianto di Demetra per la perdita della figlia, concede a Persefone di poter tornare per sei mesi all'anno sulla terra dalla madre, ma i restanti sei mesi dovrà trascorrerli con lui negli inferi. Questo mito per me simboleggia la condizione in cui soggiorna l'identità di un immigrato, la cosiddetta terra di mezzo, un'esistenza fisica e spirituale fluttuante tra due mondi

¹ *Alien nonresident* o *nonresident alien* (alieno non residente) è la definizione che la legge americana attribuisce agli immigrati che non sono in possesso della *Green Card* o della cittadinanza americana.

diversi, apparentemente inconciliabili. *L'isola Sommersa* è un racconto autobiografico non lineare, una narrazione percorsa da simboli, parallelismi, *match-cuts* che legano decenni e generazioni differenti ad un unico destino, un destino determinato dal desiderio di sfidare l'ignoto anche se questa sfida lacera e crea un punto di non ritorno irreversibile. *L'isola Sommersa* traccia una parabola dell'immigrazione, dal mito di Persefone al fenomeno migratorio dal Sud al Nord Italia degli anni '60 dettato dal *boom* economico, all'emigrazione culturale italiana verso gli Stati Uniti degli anni '90. A ventiquattro anni quando decisi di assaggiare il chicco di melograno non sapevo che non sarei più tornata ad essere la stessa persona di prima. Non sapevo che una volta assaggiato il frutto proibito del viaggio alla scoperta dell'ignoto non sarei più appartenuta ad un solo luogo, ma avrei abitato per sempre la terra di mezzo di chi si sente estraneo nella propria terra di origine e anche nel luogo o nuovo mondo che ha scelto come casa. Un'identità divisa in due, un corpo metaforicamente spaccato come si evince dalla linea rossa che attraversa la pellicola negli ultimi fotogrammi in cui vediamo la protagonista del viaggio, cioè io, che nuota sott'acqua nel prologo de *L'isola Sommersa*. Quindi il corpo della donna diventa il terreno di battaglia sul quale si combatte la lotta quotidiana per la costruzione di un'identità di genere e una definizione del sé unico e indipendente. Il film racconta che solo quando mi trasferii a New York per studiare cinema, assaporai finalmente l'infinito orgoglio per le mie radici siciliane e riuscii a vedere e ad apprezzare la ricchezza e la bellezza della mia terra di origine e della mia storia di figlia di immigrati. Adesso che ero un'immigrata anche io, tutto era più chiaro. La Sicilia era stata la culla di un *melting pot* storico tanto quanto lo era New York per il mondo moderno e contemporaneo. Quindi io che sono siciliana da almeno sette generazioni, quel *melting pot* ce l'avevo nel sangue. New York mi aveva permesso di accettare finalmente le mie origini, anche se ironicamente i siciliani continuavano a non considerarmi una di loro, per loro ero e rimanevo *'la Milanese'*.

L'isola Sommersa propone un nuovo mito dell'emigrazione, un mito al femminile, un'emigrazione per scelta e non per bisogno. Una ricerca a ritroso delle proprie radici che possono essere accettate e comprese intellettualmente e spiritualmente ma che non potranno più essere abbracciate a livello logistico e spazio-temporale. Questa nuova forma di identità fluida e complessa consente la costruzione di un sé solido e di un'identità forte ed indipendente dal contesto di riferimento. Il film si chiude con la voce fuori campo che afferma: *«She accepts and enjoys the everlasting fluctuation in the sea of the universe – Lei accetta e gode dell'eterno fluttuare nel mare*

dell'universo». La capacità di adattarsi al nuovo ed entrare a far parte di un mondo e di una cultura diversi da quelli in cui siamo nati e cresciuti è una *skill* fondamentale che tutti ma soprattutto i giovani dovrebbero acquisire per diventare dei cittadini globali in grado di affrontare e vincere le sfide del mondo presente e futuro.

Uno dei complimenti più belli che abbia mai ricevuto sul mio lavoro mi è stato fatto da Ibrahim, l'attore di colore che interpreta il ruolo del cameriere africano nel mio recente cortometraggio *Moglie per una Sera* (Italia, 2018).

Lui ha visto il film per la prima volta al RIFF-Rome Independent Film Festival 2018. All'uscita dal cinema mi disse che gli era piaciuto molto e che non si aspettava fosse così. Io gli chiesi subito: «Così come?». Lui mi spiegò che il nostro cortometraggio non gli sembrava un film italiano perché assomigliava ai film americani che guarda sempre lui. Dato che io sono italiana non pensava che avrei fatto un film come quelli che piacciono a lui, con quel *look*. In quel momento ho capito che il mio vivere in una terra di mezzo, in uno spazio mentale e fisico in continua fluttuazione tra la cultura italiana e quella americana, dove mi sono formata sia come persona che come regista, aveva trovato una sintesi originale in *Moglie per una Sera*. Era stato Ibrahim, un giovane di vent'anni originario del Senegal naturalizzato italiano, che me lo aveva ricordato e confermato.

Durante il mio periodo newyorkese, dal 1994 al 2000, accademici di rilievo come Edvige Giunta, Anthony Julian Tamburri ed Elizabeth Messina² avevano pubblicato dei saggi sul mio lavoro in cui riconoscevano, analizzavano e lodavano il mio contributo alla filmografia italo-americana e allo sguardo femminile nel cinema. Tuttavia dopo diciotto anni trascorsi in Italia segnati da grandi difficoltà di accesso alla carriera di regista per merito mi ero quasi dimenticata di possedere quel valore aggiunto.

Sento una profonda gratitudine per Ibrahim il quale mi ha ricordato di avere un linguaggio ibrido ed internazionale, il linguaggio di una regista che vive nella terra di mezzo, il luogo sacro degli *Alien nonresident* per scelta.

² Cfr. E. GIUNTA, *Writing with an Accent: Contemporary Italian American Women Authors*, Palgrave MacMillan, New York 2002; A.J. TAMBURRI, *Screening Ethnicity: Cinematographic Representations of Italian Americans in the United States*, Bordighera Press, New York 2002; E. MESSINA, *L'Isola Sommersa: A Personal and Transpersonal Journey of Migration*, in «VIA- Voices in Italian Americana», Vol. 11, No.1, 2000.



Hidden Islands, M. Calleri (1998)

STORIA

Vito Zagarrío
L'America scoperta dentro di noi.
Mito americano e mito italiano allo specchio

L'America è scoperta dentro di noi

«Senza il cinema americano vedremmo il mondo in una luce diversa. L'America non ha bisogno di Colombo; essa è scoperta dentro di noi»¹. L'America è quella terra «a cui si tende con la stessa speranza o la stessa fiducia dei primi emigranti e di chiunque sia deciso a difendere a prezzo di fatiche e di errori la dignità della condizione umana»².

Sono frasi di Giaime Pintor, raffinato intellettuale e partigiano morto durante la Resistenza. Affermazioni che mi hanno colpito da giovanissimo, e che mi porto dietro dai miei studi sul fascismo. Pintor fa parte di quella generazione, nata sotto il fascismo, che impatta presto la cultura americana come metafora multipla, di democrazia, di libertà, di spazi, di immaginario, di narrazioni. Non solo il cinema, ovviamente, ma la letteratura, la fotografia, tutto quello che costituisce il 'Mito americano'.

Studiando riviste come «Cinema» e «Primato» emergeva chiaramente dai miei studi questa centralità del cinema americano, e in parte di quello francese dei 'fronti popolari' (quello che ha tanto influenzato il Neorealismo, entrambi influenzati a loro volta dall'immaginario hollywoodiano). I film francesi, per i giovani intellettuali operanti dentro le riviste del regime, fanno respirare arie europee (e certamente antinaziste); i film americani danno l'immagine di uno stile di vita diverso. L'epica dei grandi spazi del film western, la società rooseveltiana dei film di Capra e persino i rapporti interpersonali delle commedie sofisticate di Myrna Loy e William Powell proiettano un immaginario collettivo differente dall'universo fascista.

¹ G. PINTOR, *Il sangue d'Europa (1939-1943)*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, pp. 157 e 159.

² O. CALDIRON, *Il lungo viaggio del cinema italiano*, Marsilio, Venezia, 1965., p. XXXIX.

Ricordo, ad esempio, la presenza di Pasinetti in «Primato»: prevale nei suoi interventi il tecnico cinematografico, il teorico del film inteso come organizzazione d'*équipe* e come lavoro; i suoi problemi sono il doppiaggio, il suono, il montaggio, il dosaggio degli effetti; il suo tema fisso è la concezione del film, oltre che come fatto artistico, come collaborazione di varie tecniche e di varie arti, ognuna autonoma, oppure integrante con le altre; dall'impostazione 'tecnicistica', però, Pasinetti allarga l'orizzonte della sua critica al panorama del cinema nel periodo bellico. Dalle cronache di Pasinetti emergono un po' tutti i motivi di dibattito del cinema fascista, con tutte le sue ambiguità. Nell'ossequio al regime si inquadra la contrapposizione evasione/impegno civile: da una parte i filmetti e le commediole comico-sentimentali di importazione straniera, dall'altra i film della propaganda fiancheggiatrice. Ma il suo motivo di punta è l'americanismo. L'interesse per le esperienze americane che impegna significativamente la rivista da un punto di vista letterario (Faulkner, Steinbeck, la traduzione di Vittorini, ecc.) trova in Pasinetti il suo corrispondente.

In un momento in cui l'America rappresenta il 'nemico', appaiono scorci di 'miti' d'oltreoceano: Frank Capra, William Wyler, John Ford. Lo *Stagecoach* di Ford, un film arricchito oggi di sensi e segni modernissimi, si colora nella sua presenza in «Primato»³ di significati profetici e apocalittici: le ombre rosse dell'angoscia bellica e dell'esplosione rivoluzionaria.

Il mito America assume per i giovani della generazione difficile una funzione di frattura interiore (coscienziale) e di rottura con le residue illusioni esteriori del fascismo. L'America e la Russia sono i 'luoghi dell'anima' che contribuiscono a dare contenuto concreto allo slancio verso l'uomo.

«Il "lungo viaggio" di molti cominciava anche dalle lande dell'America d'immaginazione»⁴ – così scrive Orio Caldiron nel seguire passo passo il tragitto di «Cinema», parallela a «Primato» nelle problematiche e nelle contraddizioni.

Così, rileggo un articolo di 'Vice' su «Cinema» (dietro lo pseudonimo si cela Antonioni) in cui *Ombre Rosse* diventa un simbolo di orizzonti perduti, di terre mitiche dell'anima come il vecchio *west*.

³ Su «Primato», a proposito del cinema americano, vedi anche l'editoriale *Oltre il silenzio* (n. 2, 1940): «Per rendersi ragione della larghezza e dell'intensità con cui la letteratura americana si è venuta affermando in Europa, basterà ricordare i mezzi di cui s'è trovata a disporre, che vanno dal cinematografo con la sua larga popolarità, e con quella speciale forza d'attrazione che ha esercitato anche presso gli uomini di lettere più raffinati ed esigenti, a (...)» Per l'impatto generazionale con il cinema americano, si veda ancora G. Pintor che sottolinea come si debba «riconoscere nel cinema americano il più grande messaggio che abbia ricevuto la nostra generazione».

⁴ O. CALDIRON, *op. cit.*, p. XL.

La vecchia America, nata dalla fusione tra lo spirito dei puritani e quello dei pionieri, la vecchia America tormentata dal bisogno di crearsi una sua verità, è in *Stagecoach* di John Ford.

[...] Parte la diligenza dall'Arizona, da un meraviglioso paese puritano dato con poche inquadrature, e il viaggio comincia⁵.

Insieme al *cowboy* e alla prostituta, insieme agli eroi della diligenza dell'Arizona, comincia il viaggio della generazione di Antonioni.

Il cinema americano si impose dalla sua nascita per quanto oscuramente, di comunicare con tutti i componenti delle platee di tutto il mondo [...] s'intende subito perché il film americano abbia sempre fatto più presa su pubblici di tutti i paesi, per la maggior parte rappresentati degli animi semplici delle masse, così naturalmente inclini a non mai discostarsi da quei simboli e contrasti prototipici che sono alla radice della natura umana⁶.

Così scrivono nell'articolo dal titolo significativo, *L'Europa in America*, due tra i maggiori esponenti del futuro, ormai prossimo, Neorealismo, De Santis, e Puccini. Attraverso la letteratura americana – Steinbeck, Caldwell, Cain – si arriva alla lezione di Verga, attraverso Hollywood si approda al Neorealismo.

*Verità o poesia: Verga e il cinema italiano*⁷ è il titolo di un famoso articolo di Alicata e De Santis: dalla lettura del cinema americano, mediata da Clair, Duvivier, Renoir, si approda a Verga: «i racconti di Giovanni Verga ci sembrano indicare le uniche esigenze storicamente valide: quelle di un'arte rivoluzionaria ispirata ad una verità che soffre e spera».

È la polemica che conducono su «Cinema». Sino alla caduta del fascismo, con De Santis e Alicata, Visconti, Barbaro, Zavattini, Pietrangeli, Puccini e Antonioni. Quest'ultimo resta la punta di diamante, la presenzapresagio di un nuovo cinema italiano.

Certo che in «Primato», la rivista di Bottai, gli stimoli più dirompenti, gli entusiasmi più vivi sono ormai scomparsi nel momento in cui la 'chiamata a raccolta degli intellettuali' cede il passo alla delusione della guerra, e così tocca ai giovani di «Cinema» portare avanti la loro battaglia culturale. C'è come il senso di una 'emigrazione', dalle file di «Primato» a quelle del quadrato neorealista di «Cinema». Il 'coraggio della concordia' è ormai spento, la rivista ha subito un riflusso, dovuto ai disastri bellici, alla limitazione delle pagine, alle crisi della redazione.

⁵ «Cinema», 25 novembre, 1940.

⁶ G. DE SANTIS, G. PUCCINI, in «Cinema», 10 gennaio 1942.

⁷ G. DE SANTIS, M. ALICATA, in «Cinema», 10 ottobre 1941.

Insomma, la linea di fronda di «Primato» procede ormai tutta sotterraneamente, per emergere solo a tratti, come nel caso di un articolo di Antonioni del 1943, l'unico articolo di cinema nell'annata della disfatta della rivista e del fascismo; una fugace presenza, che ricollega però tutti i fili del nuovo cinema italiano per portarne avanti tutte le ansie libertarie. Antonioni ribalta la visione ortodossa suggerita dal fascismo di un cinema francese in crisi in quanto portavoce e specchio dei difetti e dei vizi di una società: è vero – dice Antonioni – che quel cinema è direttamente legato alla società francese, in quanto rappresenta quelle contraddizioni che dovevano portare la Francia alla guerra e alla disfatta, ma la riassunzione della realtà sociale nella forma dell'arte è proprio lo scatto in più che fa del cinema francese un modello per i giovani italiani. Non solo, ma proprio in quel modello di cinema sono contenuti tutti i fattori di rilancio per un nuovo cinema 'nazionale', delle nuove leve francesi come dei giovani intellettuali italiani, in un senso (questo Antonioni non lo dice, ma è abbastanza esplicito nelle sue parole pur sempre calibrate nel giusto equilibrio tra l'ortodossia e l'eterodossia) antinazista e antifascista. Dal ribaltamento della posizione ufficiale della critica fascista, Antonioni porta alla riscoperta ammirata del cinema dei maestri, Renoir, Carné, Duvivier; Renoir (una linea costante dei giovani di «Primato») al centro del trittico, con la sua ricerca zoliana sull'uomo e sull'uomo nella società, il Renoir de *Les bas-fonds* e *La grande illusione*.

Difatti oggi molte cose sono mutate, Renoir, Duvivier, Clair e Chenal con Gabin, Boyer e la Morgan varcarono l'oceano durante il conflitto, Feyder si rifugiò in Svizzera dov'è tuttora pressochè inoperoso [...] Perduta l'unità di interesse e di risonanza che sembrava la caratteristica inattaccabile del cinema francese, questo risultò smembrato, esaurito. I rimasti, nello smarrimento generale, non sapevano trarre un senso dalla tremenda avventura; fra il rimpianto dei vecchi simboli repubblicani, nel cinema rappresentati dal realismo, e la necessità di un compromesso, mancava a loro il coraggio di guardare dentro di sé per risolvere innanzitutto il problema della propria coscienza, e trovare un accento di personale, virile sincerità.

Interessante questa analisi della 'migrazione' europea verso l'America, così come la formula di una paziente resistenza sotterranea, il ripiegamento interiore, la ricerca della coscienza, il far leva su stimoli che sono contenuti dentro l'uomo oppresso per continuare a combattere.

Si attendeva; e intanto, nel vigoroso riordinamento della produzione ad opera del governo tedesco, fallivano opere di giovani che pure promettevano [...] I loro film sono brutti, irrimediabilmente brutti. La guerra ha disperso in Francia i posti del cinematografo, non resta che attenderne pazientemente di nuovi. Così, come a suo tempo la cinematografia tedesca, oggi quella francese dimostra che quest'arte, come tutte, non di climi abbisogna ma di travagli individuali.

È appunto nei 'travagli individuali', nella maturazione delle coscienze dei giovani, che sono i presupposti per uscire dallo stato di angoscia e di frustrazione del cinema, francese e italiano.

Dalla rivalutazione dei maestri francesi, da un'operazione culturale di accademia, Antonioni scende sul terreno della storia della politica, proprio perché il far riferimento a quel cinema vuol dire farne propri i contenuti e valorizzare nel presente il senso che se ne coglie di un'altra Europa, quella ormai antifascista. Il cinematografo, *l'arma più forte* di Mussolini, capovoltasi contro il suo padrone, ha assolto la sua funzione di rottura; ora bisogna combattere con altre armi.

Mirroring myths

Questo confronto tra cinema europeo e cinema americano, e questo interesse generazionale verso il 'mito americano' mi pare un buon *incipit* per ripensare ai due miti a confronto, l'europeo e l'americano.

Partendo dai miei studi sul rapporto tra cinema e fascismo⁸, ho continuato a lavorare sulle generazioni affascinate dal mito hollywoodiano, negli anni Venti e negli anni Trenta: voglio ricordare soprattutto Attilio Bertolucci e Gesualdo Bufalino, due grandi intellettuali di cui mi onoro di essere stato amico.

Ho conosciuto Attilio Bertolucci nel corso di un documentario televisivo sul rapporto tra cinema e fascismo che si chiamava *La generazione del cinema* (Rai 2, 1978); la presentazione era avvenuta attraverso il figlio Giuseppe. Quella ad Attilio non fu una intervista 'normale': prima mi volle portare nei 'suoi' luoghi, attorno a Casarola, a mangiare culatello e a bere lambrusco; poi mi 'impose' la location dell'intervista, sul Po. Ma era un Po che, nelle sue parole (e dunque nelle mie riprese e nel mio montaggio),

⁸ Cfr. V. ZAGARRIO, *Cinema e Fascismo. Film modelli immaginari*, Marsilio, Venezia 2004; ID., *L'immagine del Fascismo. La re-visione del cinema e dei media nel regime*, Bulzoni, Roma 2009.

assomigliava al Mississippi; una Val Padana che rimandava alle ‘cinematografie americane’. Nell’intervista Attilio dichiarava il suo amore per quel cinema, il mestiere di critico per ‘la Gazzetta di Parma’, l’amicizia con Zavattini e Bianchi; e rievocava film come *A Girl in Every Port* di Hawks, col mito di Louise Brooks. Un amore per il cinema americano e le sue star che Bertolucci mi ribadì in un’altra intervista, fatta l’anno dopo, per un documentario su Marlene Dietrich.

Anche l’impostazione teorica e di gusto di Bufalino corrispondeva a quella di Attilio. Anche nel caso dello scrittore siciliano il ‘mito americano’ derivava dalle dive, dalle atmosfere della Hollywood classica. L’amicizia con Bufalino derivava da mio padre, poeta e critico, e l’avevo conosciuto ben prima della sua notorietà con la pubblicazione di *Diceria dell’untore*. Ma da subito mi aveva comunicato la sua grande cultura e la sua grande cinefilia. Più tardi, ‘da grande’, gli ho dedicato un lungo saggio in un libro dedicato ai suoi scritti sul cinema⁹.

Ripensai a un film di tanti anni prima, al sorridente piagnisteo del suo titolo: *Amanti senza domani*. Rividi i due su un ponte di transatlantico: William Powell, lui, un losco galante che la sedia elettrica attende alla fine della traversata, e a cui gli sbirri di scorta consentono benevolmente di passeggiare senza manette; Kay Francis, lei, spacciata dai medici, che ogni sera, per scordarsene, indossa una pelliccia più bella. S’incontrano, e ognuno sa della condanna dell’altro, ma finge di non saperlo. E ballano insieme in un grande salone deserto, e si dicono parole sotto la luna... Facili lacrime mie di ragazza, altera tenera Kay! Chi avrebbe mai pensato che dovesse toccarmi a mia volta, all’ombra degli stessi umidi salici, di danzare una stessa tresca d’amore e di morte, su un motivo di fiacca pianola?

È una pagina di *Diceria dell’untore* di Gesualdo Bufalino, cinefilo d’*antan*, quando nella nascosta Comiso si proiettavano non film a luce rossa ma splendenti film hollywoodiani. Bufalino, quei film li conserva ancora in un ‘elenco dei film visti’ dall’inizio degli Trenta alla metà degli anni Cinquanta (e li pubblica con una casa editrice del suo paese, Comiso): una sorta di registro-diario che testimonia di come si vedevano i film una volta, riconoscendone le aree diverse, i dettagli della *mise en scène*, il marchio di fabbrica della casa produttrice. I ‘film visti’ da Bufalino sono schedati per star e per studio, più che per autore, per star e per autore

⁹ Cfr. V. ZAGARRIO, *Certe fatue schegge di luce. Bufalino tra letteratura e cinema*; Prefazione di G. BUFALINO, *L’enfant du paradis. Cinefilie*, Salarchi Immagini, Comiso (RG) 1996 (poi anche in «Lingua e Letteratura», n. 227-228, 1997).

è certamente organizzata la sua viva memoria di *filmbuff*. *Amanti senza domani*, il film che galleggia nella memoria di *Diceria*, *One Way Passage* (è il titolo originale del film Warner, firmato da Tay Garnett), è una delle grandi *romances* dei primissimi anni Trenta – uno di quei film che i cinefili più ‘viziosi’ possono accarezzare alla maniera dello scrittore comisano («mi spiego: io col passato ha rapporti di tipo vizioso, e lo imbalsamo in me, lo accarezzo senza posa, come taluno fa coi cadaveri amati»).

Anche i film del passato, a volte, diventano cadaveri eccellenti, mummificati oggetti di culto; c’è, in alcune ‘visioni private’ del cinema, un morboso onanismo, una sorta di necrofilia. La passione per un film hollywoodiano può essere a volte come il soffice tubercolo degli untori bufaliniani: un’emottisi, un amaro miele; un bacillo che si propaga chissà come, «con quale sputo di vecchio o bacio di puttana», magari col bacio di una donna ragno.

A Bufalino si può accostare Leonardo Sciascia, che respira anch’egli, da giovane, le stesse arie culturali e le stesse ansie di respiro internazionale. Sciascia (che è del ‘21) e Bufalino (del ‘20) appartengono con Calvino (‘23) a una generazione per me molto interessante, nata alla letteratura attraverso il cinema. Prima viene il cinema, con la sua carica mitopoetica, e dopo – o parallelamente – la letteratura. Contano molto per loro il cinema e la letteratura americana, come peraltro per la generazione precedente, quella di Attilio Bertolucci (1911), di Elio Vittorini (1908), di Cesare Pavese (1908); e cultura più cinema diventano anche due grandi strumenti di formazione di una cultura antifascista. Queste erano, almeno, le mie convinzioni quando studiavo la cultura della generazione nata durante il regime, in quella sorta di ‘lungo viaggio attraverso il fascismo’ di cui parlava Zangrandi.

Anche Sciascia aveva lavorato sul cinema. Nel 1963 aveva scritto il saggio *La Sicilia nel cinema*, uno dei suoi scritti più complessi e avvincenti riguardo alle intuizioni sul carattere dei siciliani e sul rapporto dell’isola con la settima arte. Sciascia era attratto dal cinema, tanto da lavorarvi anche come sceneggiatore (*Bronte*, *Cronaca di un massacro* di Florestano Vancini). Ma sono molti gli scritti e i riferimenti al cinema; in generale, Sciascia è un autore di per sé cinematografico per la complessità e le sfumature delle sue storie, e rivela l’amore della sua generazione per il cinema, come conferma un libro di Angela Saponari¹⁰.

¹⁰ A. SAPONARI, *Il cinema di Leonardo Sciascia. Luci e immagini di una vita*, Progedit, Bari 2010.

Per una mappatura dei due miti a confronto

È fondamentale, dunque, confrontare i due miti ‘speculari’ e complementari: da un lato il mito americano per la cultura italiana, dall’altra il mito italiano per gli americani.

La cultura, la musica e il cinema americani sono sempre stati fondamentali per il popolo italiano. A partire dagli anni Venti, Hollywood è stato un grande modello per gli intellettuali italiani (abbiamo visto Attilio Bertolucci); tra la fine degli anni Trenta e Quaranta i romanzieri americani erano un modello straordinario per scrittori italiani come Vittorini, Calvino, Pavese, Sciascia, Bufalino.

Dopo la guerra, i generi hollywoodiani (soprattutto occidentali) sono diventati molto importanti per l’industria cinematografica italiana. Viceversa, il modello italiano è sempre stato importante per la cultura americana. Il mito delle città d’arte, o l’amore cinematografico per il Neorealismo italiano sono ancora alcuni dei punti cruciali del rapporto tra le due culture.

Proviamo a delineare una lista di film in cui la relazione tra i due modelli è centrale.

Per quanto riguarda l’immagine d’America nel cinema italiano partirei dagli anni Trenta, dai film influenzati dall’immaginario hollywoodiano e in particolare dal genere commedia: *Contessa di Parma* di Alessandro Blasetti è una tipica *screwball comedy* basata su codici hollywoodiani; *Il signor Max* di Mario Camerini gioca coi miti anglo-americani della borghesia, messa a confronto con i *little men* e *women* dell’Italia fascista. C’è, negli anni Trenta, un mito diffuso del cinema hollywoodiano, che viene declinato (lo dico impropriamente) ‘a destra’ e ‘a sinistra’, dall’*establishment* di regime e dai giovani trasgressivi delle riviste. Entrambe le presenze sono contenute nella contraddittoria «Cinema», diretta da Vittorio Mussolini ma fucina di intelligenze già in rotta col fascismo. Il mito hollywoodiano è sposato dal figlio di Mussolini, ma anche dal gruppo che si raccoglie attorno al progetto di *Ossessione*. L’esordio di Luchino Visconti, cui partecipano personaggi già politicizzati come De Santis, Alicata e Ingrao, è tratto da *The Postman Always Rings Twice* di James Cain, che viene adattato e trasposto in Val Padana.

Comincia a prendere corpo un mito del paesaggio del Po (che continuerà con *Paisà*, *Caccia tragica* e tanti altri film, da allora sino a Mazzacurati), che probabilmente viene proprio dal mito americano, dall’eco dei paesaggi western, dalla fotografia americana degli anni Trenta.

Visto che abbiamo evocato De Santis, il mito americano esplose nel

suo cinema, un 'Neorealismo postmoderno', come ho avuto modo di chiamarlo¹¹, dato che combina le teorie realiste e l'ideologia marxista con i modi di produzione e lo stile hollywoodiani: sintomatici *Riso amaro* e *Non c'è pace tra gli ulivi*, scritti e girati con l'occhio ai generi americani, soprattutto il gangster e il western. Si veda lo scontro finale tra le due coppie Silvana Mangano-Vittorio Gassman *vs* Doris Dowling-Raf Vallone in *Riso amaro*, un vero e proprio duello western, e il simile duello tra Raf Vallone e Folco Lulli nel finale di *Non c'è pace tra gli ulivi*. Si veda l'incipit di *Riso amaro*, strutturato sui codici del *gangster movie* e ispirato all'America persino nell'abbigliamento (il poliziotto col farfallino, il malvivente col trench e il borsalino).

Ma anche nel Neorealismo più 'classico', come quello di Rossellini, c'è un rapporto con l'America e i suoi miti, che si esplicita soprattutto in *Paisà*, film pensato quasi a tavolino per esportare la nuova idea di cinema italiano nel mondo. *Paisan*, come suona il film nella distribuzione internazionale (è distribuito da Arthur Mayer & Joseph Burstyn, e dalla Metro-Goldwyn-Mayer) è un film parlato in gran parte in inglese, ha per protagonisti in ogni episodio dei personaggi americani (soldati, infermiere, preti), e propone anche la specularità del mito: vedi l'episodio fiorentino, in cui la *nurse* Harriet è innamorata del pittore/partigiano Lupo; innamorata, dunque, anche della città d'arte e delle sue identità (mascoline e artistiche).

Il Neorealismo, del resto, pesca nel cinema americano alcune delle sue fonti. Come spesso ha dichiarato Lizzani il film *noir*, nella sua doppia declinazione del film hollywoodiano e del 'realismo poetico' francese, è un modello cruciale. E abbiamo appena visto l'importanza del western per la generazione di Antonioni, che si forma anch'egli nelle atmosfere neorealiste (vedi *Gente del Po*).

Come provengono dal Neorealismo – per poi superarlo e sublimarlo – i fratelli Taviani, che fanno i conti col mito americano nel loro capolavoro *La notte di San Lorenzo*: bellissimo l'incontro della bambina coi soldati americani che stanno venendo a liberare la Toscana, e il sogno in punto di morte del giovanotto che, colpito dalle pallottole tedesche, immagina di incontrare un gruppo di soldati italo-americani, dei 'paesani', come nell'archetipo rosselliniano.

Veniamo alla commedia all'italiana, che coglie subito, in maniera ironica, l'americanizzazione del paese: l'archetipo è *Un americano a Roma* di Steno, con un giovane Alberto Sordi che omaggia il mito americano

¹¹ Cfr. V. ZAGARRIO (a cura di), *Non c'è pace tra gli ulivi. Un neorealismo postmoderno*, Biblioteca di Bianco & Nero, Marsilio, Venezia 2002.

dell'immediato dopoguerra, quello che Silvana Mangano incarnava già in *Riso amaro*, con la bella sequenza del *boogie-woogie* ballato in mezzo ai due treni, il vagone letto della borghesia e il treno popolare delle mondine.

Un capitolo a parte è la 'Hollywood sul Tevere', il *blockbuster* hollywoodiano che entra nei teatri di posa di Cinecittà e nell'immaginario collettivo dell'Italia del *boom*: *Ben Hur*, *Cleopatra*, *La Bibbia*, con il genere epico romano-mitologico che in qualche modo deriva dallo stesso cinema italiano della fase epica del muto. *Cabiria* di Pastrone, su cui tornerò tra un attimo.

Ma il *peplum* mi dà il pretesto per parlare del mito americano per Sergio Leone, che esordisce proprio con un *epic sandal movie*, il già interessante *Il colosso di Rodi*, per poi avventurarsi nella arcinota trilogia che darà il la al fenomeno degli 'Spaghetti western': *Per un pugno di dollari*, *Per qualche dollaro in più*, *Il buono, il brutto e il cattivo*, tre film che lanciano una futura star e un futuro autore del cinema americano, Clint Eastwood. Vengono poi i due 'c'era una volta', *Once Upon a Time in the West*, e *Once Upon a Time in America*, in cui Leone raffina la sua riflessione sul mito d'America e approfondisce il suo omaggio a Hollywood.

Con un salto temporale, veniamo a tempi più recenti, al 'nuovo cinema' italiano degli anni Novanta e Duemila. L'immaginario americano irrompe certamente in Salvatores, col *road movie* – accoppiato alla commedia all'italiana – di *Marrakesh Express*. *Se fossi in te* di Giulio Manfredonia è uno dei primi esempi di nuova commedia italiana ispirato allo schema delle *screwball* e delle *sophisticated comedies*: cosa succederebbe se 'io fossi in te', se ci scambiassimo le vite e i ruoli sociali? *What if?* Che è poi la morale di *It's a Wonderful Life* di Capra: cosa succederebbe se non fossi mai nato?

Nell'ambito della commedia, Paolo Virzì, il più degno erede della grande commedia all'italiana, è quello che ha maggiormente presente il mito americano: *My Name is Tanino* gioca con gli stereotipi dell'italo-americano e con la provincia americana; *The Leisure Seeker* vira verso la tragedia, con un *road* classico a tema, la storia dei due anziani che si impossessano del *van* familiare e si avventurano in un viaggio nella geografia americana e nella memoria.

Altro *travel film* è quello di Paolo Sorrentino in *This Must be the Place*, con Sean Penn impegnato in un viaggio altrettanto impegnativo, *on the road* e *on the memory*, la memoria dell'olocausto.

E con Sorrentino si apre il capitolo dei registi del giovane cinema italiano che impattano l'America anche come mercato lavorativo, realizzando un sogno che non è riuscito alla generazione dei De Sica, quella di lavorare negli Usa. Sorrentino gira negli Stati Uniti e poi ribadisce il successo de

La grande bellezza lavorando con grandi star americane (Harvey Keitel per *Youth*, Jude Law per *The Young Pope*). Gabriele Muccino viene adottato da Hollywood, che evidentemente lo considera un professionista di talento, e gli affida *La ricerca della felicità* (*Pursuit of Happiness*, che è anche il titolo di un noto libro sulla commedia classica hollywoodiana¹²), *Sette anime* (*Seven Souls*), questi due con Will Smith in veste di attore e di produttore; e i non irresistibili *Quello che so sull'amore* (*Playing for Keeps*, 2012) e *Padri e figlie* (*Fathers and Daughters*, 2015), due prodotti *mainstream*, pur dotati di star internazionali come Gerard Butler e Russell Crowe.

L'ultimo esempio di sbarco italiano a Hollywood è quello di Stefano Sollima, che con *Soldado* mette in gioco la bravura dimostrata col cinema e con le serie televisive (*ACAB*, *Suburra*, *Romanzo criminale*, *Gomorra*) mettendola a servizio dello *storytelling* americano (intensa l'interpretazione di Benicio del Toro).

Un piccolo paragrafo andrebbe poi dedicato alle ambientazioni americane dei 'cinepanettoni', dove gli stereotipi statunitensi fanno solo da sfondo alle storie molto italiane dei film natalizi: da *Vacanze in America* di Carlo Vanzina (1984), capace col fratello Enrico di produrre archetipi filmici, a *Natale a Miami* e *Natale a New York* (2005 e 2006) del navigato Neri Parenti.

Ma una grande attenzione va dedicata invece a come certi miti dei generi del cinema hollywoodiano penetrano nel nuovo cinema italiano: il mito dei supereroi cucinato in salsa italiana, con odori di periferie, in *Lo chiamavano Jeeg Robot* di Gabriele Mainetti, il mito del film di guerra in un film atipico e coraggioso come *Mine* di Fabio Guaglione e Fabio Resinaro (2016).

Più in generale, i generi penetrano l'industria italiana e soprattutto la nuova commedia; o film d'autore che 'civettano' con la commedia americana. Come nel caso di *Viva la libertà* di Roberto Andò, legato a una cifra autoriale raffinata e colta, che stavolta firma questo film, tratto da un suo proprio romanzo, che si basa su uno stile differente: un film politico e 'civile', ma anche una favola alla Frank Capra, una commedia all'insegna del 'doppio', e infine un sottile dramma psicologico e sentimentale. Un film di ibridazioni, dunque, il cui *plot* è basato sullo scambio dei personaggi, un meccanismo classico da Plauto alla *Mandragola*, da Don Giovanni alla *screwball comedy*: un immaginario candidato premier del Partito Democratico entra in crisi da stress e fugge a Parigi, da una sua ex

¹² Cfr. S. CAVELL, *The Pursuit of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London 1981.

fidanzata; il suo valente collaboratore (Valerio Mastandrea) si inventa l'escamotage di sostituirlo con un suo fratello gemello, di cui la gente non ha notizia e che è stato per anni in una clinica per malattie mentali. Il *plot* è presto fatto: il leader vero, un po' tristanzuolo e destinato a perdere, viene sostituito da un 'pazzo', che però ha tutte le intuizioni e la creatività un po' folle, appunto, che ridà speranza alle masse degli elettori. E in una bella scena 'all'americana', il nuovo leader (pazzo o finto pazzo) convince la folla con un saggio richiamo alla passione civile e alla voglia di cambiamento.

Un altro film alla maniera di Frank Capra è *Benvenuto Presidente* di Riccardo Milani. Anche qui, come in *Viva la libertà*, il protagonista è una sorta di saggio *naif* tipo la *Oltre il giardino*: in questo caso, il Peter Sellers della situazione è Claudio Bisio, nel ruolo di un ingenuo professore/montanaro che viene nominato, per un equivoco, Presidente della Repubblica. Ma qui emerge proprio la voluta citazione dei classici film di Capra: come l'ingenuo Mr. Deeds di *Mr. Deeds Goes to Town*, come l'ingenuo Mr. Smith di *Mr. Smith Goes to Washington*, anche in questo caso il protagonista viene eletto Presidente perché si chiama Giuseppe Garibaldi e le forze politiche, incapaci di mettersi d'accordo, hanno deciso di votare, provocatoriamente, per il Padre della Patria, causando l'involontaria scelta. Ma, come prevedibile, l'ingenuo professorino si fa furbo poiché attinge ai suoi valori montanari e tiene sotto scacco i cattivi politici di tutte le sponde, qui accomunati da una superficiale e generalizzante messa in berlina. Non solo, ma alla fine seduce con le sue doti di saggezza e di verità anche la bella responsabile del cerimoniale, che finisce per tifare per lui e per le sue scambicchiate uscite. Come si vede, i meccanismi di *Viva la libertà* e di *Benvenuto presidente* sono molto simili, e simili i codici della commedia classica americana che adoperano.

E ora vediamo, invece, dall'altra parte dello specchio, il mito italiano nel cinema Usa, a partire dai grandi classici. Il classico per eccellenza è *Roman Holidays* (*Vacanze romane*, di William Wyler), un riadattamento in salsa italiana del mito di Cenerentola e della screwball comedy alla Capra. Audrey Hepburn segna l'irruzione della 'straniera' dentro un'Italia stereotipa e di comodo, ma significativa di come il Bel Paese viene visto dagli altri.

Ma tanti sono i titoli di film che rappresentano le comunità anglo-americane in Italia, cavalcando il ricordo del *Grand Tour*: *Un tè con Mussolini* (*A Tea with Mussolini*, di Franco Zeffirelli), che sposa il mito di Firenze, quello di 'camera con vista', il paesaggio di Firenze, a una rilettura della storia del tardo fascismo. *Io ballo da sola* (*Stealing Beauty*, di Bernardo Bertolucci), dove continua il mito del paesaggio toscano, visto e vissuto dal gruppo degli intellettuali e artisti americani che contornano

la protagonista Liv Tyler. E se dalla mitica Toscana ci spostiamo a Roma ecco *L'assedio* (ancora Bertolucci), che non disdegna la cartolina turistica in una appassionata romance tra la cameriera africana e il pianista inglese che abita di fronte agli spanish steps. Il non memorabile *Under the Tuscan Sun* di Audrey Wells, zeppo di stereotipi e di elementi di folklore del 'mito italiano', che finisce con un omaggio al vecchio Mario Monicelli.

Vengono poi i film e le serie televisive in cui il mito italiano viene mescolato a stereotipi dell'italianità (che sia la mafia o la mascolinità): *Mean Streets* di Martin Scorsese, *SOS*, *Summer of Sam* di Spike Lee, *The Sopranos*, ritratti anche impietosi (soprattutto nel caso del regista afro-americano) degli italo-americani.

Ma l'appena evocato Scorsese è quello che firma un vero e proprio 'inno' all'Italia e al suo cinema: *My Voyage to Italy*, uno splendido documentario sul grande cinema italiano dal Neorealismo alla commedia all'italiana, centrato sulla figura centrale di Rossellini, cui Scorsese è biograficamente e culturalmente imparentato. Rossellini ma anche Visconti, che Scorsese cita direttamente in *The Age of Innocence*, facendo balenare squarci di *Senso* (l'opera all'inizio del film) e de *Il gattopardo* (il party in piano sequenza).

Tra gli italo-americani bisogna citare Michael Cimino che con *The Sicilian* si cimenta nel confronto con *Salvatore Giuliano* di Rosi. Francis Ford Coppola, che con *Apocalypse Now* omaggia Bertolucci e con lui l'intero cinema italiano: da qui la scelta di Vittorio Storaro, storico direttore di fotografia di Bernardo, e di tutta la sua *troupe*, le cui gesta nelle Filippine riempiono le pagine dei diari di Eleanor Coppola. Mentre con la saga di *The Godfather* fa i conti con le sue radici e, anche in questo caso, con il cinema italiano: vedi l'episodio siciliano del primo *Padrino*, in cui uno dei picciotti che scortano Michael Corleone è interpretato dal pasoliniano Franco Citti.

E infine Quentin Tarantino, che esprime tutto il suo amore per il cinema italiano, di serie A e di serie B con *Kill Bill*, *The Hateful Eight*, *Inglorious Basterds* e *Once Upon a Time in Hollywood*. I primi due, come quest'ultimo, sono dichiarati omaggi a Sergio Leone: le musiche di Morricone che accompagnano le gesta della 'sposa' e l'ovvio rimando al western. Poi il riferimento a *Quel maledetto treno blindato* di Enzo G. Castellari (uscito negli Usa come *The Inglorious Bastards*).

Voglio finire, però, questa mia carrellata, con l'ultimo film di Clint Eastwood, *The 15:17 to Paris*. Non il miglior Eastwood, ma un testo interessante perché parte da una storia vera interpretata dai veri protagonisti, una sorta di "neorealismo" in salsa hollywoodiana che forse non ha precedenti; e in più un film tratto, oltre che dalla vera storia, anche da un romanzo (scritto dai protagonisti della storia che sono anche i protagonisti del film e gli autori del

libro). Il plot è quello di tre ragazzi californiani che da bambini non sono dei modelli di comportamento ma che da grandi diventano degli eroi. Sventano infatti un tentativo di strage fatto da un terrorista sul treno Amsterdam-Parigi, e il fatto è raccontato con un montaggio alternato tra il dramma che si svolge sul treno e la ricostruzione della vita dei tre ragazzi. Ma per arrivare a quell'appuntamento del destino (è uno dei motivi del film: uno dei protagonisti "sente" che la sua vita deve portare a un gesto fatale utile per l'umanità), lo spettatore si deve sorbire tutta la vita dei tre protagonisti, sino al viaggio-vacanza che li porta in Europa, e dunque a bordo di quel fatidico treno.

Un film interessante per svariati motivi anche se non eccelso, insomma. Ma quello che ci interessa qui è il "mito italiano" che irrompe a un tratto nel film. A un certo punto due dei ragazzi si trovano a Roma, ed esplose lo stereotipo: esordiscono in una "Locanda Navona" che propone subito un occhieggiamento delle belle gambe della donna alla reception ("vogliamo vedere tutto" – fa uno dei due protagonisti sbriacciando verso la gonna di lei che sale una scala); poi percorrono piazza Navona, Piazza di Spagna, San Pietro, Fontana di Trevi, il Colosseo, scattando ossessivamente selfies col sottofondo di *Volare* arrangiato in maniera folklorica. Trionfa il cliché, il romanzo di formazione diventa per qualche minuto guida turistica; e la sensazione prosegue in una lunga scena a Venezia, che non evita nessuna cartolina.

Il viaggio prosegue poi in Germania, dove i due ragazzi vanno a trovare il terzo amico, e infine ad Amsterdam, da cui i tre partiranno per il viaggio in treno. Nella MittelEuropa, prevalgono altri stereotipi: la maglietta del Bayern Monaco che indossa uno dei tre, i locali sexy con tanto di lap dance, le birrerie. Ma il colmo viene raggiunto da una presenza del "mito francese". Alla fine del film, infatti, dopo l'impresa di aver fermato il terrorista, i tre "eroi" vengono premiati dal Presidente francese Hollande in persona. Si tratta di una scena un po' imbarazzante perché non si capisce se è fatta di repertorio o è rifatta a beneficio della macchina da presa col Presidente illustre protagonista. Ma è nella retorica delle parole di Hollande che emergono i lati peggiori dei "mirroring myths": l'eroismo collettivo di americani ed europei, il comune intento di inglesi, francesi e statunitensi per il bene dell'umanità, i "buoni" contro i "cattivi" (in questo caso un arabo). In maniera (involontariamente) comica, nella precedente scena sul treno uno degli americani tiene in mano il fucile sequestrato al terrorista, e la gente si spaventa. Ma no, "c'est un bon" – dice una passeggera –, è un "buono", è dei nostri.

Qui, insomma, i miti allo specchio sono declinati in maniera variegata anche se all'insegna del cliché: la cartolina turistica, il mito sessuale, la retorica patriottica, l'idea di una unità dell'occidente nei viluppi dei reciproci desideri.

Conclusioni

Indubbiamente, la città ha preceduto il sistema autostradale, ma ormai è come se la metropoli fosse venuta su intorno a questa rete di arterie. Allo stesso modo, la realtà americana ha preceduto lo schermo, ma, vedendola qual è oggi, tutto lascia pensare che sia costruita in funzione dello schermo, che sia la rifrazione di uno schermo gigantesco, non già come gioco d'ombre platoniche, bensì nel senso che tutto è come portato e aureolato dalla luce dello schermo. Insieme al flusso e alla mobilità, lo schermo e la sua rifrazione costituiscono una determinazione fondamentale dell'evento di ogni giorno.

È un brano di Baudrillard dedicato all'America¹³.

Il fatto che tutto il paese, anche al di fuori delle sale di proiezione, sia cinematografico, non è una delle minori attrattive dell'America. Si attraversa il deserto come un western, si percorrono le metropoli come uno schermo di segni e di formule. È la stessa sensazione che si ha uscendo da un museo italiano o olandese per immergersi in una città che sembra il riflesso stesso di quella pittura, come se da essa fosse nata, e non viceversa. Allo stesso modo, la città americana sembra nata dal cinema. Per coglierne l'essenza, non bisogna dunque andare dalla città allo schermo, ma dallo schermo alla città. Là dove il cinema non assume forme eccezionali, ma riveste la strada, la città tutta, di un'atmosfera mitica, là esso è davvero appassionante¹⁴.

Il cinema precede quasi, dunque, la realtà. La città è costruita, pare, in funzione del cinema. Questa riflessione di Baudrillard può essere la conclusione del nostro discorso sui miti a confronto. È da questa rappresentazione dei paesaggi urbani e rurali, dall'irruzione dei paesaggi americani nell'immaginario collettivo che nasce il 'mito americano'. Quei paesaggi che penetrano nelle anime di ogni spettatore, creando dei luoghi mitici: come quella Monument Valley che spezza il fiato a starci di fronte, non solo per la sua intrinseca, obiettiva, bellezza, ma anche perché ha contrappuntato tutto il cinema americano, da *Ombre rosse* a *Thelma e Louise*. E non è un caso che Leone faccia passare il calesse che trasporta Jill/Claudia Cardinale, appena scesa dal treno in *C'era una volta il West*, davanti alla riconoscibilissima 'cartolina' di quell'indimenticabile fazzoletto di terra, densa di immaginario.

Quell'inquadratura, un campo lungo in cui gli attori non sono riconoscibili (forse perché ripresa da una seconda unità) è una dichiarazione

¹³ J. BAUDRILLARD, *L'America*, Feltrinelli, Milano 1987, p. 48.

¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

d'amore per l'America, una sintesi immaginifica più forte di qualsiasi saggio teorico. È su questo attraversamento del mito americano allo stato puro che vorrei chiudere questo saggio, su questo fotogramma simbolico di Leone che attraverso quel mito è riuscito a conciliare *Auteur* e Generi, su questa passione per l'America, sineddoche di una passione per il cinema *tout court*.



Ossessione, L. Visconti (1943)

David Forgacs
*Il cinema italiano negli Stati Uniti:
la critica come narrazione mitica*

Tra teoria e storia

Il punto dal quale voglio iniziare in questo contributo sui 'miti a confronto' è la differenza tra l'uso quotidiano e quello accademico del termine 'mito'. Nell'uso quotidiano, in affermazioni come «questo è il mito, ma qui è la realtà», o «guardiamo alla verità dietro il mito», un 'mito' è una falsa rappresentazione di qualcosa di reale, o una dichiarazione falsa o fallace invece di una veritiera. In ogni caso, è una specie di cortina fumogena che deve essere spazzata via per rivelare la realtà o la verità dietro di essa. Nella scrittura antropologica o sociologica, al contrario, un'affermazione o rappresentazione mitica non è quasi mai semplicemente falsa o irreale, o semplicemente un travisamento. Può contenere falsità ma non è la sua caratteristica più importante. Il mito è inteso, piuttosto, come un tipo di narrativa con un particolare tipo di contenuto e particolari funzioni sociali. La concezione funzionalista del mito risale a Emile Durkheim e ai suoi allievi. Nelle sue ultime lezioni alla Sorbona, nel periodo 1913-1914, Durkheim distingue le verità mitologiche dalle verità scientifiche. Il mito, in altre parole, era o conteneva una specie di verità. Era una forma di rappresentazione collettiva le cui proposizioni erano accettate, a differenza di quelle della scienza, senza la necessità di verifica mediante prove o dimostrazioni. Tuttavia i miti corrispondevano comunque a cose presenti nel mondo reale. «Idee e rappresentazioni» – scrive Durkheim, «non possono diventare collettivi se non corrispondono a qualcosa di reale»¹.

Allo stesso modo Bronisław Malinowski, scrivendo nel 1926 e riferendosi alle narrazioni mitiche che aveva ascoltato nelle isole Trobriand

¹E. DURKHEIM, *Pragmatism and Sociology*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, p. 86.

quando aveva fatto il suo lavoro sul campo negli anni della prima guerra mondiale, dice che il mito non è solo una storia raccontata, ma una realtà vissuta². Per coloro che producono e praticano un mito, non solo esso viene vissuto come vero, ma corrisponde anche a aspetti importanti della loro realtà vissuta. Il mito, continua Malinowski, «non è un racconto ozioso, ma una forza attiva laboriosa». Ciò che intendevano sia Durkheim che Malinowski era che i miti corrispondevano alle realtà delle società che li producevano, servivano a confermare e legittimare le disposizioni esistenti, come ad esempio le gerarchie di gruppi sociali, i sistemi di *leadership*, i ruoli maschili e femminili, le regole morali, i costumi. Il mito, dice Malinowski, «viene creduto come la vera causa che ha determinato la regola morale, il raggruppamento sociale, il rito o l'usanza». In altre parole, non si devono cercare le corrispondenze tra un evento o carattere nel mito e gli eventi o persone del mondo reale, poiché queste corrispondenze saranno fallaci o inesistenti; bisogna capire ciò che il mito ci mostra della società che lo produce e lo narra.

Se poi passiamo dagli anni '10 e '20 agli anni '50 e '60, alla svolta strutturalista dell'antropologia e allo studio delle forme culturali, troviamo sia Claude Lévi-Strauss che Roland Barthes che sostengono, in modi diversi, che il mito è una forma di linguaggio di secondo ordine, o meta-lingua, che opera al di sopra del normale linguaggio letterale, con la forte funzione di ignorare e cancellare la specificità e la differenza storica. Non mi interessa qui la ben nota parte della tesi di Lévi-Strauss, dove sostiene, usando l'esempio del mito di Edipo, che un mito è un sistema di ripetizioni e opposizioni il cui significato si trova in questa struttura piuttosto che nella corrispondenza dei singoli elementi al suo interno a qualcosa al di fuori di esso. La parte che mi sembra più importante invece, almeno per il presente saggio, è dove Lévi-Strauss sottolinea che la funzione del discorso mitico è quella di cancellare la temporalità e produrre effetti di atemporalità: «ciò che dà al mito un valore operativo» – scrive – «è che lo schema specifico descritto è eterno; spiega il presente, il passato e il futuro». Sotto questo aspetto, Lévi Strauss sostiene che il mito è stato sostituito nell'età moderna dalla politica, che ricuce in modo simile passato, presente e futuro in un unico tempo omogeneo. Così, quando Michelet o qualche politico contemporaneo evocano la Rivoluzione francese, non si riferiscono a un evento circoscritto agli anni 1789-1799, ma all'intero percorso della storia francese moderna che si sta ancora realizzando e proiettando nel futuro. In questo senso, per Lévi Strauss, la politica è la forma contemporanea del mito.

² B. MALINOWSKI, *Myth in primitive psychology*, W.W. Norton and Company, New York 1926, p. 18.

Barthes, in modo un po' diverso, sebbene con un'analogia enfasi politica, vede il mito contemporaneo in *Le mythe, aujourd'hui*, la seconda parte di *Mythologies* (1957), come un tipo di discorso o di espressione ('parole'), in qualsiasi *medium* (testo verbale, fotografia, film, manifesto pubblicitario), che funziona a livello di associazione o connotazione culturale per la storia, per 'purificarsi' dalla contingenza storica. Un mito moderno non è definito da ciò che dice ma da *come* lo dice. Qualcosa è aggiunto a una dichiarazione di base per renderlo mitico. Il mito è un uso sociale che si aggiunge alla materia pura. È una forma di comunicazione di secondo ordine che forma una o più affermazioni letterali o denotative in affermazioni connotative e persuasive («la parole mythique est formée d'une matière déjà travaillée en vue d'une communication appropriée»; «il discorso mitico è fatto di una materia che è già stata lavorata in modo da renderla adatta per la comunicazione»)³. In questo senso il mito è molto simile all'ideologia, coloro che vedono l'ideologia come una forma di discorso. Di nuovo, quindi, sia per Lévi-Strauss che per Barthes, come per Durkheim e Malinowski, i miti non sono definiti come tali dalla loro irrealità o dalla loro falsità come proposizioni, ma dalle loro funzioni sociali come forme di discorso. Un risultato del recente dibattito francese è vedere i miti, nelle loro manifestazioni moderne, come riflessioni sulla realtà cancellandone la specificità storica.

Mito e cinema italiano

Ebbene, cosa succede quando applichiamo questo schema ai miti del/ sul cinema? Prendiamo l'idea di Durkheim-Malinowski sul ruolo attivo del mito nel confermare e legittimare le disposizioni sociali, e l'idea di Lévi-Strauss-Barthes del mito come riduzione o cancellazione della differenza storica e della specificità. Potremmo iniziare considerando uno dei miti fondativi della scrittura postbellica sul cinema italiano, cioè la rappresentazione collettiva del neorealismo come la negazione del cinema fascista. Ciò che è più significativo di questo mito, a mio parere, non è il suo grado di valore della verità come una proposizione sulla natura reale del cinema fascista e del cinema del dopoguerra. Si potrebbe discuterne in modo interminabile, e su entrambi i lati del dibattito si potrebbe probabilmente ammettere che essa coglie alcuni elementi di verità sul cinema fascista e sul neorealismo, pur perdendo altri elementi di verità su di essi. L'aspetto più interessante e importante di questo mito, tuttavia, è la sua

³ R. BARTHES, *Mythologies*, Seuil, Paris 1957, p. 217.

funzione sociale e politica come una narrazione del passato. In Italia c'era un forte bisogno, in particolare tra i primi critici del dopoguerra, i cineasti e gli autori di storie del cinema (quei ruoli spesso si sovrapponevano, come nei casi di Luigi Chiarini e Carlo Lizzani), di raccontare la storia del cinema fascista o come evasione o propagandista, in breve come un cinema di bugie, e di vedere il meglio del cinema del dopoguerra come una negazione del cinema fascista. Questa narrazione ha anche permesso di denunciare le cattive continuità, il ritorno del cinema dell'intrattenimento, della censura politica ed economica (quest'ultima attraverso il sistema dei ristorni, i premi finanziati dallo Stato per i film di successo commerciale) e un'eccessiva apertura del mercato alle importazioni, tutte operazioni che ostacolavano la produzione di film socialmente impegnati.

Questo mi porta alla questione dei miti del cinema italiano fuori dall'Italia e in particolare negli Stati Uniti. La narrativa italiana sul cinema fascista e il neorealismo del primo dopoguerra è stata replicata e ampliata negli Stati Uniti, sia dagli storici del cinema che dalla critica, e anche da alcuni registi: un esempio significativo è il racconto del cinema del dopoguerra dal 1945 agli inizi degli anni '60 fatto dal documentario di quattro ore di Martin Scorsese in *My Voyage to Italy*, scritto da Scorsese e Kent Jones, con la collaborazione di Suso Cecchi D'Amico – che ricostruisce la storia classica del neorealismo come una rifondazione del cinema basata su ideali umani e umanistici, che coinvolgono storie di sacrificio, sofferenza e liberazione. Tuttavia, questa narrativa non era sovradeterminata negli Stati Uniti, come in Italia, da una narrativa politica sul corso della storia nazionale, e quindi era in qualche modo più facile per i critici americani disfare parti di quella narrativa o semplicemente rifiutarla. Al posto dei miti nazionali sulla storia del cinema italiano che circolano in Italia, ci sono stati diversi miti sul cinema italiano che circolano negli Stati Uniti. Vediamo brevemente alcuni esempi che risaltano e richiedono attenzione in diversi momenti della storia del cinema.

Il muto e il fascismo

Possiamo iniziare con la premiere di New York di *Cabiria*, il 1° giugno 1914. La letteratura promozionale prodotta da Itala Film di Torino e dalla sua controllata americana, Itala Film of America, sottolineava il costo eccezionalmente elevato della produzione e il gran numero di attori e comparse coinvolti. La prima informazione era stata progettata in modo tale da sostenere questa fantasia di esagerazione e di eccesso, in modo che ci

fosse una continuità tra lo spettacolo presente all'interno del film e lo spettacolo emergente dalla sua presentazione pubblica. La prima al Knickerbocker Theatre di Broadway, un teatro normalmente utilizzato solo per spettacoli teatrali (fondato come Abbey's Theatre, era stato rilevato e ribattezzato nel 1896), era contrassegnata da tributi floreali e c'era un palco decorato con bandiere italiane e americane per il suo ospite speciale, il console generale italiano, Giacomo Fara Forni. Il film fu accompagnato da uno spartito musicale originale eseguito da un'orchestra completa.

Giuliana Muscio ha esaminato la moda dei film storici in Italia nel periodo 1908-1914, e si è ispirata alla nozione di 'nazionalizzazione delle masse' di George Mosse per sostenere che il loro scopo principale, in Italia, era di tipo didattico e politico: «educare le masse divulgando i classici». I film storici avevano un «doppio obiettivo di divulgazione e conservazione del patrimonio nazionale italiano»⁴. Per il pubblico italiano del 1914, un film ambientato nelle guerre puniche potrebbe essere visto come allusione indiretta alle recenti imprese militari italiane nei vicini territori moderni della Cirenaica e della Tripolitania, che l'Italia aveva strappato dalla Turchia nella guerra coloniale del 1911-1912. Tuttavia queste allusioni politiche e funzioni educative erano necessariamente più deboli per il pubblico all'estero, tranne che per le comunità espatriate di emigranti italiani, e venivano dunque sostituite da altre: l'affermazione del prestigio dell'Italia sui mercati cinematografici stranieri come produttore di film spettacolari o di alta qualità fotografica e tecnica (scenografia, oggetti di scena, costumi, effetti speciali) e di alta qualità letteraria (la presenza di Gabriele D'Annunzio).

Questa strategia di marketing negli Stati Uniti di un film storico italiano basato su costi e dimensioni non inizia con *Cabiria*. Era iniziata almeno un anno prima con la distribuzione americana di *Quo vadis?*, la produzione di Cines del 1913 diretta da Enrico Guazzoni. Ma *Cabiria* aveva certo portato il film spettacolare a nuovi livelli.

Il discorso mitico nella ricezione nordamericana di *Cabiria* viene guidato dalla campagna promozionale del produttore e distributore. Il recensore del film viene citato o parafrasato (come spesso accadeva e continua ad accadere, in particolare nel caso dei *blockbuster*), per puntare alla pubblicità promozionale: l'accento viene posto su costi, dimensioni, scala, effetti speciali.

L'importanza del discorso critico di questa prima fase è che esso stabilisce uno stereotipo e un punto di riferimento rispetto al quale il cinema

⁴ Cfr. G. MUSCIO, *In Hoc Signo Vinces: Historical Films*, in *Italian Silent Cinema: A Reader*, a cura di G. Bertellini, John Libbey, New Barnet (Herts.), 2013, p. 166.

italiano più avanti sarà giudicato. I film degli anni '20 e '30 furono visti in modo critico – quando furono visti – come più piccoli, intimi, ma anche a basso impatto, meno ambiziosi. Questa massiccia promozione di *Cabiria* negli Stati Uniti non significava, naturalmente, che il pubblico o la critica americana rispondesse necessariamente ad essa negli stessi termini della strategia promozionale. Lo scrittore e poeta Vachel Lindsay scrisse nel 1915, attribuendo di nuovo l'intero film a D'Annunzio e non a Pastrone, che era un film fortemente patriottico, filo-italiano, filo-romano. Lo trovò uno spettacolo impressionante, ma non fu colpito dalla recitazione o dalla costruzione del dramma:

The principals do not carry the momentum of this immense resource. The half a score of leading characters, with the costumes, gestures, and aspects of gods, are after all works of the taxidermist. They are stuffed gods. They conduct a silly nickelodeon romance while Carthage rolls on toward her doom⁵.

Se ora saltiamo in avanti verso la fine degli anni '30, la rappresentazione collettiva del cinema italiano negli Stati Uniti cambia. Alcuni critici assumono una posizione di superiorità o un disprezzo sottilmente velato. Ci sono una serie di ragioni per spiegare questo fenomeno. I costosi *blockbusters* storici se n'erano andati e non sarebbero tornati fino agli anni '50. Dopo la prima guerra mondiale siamo di fronte a una crisi della produzione italiana, e il numero di nuovi film realizzati è ridotto a un minimo nei primi anni '20, per poi riprendersi alla fine del decennio. Nello stesso periodo, Hollywood ha acquisito una predominanza globale e ha una forte presenza sui mercati esteri, tra cui l'Italia, mentre blocca efficacemente le importazioni di film stranieri.

Con pochissime eccezioni, i film italiani che circolano negli Stati Uniti appartengono, come altrove (Sud America, Nord Africa), al mercato italo-americano di nicchia e sono proiettati in italiano con un numero di spettatori totale ridotto. Ci sono alcune eccezioni. *Scipione l'Africano* (1937) uscì negli Stati Uniti nel 1939 come *Scipio Africanus - The Defeat of Hannibal* e fu ampiamente ammirato dai recensori americani per la sua abilità tecnica: Frank S. Nugent scrisse sul «New York Times» del 23 settembre 1939, alludendo alla recente impresa coloniale in Etiopia dell'Italia fascista (1936), «non si può negare che *Scipione l'Africano* sia la produzione italiana più ambiziosa dopo la guerra d'Abissinia». E prosegue:

⁵ V. LINDSAY, *The Art of the Moving Picture*, The Modern Library, New York 1922 [1915¹], pp. 55-56.

Being Italian, it is also more than a little operatic, so that there are moments in the film when one feels that it is not so much the noble days of Republican Rome that one is witnessing as the last act of *Aida*. ...In conclusion, it may be of some historic interest to note that the ancient Romans were in the habit of greeting their generals with the Fascist salute.

Il dopoguerra e la modernità

E veniamo ora al dopoguerra, dalla scoperta del neorealismo ai grandi autori della modernità. Nel periodo 1945-1946 la critica americana impatta *Roma città aperta* e *Paisà*. Come ci ha ricordato Karl Schoonover nella sua re-interpretazione del neorealismo⁶, questi film vengono letti come sessualmente più diretti rispetto alle restrizioni e alle convenzioni del codice Hays. La reazione americana più drammatica è quella di James Agee, a quel tempo critico di «The Nation», che comincia la sua recensione del 23 marzo 1946 con questa affermazione: «Recently I saw a moving picture so much worth talking about that I am still unable to review it. [...] I will probably be unable to report on the film in detail for the next three or four weeks». Quando finalmente Agee riesce a scrivere sul film (13 aprile), ne apprezza subito la discontinuità rispetto a certo populismo sentimentale e soprattutto il ‘realismo’ (nonostante un certo carattere politicamente manipolatorio della storia).

Dal canto suo, Robert Warshow invoca *Paisà* in opposizione al cinema americano, e sottolinea l’‘anti-moralismo’ di Rossellini. È una posizione, la sua, che stabilisce il modello critico di una opposizione tra il cinema d’arte europeo e il film hollywoodiano.

Saltiamo ora al periodo 1961-1967, e al ‘cinema d’arte’ di Antonioni. Per lui si deve registrare una fortissima ammirazione da parte di Susan Sontag che scrive nel 1961 a proposito de *L’avventura*:

It troubles one: it sets up a system of reverberations which burst the confines of the rather negligible plot. It demands an exceptional degree of emotional and intellectual tact on the part of its audience; any set preconceptions about personal relations and human psychology violate the film. In short, a powerful, delicate, overwhelming film; one of the few really perfect films ever made⁷.

⁶ Cfr. K. SCHOONOVER, *Brutal Vision: The Neorealist Body in Postwar Italian Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012.

⁷ C. KOFF (pseudonimo di S. Sontag), *Some Notes on Antonioni and Others*, in «Columbia Daily Spectator: The Supplement», Vol III, No. 1, Friday October 27, 1961, S-4. Su

A proposito de *La notte*, invece, sia Pauline Kael che Manny Farber sono particolarmente critici. Per Farber *versus*: «Antonioni's aspiration is to pin the viewer to the wall and slug him with wet towels of artiness and significance». E Kael, a cui era piaciuto *L'avventura*, scrive «I dislike *La Notte*. Perhaps detest is the better word»⁸.

Bisogna anche registrare, in quel periodo dei primi anni Sessanta, la resistenza americana allo 'spaghetti western'. Si parla addirittura di 'morte del western', causato dalla rilettura leoniana⁹.

Il nuovo secolo

E chiudiamo con qualche osservazione sul cinema italiano contemporaneo. 2 marzo 2014: *La grande bellezza* vince l'Oscar come miglior film straniero. Il *press book* della Janus Films cita alcune frasi di Piers Handling, direttore del Toronto International Film Festival (TIFF), dove il film è stato proiettato come una delle presentazioni speciali nel settembre 2013:

Provocative Italian auteur Paolo Sorrentino reunites with his *Il divo* star Toni Servillo for this portrait of a world-weary journalist searching for his long-lost idealism while drifting through the dolce vita of Rome's high spots and fleshpots. (...) *The Great Beauty* is a grand indictment of a man, and a society, that has lost its way. Toni Servillo, as always, dazzles in the lead role, serving Sorrentino's grandly ambitious vision perfectly.

Fa eco a queste affermazioni il «Los Angeles Times»:

As its name promises, *The Great Beauty* is drop-dead gorgeous, a film that is luxuriously, seductively, stunningly cinematic¹⁰.

L'avventura si veda anche S. SONTAG, *As Consciousness is Harnessed to Flesh*, in *Journals and Notebooks, 1964-1980*, a cura di David Rieff, Farrar, Straus and Giroux, New York 2012, p. 55.

⁸ M. FARBER, *White elephant art versus termite art*, in «Film Culture», No. 27, Winter 1962/63, p. 13; P. KAEL, *The Sick-Soul-of-Europe Parties: "La Notte", "La Dolce Vita", "Marienbad"*, in «The Massachusetts Review», Vol. 4, No. 2 (Winter, 1963), p. 378.

⁹ Cfr. W. McCLAIN, *Western, Go Home! Sergio Leone and the "Death of the Western" in American Film Criticism*, in «Journal of Film and Video», Vol. 62, nn. 1-2, Spring/Summer 2010, pp. 52-66.

¹⁰ Cfr. La recensione di Kenneth Turan sul Los Angeles Times, del 21 novembre 2013.

Il film di Sorrentino viene associato quindi al glamour e al sesso. La narrazione mitica rispetto a questo film condensa insieme aspetti della promozione del cinema italiano nel senso di una certa *grandeur* (*'grand indictment'*, *'grandly ambitious vision'*) con l'idea *ennui* del cinema d'arte portato avanti nel dopoguerra da Pauline Kael ma ora recuperata dalla critica (e dalle strategie distributive) contemporanea come 'pastiche' post-moderno.

Dalle narrazioni mitiche di *Cabiria* a quelle – altrettanto mitiche – di *The Great Beauty*, il cerchio è perfettamente chiuso.



Cabiria, G. Pastrone (1914)

Ennio Bìspuri
Hollywood e i telefoni bianchi

L'espressione *telefoni bianchi* fu coniata nel 1942 da Steno in un suo articolo comparso sul *Marc'Aurelio* per caratterizzare e definire un vasto gruppo di film che presentavano stilemi e caratteristiche ricorrenti, tali da giustificare la loro classificazione e collocazione in un vero e proprio *genere*. Quell'espressione di Steno risultò molto fortunata e non venne più abbandonata, essendo ancora oggi usata per designare un tipo particolare di film, tutti realizzati negli anni 1930-1945, già definiti da critici ed esponenti politici del regime fascista, a più riprese, come 'commedie mondane', 'commedie brillanti', 'commedie sentimentali', 'film estivi', 'commedie dolciastre', 'commedie scacciapensieri', 'commedie divertenti', 'commedie comico-sentimentali', 'commedie comico-sentimentali all'italiana', 'commedie bianche' e perfino 'commedie digestive'¹, in parallelo con analoghe produzioni francesi, che circolavano con il nome di *comédies mondaines* e inglesi, definite *light comedies*, mentre le analoghe commedie americane venivano catalogate come *screwball comedies* e *sophisticated comedies*, che però, nonostante somiglianze di fondo, erano basate su parametri stilistici differenti, moduli recitativi e dialoghi fortemente riferibili alla cultura antropologica, al liberismo, alla democrazia, all'*american way of life*, all'antropologia e alla storia specifica degli Stati Uniti.

L'enorme messe di quei film (quasi duecento) raggruppabili nella grande corrente dei *telefoni bianchi*, se osservati più da vicino e analizzati da un punto di vista puramente strutturalistico, non presentano alcuna novità né tanto meno contengono aspetti originali sul piano della psicologia dei personaggi messi in campo, delle situazioni e dei rapporti tra i personaggi stessi rispetto ad altri film appartenenti al genere commedia e talora, ma solo

¹ E. MAURRI, *Rose scarlatte e telefoni bianchi: appunti sulla commedia italiana dall'impero al 25 luglio 1943*, Edizioni Abete, Roma 1981.

in forma marginale e riduttiva, con il genere *mélo*, che si andava formando proprio nello stesso periodo.

Il canovaccio di fondo di ognuno di questi film è sempre quello di una sorta di favola che, come ogni favola, si conclude nel migliore dei modi, ossia con il raggiungimento di una felicità improvvisa e impreveduta, corrispondente alla formula fissa di chiusura con la quale si concludono tutte le favole «... e vissero felici e contenti».

Lo stesso vale per le commedie, dove però il percorso narrativo è privo del *villain*² e del *trickster*³, molto presenti nei film americani realizzati negli anni Trenta e nella prima metà degli anni Quaranta, così come manca il riferimento a una vittima che poi si salva.

Nella commedia il perimetro nel quale agiscono i personaggi è saldamente definito e delineato da una struttura nella quale praticamente non esistono personaggi negativi (appunto i *villains*) o addirittura tragicamente negativi, ivi comprese le maliarde senza scrupoli e le avventuriere disinvolute e perfino sfrontate a livello sessuale, ma solo personaggi ridicoli che vengono mostrati e presi in giro attraverso la deformazione caricaturale dei loro difetti, tic e caratteri.

I film italiani realizzati nel periodo fascista a partire dall'introduzione del sonoro (1930) presentano una loro stretta parentela proprio con la commedia americana e in relazione alla vasta produzione in senso letterario classico, sviluppata con qualche accentuazione comica e con una sostanziale sottrazione caratteriale nell'organizzazione dei personaggi, che sono sempre funzionali ai singoli passaggi interni nella articolazione della storia raccontata.

In sostanza i *villains*, che compaiono, comunque sempre con tratti caratteriali sfumati, solo in dodici film appartenenti alla corrente dei *telefoni bianchi* (*La segretaria privata*, *Il dono del mattino*, *Paradiso*, *Lisetta*, *La marcia nuziale*, *La mia vita sei tu*, *Tempo massimo*, *Gli ultimi giorni di Pompeo*, *Inventiamo l'amore*, *I grandi magazzini*, *L'amante segreta*, *Quattro ragazze sognano*) non svolgono la loro funzione in forma radicale con azioni

² Con il termine inglese *villain*, derivato dal latino *villanus*, si intende un personaggio presente nel cinema ma anche nell'opera lirica, nel teatro e nella letteratura, che svolge la funzione di agire in senso malefico, opponendosi alla bontà dell'eroe. Tale funzione non è trascurabile e spesso è necessaria per determinare, attraverso la sua sconfitta, la conclusione positiva di una storia.

³ Nel folclore e nella storia delle religioni il *trickster* (in inglese 'colui che gioca dei tiri', 'colui che inganna'), caratterizzato da comportamenti amorali e comunque posti al di fuori delle convenzioni sociali, è un personaggio che ama imbrogliare, nascondersi e intralciare l'opera di una divinità (soprattutto nel momento della creazione del mondo).

malvagie che arrivano fino all'omicidio, secondo il paradigma fisso che ritroviamo nel *mélo* nascente degli anni Trenta-Quaranta (per esempio in *Il prigioniero di Vera Cruz*, di Bragaglia, del 1941) e nel *mélo* classico successivo, a partire da *Catene* del 1949 e lungo tutto il decennio degli anni Cinquanta, ma sono spesso confusionari, presunti furbi e in genere maldestri corteggiatori di donne, comunque utilizzati solo come personaggi del tutto marginali, che permettono alla storia di dipanarsi e di evolversi verso un esito sempre positivo.

Questi antagonisti, che sono necessari allo svolgimento della trama e poco presenti nei film dei *telefoni bianchi*, non identificabili con i malvagi integrali del *mélo* classico, potremmo quasi definirli come dei *villains* timidi, incapaci di fare il male veramente, essendo destinati pertanto a scomparire dal film senza lasciare alcuna traccia.

Abbondano invece i personaggi del tutto opposti ai *villains*, gli amici fidati pronti sempre ad aiutare e a sacrificarsi, o personaggi senza legami familiari e quasi senza anagrafe, con caratteristiche bonarie, semplici e radicalmente altruistiche, interpretati da attori ricorrenti, come Carlo Campanini, Virgilio Riento, Beniamino Maggio, Sergio Tofano, Enrico Viariso, Umberto Melnati, Franco Coop, Carlo Romano, Ernesto Almirante e molti altri, che permettono all'azione narrativa di risolversi nel migliore dei modi.

Del resto quel genere di film aveva alle spalle il cinema muto, che però non aveva prodotto vere e proprie commedie, a parte qualche esempio di superficiale *pochade* o di caratterizzazione strapaesana, come *Mia moglie si è fidanzata* (Gero Zambuto, 1921), *Lucia Lucì* (Uberto Maria Del Colle, 1922) *Vedi Napule e poi mori!* (Eugenio Perego, 1924), *Voglio tradire mio marito!* (Mario Camerini, 1925), *Napule ca se ne va* (Uberto Maria Del Colle, 1926) e *Ragazze non scherzate* (Alfred Lind, 1929), ma anche i film apertamente comici di Chaplin, di Buster Keaton, di Polidor e soprattutto di Mack Sennett e del genere *slapstick*, costruito su una comicità elementare prevalentemente basata sul movimento del corpo, insieme alle comiche finali, con inseguimenti, sgambetti e torte in faccia, che non possono essere comunque considerate imparentate con la grande tradizione della commedia italiana, i cui larvati aspetti comici non derivarono dai film muti dei due decenni precedenti, ma attinsero alla vasta tradizione letteraria e teatrale del mondo occidentale, particolarmente latino-mediterranea e italiana, che affondava le sue radici nella commedia greca (Aristofane, Menandro) e latina (Plauto, Terenzio), ma anche nei fescennini⁴, nelle

⁴ I fescennini, abbreviazione per *fescennini versus*, riassunti anche nella rappresentazione

*atellanae*⁵ e nella *satura lanx*⁶, affermandosi e dispiegandosi pienamente nella commedia del Cinquecento e poi nella commedia dell'arte, per poi passare nel teatro francese soprattutto con Molière e il successivo teatro dell'Ottocento, comprendendo anche il teatro inglese e le commedie di Shakespeare.

Molti di quei film attingevano infatti alla commedia rinascimentale italiana, come l'anonima *La Venexiana* e *La cortigiana* di Pietro Aretino, *La Cassaria* di Ariosto, *Il Candelaio* di Giordano Bruno, *La Calandria* del Bibbiena, *La mandragola* di Machiavelli, *La Fiorina* di Ruzante e alle commedie di Shakespeare (per esempio *Come vi piace*, *La commedia degli errori*, *Pene d'amor perdute*, *Misura per misura*, *Molto rumore per nulla*, *La bisbetica domata*, *Il racconto d'inverno* e soprattutto *Il mercante di Venezia*), di Molière e di Goldoni, nelle quali il genere commedia raggiunge livelli di finezza, di eleganza e di intelligenza ineguagliabili.

Parallelamente la *commedia dell'arte* presentava simili caratteristiche (contrastati, gelosie, inganni, scambi di persona, travestimenti, bugie, tradimenti, amori prima contrastati e poi trionfanti) che, anche se irrigidite nelle tipologie fisse dei personaggi (il marito tradito, il geloso, l'avarò, l'imbroglione, il cameriere furbastro, il calunniatore, l'ipocrita, il bugiardo, l'adultera, la moglie spendacciona ecc.)⁷ erano fondamentali per lo svolgimento dell'intreccio.

prototeatrale latina chiamata *fescennina iocatio*, evocativa di una esplicita comicità, sono dei componimenti in latino, rudimentali e popolari, di derivazione etrusca, in auge nel III secolo a. C. nel territorio osco-laziale, caratterizzati da forme licenziose e caricaturali, prevalentemente usati nei confronti dei potenti, che accettavano di essere presi in giro senza protestare. Nelle sue *Epistulae*, II, 1; 145-46, ne parla Orazio: "Fescennina per hunc inventa licentia morem / versibus alternis opprobria rustica fudit" ("La licenza fescennina, introdotta con questo uso/ contaminò con versi alterni grossolane ingiurie").

⁵ Le *atellanae* sono primordiali ed embrionali forme di commedia in uso già nel IV secolo a.C., nate in territorio osco (soprattutto nella città di Atella) e consistenti in carmi mimati di contenuto comico-ironico e licenzioso.

⁶ Con *satura lanx* (letteralmente *piatto colmo*) si intende una forma mimico-teatrale di contenuto irriverente, nella quale trovavano spazio versi, situazioni sceniche elementari, canti, scherzi e talora insulti di carattere osceno o politico, da cui deriva il moderno teatro di varietà (o meglio: delle varietà) e l'avanspettacolo, che ne hanno ereditato lo spirito antico. Quintiliano nel I secolo rivendicò il carattere tipicamente latino della satira con l'espressione «*Satura tota nostra est*».

⁷ Talmente rigida era la tipizzazione dei personaggi nel teatro greco-romano, che spesso questi indossavano delle maschere a seconda del tipo che volevano rappresentare. Da una tipizzazione ancora più accentuata derivò la commedia dell'arte, costruita su personaggi fissi senza maschera, a parte Pulcinella, quali il marito geloso, la moglie adultera, l'avarò, il servo sciocco, il bugiardo, la seduttrice, ecc.

Fuor di dubbio i film italiani del periodo preso in esame attinsero a piene mani non solo all'intera tradizione della commedia, che in Italia aveva un'età di oltre venti secoli, ma si giovarono anche della commedia cinematografica americana, la cosiddetta *screwball comedy*⁸, che iniziò nel 1934 con *It Happened One Night* (*Accadde una notte*), di Frank Capra, già frammentariamente presente in *Tarnished Lady* (*Il marito ricco*), di George Cukor, del 1931; *One Hour with You* (*Un'ora d'amore*), di George Cukor e Ernst Lubitsch, del 1932; *Trouble in Paradise* (*Mancia competente*), di Ernst Lubitsch, del 1932 e *Twentieth Century* (*Ventesimo Secolo*), di Howard Hawks, del 1934, fino a ripresentarsi con *Nothing Sacred* (*Nulla di serio*), di William Wellman, del 1937 e a concludersi nel 1942 con *The Palm Beach Story* (*Ritrovarsi*), di Preston Sturges, considerato come l'ultimo esempio del genere.

Anche la tradizione della commedia letteraria francese, a partire da Molière e poi con le sue ramificazioni verso la *pochade*, la farsa e il *vau-deville* dell'Ottocento, soprattutto con le commedie di Eugène Labiche (*L'homme de paille*, *Mademoiselle ma femme*, *Madame veuve Larifla*, ecc.) di George Feydeau (*Tailleur pour dames*, *Champignol malgré lui*, *Je ne trompe pas mon mari*, ecc.) e Maurice Hennequin (*Les vacances du mariage*, *Un mariage au téléphone*, *La femme du commissaire*, ecc.) ha esercitato un chiaro influsso sul cinema italiano dei *telefoni bianchi*.

Pertanto il cinema americano citato e la tradizione letteraria francese devono essere considerati come un vero e proprio serbatoio prezioso, magari solo nel senso delle atmosfere, delle psicologie e di certe situazioni, che venivano via via adattate al costume italiano e agli anni (soprattutto per la moda, gli arredamenti e l'acconciatura dei capelli) in cui tali film videro la luce⁹.

Ennio Flaiano fu uno dei primi a cogliere in quei film italiani «l'atmosfera dei locali notturni per provinciali innocenti: donne ossigenate,

⁸ L'espressione deriva dal gergo sportivo americano per definire, nel gioco del rugby, una palla girata a vite o a effetto, comunque irregolare e la cui traiettoria non è facilmente prevedibile, come erano appunto le storie e i personaggi di quelle commedie. Nello slang inglese, *screwy* è anche uno che è spesso ubriaco. I film della *screwball comedy* americana sono caratterizzati da forti connotazioni farsesche e da componenti stilistiche che rimandano allo *slapstick*. Abbastanza costanti sono anche le situazioni in cui emergono i contrasti, in chiave leggera e mai drammatica, tra uomini e donne in conflitto, che alla fine si innamorano reciprocamente, come anche frequenti sono i travestimenti, gli scambi di persona e gli equivoci che si risolvono nel lieto fine.

⁹ Per inciso un'incursione nel vasto mare della *pochade* francese è stata effettuata nel 1952 da Pietro Germi con *La Presidentessa* e nel 1960 da Luciano Salce con *Le pillole di Ercole*, entrambi tratti da due testi teatrali di Maurice Hennequin e da Antonio Pietrangeli nel 1964 con *Il magnifico cornuto*, da un testo di Fernand Crommelynck.

false ungheresi, un gergo misto da spiaggia e salotto ‘novecento’ con gli immancabili cocktails e giacche bianche, l’orchestra tzigana e la vita che scorre facile su tavole imbandite, tra gorgoglii di risate doppiate male»¹⁰.

Dunque nel valutare gli influssi esercitati anche dal filone melodrammatico, a parte qualche labile traccia, ancorché scarsamente confrontabile, presente nella ricca produzione di Elvira Notari (purtroppo andata largamente perduta) e in alcuni film muti degli anni Dieci e soprattutto Venti, come per esempio *Hedda Gabler* (Giovanni Pastrone, 1920), *I figli di nessuno* (Uberto Maria Del Colle, 1921), *La seconda moglie* (Amleto Palmeri, 1922), *Povere bimbe* (Giovanni Pastrone, 1923), *Scampolo* (Augusto Genina, 1928), è necessario prendere in considerazione gli aspetti collaterali riscontrabili in film appartenenti al *mélo* albeggiante degli anni Trenta, che si sviluppava parallelamente, ma talora anche intrecciandosi in modo appena accennato con il timbro narrativo improntato a un ottimismo a oltranza e a un esito sempre felice per i protagonisti delle storie raccontate.

Del resto lo stesso *mélo* (o meglio: *proto-mélo*) italiano subiva ancora una volta l’influsso del cinema americano e in parte francese, più centrato sul thrilling e il poliziesco (divenuto poi il *noir*) che sul melodramma (*Piccolo Cesare*, di Mervyn LeRoy, del 1931; *Nemico pubblico*, di William Wellman, del 1931; *Scarface*, di Howard Hawks, del 1932; *La pattuglia dei senza paura*, di William Keighley, del 1935; *Angeli con la faccia sporca*, di Michael Curtiz, del 1938; *Il delitto della villa*, del 1933 e *Il bandito della Casbah*, entrambi di Julien Duvivier, del 1937).

Tuttavia il genere *mélo* era riuscito a penetrare solo parzialmente e in forma molto attenuata tra le pieghe di alcuni film dei *telefoni bianchi*, come *Ninì Falpalà*, del 1933 e *I due misantropi*, del 1937, entrambi di Amleto Palmeri; *La signora di Montecarlo*, di Mario Soldati, del 1938; *Diamanti* di Corrado D’Errico, del 1939; *Il documento* di Mario Camerini, del 1939; *Taverna rossa* di Max Neufeld, del 1940, mentre si era chiaramente dispiegato in *Amiamoci così*, di Giorgio Simonelli, del 1940, con la storia di una ragazza incinta che moriva di parto, il cui figlio veniva poi raccolto e allevato dalla sorella della madre morta, ma soprattutto nell’eccezionale *La peccatrice*, di Amleto Palmeri, del 1940, costruito su un piano narrativo e uno stile che preludevano alla grande stagione del Neorealismo.

Un’anticipazione eloquente del filone melodrammatico si era comunque già avuta in Italia nel 1934 con il film di Giorgio Simonelli intitolato

¹⁰ E. FLAIANO, *Cinema Illusrazione* n. 21/1. S. PARIGI, *Commedie in rivista*, in *Risate di regime; La commedia italiana 1930-1944*, a cura di M. ARGENTIERI, Marsilio, Venezia 1991, p. 234.

proprio *Melodramma*, una storia intricata con tanto di adulterio punito alla fine con la morte dell'adultera, cui seguì Mario Camerini nel 1935, che realizzò, sulla stessa lunghezza d'onda, *Come le foglie*, seguito da Carlo Ludovico Bragaglia, autore dell'eccellente *La fossa degli angeli* (1937) e del pregevole *Il prigioniero di Santa Cruz* (1941).

Carlo Campogalliani nel 1939 realizzava *Montevergine* (rititolato *La grande luce*), che illustrava, all'interno di una storia cruda e drammatica, con molta grazia e uno stile improntato al naturalismo, un mondo rurale abitato da contadini perdenti e dimessi, capaci di esprimersi solo con un linguaggio elementare.

Piero Ballerini negli anni 1939-1941 dirige una serie di *mélo* con accennazioni poliziesco-giudiziarie, tra cui *L'ultima carta*, *Piccolo Hôtel* e *La fuggitiva*, con Anna Magnani e la piccola Mariù Pascoli, mentre Carmine Gallone nel 1943 realizza a sua volta *Tristi amori*, interpretato da Luisa Ferida, Gino Cervi e Andrea Checchi, nel quale veniva sviluppata e messa in primo piano la psicologia di una donna adultera, che tradiva il marito avvocato con un giovane praticante di studio, fuggendo con lui e abbandonando il marito e la figlia, salvo poi pentirsi di questa scelta e tornare sui suoi passi.

Naturalmente queste prime tendenze melodrammatiche furono solo marginali rispetto a quei film che sarebbero poi esplosi nel 1949 a partire da *Catene*, di Matarazzo, per dilagare e invadere gli schermi italiani in tutto il decennio degli anni Cinquanta, anche perché la censura fascista sulla cinematografia imponeva un argine e un limite ai contesti a volte crudi e talora violenti e comunque anomali rintracciabili nel genere, che cozzava con il codice etico del Regime, sostenitore di un uomo portatore di valori eroici e di una donna sottomessa e angelo del focolare.

Fu quindi inevitabile che i cineasti italiani degli anni Trenta sostituissero i lati tragici dell'esistenza con il mellifluo surrogato di un eterno *happy end* di stampo americano e, nella sua versione eccentrica e radicale, con i risvolti esasperati della *commedia all'ungherese*, che conservava una struttura fotoromanzescasca senza però mantenere le tracce patetiche e lacrimose insite nel genere *mélo*.

Eppure la stessa funzionalità narrativa che esercitava il *villain* nel genere *mélo* si ritrova, in forme assai più attenuate, anche nei film di evasione con il personaggio negativo, che abbiamo definito con il termine *trickster* (spesso interpretato dagli attori ricorrenti Mino Doro, Otello Toso e Nerio Bernardi, talora anche Renato Cialente e Andrea Checchi), che anzi era spesso il motore della storia e senza il quale la storia stessa non avrebbe potuto progredire e concludersi.

Allo stesso modo, di converso, i personaggi positivi, che sono molto più numerosi e ricorrenti (Guglielmo Barnabò, Gino Bechi, Nino Besozzi,

Carlo Campanini, Franco Coop, Leonardo Cortese, Vittorio De Sica, Armando Falconi, Fosco Giachetti, Claudio Gora, Umberto Melnati, Amedeo Nazzari, Carlo Ninchi, Camillo Pilotto, Virgilio Riento, Erminio Spalla, Sergio Tofano, Enrico Viarisis, Roberto Villa) si stagliavano dialetticamente nella loro evidente e cristallina integrità morale, permettendo alla vittima di turno (quasi sempre una donna che rifiutava il corteggiamento di un uomo malvagio o ritenuto malvagio) non solo di salvarsi ma di trovare nel suo stesso salvatore la svolta del proprio destino, che era spesso il matrimonio con lui e il passaggio a un ceto sociale superiore.

In sostanza il paradigma strutturale del *mélo* e quello dei film a contenuto leggero finiva quasi con il coincidere, anche se il rispettivo asse narrativo era differente in quanto riferito nel primo caso a una dimensione drammatica piuttosto vicina al realismo e nell'altro a una dimensione nella quale i personaggi si scoloravano ed evaporavano nei loro tratti psicologici per essere assimilati alla favola.

Del resto sia nel genere *mélo* sia in quello dei *telefoni bianchi* non si può parlare di novità, ma di un recupero evidente di una tradizione letteraria e teatrale che affondava le sue radici nei secoli e che andò a fondersi in parte con altri generi e soprattutto con quelli del cinema americano, che si svilupparono cronologicamente nel corso di tutti gli anni Trenta e nei primissimi anni Quaranta, determinando alcune trasformazioni nel *cliché* fisso e paradigmatico iniziale, come già si riscontra in modo evidente in *La segretaria privata*, di Goffredo Alessandrini, riprodottosi poi in tutti i film realizzati negli anni successivi.

Del resto proprio Goffredo Alessandrini, che può essere considerato come un importante anello di congiunzione tra il cinema italiano e quello americano degli anni Trenta, per la sua perfetta conoscenza dell'inglese, era stato chiamato a Hollywood dalla Metro Goldwin Mayer per dirigere il doppiaggio in italiano dei film americani destinati all'esportazione.

A Hollywood Alessandrini rimase due anni, riuscendo a fare tesoro dell'intera macchina produttiva della prima cinematografia del mondo, tanto apprezzata da Luigi Freddi e Vittorio Mussolini, che rileviamo per esempio in alcune strambe situazioni che compaiono ne *La segretaria privata*, come quella in cui il direttore della banca si fa dare del tu dai suoi sottoposti solo quando è ubriaco e si accompagna con prostitute solo quando è sicuro dell'assenza di testimoni, che derivano certamente dal film muto di King Vidor *The Crowd*, del 1928, realizzato dalla Metro Goldwyn Mayer, e che probabilmente Alessandrini vide girare proprio negli stabilimenti della Metro Goldwin Mayer¹¹.

¹¹ Anche Chaplin riprodusse la stessa situazione nel suo *City Lights* del 1931.

Così, man mano che la cinematografia americana, a partire dalla fine degli anni Venti, con l'introduzione del sonoro, si evolveva esportando anche in Italia i suoi modelli e i suoi stilemi, l'ossatura narrativa e il proliferare del divismo cominciarono a ripercuotersi sulle confezioni filmografiche italiane.

D'altro canto il divismo americano, per i grandi teorici dell'espressione cinematografica, era una vera e propria deviazione eretica rispetto a un cinema che voleva essere una creazione artistico-poetica, come indicavano le prime analisi elaborate all'inizio del secolo da Canudo a Pirandello a Papini a Vachel Lindsay a Ferdinand Léger a László Moholy-Nagy a Germaine Dulac a Dziga Vertov a Pudovkin a Ejzenštejn e altri, dal momento che finiva per risucchiare come in un buco nero qualunque altro aspetto della realtà e della psicologia dei personaggi inseriti in una storia, fin quasi ad annullarla del tutto o almeno a cancellarla in parte.

I divi assorbivano praticamente tutto quello che c'era intorno a loro, tanto è vero che, come controprova di questo effetto riduttivo sul valore complessivo del film, il Neorealismo si presenterà sulla scena cinematografica soprattutto come la corrente che aveva del tutto eliminato il fenomeno divistico fino a pervenire alla scelta radicale contraria, ossia quella di utilizzare attori sconosciuti presi dalla strada.

Luigi Freddi fu uno dei primi a rendersi conto dei guasti che il divismo stava producendo sul piano dell'espressione artistica:

Bisogna quindi creare degli attori. Quando avrò detto che sarebbe assurdo tentare di indirizzare la cinematografia italiana verso il divismo [...] si comprenderà che il problema non è insolubile e neppure difficile. Basterebbe seguire un metodo opposto a quello seguito sinora... e prediligere, quand'è possibile, l'avvento della massa, che conferisce al film un'etica corale, suggestiva e potente, facilmente asservibile al concetto moderno di una nuova cinematografia italiana¹².

Alcuni aspetti della produzione nazionale nello stesso arco di tempo, segnata da alcune tracce di una comicità elementare e quasi ingenua, certamente importata dal cinema di Hollywood, vennero metabolizzati e utilizzati dai film dei *telefoni bianchi*, portando il genere a una graduale trasformazione, con l'accentuarsi, per esempio, delle situazioni garbatamente divertenti, sempre presenti nei film americani, dovute all'innesto e all'utilizzazione nei relativi cast di attori, prevalentemente provenienti

¹² L. FREDDI, *Il Cinema*, Edizione del Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 1994, p. 23.

dall'avanspettacolo, dal varietà e dal teatro leggero, molto popolari, quali erano Luigi Almirante, Guglielmo Barnabò, Carlo Campanini, Franco Coop, Armando Falconi, Antonio Gandusio, Umberto Melnati, Angelo Musco, Virgilio Riento ed Enrico Viarisio. Evidenti sono le tracce comiche, in pieno stile americano, e talora più che semplici tracce, in film come, per esempio, *Al buio insieme*, di Gennaro Righelli, del 1933; *Il feroce saladino*, di Mario Bonnard, del 1936; *La dama bianca*, di Mario Mattoli, del 1938; *Mille lire al mese*, di Max Neufeld, del 1938; *L'amore si fa così*, di Carlo Ludovico Bragaglia, del 1939; *Dopo divorzieremo*, di Nunzio Malasomma, del 1940; *Paprika*, del 1934 e *La famiglia Brambilla in vacanza*, del 1941, entrambi di Carl Böse e nei tardi *La bisbetica domata*, realizzato da Ferdinando Maria Poggioli nel 1942; *Giorno di nozze*, di Raffaello Matarazzo, del 1942 e *La vispa Teresa*, di Mario Mattoli, del 1943-1944, che più di tanti altri sembrano abbandonare, con esiti per altro discutibili, la commedia all'ungherese, per tentare la contaminazione di questa con la commedia americana trapiantata in una cornice ambientale fortemente italiana e addirittura connotata nella dimensione di un quartiere di Roma, come era per esempio quello di Porta Metronia, esplicitamente citato nel film di Poggioli, che indugia con riprese attente alle vie di Roma e in modo particolare nella zona delle Terme di Caracalla, davanti alla Chiesa paleocristiana dei Santi Nereo e Achilleo, che per altro sarà ben fotografata anche da Mario Camerini nel suo *Molti sogni per le strade*, del 1948.

Anche la poetica di Frank Capra (*Femmine di lusso*, *La donna del miracolo*, *Accadde una notte*, *È arrivata la felicità*, *L'eterna illusione*, *La vita è meravigliosa*) caratterizzata da una concezione che era molto presente in molti film italiani coevi, contribuì a delineare meglio le vicende raccontate dai registi italiani, mescolandosi e intrecciandosi all'asse narrativo che continuava a essere caratterizzato dalla conquista finale di una felicità inaspettata e trionfante.

L'influenza esercitata dal cinema americano in Italia, nel tentativo di promuovere un allargamento internazionale degli scambi *import-export*, con il benplacito di Luigi Freddi e di Vittorio Mussolini, decisi fautori di quel tipo di cinematografia e di industria, toccò il vertice nel 1935 in seguito all'accordo Ciano-Hays, che prevedeva una immissione di 250 film americani ogni anno nel mercato italiano della distribuzione. Come corollario di questa congiuntura, Hollywood, fiutando gli enormi profitti che tale accordo avrebbe comportato, decise di iniziare a produrre e a realizzare direttamente in Italia alcuni film con maestranze e attori italiani, decisamente meno costosi rispetto agli stipendi hollywoodiani.

Potremmo oggi retrospettivamente giudicare quella scelta americana come un precedente del famoso *Hollywood sul Tevere*, che caratterizzò uno dei momenti più esaltanti di Cinecittà, dovuto soprattutto a quattro fattori strettamente intrecciati: l'abbattimento dei costi di produzione, l'utilizzo di teatri di posa all'avanguardia (Cinecittà, che si sviluppava in un'area di 16.000 metri quadrati su cui sorgevano ben trenta edifici, disponeva di sedici teatri di posa, superiori a quelli di Hollywood), la superiorità assoluta dell'Italia nella pratica del doppiaggio e la disponibilità di maestranze e di tecnici tra i più qualificati del mondo.

Lo stesso Vittorio Mussolini nel 1936 firmava su «Cinema», la rivista da lui diretta, un peana nei confronti della cinematografia americana, fresca, pulita, ottimistica e capace di attrarre il pubblico, rispetto alla cinematografia europea, soprattutto francese, inglese e tedesca, avvolta in una dimensione pesante e talora perfino tetra.

Per questo esortava in modo quasi accorato il cinema italiano a seguire il modello americano:

Per la nostra cinematografia il seguir la scuola americana (quale altra esiste? Nemmeno più la russa) può dir molto. Allontanando la leggerezza storica di alcuni film americani, stroncando il cinema cattiva copia del teatro, assorbendo (e sarà facile) la freschezza, l'audacia, la forza e l'esuberanza chiassosa ma sana che si trova nella maggior parte delle pellicole d'oltre oceano, la nostra industria, potenziata dall'apposita Direzione, si eleverà a quella maturità materiale e spirituale che aprirà la porta al più grande successo¹³.

Alla fine, il conflitto che caratterizzò il rapporto del cinema italiano rispetto a quello americano a metà degli anni Trenta, quasi con l'effetto di una eterogenesi dei fini, si concluse con un ripiegamento del cinema italiano su se stesso, all'interno della più generale autarchia prodotta dalle inique sanzioni decretate contro l'Italia dalle Nazioni Unite, che diede luogo a una produzione ininterrotta di film che scimmiettavano la produzione americana importata in Italia e che trovavano puntualmente il favore di un pubblico desideroso di sognare.

All'inizio degli anni Trenta, con il crescente incremento degli incassi al botteghino, dovuto alla novità prodotta dall'introduzione del sonoro e dalla esplicita presa di posizione di Bottai, che aveva fatto coincidere il concetto di cinema con quello di divertimento, i commentatori cinematografici che

¹³ V. MUSSOLINI, «Cinema», I, 6, 25 settembre 1936, p. 215. L'accenno alla Direzione si riferisce alla Direzione Generale per la cinematografia, creata il 18 settembre 1934.

scrivevano su quotidiani e riviste, incanalando e assecondando in qualche modo i gusti del pubblico, intervenivano ripetutamente per caldeggiare la produzione di film *scacciapensieri* vicini alla commedia e alla comicità, divenendo, per lo meno in questa prima fase collocabile negli anni 1930-1932, quasi gli ispiratori o gli antesignani dei futuri film dei *telefoni bianchi*.

Collegati a questi precedenti storici e a queste prese di posizione autorevoli, i film di pura evasione, anche se criticati da quasi tutta l'intelligenza fascista e anche da molti gerarchi, che pur valutando positivamente alcuni aspetti estranianti, ne coglievano anche un pericoloso veleno rispetto alla mitologia complessiva del regime, basata sulla tavola dei valori etici fondamentali come la virilità e il coraggio, l'eroismo e l'ubbidienza, poterono progredire indisturbati nell'intero quindicennio arricchendosi mano a mano di sfumature nuove, che andavano ad ampliare, grazie anche all'ammorbidimento della censura, lo schema semplice che era presente nei primi film del genere.

Per esempio dal 1934 al 1939 nell'ufficio del Direttore Generale Freddi approdarono 300 sceneggiature l'anno, per un totale di 1.500 sceneggiature, praticamente 25 al mese (circa una al giorno), che vennero tutte esaminate e approvate con i relativi rilievi senza che nessun film venisse respinto¹⁴.

Si possono dunque verificare, attraverso un'analisi approfondita di tutti i film realizzati e distribuiti in Italia nel quindicennio preso in esame, sfumature e contributi via via in crescendo, collegati all'evoluzione della cultura antropologica, agli influssi provenienti dalla cinematografia americana, all'ammorbidimento della censura, alla crescita mentale del pubblico e alla fantasia dei produttori, per evitare che fosse realizzato e proiettato sullo schermo lo stesso film con titoli diversi.

L'influenza esercitata dal cinema americano su quello italiano degli anni Trenta fu enorme, come dimostra la popolarità di film come *La segretaria privata*, di Goffredo Alessandrini, del 1931, *Due cuori felici*¹⁵ di Baldassarre Negroni, del 1932 e *Gli uomini, che mascalzoni...*, di Mario Camerini, del 1932, che, quasi a livello paradigmatico anche se con sfumature diverse, si basavano sulle stesse strutture narrative e musicali dei film americani e soprattutto sul messaggio finale di tipo ottimistico.

¹⁴ P.V. CANNISTRARO, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Bari 1975, p. 294.

¹⁵ Il film, basato su un industriale di nome Brown (Vittorio De Sica), venuto in Italia per controllare la filiale della sua impresa automobilistica, presenta evidenti riferimenti al mondo americano, a cominciare dal ritornello che percorre tutto il film, *How do you do, mister Brown?*

Il pubblico apprezzava quelle storie soprattutto se, alla base di quei film, come era il caso di *Gli uomini, che mascalzoni*, si incontrava la canzone, *Parlami d'amore, Mariù*, che faceva vibrare il cuore.

Ma il vero successo era riservato alle pellicole americane importate e doppiate, dirette da Frank Capra, da Ernst Lubitsch, da Howard Hawks, da George Stevens, da George Cukor, da Billy Wilder e Victor Fleming e soprattutto interpretate dalle dive Greta Garbo, Gloria Swanson, Barbara Stanwick, Jean Harlow, Katharine Hepburn, Joan Crawford e dai divi Clark Gable, Gary Cooper e James Stewart, anche se nei primi tre anni del decennio dei Trenta, proprio mentre stava per prendere forma e decollare il genere che sarebbe stato poi definito dei *telefoni bianchi*, il cinema italiano si era trovato a un bivio importante tra una tendenza, talora anche radicale, verso una narrazione di tipo realistico (*Treno popolare, Acciaio, Ragazzo, 1860*), corroborata anche da un documentarismo coerente e un cinema di evasione che risentiva fortemente della scuola americana, dominata da storie che erano collocabili in un ambito stilistico privo non solo di qualunque connotato realistico ma addirittura desideroso di distruggerlo.

Impietosamente lo denuncia ancora una volta Luigi Freddi nel suo prezioso libro autobiografico *Il Cinema*, quando evidenzia la battuta d'arresto che il cinema italiano di qualità registrò a partire dal 1934: «Non potendo più neppure fermarsi sul piano di una *aurea mediocritas*, si scivolò nella meschinità più desolante e nell'imitazione più servile [scl: del cinema americano], soffocando anche quei pochi nobili tentativi che ogni tanto riuscivano faticosamente a sbocciare»¹⁶.

Anche l'autorevole Gian Piero Brunetta concorda nel riconoscere come nei primi quattro anni dei Trenta il cinema italiano fosse caratterizzato da una spinta verso il realismo quando sugli schermi cominciarono a comparire anche personaggi di estrazione contadina e operaia.

Ma a fronte di una tale forte tendenza di tipo realistico l'industria cinematografica italiana decise che il realismo doveva essere del tutto espulso, proprio tenendo conto della vasta produzione americana, dominata dall'*american way of life* e dall'ottimismo a oltranza alla Frank Capra, che registrava rilevanti successi al botteghino e induceva i produttori italiani a costruire film che, se anche non potevano essere dei semplici surrogati, ne conservassero almeno la struttura profonda.

In sostanza gli spettatori italiani, fortemente influenzati e affascinati dal cinema americano, avevano ampiamente e ripetutamente ribadito al

¹⁶ L. FREDDI, *Il Cinema: il governo dell'immagine*, L'Arnia, Roma 1949 [riedito dal Centro Sperimentale di Cinematografia e Gremese, Roma 1994], p. 9.

botteghino che erano attratti da quei film americani con cui potevano sognare ed evadere dalla realtà anziché esserne immersi e coinvolti.

Certo tra gli spettatori italiani degli anni Trenta, che abitualmente fruivano di quel genere di film, erano più le donne a essere interessate al tema dell'amore rispetto agli uomini, che continuavano a preferire in linea di massima i film americani nei quali prevaleva una maggiore azione, una tensione poliziesca, un generale sguardo d'insieme, allargato a molte altre tematiche, come soprattutto un blando erotismo, ovviamente controllato dalla censura, che nei film italiani era del tutto assente.

Del resto, contrariamente alle accorate raccomandazioni presenti nell'enciclica di Pio XI, *Vigilanti cura*, del 1936 il *liberaleggiante* ministro dell'Educazione Nazionale e direttore della rivista *Critica Fascista*, Giuseppe Bottai, nell'apostrofe rivolta alla Federazione della Stampa Cinematografica, aveva ribadito esplicitamente proprio quella tendenza:

Io vado raramente al cinematografo, ma ho sempre constatato che il pubblico invariabilmente si annoia quando il cinema lo vuole educare. Il pubblico vuole essere divertito ed è precisamente su questo terreno che noi oggi vogliamo aiutare l'industria italiana¹⁷.

Luigi Freddi, grandissimo estimatore, insieme a Vittorio Mussolini, del cinema americano, a conferma dello stato d'animo espresso da Bottai, poneva sul tappeto quello che può essere considerato come lo strato più profondo che ha caratterizzato il rapporto tra il cinema italiano e quello americano in tutti gli anni Trenta e i primi dei Quaranta, fino al *big bang* costituito dal Neorealismo: «La parola d'ordine fu: frivolezza; e ciò mentre ovunque si cercava di conferire al film valori e significati umani altamente drammatici e suggestivi»¹⁸.

Tale arretramento del cinema italiano, ripiegato su una produzione che surrogava quella americana, era determinato soprattutto dal fatto che i film prodotti e circolanti in Italia, poiché avevano lo scopo di creare profitti, dovevano soddisfare i gusti del pubblico, anche se il modello antropologico americano (divorzio, adulterio, amori intrecciati, richiami erotici, ecc.), mai caratterizzato nella stessa forma esplicita, continuava a essere privilegiato, ivi compreso il divismo dilagante, che faceva sognare gli uomini e soprattutto le donne.

Emilio Cecchi, nel 1935, quando ormai il fenomeno del divismo aveva

¹⁷ G. BOTTAI, *Dichiarazioni a favore della legge*, in «Lo spettacolo italiano», n. 7, luglio-agosto 1931.

¹⁸ FREDDI, cit., p. 9.

messo le sue radici in Italia, colse molto bene sia la differenza tra il divismo americano e quello italiano sia l'intersecarsi e l'intrecciarsi delle pulsioni inconscie nello spettatore uomo e nella spettatrice donna, affermando in tono fermo:

Ficchiamoci bene in testa che, per due lire, il grosso pubblico maschio vuol l'illusione di fare l'amore con Greta e Marlene [...] e per due lire, il grosso pubblico femmina vuol l'illusione di essere Greta o Marlene [...], roba che costa a peso d'oro e che in Italia non possiamo permetterci, né conviene permettersi; anche perché non ci sono pronti Grete, Marlene e compari; né si può figurarsi una regolare incubazione estetica e sociale diretta a fornire al nostro repertorio simili idoli, feticci, mostri¹⁹.

Era dunque questa la miscela e il brodo di coltura in cui si manifestò il divismo in Italia, con uomini e donne seduti gli uni accanto alle altre, di fronte allo schermo, che recepivano, intrecciavano e metabolizzavano pulsioni, desideri, proiezioni fantastiche e attese che avevano origini psicologiche e valenze differenti, ma che costituivano la grande platea nella quale emersero, da una folla ancora poco caratterizzata, i grandi nomi delle dive e, in forma minore, quelli dei divi.

Tuttavia la differenza del divismo italiano rispetto a quello americano, che si basava essenzialmente sul *glamour*, era profonda, soprattutto perché la diva americana colpiva l'immaginario maschile con il suo corpo sensuale e femminile in quanto poneva se stessa al di fuori della famiglia, con una esplicita accentuazione della sua libertà (che poteva arrivare fino alla fuga dai propri vincoli familiari o con l'adulterio conclamato o con il divorzio), mentre la diva italiana, al contrario, incarnava l'ideale della donna piccolo-borghese, che aspirava al matrimonio e alla costruzione della famiglia, con i figli e l'amore²⁰.

In sostanza il divismo americano era costruito sull'intenzione di allontanare il più possibile la diva dal mondo reale, relegandola in un Olimpo affascinante proprio perché lontano, mentre la diva italiana doveva risultare il più vicino possibile al mondo nel quale vivevano tutte le spettatrici piccolo-borghesi. E questo fu anche il motivo per cui il divismo italiano non creò uno *star-system* come quello americano, che era proteso alla costruzione di una vera

¹⁹ E. CECCHI, *Modeste considerazioni*, in AA.VV., *40° anniversario della cinematografia*, edito dal Poligrafico dello Stato, Roma 1935, p. 44.

²⁰ Basti ricordare Maria Jacobini, definita come 'la fidanzata di tutti' e 'la ragazza della porta accanto'.

e propria mitologia e quindi di una industria poggiante sull'identificazione del divo e della diva come vere e proprie divinità.

Confrontando il sistema pubblicitario americano, grandioso e capillare, supportato da fotografie e aneddoti riguardanti episodi e comportamenti piccanti e stravaganti delle dive, talora anche inventati per assecondare il pubblico, con il gracile apparato informativo della stampa italiana, constatiamo che il rapporto sul piano delle sole immagini fotografiche era di 1 a 300²¹.

Nel 1939, in una fase già avanzata del fenomeno divistico, la rivista «Film» si rivolgeva implicitamente ai produttori, agli autori dei film e al grande pubblico degli spettatori, auspicando che «le attrici tornino ad essere delle ragazze tipicamente italiane, modeste, sane, virtuose»²².

Le dive italiane non erano nemmeno clamorosamente belle e tanto meno giunoniche, ma anzi, tendenzialmente minute, a cominciare da Lya Franca, che aveva esordito in *Resurrectio*, divenendo la prima attrice a parlare in un film sonoro, piccola di statura, magra e con un viso acqua e sapone, come era infatti nel suo ruolo di modesta commessa milanese, replicata nel successivo *Gli uomini, che mascalzoni...*

Lo stesso valeva per Elsa Merlini, Assia Noris, Luisa Ferida, Vivi Gioi, Lilia Silvi, Dina Sassoli, Carla Del Poggio, Maria Mercader, Irasema Dilian, Clara Calamai, Isa Pola, Doris Duranti, Maria Denis, Isa Miranda, Vera Bergman, la stessa Alida Valli, tutte taglia 42, con i capelli acconciati in modo semplice, con un trucco leggero e talora inesistente e lo sguardo fresco e pulito che denotava una certa ingenuità di fondo rispetto alle trappole del mondo esterno, in modo che scattasse un processo di identificazione nelle spettatrici in sala, per le quali le *dive* erano semplicemente donne 'della porta accanto'.

Questo fu lo strabismo di base con cui le donne italiane si rapportavano alle dive americane, irraggiungibili e lontane, rispetto alle dive italiane, che potevano essere incontrate per la strada (appunto quelle 'della porta accanto') e che venivano rappresentate nei servizi fotografici dei rotocalchi in ambienti casalinghi, in salotti, sulla terrazza e perfino in cucina, talora accanto alle relative mamme.

Fu anche per questo che nessuna delle dive italiane riuscì a deflagrare nell'immaginario maschile, che continuò a preferire, insieme ai film americani nei quali abitavano, Jean Harlow, Greta Garbo, Betty Grable,

²¹ N. MESSINA, *Le donne del fascismo. Massaie rurali e dive nel cinema del ventennio*, Ellemme, Roma 1987, p. 21.

²² «Film», n. 4, 1939.

Greer Garson, Marlene Dietrich, Louise Brooks, Ginger Rogers, Gloria Swanson, Judy Garland, Joan Crawford, Deborah Kerr, Vivian Leigh, mentre il pubblico femminile si rapportava a quelle dive in una forma opposta rispetto alle dive italiane, ossia con uno sguardo attraverso un cannocchiale rovesciato, che le considerava lontane (in quanto americane) e per questo affascinanti, irraggiungibili, abitanti di luoghi misteriosi e indefiniti, capaci di scelte esistenziali audaci e pertanto non sovrapponibili alle loro vite anonime e modeste di segretarie private, di dattilografe, di fioraie e guardarobiere.

La risultante è che anche lo strabismo stilistico strutturale, con cui quei film venivano costruiti, finì con il generare un prodotto seriale come una maionese impazzita, dove ogni singolo film risulta essere un prodotto che non rientra né nell'ambito della commedia americana (più o meno *sophisticated*, più o meno *screwball*) né in quello del cinema naturalistico alla francese.

Tuttavia non fu sempre possibile ai produttori e agli autori (sceneggiatori e registi) dei film realizzati nel periodo fascista, eseguire la direttiva governativa tendente a eliminare completamente quell'alone americaneggiante che il pubblico italiano invece chiedeva ai film italiani presentati apertamente come surrogati della produzione americana.

Se il film non si svolgeva all'estero (prevalentemente l'Ungheria) ma era ambientato in Italia, almeno qualche nome doveva riaccendere la curiosità del pubblico, che era dominato non solo da una esterofilia occulta, rimossa a causa delle direttive del Regime in materia di onomastica all'interno di una politica linguistica ipernazionalistica, ma anche dal desiderio prorompente di trovare nei film italiani qualche traccia che fosse assimilabile in qualche modo ai film che venivano da Hollywood.

Il fatto cioè che permanessero pulsioni in direzione del cinema e del divismo americano, come reazione proprio alle direttive autoritarie nell'ambito dell'onomastica, rivela e conferma, con uno scambio tra causa ed effetto, che il cinema americano era quello più richiesto e che i film italiani non potevano fare a meno di contenere alcuni stereotipi non solo comportamentali (a cominciare dalle storie rappresentate e dall'influenza ottimistica molto presente per esempio nei film di Frank Capra, di Billy Wilder, Ernst Lubitsch, Victor Fleming, George Cukor, ecc.) ma anche linguistici, che ne fossero una plastica conferma (esemplare è il ritornello che circola in tutto *La segretaria privata*, «Oh come sono felice! Felice! Felice!» e quello di *Due cuori felici*, «*How do you do, mister Brown?*», come anche la canzone *Dammi un bacio e ti dico di sì* in *Non ti conosco più*, di Nunzio Malasomma, del 1936 o la canzone *Ma l'amore no*, cantata da

Alida Valli in *Stasera niente di nuovo*, di Mario Mattoli, del 1942, fino ad arrivare alla famosa tetralogia esplicita di Mario Mattoli, con «i film che parlano al vostro cuore» (*Luce nelle tenebre*, del 1941 e *Catene invisibili*, *Labbra serrate* e *Stasera niente di nuovo*, tutti del 1942).

Quando era possibile praticare l'innesto, alcuni personaggi assumevano nomi che evocavano tonalità straniere anche con semplici sfumature, come per esempio il giornalista Bruno/De Sica che diventava il signor Max o l'ereditiera/Elsa Merlini che diventava Manon o Renato Cialente che diventava Edward Swalt o Giuditta Rissone che diventava Evelina Watron o Enrico Viarisio Paolo Vernisset e moltissimi altri.

Si trattava di soddisfare in piccole dosi la grande attrazione del pubblico per l'America e i film americani, fino a raggiungere i picchi con interi film (e furono molti) ambientati a Budapest, a New York, a Vienna, a Parigi, ecc., con nomi totalmente stranieri, con cartelli stradali, giornali, monete di scambio, automobili e stili gastronomici tipici del luogo in cui si svolgeva l'azione, anche se talora, in un ibrido indifferente a un realismo anche minimo, le stesse indicazioni apparivano ridotte e tradotte in mode, gastronomia e valute in un contesto totalmente italiano, a cominciare dalla lingua.

Era l'unica possibilità, che i produttori avevano, attraverso impercettibili iniezioni di nomi con ascendenze straniere, di confezionare prodotti che fossero in linea con le direttive governative relative all'uso esclusivo dell'italiano ma che potessero soddisfare, anche se solo parzialmente, i richiami a un certo esotismo con il quale il pubblico italiano connotava, apprezzava e prediligeva i film americani.

È stata dunque questa l'influenza esercitata dai film americani sulla cinematografia italiana, in un processo di osmosi nel quale la causa e l'effetto talora si invertivano, producendo una richiesta massiccia di film americani a causa dell'attrazione che, in generale, il mondo e lo stile americano (*the american way of life*) esercitava sulle masse piccolo borghesi italiane.

Quei film, che veicolavano i sogni degli spettatori, finirono poi per diventare, senza mai riconoscerlo esplicitamente, i modelli cui si ispirarono soggettisti, sceneggiatori e registi di quasi tutti i film italiani realizzati nel periodo fascista, che costituirono la corrente dei *telefoni bianchi*.



Quattro ragazze sognano, G. Giannini (1943)

Antonio Vitti
Il neorealista che amava Hollywood.
Attorialità e recitazione nel cinema di Giuseppe De Santis

Il cinema deve essere lo specchio del proprio paese in movimento: uno specchio che pensa nella febbrile ricerca d'una sistemazione, d'una condizione più umana, la più aderente ai sentimenti base, popolari del paese.

(Cesare Zavattini in *Cinema e Resistenza*)

Dai film di De Santis e dai suoi interventi è possibile mostrare e delineare la posizione neorealista in generale e in particolare quella sua propria nei confronti dell'uso degli attori? La presa di posizione concettuale riguardo alla recitazione e all'attorialità di De Santis è anomala nel cinema del dopoguerra italiano? Nei testi più diffusi presso le Università statunitensi si sostiene con convinzione che il Neorealismo ha elaborato la pratica dell'attore preso dalla strada¹, una prassi, in realtà, dovuta più al caso e alle circostanze storiche che ad una vera teoria, tanto meno a un consenso generale, a tal riguardo, da parte dei registi del periodo². Inoltre, nonostante i numerosi volumi scritti e le varie testimonianze degli stessi

¹ Pratica usata anche nel cinema italiano degli anni Trenta da Blasetti e da Giovacchino Forzano che nel 1932 iniziò le riprese di *Camicia Nera* per celebrare la bonifica delle Paludi Pontine e l'inaugurazione della città di Littoria. In una lettera al segretario privato del Duce afferma: «La mattina alle 5 mi metto a girare in palude per trovare gli attori. Voglio fare tutto senza attori di mestiere. Ho delle sorprese insospettate; gente trovata per la strada, sullo schermo ti danno impressioni di naturalezza e verità sorprendenti [...] il sistema oltre ai vantaggi artistici, mi risparmia la ridda delle femmine, le inimicizie dei relativi maschi con tutti gli annessi, i connessi e i consorzi artistici». C.E.J. GRIFFITHS, *Italian Cinema in the Thirties: Camicia nera and other films by Giovacchino Forzano*, in «The Italianist», vol. 15, 1995, p. 302.

² Si potrebbero citare tanti testi ma forse il più letto di tutti è: J. MONACO, *How to Read a Film*, Oxford University Press, New York 1981, p. 253, che afferma: «The Neorealists were working for a cinema intimately connected with the experience of living: non professional actors, rough technique, political point, ideas rather than entertainment—all these elements went directly counter to the Hollywood esthetic of smooth, seamless professionalism».

protagonisti³, rimane un canone accademico statunitense identificare il Neorealismo con la naturalezza e la spontaneità degli interpreti presi dalla strada che avrebbero assicurato la credibilità dell'insieme e garantito la rinuncia a certi bamboleggiamenti divistici. È pratica comune negli Atenei americani, anche se non regola fondamentale, di pensare al Neorealismo come una rappresentazione cinematografica lineare dei fatti, priva di sfarzosi movimenti di macchina e di velleitarie impennate di montaggio interno, che all'epoca veniva definito il montaggio russo⁴. Pratiche, ritenute necessarie per mantenere un rigoroso stile, privo delle superfluità avanguardistiche, decadenti e formalistiche dell'epoca precedente e necessarie per avvicinarsi al vero. A queste idee bisogna aggiungere anche la pratica del più rigoroso divieto contro qualsiasi curiosità pruriginosa di sapere che fanno le coppie quando rimangono sole⁵.

Per poter arrivare a capire la posizione del regista Giuseppe De Santis riguardo alle tematiche summenzionate dovremmo rivedere il ruolo svolto dalla rivista «Cinema» nel periodo precedente alla Seconda Guerra Mondiale e rivalutare l'influenza avuta dagli articoli e dalle lezioni del critico Umberto Barbaro tenute al Centro Sperimentale dove si formarono le idee di molti dei giovani che poi, come vedremo in seguito, passarono dagli articoli su «Cinema» alla regia nel dopoguerra, dando impulso a quel periodo indimenticabile del cinema italiano oggi ricordato come Neorealismo.

Per iniziare prenderemo in esame quali erano le teorie più conosciute, discusse e praticate nel dibattito intorno alla recitazione che avrebbero

³ Basta citare tra tutte le testimonianze di Roberto Rossellini, ritenuto da molti, padre del Neorealismo che ha affermato: «Se il Neorealismo si è rivelato in modo più impressionante al mondo attraverso *Roma città aperta*, sta agli altri giudicare. [...] Io vedo la nascita del neorealismo più in là: [...] si viene componendo attraverso le spontanee creazioni degli attori: di Anna Magnani e Aldo Fabrizi in particolare. Chi può negare che sono questi attori a incarnare, per primi, il neorealismo? Che le scene di varietà dei “forzuti” o delle “stornellate romane” giuocate su un tappeto o con l'aiuto di una sola chitarra, come erano state inventate dalla Magnani, o la figura disegnata sui palcoscenici rionali da Fabrizi, già non preludevano a momenti di taluni film dell'epoca neorealista? Il neorealismo nasce incosciamente, come film dialettale; poi acquista coscienza nel vivo dei problemi umani, e sociali della guerra e del dopoguerra. E, in tema di film dialettale, non sarà male riferirsi, storicamente, ai nostri predecessori meno immediati: intendo dire Blasetti per il suo film con i “tipi”: *1860* ed a Camerini per il film come *Gli uomini, che mascalzoni*», A. APRÀ (a cura di), *Roberto Rossellini. Il mio metodo*, Venezia, Marsilio 1987, p. 85.

⁴ Mi riferisco al montaggio usato da Ejzenstejn che lo considerava il processo fondamentale di significazione cinematografica in opposizione al classico *découpage* tradizionale.

⁵ A tale pratica trasgredisce Giuseppe De Santis, il più sensuale regista dell'epoca che con *Riso amaro* scatenò il primo grande dibattito nazionale chiamando in causa anche il buon costume delle mondine italiane.

potuto influenzare i registi del Dopoguerra.

Poi esaminerò la campagna per il rinnovo del cinema italiano svolta da De Santis durante la sua collaborazione con la rivista «Cinema», come questa pratica fu elaborata nel periodo Neorealista per constatare se esiste veramente una contraddizione tra teoria e pratica. Questo argomento accennerà a come nacque e si sviluppò il nuovo divismo degli anni Cinquanta, conosciuto da tutti come il divismo delle maggiorate. Questo ultimo aspetto ci porterà a riconsiderare la posizione e il ruolo avuto dal regista Giuseppe De Santis, ancora oggi ritenuto il responsabile della rinascita del divismo per il modo in cui fu utilizzata e ripresa Silvana Mangano in *Riso amaro* (1949), film considerato l'inizio del passaggio che segna il ritorno alle grandi dive e di conseguenza colpevole di tradimento nei confronti degli ideali dell'anti attorialismo Neorealista.

La nuova leva degli attori del dopoguerra, così come i registi⁶, si era formata al Centro Sperimentale dove si erano svolte le discussioni intorno alle teorie e alla prassi della recitazione⁷, soprattutto per merito dell'intellettuale Umberto Barbaro⁸, chiamato ad insegnare al Centro, fin dalla sua fondazione, e dell'altro importante studioso dell'epoca: Luigi Chiarini. I dibattiti si erano svolti intorno ai testi di Vsevolod Pudovkin, soprattutto *Film e fonofilm*⁹, tradotto da Barbaro, che inoltre aveva anche tradotto

⁶ Tra gli attori che si formarono al Centro sperimentale figurano: Alida Valli, Clara Calamai, Elli Parvo, Otello Toso, Elena Zareschi, Andrea Checchi, Mariella Lotti, Gianni Agus, Adriana Benetti, Carla Del Poggio, Michele Riccardini, Massimo Serato e Luisella Beghi. Tra i registi: De Santis, Germi, Zampa, Puccini, Antonioni, Chiari, Zeglio, Cerio, Scotese, Morelli, Pozzetti, Furian e Cottafavi.

⁷ Lo stesso Barbaro ricorda il Centro sperimentale in questi termini: «Fu quella scuola – e qui è il segreto di così splendidi risultati – dove la cultura non era considerata somma di cognizioni morte, ma come fattivo strumento che solo nella pratica e nell'azione può affermarsi come tale: fu una scuola dove cultura non era informazione ma formazione: e non solo per gli allievi, ma anche per i dirigenti e gli insegnanti: che, nello sforzo di inventare, sperimentare e applicare una didattica del cinema furono portati a costantemente vagliare e approfondire le loro capacità e attitudini, ad accrescerle e a metterle a fuoco, prodigandosi, non senza generosità, in un lavoro che richiedeva, oltre all'entusiasmo, anche una buona dose di abnegazione». In *Che succede al Centro sperimentale di cinematografia?*, G.P. BRUNETTA (a cura di), *Neorealismo e realismo*, voll. II, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 584 -585.

⁸ Ci sono molti studi sul ruolo svolto da Umberto Barbaro nella cultura italiana che a partire dagli anni Venti spazia dalla letteratura, al teatro, al cinema, all'arte figurativa, alla narrativa e all'insegnamento. Tra i più importanti si vedano lo studio di E. GARIN, *Intellettuali italiani del XX secolo*, Editori Riuniti, Roma 1974; G.P. BRUNETTA, *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo*, Liviana, Padova 1969; ID., *Intellettuali cinema e propaganda tra le due guerre*, Patron Editore, Bologna 1972.

⁹ Dello stesso teorico nel 1932, Barbaro aveva già tradotto *Il soggetto cinematografico*

testi seminali di Belàs Balazs [1884-1945] e di Sergej Ejzentejn¹⁰. In merito Barbaro soleva ripetere: «Gli scritti di Pudovkin sono la via maestra per la quale il cinema è giunto alla piena coscienza del suo essere un' arte ed io sono fiero di averla percorsa e di averla additata per primo in Italia»¹¹.

In Italia, tra gli anni Venti e Trenta, tra i giovani che si erano avvicinati al cinema, il modello della scuola sovietica¹² serviva da stimolo verso il nuovo. Sebbene circolassero anche le idee del teorico tedesco Rudolf Arnheim [1904-2002]¹³, infatti il suo libro *Il film come arte* [*Film als Kunst*, Berlin, 1932] era letto durante i corsi da lui tenuti in Italia. Ma in un momento in cui la nazione si isolava dalle nuove avanguardie, primeggiava la vasta cultura di Barbaro che mediante i suoi scritti e le sue traduzioni, mostrava il bisogno di aprire gli orizzonti. La sua influenza è confermata da Luigi Chiarini, che lo ricorda in questi termini:

Barbaro rappresentò un punto fermo; infatti dalla nostra collaborazione nacque la rivista e quella collana sui diversi aspetti del film, che doveva in seguito avere tanta fortuna. Nacquero quelle antologie che compilammo insieme, *Il film nei problemi dell'arte*, *L'attore*, *L'arte dell'attore*, nelle quali raccogliemmo l'essenziale dei testi più importanti sulla tecnica, l'estetica del cinema e sulla recitazione. Cominciarono così a circolare tra gli allievi le idee di Pudovkin, di Balazs, di Ejsentejn, di Arnheim, di Stanislavski mentre si andavano raccogliendo i film classici e si progettavano film didattici di cui Barbaro realizzò quello sulla recitazione cinematografica¹⁴.

presso Le Edizioni d'Italia di Roma, la stessa casa che pubblicò la traduzione del testo menzionato nel 1935.

¹⁰ Molti dei migliori film stranieri durante l'epoca fascista sono arrivati negli anni Trenta quando il fascismo, con lo scopo di dare al mondo un'immagine di tolleranza e di apertura, dà vita alla Mostra cinematografica di Venezia che diventa un porto franco per la cinematografia mondiale. Per un approfondimento si veda G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1948*, Editori Riuniti, Roma 2001.

¹¹ U. BARBARO, *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, XIII, Editori Riuniti, Roma 1974.

¹² In un articolo ne *Il corriere della sera* del 31-12-1976 intitolato *I registi con il fez e l'orbace*, Carlo Lizzani scrivendo del gruppo *Cinema* ha ricordato: «Profondamente influenzati da Umberto Barbaro – uno dei pochi intellettuali non provinciali dell'epoca – avevamo misurato, però, questi valori sulla scala reale: quella dei grandi maestri americani e sovietici [...] È assurdo continuare a dire e a scrivere [...] che abbiamo difeso tutto il neorealismo senza distinguere gli autori più autentici dagli epigoni dello straccio colorato».

¹³ Rudolf Arnheim aveva trovato ospitalità in Italia dalla Germania nel 1933 ma nel 1938 in seguito alle leggi razziali proclamate dal regime fascista dovette rifugiarsi negli Stati Uniti.

¹⁴ *Ibid.*

Chiarini è dell'opinione che l'autorevole ricerca di Barbaro lo aveva avvicinato al cinema¹⁵ per la passione che questo ultimo nutriva per le arti figurative e per il suo amore spontaneo che lo legava alle masse che lo portava a concepire la settima arte come il mezzo più adatto per il miglioramento e l'emancipazione del popolo.

Il risultato delle ferventi attività ricordate da Chiarini diede agli allievi del centro e al dibattito in corso sul contenuto ideologico contro lo specifico filmico, sulle tematiche, sulla collaborazione artistica, sul materiale plastico e sull'asincronismo, un'impostazione artistica e sociale che erano gli aspetti più sentiti dalla autorevole personalità di Barbaro.

La sua ricerca lo portò alle conclusioni che l'arte, vedi anche il cinema, non poteva che essere frutto di collaborazione, ed indagando quanto di comune vi era nelle arti giunse non solo ad affermare l'artisticità del film ma a negarne la meccanicità. Per Barbaro i mezzi tecnici e la cinepresa stessa erano soggetti alla volontà creatrice, umana affermazione che negava il naturalismo e il formalismo. Barbaro metteva sempre in evidenza l'importanza morale e sociale del film e condannava i film di evasione e quelli con lieto fine oppure i film che presentavano come 'meraviglioso' i locali notturni, le donne facili e 'altre porcherie', come lui soleva dire. La ricerca di Barbaro si centrava sul rifiutare la tesi del soggettista sceneggiatore, unico autore, del film. Teoria che indirettamente promuoveva il cinema senza attori che Barbaro rifiutava anche se la riteneva una fase importantissima nel processo di ricerca di una valida estetica cinematografica. Pratica che secondo lui aveva anche dato stupefacenti risultati come in *Tabù* (1931) di Friedrich Wilhelm Murnau, in *1860* (1934) di Alessandro Blasetti e particolarmente nei film rivoluzionari del cineasta Sergej Ejzenstejn, come per esempio in *Sciopero* (1925) e *Ottobre* (1925) in cui le masse hanno un ruolo determinante e indispensabile.

Barbaro considerava l'uso dei non professionisti un'eccezione indispensabile solo in casi estremi come documentari romanzati, o di ambienti tali che esigano un'autenticità d'interpreti che gli attori professionisti non avrebbero potuto ottenere come, per esempio, nei film di ambienti tropicali o popolari, film di particolari classi lavoratrici e pescatori. Lo riteneva opportuno specialmente quando la storia narrata non s'impersonava in pochi protagonisti ma dava vita a una storia più generale o di massa, affermazioni, che a mio avviso, richiamano da vicino la pratica del cinema

¹⁵ L'attenzione alla nuova arte si mostra già nel 1928 con la pubblicazione dell'articolo: *Moralità e immoralità del cinematografo*, ma è con la pubblicazione dell'articolo: *Letteratura cinematografica* del 1931 che Barbaro inizia a formulare idee teoriche sul cinema.

italiano del dopoguerra, cioè dei film classici del Neorealismo girati nel momento in cui i registi sentono il bisogno di raccontare le miserie e gli orrori della guerra e il bisogno di riscatto.

Inoltre, per Barbaro i fautori del cinema senza attori erano serviti ad affermare la tesi dell'utilizzo del tipo – attore professionista dai mille volti. Le asserzioni di Barbaro si rifacevano agli esperimenti di Pudovkin e di Kuliescirov che avevano già confermato la limitazione delle espressioni umane, il così detto 'montaggio della recitazione'. Questa sua ricerca, per l'appunto, approderà alla riedizione, a scopo didattico, di *Ballerine* [1937] di Gustav Machaty [1901-1963] fatta, dallo stesso Barbaro con la collaborazione di Chiarini.

Per Barbaro il vero attore cinematografico doveva avere una preparazione professionista basata sulla didattica della recitazione e nel tirocinio che ne è il naturale complemento. L'aspetto tecnico per Barbaro consiste nella padronanza del mezzo espressivo, del proprio corpo, e nella possibilità di controllarlo in qualsiasi momento, non piegandolo alle esigenze dei metodi specifici del cinematografo ma potenziandone la possibilità ed il valore, proprio con l'impiego di questi mezzi: che l'attore dello schermo deve dunque conoscere altrettanto quanto il regista¹⁶.

Un altro aspetto importante consiste, per il nostro critico, nella capacità dell'attore di elaborare la materia in conformità delle esigenze dell'intera opera e non il rivivere della situazione da rappresentare, ma l'intendere e il soddisfare la funzione assegnata alla parte nell'unità del futuro film – un equivoco psicologico, secondo Barbaro, su cui sono caduti i seguaci del teatro borghese, secondo lui da evitare nel film dove non c'è continuità di scena e l'attore deve essere capace di adattarsi alle continue interruzioni e le diverse inquadrature di lavorazione e consonanza ritmica fra due scene lente e una rapida.

Il teorico siciliano usava come esempio una sequenza in cui una moglie che si affretta a portare le prove dell'innocenza del marito potrebbe essere vista in modi diversi a seconda delle varie distanze e spostamenti della macchina che influenzano la percezione dello spettatore. Per queste ragioni tecniche l'attore deve avere la conoscenza dei mezzi specifici del cinema e la sua preparazione deve essere accompagnata dalla assoluta padronanza del proprio corpo per il quale Barbaro suggerisce l'uso dello specchio, l'esercizio, la pratica del girare e lo studio dei pezzi già girati. A queste esigenze, secondo lo studioso, possono adempiere con facilità gli attori

¹⁶ Tutti i riferimenti alle idee di Barbaro sul ruolo e la formazione dell'attore vengo dal suo saggio *L'attore cinematografico* in BARBARO, *Il film e il rinascimento marxista dell'arte*, cit., pp. 13-43.

del varietà, del circo e le ballerine che sono più adatti degli attori teatrali. Essi hanno una maggiore conoscenza del duplice ritmo di tempo e spazio e sanno ubbidire meglio al ritmo della cinepresa.

Di nuovo, si noti come i più bravi attori del primo Neorealismo vengono proprio dal varietà e dalla danza; Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Silvana Mangano e Walter Chiari per menzionare i casi più noti.

Per la trattazione del film, Barbaro accoglie la definizione di Ejzentejn che il tema di un film debba essere «la rappresentazione di un conflitto di un'idea», apportandone una modifica che avrà una grande influenza su alcuni dei suoi allievi. Barbaro affermava che al protagonista che incarna l'idea, cioè l'eroe che commuove gli spettatori di tutto il mondo, egli preferiva, più modernamente l'idea presentata dalla vita di un popolo, mentre, invece, l'individuo avrebbe dovuto rappresentare l'elemento di resistenza – il conflitto – evitando così di cadere nell'individualismo dell'arte borghese e nella retorica del protagonista romanzesco. A queste idee si riallaccia l'importanza morale e sociale che tanto influenzerà i giovani registi italiani e in particolare i giovani studenti appartenenti alla corrente marxista come Giuseppe De Santis che cercheranno il modello nei racconti corali di Giovanni Verga.

Riguardo all'attore cinematografico, le considerazioni di Barbaro derivano dalla sua concezione del film come opera collettiva e dalla sua distinzione fra l'attore teatrale e quello cinematografico. Mentre l'attore cinematografico è attore creatore, quello teatrale è interprete. Per Barbaro l'opera teatrale è un'opera poetica nella quale i personaggi sono completamente configurati, mentre la sceneggiatura di un film è una semplice traccia, un momento della creazione della opera che sarà completata soltanto con le riprese e con la creazione dell'attore. Egli asserisce:

Di fronte all'attore non professionista, del film di cui sia unico autore il regista, e di fronte all'attore teatrale, all'avanzo di palcoscenico del film di cui sia autore il soggettoista, può oggi stare, in piena giustificazione estetica, l'attore cinematografico che non interpreta un'opera d'arte preesistente e scritta, come i suoi colleghi della ribalta, né si pone come mera natura, tavolino o albero, di fronte al regista e all'operatore, ma che, in ideale accordo con gli altri collaboratori a creare una futura opera d'arte¹⁷.

L'ultimo aspetto della teoria della recitazione di Barbaro si rifà al concetto di Balàzs di microfisionomia basata sull'importanza del viso, della scelta del tipo e della corrispondenza di esso al ruolo. I concetti e le idee

¹⁷ *L'attore cinematografico*, in BARBARO, *Il film e il rinascimento marxista dell'arte*, cit., p. 25.

principali di Barbaro, summenzionati, erano serviti a far nascere e promuovere un'estetica cinematografica e a stimolare il dibattito teorico che sarebbe servito come base teorica al rinnovo del cinema italiano promosso dal gruppo *Cinema*.

Il rinnovo del cinema italiano da storie pseudo-storiche e dagli ambienti perbene, a parte sporadici esempi nei primi anni Trenta da parte di Alessandro Blasetti [*La tavola dei poveri* (1932) e *1860* (1933)], può essere fissato con il dibattito promosso dalla rivista «Cinema» a partire dalla pubblicazione, nel 1939, del saggio di Umberto Barbaro su *Sperduti nel buio* (1914), di Nino Martoglio [1870-1921]. Da quella data, infatti, nasce un nuovo e rinnovato interesse per la letteratura meridionale che all'inizio degli anni Quaranta, per merito di un gruppo di giovani frondisti, si focalizza sugli scritti di Giovanni Verga. Quell'innamoramento che secondo Gianni Puccini¹⁸ era stato il primo passo in avanti per una presa di coscienza, sia pure confusa del mondo popolare italiano, diventerà il modello da seguire a tal punto che il critico Brunetta afferma: «Come per l'America immaginata da Pavese e Vittorini, anche la Sicilia precinematografica immaginata da Visconti, De Santis, Alicata, Pietrangeli [Antonio, 1919-1968], si presenta come ponte e luogo che agisce da tessuto connettivo con la tradizione realistica»¹⁹.

La sceneggiatura de *L'amante di Gramigna*, racconto dell'autore siciliano, da parte di Luchino Visconti e Giuseppe De Santis, bocciato dalla censura del regime fascista, dimostra l'ammirazione che questi giovani provano per il mondo rustico, per gli offesi e per i sofferenti.

Nel gruppo di battaglia della rivista «Cinema»²⁰ degli anni precedenti all'8 settembre 1943, oltre a Luchino Visconti che nel 1941 aveva già pubblicato il famoso articolo *I cadaveri al cimitero*²¹ che era subito diventato una sorte di manifesto in cui si riconoscevano tutti i più giovani del gruppo, troviamo; Michelangelo Antonioni, Domenico Purificato, Dario e Massimo Puccini, Carlo Lizzani, Pietro Ingrao, Francesco Pasinetti, Antonio Pietrangeli, Giuseppe De Santis e Mario Alicata. Con Mario Alicata,

¹⁸ Si veda G. PUCCI, *Il Venticinque luglio del cinema italiano*, in «Filmcritica», n. 24, dicembre 1953, pp. 341-342.

¹⁹ Verga e la Sicilia di Visconti e De Santis, Gian Piero Brunetta in N. GENOVESE e S. GESÙ (a cura di), *Verga e il Cinema*, Giuseppe Maimone Editore, Catania 1996, p. 42.

²⁰ Per un approfondimento sulla nascita e il ruolo culturale della rivista «Cinema», cfr.: G. PUCCINI, *I tempi di «Cinema»*, in «Filmcritica», n. 5, maggio 1951, pp. 151-155.

²¹ Nell'articolo Visconti invocava la nascita di un nuovo cinema in cui le forze nuove avrebbero una volta per sempre mandato i «cadaveri che si ostinano a credersi vivi» al cimitero.

Giuseppe De Santis inizia intorno a quegli anni, un sodalizio intellettuale²² dal quale nasceranno i testi più noti e importanti fra la saggistica dello sviluppo del realismo nel cinema italiano, mi riferisco a *Verità e Poesia: Verga e il cinema italiano* e *Ancora di Verga e del cinema italiano*²³, questo ultimo concepito come risposta alle critiche mosse da Fausto Montesanti al primo articolo menzionato. Ritengo che si debba investigare di più il sodalizio fra De Santis e Alicata per poter capire meglio la nascita della battaglia culturale per un cinema realista. In uno studio condotto da Sebastiano Martelli: *Il crepuscolo dell'identità*, Mario Alicata viene identificato come l'artefice principale della politica comunista verso il Mezzogiorno negli anni Cinquanta. Una politica attraverso cui maturano le scelte di modelli narrativi e, aggiungerei, cinematografici all'interno della politica culturale tracciata dal PCI per il Meridione. Così Martelli spiega:

Il ruolo di Alicata nell'elaborazione della politica culturale del PCI nel Mezzogiorno degli anni Cinquanta è stato determinante ed egemone, come del resto in qualche occasione ha ricordato lo stesso Salinari. Alicata influenza largamente la complessiva linea del PCI rispetto alla cultura meridionale, fornendo anche parametri critici di lettura ed analisi di quella cultura e della sua tradizione²⁴.

Concordo pienamente con le asserzioni di Martelli, ma porterei la data dell'inizio dell'influenza alicatiana agli anni Quaranta e più precisamente agli anni della rivista «Cinema» su cui Alicata, forte della sua preparazione culturale ed intellettuale fece sentire il proprio orientamento e giudizio. Gli altri del gruppo gli riconoscevano una acutezza che derivava dalla sua abilità di identificare le problematiche del momento.

Questo particolare non è casuale se si considera che già dal giugno del 1940, Alicata era diventato assistente di Natalino Sapego [1901-1990] alla

²² Interessante ricordare che De Santis era stato invitato da Gianni Puccini e da Francesco Pasinetti a scrivere critica cinematografica perché considerato scaltro, attento, ciociaro. All'invito, prima di accettare lui aveva risposto: «non sono né scaltro né attento e come ciociaro a sentire Anton Giulio Bragaglia che di Ciociaria se ne intende, sono un ciociaro impuro, della costa, e perciò un mezzo sangue, un ciociaro impuro, un bastardo insomma, [...] I ciociari quelli veri, sono figli di antichi guerrieri, sono alti, fieri, robusti, svelti di coltello, ruba-terre e roditori di confini [...]», G. DE SANTIS, *Ripensando ai tempi di «Cinema» prima serie*, in *Verso il Neorealismo. Un critico cinematografico degli anni quaranta*, a cura di Callisto Cosulich, Bulzoni Editore, Roma 1982, p. 33.

²³ G. DE SANTIS e M. ALICATA, *Ancora di Verga e del cinema italiano*, in «Cinema», n. 130, «Cinema», n. 130, 1941.

²⁴ S. MARTELLI, *Il crepuscolo dell'identità*, La Veglia Editore, Salerno 1988, p. 14.

cattedra di Letteratura Italiana all'università di Roma e aveva già iniziato a collaborare a «Primato», la rivista diretta dall'allora ministro dell'Educazione Nazionale, Giuseppe Bottai [1895-1959]. «Primato» rappresentava uno dei tentativi più singolari attuati dal Fascismo per assicurarsi la collaborazione dei migliori intellettuali dell'epoca; si veda per esempio la pubblicazione delle poesie di Pavese, Ungaretti [Giuseppe, 1880-1970 e Montale Eugenio, 1896-1981].

All'inizio degli anni Quaranta l'attenzione dedicata alla realtà aveva acquisito un discorso comune anche se è chiaro che il senso di realtà ha referenti diversi e che soltanto fra alcuni dei giovani del gruppo *Cinema* la nozione assume una poetica di gruppo.

In un articolo di Alicata apparso il 10 febbraio del 1942 su «Cinema» si legge:

Quasi tutti i personaggi del nostro cinema non hanno storia, vivono dei luoghi comuni, dei residui più convenzionali e melodrammatici dei sentimenti e delle passioni, e vivono questa loro esistenza scialba in luoghi altrettanto muti e bigi, senza colore. A chi abbia come noi il gusto di girare per le strade della propria città a cogliere l'inesauribile poesia di ciò che naturalmente esiste, e abbia data alla propria fantasia la semplice ma fruttuosa legge che ogni uomo in cui ci si incontra è un personaggio, accade davvero di stupirsi di questa incapacità che i narratori del nostro cinema dimostrano di adeguarsi alla realtà umana dell'ambiente nel quale convenzionalmente sono collocate a svolgervi le loro storie.

La volontà profonda per il nuovo e il reale insieme all'influenza di Mario Alicata sui giovani del gruppo si colgono nella prossima citazione di un altro articolo firmato da De Santis e Alicata in cui si legge:

Fiducia nella verità e nella poesia della verità, fiducia nell'uomo e nella poesia dell'uomo, è dunque ciò che chiediamo al cinema italiano. È una affermazione semplice, un programma modesto: ma a questa semplice modestia sempre più ci sentiamo attaccati, ogni volta che dando uno sguardo alla storia del nostro cinema, vediamo racchiusa la sua parabola fra il dannunzianesimo retorico e archeologico di *Cabiria* e le evasioni negli inesistenti paradisi piccolo-borghesi dei tabarini di Via Nazionale, dove si sfogano le casalinghe audacia delle nostre commedie sentimentali²⁵.

²⁵ G. DE SANTIS; M. ALICATA, *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*, in «Cinema», n. 127, 10 ottobre 1941, p. 217.

E in un altro ancora:

Ma come altrimenti sarebbe possibile intendere e interpretare l'uomo, se lo si isola dagli elementi nei quali ogni giorno egli vive, con i quali ogni giorno comunica, siano essi ora le mura della sua casa – che dovranno recare i segni delle sue mani, del suo gusto, della sua natura in maniera inequivocabile: ora le strade della città dove egli si incontra con gli altri uomini – e tale incontrarsi non dovrà essere occasionale...²⁶

Le summenzionate citazioni sono documenti più che sufficienti per mostrare che le critiche del gruppo *Cinema* servivano due scopi diversi: la divulgazione del cinema come arte e la denuncia dell'insoddisfazione verso lo stato attuale delle cose. Gli scritti alicatiani si mostravano più dialettici e teorici, quelli di De Santis erano più battaglieri, rabbiosi, personali con i quali tutto il gruppo si identificava. I dibattiti e le aspirazioni del gruppo com'è ben noto, si parzialmente realizzarono nella produzione del film *Ossessione* (1943) in cui tutti ebbero un ruolo. Anche durante la lavorazione del film in una lettera inedita che ho trovato nell'Archivio De Santis presso la Wake Forest University, del 30 giugno 1942, Alicata scrivendo da Roma a Giuseppe De Santis che stava girando come aiuto regista in Emilia, loda l'aspetto 'documentario' delle foto ricevute. Si lamenta del colore troppo roseo delle guance di Bragana, loda il vestito scelto per Massimo Girotti che interpreta il ruolo di Gino Costa, ritiene non indovinato, invece, la scelta del cappello che definisce «da facchino» e propone una «scoppoletta» al suo posto. Trova bello, invece, don Remigio e il poliziotto, ma soprattutto si raccomanda a De Santis di curare i «fondi» e in particolare il personaggio del caporale che nella versione finale del film sarà quello dello «Spagnolo», figura che nella realizzazione finale ha perso la forza delle istanze politiche e ideologiche che avrebbe voluto Alicata, assumendo di più l'ambiguità omosessuale e vagabonda dell'immaginario viscontiano.

Nel 1969, De Santis ricordando *Cinema* ha così precisato:

Tutto quanto io venivo scrivendo con le mie critiche era prima ancora che dentro di me, al di fuori di me; era nell'aria, nel clima che a mano a mano, come una macchia d'olio, aveva cominciato ad allargarsi conquistando l'animo e la coscienza del cinema italiano

²⁶ ID., *Per un paesaggio italiano*, in «Cinema», 25 aprile 1941, p. 116.

più insofferente dello stato di cose dentro il quale tutti vivevano. Nessuno mi chieda come potesse succedere tutto questo in pieno regime fascista, e come io riuscissi a sfuggire, ogni volta, alle maglie della censura. Posso solo rispondere che niente mi avrebbe impedito di farlo. Lo volevo, e basta²⁷.

Per poter capire la profondità delle affermazioni desantisiane bisogna sapere ciò che la rivista era e rappresentava per tutti gli intellettuali del gruppo. «Cinema» era nato il 10 luglio 1936 a immagine e somiglianza di «Sapere» che all'epoca era il più grande successo editoriale. La rivista cinematografica era stata fondata dall'editore Ulrico Hoepli [1847-1935]²⁸ con un programma genericamente divulgativo degli aspetti tecnici e artistici del cinema. La rivista era diretta dal famoso teorico tedesco Rudolf Arnheim e da Corrado Pavolini [1890-1980], assistiti da Domenico Mèccoli [1913-1983], Francesco Pasinetti e Gianni Puccini. Un anno dopo De Feo [Sandro, 1905-1968] si staccò dalla casa editrice Hoepli per passare alla Rizzoli. La direzione della rivista cadde nelle mani del cinefilo figlio del Duce, Vittorio Mussolini. La mossa risultò geniale perché assicurò fondi alla rivista insieme ad una pubblicità assicurata che si accompagnavano ad una copertura politica. Con il cambio di redazione cambiò anche l'impostazione della rivista che in questo nuovo corso adottò uno schema più battagliero e aggressivo, tendenza che si delineò maggiormente quando Giuseppe De Santis ne divenne critico titolare. Il primo articolo che porta la firma del regista ciociaro esce per la prima volta nel numero di Natale del 1940 sotto il titolo *L'ispirazione sensibile*. Il tono del saggio è molto cauto e tratta di un argomento piuttosto fuori moda per l'epoca, la diffusione del cinema sonoro nei confronti del cinema muto. Il tono dell'articolo è lontano da quelli che lo imporranno come la personalità di spicco del gruppo e mostreranno il suo acume per lo spettacolo e le immagini plastiche insieme alle prime tracce battagliere per il realismo. Credo sia opportuno porsi delle domande, alle quali è lecito cercare risposta, per poter capire meglio il compito e l'importanza del lavoro fatto da tutto il gruppo romano e da De Santis in particolare. Si tratta di capire come mai il fascismo lasciasse che questi giovani tutti antifascisti gestissero l'unica

²⁷ G. DE SANTIS, *Ripensando ai tempi di «Cinema» prima serie*, in *Verso il Neorealismo. Un critico cinematografico degli anni quaranta*, a cura di C. Cosulich, Bulzoni, Roma 1982, pp. 35-36.

²⁸ Hoepli, Ulrico editore svizzero, stabilito a Milano nel 1870, rilevò nel 1871 la libreria Laengner iniziando contemporaneamente l'attività editoriale, inaugurando nel 1875, la collana dei *Manuali*, la prima del genere in Italia.

rivista italiana cinematografica a carattere divulgativo che a detta dello stesso De Santis aveva raggiunto una diffusione di 12 mila copie. L'altra rivista cinematografica del tempo «Bianco e Nero» diretta dal professor Chiarini era organo del Centro Sperimentale e aveva una funzione tecnica e specializzata. Dall'altro canto «Cinema» come si può leggere dalle affermazioni di Gianni Puccini²⁹ aveva lo scopo di portare alla conoscenza del vasto pubblico i problemi cinematografici: «Servendosi della copertura di Vittorio Mussolini la rivista usufruì di un margine di tolleranza politica che permise ai redattori di allontanarsi dalle direttive del regime verso tendenze sempre più critiche»³⁰. Queste libertà intellettuali mostravano, come afferma il critico Brunetta, che il pensiero cinematografico di quegli anni rivestiva una reale funzione di avanguardia che permetteva delle aperture e delle concessioni negate sempre più ad altri campi dell'attività artistica e culturale. Secondo De Santis questi margini di tolleranza erano dovuti a diversi fattori fra cui vorrei menzionare la disorganizzazione e l'inefficienza del regime, il grande tasso di analfabetismo esistente, ai quali si deve aggiungere la manchevolezza di non riconoscere nell'arte cinematografica una incidenza nel formare una coscienza-politica nelle masse. De Santis, come anche il critico Brunetta, danno merito al Fascismo di aver riconosciuto nel cinema un forte carattere popolare e sociale, ma allo stesso tempo riconoscono i limiti della politica culturale del regime sulla forza di incidenza del cinema sul piano sociale o sulle strutture sociali. Principi culturali da non sottovalutare, che secondo Brunetta saranno poi sopravvalutati dal Neorealismo e dalla sinistra comunista italiana del dopoguerra. De Santis afferma anche che il grande merito o demerito del regime era proprio di aver anticipato le tecniche della tolleranza repressiva poi raffinata dalle società dei nostri giorni. Infatti, sempre secondo il regista, fu proprio questa politica che portò il regime a puntare sul cinema dei telefoni bianchi e non sui grandi film di propaganda politica³¹. Queste

²⁹ Per un approfondimento della posizione di Puccini nei riguardi della rivista si veda: «I tempi di "Cinema"» in «Filmcritica», n. 5, maggio 1951, pp. 152-155.

³⁰ Questa apparente politica di rispetto e riconoscimento dell'autonomia dell'arte sembra essere nata da un discorso di Mussolini del 1934 in cui riguardo all'arte affermava: «Nel campo dell'arte, della scienza, della filosofia, la tessera non può creare una situazione di privilegio e di immunità [...] Un tizio può essere un valoroso fascista ed anche della prima ora, ma come poeta può essere un deficiente [...] La tessera non dà l'ingegno a chi non lo possiede», G.P. BRUNETTA, *Intellettuali cinema e propaganda tra le due guerre*, Pàtron, Bologna 1973, p. 88.

³¹ Le idee di De Santis riportate nel testo sono parafrasate dalle lunghe conversazioni avute con lui a partire dal 1988.

affermazioni convergono con quelle di Brunetta che scrive:

La produzione Standard del fascismo preferisce assestarsi sui piani medi, a carattere interclassista, privi di stile unitario, che mescolino più temi e più modelli stilistici e narrativi e che, soprattutto, tentino la strada della propaganda indiretta più che quella esplicita e diretta del messaggio trasmesso da personaggi appositamente delegati a farlo. Si evita con cura di esaltare la linea "eroica", si teme la retorica: è il complesso di inferiorità nei confronti del giudizio degli intellettuali, considerati ancora in parte sciolti da vincoli di subordinazione alle direttive del partito³².

Le concessioni e le aperture date a «Cinema» permisero a De Santis di criticare i film di quell'epoca dandogli la possibilità di sfogare l'insoddisfazione personale che sentiva verso quei film e allo stesso tempo di stimolare l'ambiente nella ricerca di qualcosa di nuovo, di più vero e rappresentativo della realtà storica italiana. Un'analisi generale, attraverso un raggruppamento delle recensioni secondo il genere dei film discussi, mostrerebbe le mie asserzioni sul contributo desantisiano alla divulgazione di un cinema realista ed artistico. Nel 1942 il mercato italiano era dominato dal prodotto nazionale che era protetto dalla concorrenza internazionale dalle leggi fasciste. L'allora Ministro della Cultura Popolare, Alessandro Pavolini [1903-1945], aveva fissato la quota annua a 140 film che non sarà raggiunta. L'iniziativa governativa di produzione aveva dato spazio a molti nuovi registi e di conseguenza il livello medio della qualità tecnica ed artistica della produzione nazionale filmica era salito, ma in generale con l'eccezione di casi isolati, la cinematografia italiana era mediocre. La produzione era legata a vecchi schemi tecnici e narrativi ai quali gli spettatori si legavano per mancanza d'altro e anche per soddisfare il crescente bisogno di evasione scaturito dalle difficoltà belliche che l'esercito italiano doveva affrontare su vari fronti. Secondo De Santis il cinema italiano dell'epoca poteva essere ripartito in generi abbastanza precisi: la commedia sentimentale, il comico-brillante, il comico *tout court*, il musicale, lo storico avventuroso (generalmente di cappa e spada), i rari film di esplicita propaganda politica e la corrente formalista a cui facevano parte Mario Soldati e Renato Castellani che sempre secondo De Santis altro non era che il tradizionale film in costume all'italiana per mezzo del quale si manteneva l'immagine dell'Italia, culla della cultura medioevale e rinascimentale. Citerò soltanto le recensioni più importanti

³² Cfr. G.P. BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Bari 1991.

scritte da De Santis per criticare i diversi generi del cinema dell'epoca. Per il critico ciociaro il genere comico-sentimentale è tutt'uno con i telefoni bianchi al quale attribuisce un linguaggio falso e la mancanza di un vero centro drammatico. De Santis paragona i film italiani del genere comico o comico-sentimentale a quelli di René Clair [1898-1981] dello stesso genere, trovando quelli italiani privi di una verità da dimostrare o di una poetica da sostenere che possa giustificare con forza creativa e con fantasia ogni schema moralistico senza le quali il comico vive solo di meccaniche situazioni. Fra i film di questo genere De Santis ha il merito di aver salvato dai critici il film di Vittorio De Sica, *Un garibaldino al convento*, e *Quattro passi fra le nuvole* di Alessandro Blasetti tratto da un soggetto e sceneggiatura di Cesare Zavattini al quale, il critico, riconosce una grande abilità di scrivere soggetti ricchi di sensi nascosti e verità che definisce in questi termini:

Il film narra la giornata di un uomo qualunque, un commesso viaggiatore. L'uomo è dipinto con una sottigliezza psicologica perfetta. Reca con sé una coerenza di gesti e di atteggiamenti che non lascia dubbio fin dall'inizio sulla sua condizione sociale. Il soggetto è dovuto alla penna di Piero Tellini e di Cesare Zavattini. Vorremmo che più spesso il nostro cinema sapesse avvalersi di tali situazioni. Si badi bene, non è una preferenza di contenuto che noi avalliamo, ma piuttosto una linearità e semplicità di racconto: quel pacato e dolce essere anonimo di tutte le cose che si pongono avanti, senza la più piccola affettazione, ma come se le incontrassimo per la strada, allo stesso modo che accade nella vita vera, fa parte di una poetica che da tanto noi desideriamo!³³

Ma è forse nel saggio *Il jazz e le sue danze nel cinema* che il futuro regista, partendo dal film *Tutto il mondo ride*³⁴ di Grigori Alexandrov [1903-1983], mostra la sua insofferenza per il genere surrealista-grottesco e la rivista musicale degli anni Trenta, nata con scopi commerciali e spettacolari che non riuscivano a cogliere il vero valore sociale del jazz. Alla loro pacchiana e cartolinesca fotografia, De Santis paragona *Un giorno alle corse* (*A Day at the Races*), e il suo film favorito *Allelujah!* di King Vidor in cui

³³ Giuseppe De Santis, *Ripensando ai tempi di «Cinema» prima serie* in *Verso il Neorealismo. Un critico cinematografico degli anni quaranta*, a cura di Callisto Cosulich, Bulzoni Editore, Roma 1982, p. 152.

³⁴ Nel 1934 e 1936 il regista Alexandrov aveva dato vita alla commedia musicale sovietica, dopo il rifiuto di Eisentein, e aveva girato due commedie in cui la propaganda era mascherata dal comico farsesco.

Zeke accenna a ballare il tiptap sulle musiche di uno spiritual cogliendo il più profondo significato della musica jazz, la sua vera natura e il suo vero scopo. Fra i film di esplicita propaganda De Santis elogia *Vecchia Guardia* (1935) di Alessandro Blasetti. Nel film, il critico, coglie la forte partecipazione emotiva impressavi del regista, e la forte carica di sincerità nel rappresentare le imprese squadriste che il fascismo stesso non aveva intenzione di riassumere. La critica più severa e più diretta il critico la rivolge al genere formalistico-intellettuale-pittorico sul quale recensendo il film di Renato Castellani [1913-1985]; *Un colpo di pistola* (1942), scrive:

quelle colonne d'avorio, quei candidi e composti candelabri altro non sono che la stessa ingigantita proiezione dei bianchi telefoni tanto a lungo commiserati nel clima borghese del nostro cinema [...] Si fortifichi ormai l'animo dei nostri lettori contro questa dichiarata aspirazione del nostro cinematografo³⁵.

De Santis come tutto il gruppo *Cinema* si scagliava contro la corrente formalista perché considerata ostacolo principale contro il loro progetto di cinema realista nel quale il paesaggio italiano doveva esserne parte insieme ai contadini e agli operai. Questa nuova idea di fare cinema portava il critico a scrivere:

Anche noi, [...] più di tutti gli altri, vogliamo portare la nostra macchina da presa nelle strade, nei campi, nei porti, nelle fabbriche del nostro paese: anche noi siamo convinti che un giorno creeremo il nostro film più bello seguendo il passo lento e stanco dell'operaio che torna alla sua casa, narrando l'essenziale poesia d'una vita nuova e pura che chiude in se stessa il segreto della sua aristocratica bellezza³⁶.

Gli interventi settimanali di De Santis critico cinematografico mettono a fuoco come il regista ciociaro si è servito della rubrica settimanale di «Cinema» per sviluppare un discorso continuo e coerente nel promuovere un nuovo tipo di cinema che avrebbe dovuto allargare e oltrepassare i confini dell'estetica dominante in Italia negli anni Quaranta, verso una direzione politica e sociale ben definita. Sul piano della fondazione di una nuova poetica, si voglia chiamarla un'idea neorealista o di realismo, De Santis e tutto il gruppo dei giovani di «Cinema» assumono negli anni Quaranta una posizione d'avanguardia. Il fatto che nel dopoguerra quando la tensione comune del gruppo si attenua e poi si esaurisce a causa

³⁵ G. DE SANTIS, *Ripensando ai tempi di «Cinema» prima serie*, cit., p. 144.

³⁶ DE SANTIS e ALICATA, *Ancora di Verga e del cinema italiano*, cit.

del diverso momento storico e anche a causa del ruolo assunto dal nuovo governo nell'emarginare un certo tipo di produzione cinematografica non toglie nulla al ruolo avuto dai giovani del gruppo romano per un cinema espurgato dall'artificiosità e banalità del calligrafismo nazionale. Il ruolo avuto da questo gruppo è ben spiegato da questa testimonianza di uno di loro:

[...] i contatti personali, sono un grande territorio di dibattito, un reticolo formativo del quale alle generazioni successive resta quasi niente. Nel nostro caso un patrimonio che non è stato consegnato a documenti scritti, ma che ha contato per Rossellini, come per De Sica e Visconti, enormemente. Io ricordo che noi più giovani avevamo una grandissima fiducia in questa guerriglia culturale condotta attraverso il dialogo e il dibattito privato. [...] Non vorrei qui enfatizzare l'egemonia di *Cinema ...* sul cinema dei quarantenni di allora, [...] È certo però che per quanto riguarda Rossellini si è esagerato nell'ignorarla. [...] Si trattava di costruire una nuova casa [...]³⁷.

Durante il ventennio l'industria cinematografica italiana non era riuscita a far nascere un nuovo cinema e neanche a far rinascere un sistema divistico pari a quello americano o tanto meno a quello dei tempi del cinema muto italiano. Le ragioni possono essere tante ma forse le più plausibili sono da accreditare alla forte personalità del Duce che usava tutti i mezzi per creare il culto della propria persona. Altre cause possono essere additate alla mancanza di forti personalità e individualità, attributi fisici o doti carismatiche da parte degli attori del periodo o alla carenza di quadri formativi e di mobilità. In altre parole il cinema del regime era dominato da tanti bravi caratteristi. Un'altra causa molto attendibile è la scarsa rappresentatività, nei film dell'epoca, degli autentici problemi dell'italiano il che costringeva gli attori del periodo ad interpretare ruoli poco identificabili o divistici. Con il sistema produttivo esistente e con la politica moralista, nazionalista, sessuofobica e dedita a presentare come eroina la domestica, non si poteva neanche immaginare la creazione di una politica divistica ad ampio respiro. Quello che presentava il cinema del periodo se non era surrogato al cinema americano, in campo nazionale non poteva creare un ideale per il pubblico tanto forte da poter far nascere un distacco necessario per il *transfert* dal privato all'immaginario collettivo. Alla fine del regime nel primo periodo dell'immediato dopoguerra esisteva una situazione di totale sostituibilità degli attori per cui il Neorealismo puntò

³⁷ C. LIZZANI, *Il cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1979, p. 109.

sugli attori non compromessi, almeno non troppo, con il regime, sugli attori della rivista e dell'avanspettacolo, modificandone completamente l'immagine e sulla eliminazione di ogni forma non di professionismo ma di divismo. Il cinema italiano nell'affrontare il problema dell'attore, nel periodo precedente alla ricostruzione industriale e finanziaria degli anni Cinquanta, trovò una situazione fluida proprio nel fatto che l'attore era il punto più debole della fase di transizione. Nei suoi margini più ampi i film del dopoguerra puntavano a fare dello schermo il luogo della presenza e dell'identità e non della distanza e della diversità. Essi volevano creare la massima permeabilità fra scena e platea per far nascere un corto circuito tra l'immagine e il pubblico: l'unificazione e l'identificazione. Lo scopo del cinema dell'immediato dopoguerra era di mostrare il nuovo italiano con i suoi ideali anti-mussoliniani, pronto al riscatto. In questo senso l'italiano nuovo era dappertutto, «gli attori sono pochi, mentre vi sono milioni di personaggi» soleva dire Vittorio De Sica. Da questo ultimo punto nasce la contraddizione che minerà l'atteggiamento del Neorealismo nei confronti dell'attore. Se si vuole trasfondere il cinema negli uomini o si dovevano usare attori presi dalla strada e insegnare loro come muoversi e comportarsi davanti alla cinepresa oppure per non utilizzare i volti compromessi, bisognava usare i nuovi volti formati al Centro Sperimentale dove avevano studiato sotto la direzione di Barbaro e Chiarini, le teorie che si richiamavano ai Russi, al Naturalismo, alla piena identificazione nel personaggio con l'abolizione delle differenze tra finzione e realtà, la così detta autenticità. Bisogna chiedersi quale diventa la pratica corrente nei confronti dell'attore dopo la prima fase dell'immediato dopoguerra periodo in cui sono nati film irripetibili dovuti anche a fortunate combinazioni e circostanze storiche. Rossellini utilizza attori professionisti, De Santis e Visconti utilizzano nuovi e vecchi attori. De Sica usa la sua esperienza attoriale per insegnare al non professionista come recitare in *Ladri di biciclette* e si permette di rifiutare Cary Grant [1904-1986] ma per *Stazione Termini* è forzato a lavorare con Jennifer Jones [1919-2009] e Montgomery Clift [1920-1966]. Al massimo l'uomo della strada poteva interpretare se stesso. Ma questa era una strada senza ritorno, fine a se stessa. Una volta finito il film per lo più era anche finita la carriera del personaggio preso dalla strada. Con la ristrutturazione di un'industria e di produttori che investono per profitto i vari registi devono percorrere strade diverse. Per la rinascita industria cinematografica era impensabile una produzione senza l'attore/attrice professionista. Al centro del prodotto industriale cinematografico è sempre esistito l'attore. La fase di riconquista dei produttori italiani dopo il periodo preindustriale dell'improvvisazione si basa sulla riconquista del

pubblico che non aveva partecipato, con poche eccezioni, ai grandi momenti del cinema del dopoguerra. L'attore/attrice e per l'appunto il corpo diventa il punto di incontro dello sguardo del pubblico.

Il Neorealismo peraltro non si era mai prefisso di eliminare l'attore professionista. I cinematografari del tempo [come si chiamavano allora prima di diventare cineasti] al massimo, volevano una ristrutturazione industriale del cinema secondo la tendenza comune di opporsi alla costruzione dell'attore divo o alla costruzione di un'aura mitica del personaggio come avveniva a Hollywood. L'ipotesi di non usare attori professionisti era possibile soltanto fino a quando si sono girati film corali tipo *Roma città aperta*, *Paisà*, *La terra trema*, in cui come aveva predetto Barbaro gli interpreti erano la comunità e non il singolo personaggio. Questa ipotesi era anche resa possibile dalla staticità della cinepresa che rendeva possibile una recitazione funzionale quasi anti spettacolare. Con il ripristino della produzione industriale cinematografica avviene il tanto discusso passaggio dalla ricerca del non professionismo divistico al divismo paesano delle maggiorate degli anni Cinquanta, mi riferisco all'affermazione di Sophia Loren, Silvana Pampanini, Yvonne Sanson, Gina Lollobrigida [1927] e prima di loro, anche se solo per un breve ma intenso momento, la tanto amata Marisa Allasio [1934] la cui fugace carriera è ricordata dal film *Marisa la civetta* (1957) di Mauro Bolognini [1922-2001]³⁸.

Come si può notare, non ho menzionato Silvana Mangano anche se all'uso di lei fatto da Giuseppe De Santis in *Riso amaro*, secondo tutti i critici viene attribuita la nascita o rinascita del divismo. Il film del ciociaro segna il passaggio da una fase all'altra con la sua mescolanza dei codici di alta tradizione cinematografica e culturale con i codici bassi e popolari. Dopo il film Silvana diventa la più famosa e pagata star italiana. Tutti sapranno del manifesto francese sui muri di Parigi che la presenta con i seguenti attributi: «Anna Magnani con quindici anni di meno. Rita Hayworth [1918-1987] con dieci chili di più, Ingrid Bergman [1915-1982] col temperamento latino, e con più sex appeal di Mae West [1893-1986] e Jane Russell [1921] insieme» – tutto questo per il mediocre film ormai dimenticato, *Il lupo della Sila* (1949) di Duilio Coletti [1906-1999]³⁹.

³⁸ Il film si svolge a Civitavecchia e Marisa amoreggia con tutti ma finisce con l'innamorarsi sul serio di un marinaio e si sposa come poi farà nella propria vita rinunciando al cinema. La sceneggiatura è di Pier Paolo Pasolini che a volte coglie molto bene le trasformazioni culturali.

³⁹ Oltre alla Mangano il film è interpretato da Amedeo Nazzari, Vittorio Gassman, Luisa Rossi e Jacques Sernas, girato sui monti calabresi, ottenne anche grazie alla popolarità di Nazzari e all'accoppiata Gassman/Mangano, freschi del successo ottenuto con *Riso*

Con *Riso amaro* De Santis voleva celebrare il trionfo della solidarietà socialista contro l'individualismo, l'egoismo e il tradimento della classe operaia. Nonostante tutti gli accorgimenti tecnici per mostrare un lento ma inesorabile isolamento dell'individuo secondo i metodi contadini di togliere la mela marcia per salvare il resto del raccolto⁴⁰, Silvana esce protagonista e vincitrice dalla lotta fra il male rappresentato dalla influenza corrottrice americana e il bene rappresentato dalle laboriose mondine guidate dal buono e leale sergente Marco. La corposità naturale di Silvana che da sola riesce a diventare il personaggio più importante del film non rappresenta l'inizio delle maggiorate e il ritorno al divismo come si è sempre ripetuto ma la conferma ed esemplifica l'applicazione coerente delle idee che De Santis aveva elaborato durante la collaborazione alla rivista «Cinema». Invero rileggendo gli scritti più importanti pubblicati dalla rivista, si vede che la tensione che li percorre è tutta legata alla rinascita del cinema italiano, affidata alla riscoperta del paesaggio e dell'uomo che in esso vive; fra questi due termini in questione si stabilisce un legame dialettico nel quale si trasformano e si identificano le idee di rinnovo. La loro trasmutazione si opera sul piano del visibile e ha per centro il corpo umano e il suo volto; il tipo. La tipologia per i giovani del gruppo era in verità ancora vuota di tratti particolari ed era sbilanciata verso l'esemplarità di quelli fisici e somatici, aspetto che metteva in secondo ordine le attitudini interpretative del personaggio. Quando De Santis incontrò Silvana in una giornata di pioggia per le strade di Roma, come lui stesso amava raccontare⁴¹, fu subito fulminato dai suoi tratti fisici e somatici che dovevano rappresentare la nuova mondina stanca del faticoso lavoro nella risaia, che sogna una vita facile come nei nuovi fotoromanzi allora in voga. Nel suo schematismo il regista non si avvide che saranno proprio i nuovi fenomeni culturali che lui avrebbe voluto distruggere, cioè la modernità rappresentata dal modello americano, ad imporsi. Suo malgrado la rappresentazione del male sociale escogitato con una elaborata messa in scena, sullo schermo si racchiude nel fascino animalesco e sfuggente di Silvana che vincerà, perché essi rappresentavano la modernità e il nuovo che stava trionfando dappertutto in Italia. Ideologicamente il comportamento di Silvana doveva rappresentare il marcio, ma davanti alla cinepresa il suo

amaro, il terzo posto nella classifica degli incassi della stagione 1949-1950.

⁴⁰ A detta di Giuseppe De Santis il personaggio di Silvana, interpretato da Silvana Mangano, rappresentava «il tipo di giovani incoscienti, incapaci di comprendere la propria condizione e di lottare accanto ai propri compagni, perché devianti verso una vita fittizia che li condanna all'annientamento».

⁴¹ Cfr. *Cinema, sud e memoria: il regista Giuseppe De Santis racconta in Cinema e Mezzogiorno*, a cura di Vincenzo Camerino, Specimen Edizione, Lecce 1987, p. 19.

corpo disciolto e accattivante diventa l'incarnazione del nuovo, dell'avventura, della fuga dal quotidiano, la sensualità che il regime prima e la guerra dopo avevano represso. Silvana e *Riso amaro* raccolgono un grande successo mondiale per tutto questo. *Riso amaro* più che 'deviazione' o 'centralità decentrata' come l'ha definito Alberto Farassino⁴² rappresenta l'evoluzione della applicazione coerente delle premesse già presenti nei testi programmatici e nei presupposti stessi in riguardo al rinnovamento artistico e tecnico che De Santis aveva elaborato collaborando alla rivista «Cinema» per la rinascita del cinema italiano, influenzato anche dagli insegnamenti di Umberto Barbaro. A mio avviso, una riprova di quanto scritto finora è nel fatto che nel 1969, Carlo Lizzani riesce finalmente a realizzare *L'amante di Gramigna* tratto dal racconto di Verga⁴³ con l'interpretazione di Gian Maria Volonté [1933-1994] e Stefania Sandrelli [1946]. In una intervista il regista afferma:

La Sandrelli porta nel suo sguardo e nel suo corpo qualcosa di moderno, di felino, di inafferrabile [...] non poteva rappresentare una donna passiva e soltanto soggetto di passione monocorde. Ripeto, anche la scelta di un attore è una scelta di narrazione. Nel saggio che ho scritto per "Riso amaro" ho affermato che la Mangano fa parte del paesaggio, riempie il fotogramma in un certo modo come non lo avrebbe riempito un altro tipo di fisico... certi volti e certi sguardi sono già un racconto [...] a volte delle storie si costruiscono proprio su un volto⁴⁴.

Ben altra cosa è il fenomeno nostrano delle maggiorate e delle attrici scelte dai registi del tempo dai concorsi di bellezza. Esso è il risultato delle previsioni e programmazione della industria cinematografica italiana e dei produttori che si affidano ai miracoli fatti dalle tette delle maggiorate sui repressi e frustrati maschi italiani dell'epoca. In un importante studio, *Lo star-system italiano degli anni cinquanta*, è ben dimostrato come il nuovo divismo italiano del dopoguerra punta sull'onesta ragazza tutta casa e lavoro nettamente ricomposta nell'ambito della tradizione e nell'ideologia cattolica⁴⁵. Ripercorrendo nelle linee interne la storia del Neorealismo

⁴² Cfr. A. FARASSINO, *Giuseppe De Santis*, Moizzi Editore, Milano 1978.

⁴³ Parlando di Verga, Lizzani ha dichiarato: «Verga è uno scrittore che è stato un mito per la nostra generazione [...] per il suo stile, per il suo occhio aperto sulla verità, sulla realtà della società italiana del Sud [...] in generale sulla società italiana [...] era quindi un autore pilota che ci ha portato fuori dal dannunzianesimo [...] tutta una generazione», GENOVESE e GESÙ (a cura di), *Verga e il Cinema*, cit., p. 199.

⁴⁴ Intervista a Carlo Lizzani in GENOVESE e GESÙ (a cura di), *Verga e il Cinema*, cit., p. 201.

⁴⁵ F. PINTO, *Lo star-system italiano degli anni cinquanta*, in *Sociologia della letteratura*,

italiano, più che parlare di parole d'ordine come attori non professionisti, attori presi dalla strada quando non esistono né tesi elaborate o sommarie su queste idee, bisognerebbe riesaminare come la guerra, la lotta di liberazione e poi la guerra fredda hanno influenzato le varie posizioni sorte nel dibattito precedente alla discussione sulla recitazione e l'uso delle teorie apprese al Centro sperimentale e poi rielaborate attraverso le pagine della rivista «Cinema» che facevano appello a un nuovo cinema italiano.

Lo scopo di questo saggio era di delineare accuratamente lo sviluppo delle idee della nuova generazione che diede vita al rinnovo del cinema italiano, tra cui spiccava il regista ciociaro Giuseppe De Santis. A tal scopo, la ricerca è divisa in due parti principali, in cui nella prima si è discusso del ruolo avuto da Umberto Barbaro per poi passare a un riassunto delle idee di De Santis nel periodo frondista della rivista «Cinema», le quali sono precedute da una introduzione al ruolo avuto all'epoca dalla rivista. Per concludere si è fatta un'analisi del periodo del dopoguerra in cui il regista passa alla cinematografia mettendo in pratica le sue idee. Ci siamo serviti del film *Riso amaro*, seconda realizzazione di Giuseppe De Santis, per riaprire il dibattito sull'attorialità e la recitazione nel cinema italiano del dopoguerra, il che ci ha permesso di rimettere in discussione l'ormai diffuso canone critico del tradimento desantisiano nei confronti della pratica dell'attore preso dalla strada. Si è dimostrato che per il regista ciociaro il rinnovo del cinema era ben altro che autenticità e immediatezza. Il problema, a mio parere, nell'interpretare il Neorealismo e riguardo al ruolo avuto da De Santis nel cinema italiano del dopoguerra, nei canoni statunitensi, è dovuto alla mancanza di un'analisi che tenga in considerazione le circostanze storiche, l'identificazione quasi totale dello zavattinismo con il Neorealismo e la scarsa importanza che si dà alla restaurazione degli anni cinquanta con l'inizio della guerra fredda. Periodo che lo studioso Brunetta ha definito:

una mobilitazione così massiccia, quale non si era vista neppure nel periodo fascista, a favore di un cinema di regime, si giustifica solo se si riconosce al cinema una qualche possibilità di incidenza sulla coscienza popolare e capacità di prospettare modelli alternativi di sviluppo della società italiana. Colpire il cinema italiano fin dall'inizio significa impedirne uno sviluppo di cui non si prevede esattamente la portata⁴⁶.

Bulzoni, Roma 1978, pp. 61-76.

⁴⁶ *Introduzione* di G.P. BRUNETTA a *Umberto Barbaro. Neorealismo e realismo*, Editori Riuniti, Roma 1976, p. 17.

Per molti del gruppo *Cinema* e per De Santis in particolare il cinema rappresentava la traduzione del lavoro intellettuale in quello politico, una battaglia nata attraverso le pagine della rivista «Cinema» e continuata, pur con limiti ed equivoci, anche nel dopoguerra. La sua formazione, le sue idee e la militanza politica iniziata negli anni quaranta lo hanno portato al sogno di creare un cinema popolare italiano in cui le masse non erano soltanto consumatori ma protagonisti⁴⁷. Il suo cinema rappresentava un'ipotesi popolare al di sopra dell'immediatezza congiunturale del momento storico.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- N. AJELLO, *Intellettuali PCI, 1944-1958*, Laterza, Roma-Bari 1979.
G. ARISTARCO, *Il cinema fascista. Il prima e il dopo*, Edizioni Dedalo, Bari 1996.
O. CALDIRON (a cura di), *Il lungo viaggio del cinema italiano. Antologia di «Cinema» 1936-1943*, Marsilio, Padova 1965.
G. FANARA, *Pensare il Neorealismo*, Lithos editrice, Padova 2000.
D. FERNANDEZ, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*, trad. dal francese di Alfonso Zaccaria, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta 1969.
T. GALLAGHER, *The Adventure of Roberto Rossellini. His Life and Films*, Da Capo Press, New York 1998.
M. FURNO e R. RENZI (a cura di), *Il Neorealismo nel fascismo. Giuseppe De Santis e la critica cinematografica 1941- 1943*, Edizioni della Tipografia Compositori, Bologna 1984.
C. LIZZANI, *Riso amaro: Un film diretto da Giuseppe De Santis*, Officina Edizioni, Roma 1978.
L. MICCICHÉ (a cura di), *Il Neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia 1999.

⁴⁷ Questo profondo desiderio del regista è rilevato dallo studioso Carlo Lizzani: «De Santis vorrebbe girare dei film che avessero sullo sfondo, o addirittura come protagonisti, quelle lotte sociali che spesso, in altri paesi dove la censura dei produttori è più discreta, hanno dato vita a film potenti ed incisivi. I suoi ambienti potrebbero essere quelle stesse miniere dove Pabst ai tempi eroici del cinema tedesco muoveva le sue masse [...] le sue mondine o i suoi contadini sarebbero più reali e aggressivi se egli potesse ricondurre le psicologie e i movimenti ad una realtà più precisa e determinata, analogamente a quanto fanno certi registi americani che negli anni possono porre al centro del film un conflitto sindacale, uno sciopero un caso di corruzione politica», C. LIZZANI, *Il cinema italiano. Dalle origini agli anni ottanta*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 113-114.

- A. PARISI, *Il cinema di Giuseppe De Santis. Tra passione e ideologia*, Cadmo Editore, Roma 1983.
M. VERDONE, *Il cinema neorealista*, Celebes, Palermo 1977.
A. VITTI, *Giuseppe De Santis and Postwar Italian Cinema*, UTP, Toronto 1996.
C. ZAVATTINI, *Neorealismo ecc.*, Bombiani, Milano 1979.



Riso amaro, De Santis (1949)

Daniela Privitera
*Letteratura e cinema tra provincia italiana e America:
De Santis e Rimanelli*

Quando il cinema e la letteratura riflettono sul concetto di *mythos* come narrazione, vuol dire che l'arte della parola e la settima arte scrivono insieme una storia possibile. È questo il filo rosso che lega due intellettuali apparentemente distanti, nei loro campi d'azione, come il regista Giuseppe De Santis e lo scrittore Giose Rimanelli.

Tuttavia, un'altra motivazione di carattere meramente geografico ha determinato la mia scelta di riflettere su questi due autori: il fatto che entrambi provenissero dal mondo della provincia da cui trassero quella capacità affabulatoria che è propria delle grandi narrazioni, come il mito.

Forse, perché appartengo anch'io a quella realtà meridionale ove da remote province o luoghi distanti dalla moderna produttività, nacquero scrittori e cineasti che, avendone il talento, narrarono di loro stessi e del mondo, preconizzando con occhio visionario ciò che sarebbe avvenuto anni dopo. Penso a Vittorini e Sciascia, in *primis*, e la memoria va al mondo della provincia non solo del sud: Casarsa, per esempio, e la profezia di sguardo come quello di Pier Paolo Pasolini.

Ripenso, insomma, a un mondo che, nel bene e nel male, si è spesso stentato di vedere integrato, probabilmente perché, nella nostra repubblica delle lettere e non solo, la distinzione tra 'apocalittici ed integrati'¹ di cui parlava Umberto Eco, tanti anni fa, ha finito per veder prevalere una

¹ Il pensiero va al noto testo di Umberto Eco (1964, 1° ed.) edito da Bompiani di cui in questa sede si cita il titolo per esemplificare l'ampio tributo che la società odierna deve all'intellettuale, per la lucida critica della cultura di massa da cui viene assorbito qualsiasi prodotto dell'industria culturale. Si citano a tal proposito le parole di Eco: «È un concetto generico e ambiguo [...] con cui si finisce per indicare una cultura condivisa da tutti, prodotta in modo che si adatti a tutti e elaborata sulla misura di tutti. È un mostruoso controsenso. La cultura di massa è l'anticultura». Dalla *prefazione* di *Apocalittici ed integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 2001.

società più paternalistica che democratica sempre più succube delle leggi di mercato.

Di Rimanelli e De Santis si può dire lo stesso; entrambi provenivano dalla provincia ed entrambi subirono lo scacco delle loro scelte: quello di essere coerenti e refrattari ai compromessi.

Strade diverse quelle dei due intellettuali ma accomunate oltre che dall'oblio dell'*establishment* anche dalla medesima appartenenza a quel mondo agricolo delle origini nel quale erano nati e al quale, anche se con percorsi differenti, rimasero indissolubilmente legati.

Le analogie però non si fermano qui se, per rimanere in termini di miti e luoghi, essi giunsero dalle retrovie della provincia, se pur in modi differenti, a raccontare un altro mito che vissero e narrarono a loro modo: il mito americano.

Nel caso di Rimanelli, il destino di scrittore illuminato parve già conoscere i primi ostacoli nello scontro con un sistema politico e culturale che ben presto fu costretto a riconoscerne la profondità di spessore già a partire da *Tiro al piccione* (1953), romanzo duro e impietoso sugli orrori della Seconda Guerra Mondiale. Il libro dovette affrontare non poche traversie prima della pubblicazione. La critica militante, infatti, incapace di cogliere il vero significato del testo preferì trincerarsi dietro la giustificazione dell'antifascismo, sottovalutando la carica di drammatica condanna dell'inutilità della guerra che lo scrittore molisano condensa nella figura del suo *alter ego*.

Che Rimanelli, del resto, non fosse mai stato mosso da interessi politici e che non avesse mai simpatizzato con il fascismo, emerge da una sua risposta a Francesco Jovine che gli chiedeva una riflessione sulla necessità di prendere una posizione politica: «Ho idee, non ideologie, sto in piedi da solo, mi mescolo agli uomini per intenderli senza schemi ideologici»².

Il libro, dopo varie traversie, venne pubblicato e le recensioni furono tiepide, solo dopo lo si paragonò per l'intensità espressiva ai classici sulla guerra scritti da mostri sacri come Remarque (*Niente di nuovo sul fronte occidentale*) o Celine (*Viaggio al termine della notte*). E tuttavia, *Tiro al piccione* (1953) fu solo l'inizio delle disavventure di Giose che preferì rimanere attaccato al mondo delle cose, dell'esistenza e ai valori di onestà intellettuale che solo la purezza di sguardo di chi è nato fuori dalle logiche di mercato e dai salotti dove si decidono le sorti dei papabili, può avere. Il destino di Giose si incrociò con quello dei furbi o meglio con chi dell'ambiguità e dell'ipocrisia ne faceva un mestiere. A contatto con i salotti letterari e il

² F. ROMAGNUOLO, *Kalena Calendini e Calendesi*, Mister Print, Roma 1995, p. 308.

mercato delle grandi case editrici, Giose, sorvegliato speciale, guardato a vista per la sua intransigenza e schiettezza, si scontrò con la cultura di sistema, denunciando con nomi e cognomi gli intrallazzi dell'abitudine di decidere a tavolino i vincitori di un premio letterario; di costruire i modelli di consensi che sembrano imposti dal basso ma che sono espressione di una cultura degradata, pseudo-popolare e imposta dall'alto.

Sotto falso nome, Giose smascherò falsità e corruzioni e nacque il *Mestiere del Furbo* (1959): fu la fine della sua carriera e l'inizio della sua erranza. Bandito per sempre dall'Olimpo dell'intelligenza italiana, Rimanelli scelse di emigrare in America nel 1960. Il suo fu, forse, il primo caso di quella fuga dei cervelli che oggi devasta la nostra povera terra mettendo letteralmente alla porta tanti talenti italiani destinati a brillare altrove sempre per via di scelte condizionate, di concorsi pilotati e di logiche clientelari.

L'America di Rimanelli però non è l'America sognata e libresca di Pavese né quella avventurosa e libera di Vittorini. Per lui, scrittore itinerante, perennemente in viaggio tra due sponde, il lungo periodo trascorso negli Usa rappresenta un «punto di riferimento di un'inesausta recherche autobiografica» (Martelli) da cui trarre nuova linfa per descrivere l'uomo senza aggettivi.

Il mito, come capacità affabulatoria di raccontare l'uomo, fu il suo pallino come si rileva in un' intervista che Rimanelli rilasciò a Peter Carravetta³:

tra gli scrittori stranieri che più mi influenzarono furono Faulkner [...] per la struttura e il linguaggio e la dimensione politico – mitica, George Orwell che mi ha aiutato a capire i difetti del realismo. Attraverso Faulkner ho scoperto James Joyce, e ho scoperto il mito [...] il senso del mito in quanto letteratura, in quanto primitivismo o originalità di linguaggio.

All'America Giose dedicò le sue riflessioni sceve da qualunque mitizzazione o apoteosi. Nacque così, *Biglietto di terza* (1958) che già nel titolo rivela l'essenza di uno scrittore in perenne movimento, un viaggiatore nato: vi si narra un'America segreta, dolorosa, inquieta fatta di piantagioni, ladri, scienziati, un crogiuolo di razze e di opportunità di ricchezza, di esiliati e *homeless*.

«L'America di *Biglietto di terza* non ha foreste di grattacieli, celebri Università o quartieri che troppa letteratura ha rappresentato in un'atmosfera

³ P. CARRAVETTA, *L'America è soltanto un altro posto*, in «rivistadistudiitaliani» <www.rivistadistudiitaliani.it/filecounter2.php?id=361> (ultimo accesso 27.11.2018).

di angoscia» (Quarta di copertina); è solo un luogo inciso nella memoria e nella carne di chi ha vissuto l'espatrio con dolore ma non si è arreso alle contingenze esistenziali.

«Se l'Italia era per Rimanelli «una terra lunga / una terra lunnnnnnnga / da dimenticare» (*Carmina blabla*) l'America è un «fiume umano inumano / umano fiume / sulla third avenue» da cui lasciarsi travolgere, in cui immergersi fino al rischio dell'annegamento»⁴.

Nel magma inquieto di un'*America on the road*, Rimanelli scopre il gusto di nuove sperimentazioni linguistiche che gli aprono nuovi orizzonti nelle tecniche narrative ed estetiche: accanto alle radici mai dimenticate di un Molise che gli scorre nel sangue, il molisano di Casacalenda sperimenta un modo nuovo di narrare il *mithos* mutuando modelli e nuove istanze dalla *pop art*; Kerouac, Lichtenstein, Warhol, Rosenquist, Rauschenberg, Allen Ginsberg, John Cage e William Burroughs.

Rimanelli inventa un nuovo mito che desacralizza il reale, lo smembra e lo riscrive nella sua personalissima cifra stilistica improntata all'oltre. Nascono perciò *Graffiti* (1977) e *Detroit Blues* (1997): rispettivamente un raffinato giallo sul potere, giocato sui richiami letterari della lingua delle Tre Corone sulla cui trama, a distanza di anni, si svilupperà il romanzo *Detroit Blues* che secondo Bonaffini è:

a complex social and political milieu of the city of Detroit – and by extension of all America – in the '60s, the racial struggles, emigration, ethnic plurality and interchange, hostility toward homosexuality, violent neo-Nazi groups, and even the possible recycling and sale of human flesh.

Nel libro, infatti, si coglie la particolarità narrativa del *code-switching* come scrittura introiettata che rende perfettamente lo stato interiore dell'io rimanelliano, in perenne transito tra due lingue e tra due mondi:

In no other book is the interplay of languages foregrounded as clearly and as forcefully as in *Detroit Blues*, where code-switching serves as a device for implementing narrative strategies that go far beyond its traditional function as a marker for social, racial, and cultural diversity⁵.

⁴ S. MARTELLI, *Letteratura come autobiografia*, 2011, p. 166 <www.storiaglocale.it/Documenti/Glocale%2004%20Martelli.pdf> (ultimo accesso 27.11.2018).

⁵ L. BONAFFINI, *Dialect, Jazz, poliphony, and the loom of language in Giose Rimanelli's Detroit Blues in Due esiliati Giuseppe De Santis e Giose Rimanelli*, a cura di A.C. Vitti, Metauro Edizioni, Pesaro-Urbino 2018, pp. 75, 76.

Il movimento e il viaggio del resto costituiscono l'emblema della vita che egli scelse per rimanere se stesso. L'eterno viaggiare divenne, infatti, la sua condizione permanente di scrittore in transito tra due sponde: l'America e l'Italia, come veicola anche la sua scrittura dove la sacralità della parola, sia essa poetica o prosastica, rappresenta l'unità nella diversità, l'abbattimento delle differenze, la compresenza di diversi idiomi dall'inglese, all'italiano al dialetto che fanno dell'arte quasi una letteraturizzazione della vita. Nell'America, Giose non vide mai il sogno come egli stesso dichiara⁶: «l'America non è mai stata un sogno per me, non sono mai stato vittima dell'*American dream*. L'America è soltanto un altro posto...». Come un viandante della vita, Giose sa che è impossibile tornare per sempre dall'America lontana che pure gli ha restituito ciò che nella sua terra gli era stato tolto. Al suo Molise egli guarderà per tutta la vita come ad una nuova America da riscoprire e inventare tra la memoria e l'attesa perché in fondo la vita è un racconto *in progress* come la sua 'parola progressiva' animata dalla consapevolezza di essere e dalla necessità di dover essere, nel segno di un continuo superamento dei limiti.

Per salvare me stesso dal mondo di fuori – dopo averlo comunque vissuto – ho creduto bene di non aver mai lasciato questo paese, il Molise per conservarne il sapore di amore [...]. Ho imparato che tu sei quello che sei e ho cercato anche la morte per restare quel che sono [...]⁷.

Un esiliato dal potere fu per ragioni analoghe a quelle di Rimanelli anche Giuseppe De Santis. Regista di provincia o se si preferisce «indiscreto regista di campagna» per usare le parole di Antonio Vitti⁸; Giuseppe De Santis, classe 1917, nativo di Fondi scontò dignitosamente il prezzo della sua coerenza, condannato anche lui ad un esilio nostrano, dopo i clamorosi successi legati a film arcinoti come *Riso Amaro*.

Un caso da manuale, quello del regista ciociaro che sconta a tutt'oggi, nei lunghi anni di disoccupazione e di oblio da parte dei produttori, la caparbia fedeltà a se stesso e alle proprie idee.

De Santis, come Rimanelli, conosceva bene la vita dura della provincia e della campagna ciociara e le misere condizioni di lavoro del popolo. Per questo, con i suoi film voleva riportare l'arte nell'alveo della realtà a contatto con l'etica dei bisogni e l'estetica del reale. Realizzò *Riso amaro*,

⁶ P. CARRAVETTA, *L'America è soltanto un altro posto*, cit., p. 133.

⁷ G. RIMANELLI, *Il Viaggio. Un paese chiamato Molise*, Cosmo Iannone, Isernia 2003, p. 65.

⁸ Cfr. *La saga di un indiscreto regista di campagna: dimezzato, sconfitto ma non domato*, in A. Vitti (a cura di), *Due esiliati*, cit., p. 29.

(1949) film sofferto, avversato e anche incompreso nonostante gli incassi e il successo nostrano e planetario. La storia è nota e racconta il dramma delle mondine nelle risaie del vercellese alle prese con la difesa dei diritti del lavoro e dell'emancipazione contro il caporalato e i pericoli dell'americanità che corrompe con il facile lusso, il *boogie-boogie* e l'estremo individualismo. Secondo lo stesso regista:

[...] il tema centrale di *Riso amaro* è questo: la denuncia della corruzione che, con mezzi apparentemente innocenti, una certa ideologia americana ha diffuso in Europa occidentale. Tale ideologia è riuscita a diffondere i suoi veleni anche negli strati più sani del popolo, specialmente in mezzo alla gioventù, cui essa si è presentata con l'amabile volto del *boogie-woogie*, del *chewing-gum* e del facile lusso. È stato, ed è certamente, un oppio per la parte meno cosciente della gioventù che, dopo le distruzioni morali e materiali della guerra, s'accanisce a voler vivere disperatamente. Non si può negare che quella ideologia insegna anche che "il mondo appartiene a chi possiede danaro" e che la soluzione d'ogni problema non dipende né da noi né dalla nostra lotta quotidiana, ma da ben altro, dalla fortuna o dal miracolo. La mondariso Silvana è lettrice appassionata di fumetti e fanatica ballerina di *boogie-woogie*, masticatrice accanita di *chewing-gum*; essa ritaglia dai giornalotti figure di attrici che rappresentano il suo ideale e attende soltanto dalla fortuna e dagli altri la trasformazione della sua vita di povera ragazza piena di capricci⁹.

Dall'America De Santis non venne mai stregato ma introdusse nella cinematografia italiana tecniche e innovazioni tipiche del cinema americano, individuando anche i limiti di una nuova e pericolosa tendenza come quella del divismo che egli applica sapientemente al corpo-immagine dell'esordiente e bellissima Silvana Mangano. La rappresentazione del corpo, se da un lato, testimonia una nuova acquisizione dell'idea femminile come soggetto sociale gettato nella lotta (il corpo delle mondine al lavoro, il corpo nella lotta e immerso nel fango durante la lite tra mondine regolari e precarie); dall'altro, tramite l'avvenenza e la sensualità prorompente delle forme perfette di Silvana, diventa, per lo spettatore, la rappresentazione mimetica dei desideri repressi della massa.

In altri termini, in *Riso amaro* avviene ciò che Edgar Morin dirà a proposito del fenomeno del divismo cinematografico e televisivo e che De Santis seppe anticipare nella sua intelligente e sottile critica al cinema americano dello *star system* per il quale «i divi danno corpo ai fantasmi che i mortali

⁹ G. DE SANTIS, «Rivista del Cinema Italiano», nn. 1/2, gennaio-febbraio 1953.

non possono realizzare, ma chiamano i mortali a realizzare l'immaginario. A questo titolo, i divi sono condensatori energetici della cultura di massa»¹⁰.

Nonostante gli incassi e il successo anche all'estero, De Santis in Italia incassò colpi sia da destra che da sinistra: la Chiesa e la Dc (Democrazia Cristiana) videro nella trama di *Riso amaro* un film 'troppo rosso'¹¹ secondo Lizzani, (co-autore del soggetto del film) malgrado l'abilità del regista di costruire un racconto spettacolare e avvincente. La Sinistra rimproverò a De Santis l'eccesso di erotismo che un corpo dalla movenze perfette come quelle della Mangano sprizzava.

A tal proposito sono indicative alcune righe dell'articolo uscito su l'*Unità* nell'ottobre del 1949:

[...] le gambe e i seni di Silvana Mangano [...] Le nostre mondine sono solite mostrarle con tale sfrontatezza invece di lavorare duramente e onestamente?»¹².

Lo stesso Francesco Leone, allora dirigente del PCI, commentava inoltre: «Io non so quello che nella testa di De Santis voleva essere *Riso Amaro*. So che tutti coloro che hanno visto da vicino le mondine e il mondo della risaia si domanderanno cosa c'entra quella storia della collana trapiantata fra le nostre trapiantine?»¹³

Singolare a tal proposito fu la risposta a Leone che un giovane anonimo inviò all'*Unità* e che fu pubblicata l'8 ottobre del 1949:

«nei giovani si è diffusa una mentalità americana. Col denaro si fa tutto, si è liberi; non importa la sua provenienza. La fiacchezza morale, l'avidità, la ricerca di facili guadagni portano larghi strati di giovani, non solo del cetto medio e borghese, a pensare che la soluzione della nostra situazione e dei nostri problemi non dipende da noi e dalla nostra lotta ma dagli altri (apatia, politica, servilismo) dalla fortuna (totipismo) o da Dio (miracolo). Oggi la vita è difficile e molto dura; [...] i giovani, dovrebbero essere i più accesi rivoluzionari e invece, specie nelle grandi città, lo sport come professione, i fumetti, il cinema americano, (a colori e non), la stampa borghese, la religione, [...] il terrorismo religioso e poliziesco, esercitano, insieme alla crisi del dopoguerra e del sistema, una funzione oppiatrice su larghi strati di essi, e solo una parte cosciente lotta con le proprie forze per farsi

¹⁰ E. MORIN, *L'industria culturale*, Il Mulino, Bologna 1963, p. 113.

¹¹ Per questo argomento si veda C. LIZZANI, *Riso Amaro*, Officina Edizioni, Roma 1978.

¹² N. JALLIN, *Riso amaro* <www.cinema4stelle.it/riso_amaro_ieri.htm> (ultimo accesso 23.12.2017).

¹³ *Ibidem*.

un avvenire e per mutare la faccia del mondo. Statistiche danno che la grande maggioranza delle donne e dei giovani legge romanzi a fumetti e sogna principi azzurri e una vita facile che venga come manna. Silvana di *Riso Amaro* impersonifica questo tipo di donna asociale e, col crollo dei suoi sogni, mostra, per contrapposto, che la vita è lotta e non dono. Se Leone dice corna di *Riso Amaro* deve dire pure corna di *Gioventù Perduta* che sostanzialmente gli è simile¹⁴.

Non si comprese o meglio non si volle comprendere il vero intento del regista per il quale lo schema tipico del suo modo di fare cinema era quello di partire da un singolo individuo e dalla sua condizione, per arrivare all'analisi di gruppi e situazioni sempre più vasti. Lizzani giustamente parlava di una «vera e propria comunione spirituale con il mondo contadino» e ciò può essere confermato dallo stesso regista che in un'intervista a *Paese Sera* (1981) dichiarava:

La risaia è un come un territorio emblematico di una condizione di lavoro tra le più miserabili: ecco cos'era nella sua più autentica sostanza quel film per chi onestamente sapeva e voleva leggermi in profondità, [...] Io vi raccontavo storie di mondariso, ma sapevo di raccontare allo stesso tempo anche quelle di tante migliaia di raccoglitrice di ulive, di gelsomini, di mietitrici, di coltivatrici di tabacco, o di chi, già vecchia o ancora adolescente, trasportava dalle cave su per le montagne massi di pietra sulla testa, dall'alba al tramonto, senza sosta, per quattro soldi di pane¹⁵.

In realtà, il vero intento di De Santis era quello di focalizzare l'attenzione non tanto e non solo sul fenomeno del bracciantato femminile del Nord Italia, ma di fare emergere la storia di sfruttamento del lavoro femminile da nord a sud oltre a denunciare un sistema culturale improntato sul maschilismo che vede nella donna l'immagine di *mater* dolorosa o al massimo l'oggetto del desiderio come accade in un altro dei film desanctisiani come *Roma ore 11* (1952), ove si coniuga la riproduzione della realtà con una tensione da dramma che anticipa le forme del film-inchiesta.

Nel film c'è l'immagine dell'Italia del dopoguerra, c'è la ricerca disperata di lavoro, c'è la morte per il lavoro di un aspirante dattilografa e c'è l'impunità dei colpevoli. Il tutto è ispirato a un fatto di cronaca legato alla chiamata di un posto per dattilografa i cui requisiti per l'ammissione sono

¹⁴ M. GROSSI e V. PALAZZO (a cura di), *Riso amaro nel fuoco delle polemiche*, in «Quaderni dell'Associazione Giuseppe De Santis», n. 3, Fondi, 2003.

¹⁵ G. DE SANTIS, *Persi il treno per Roma. Così nacque Riso amaro*, in «Paese Sera Cultura», 16 luglio 1981.

naturalmente 'bellezza e disponibilità'.

L'Italia di *Roma ore 11* è sempre quella del dopoguerra raccontata attraverso i volti delle donne: dalla prostituta che cerca di redimersi, alla ex-dattilografa, dalla disoccupata di buona famiglia fino a Cornelia che troverà la morte sotto il crollo della scala dei sogni.

Tutto accade come nella realtà e De Santis, come un pedinatore, ripropone il dramma puntando sulla riflessione di piaghe sociali come la disoccupazione e l'assenza di governo a cui si aggiunge la sua caparbia nel difendere i diritti della donna come soggetto autonomo ed emancipato.

Purtroppo, anche lui fu destinato all'oblio e all'esilio volontario.

Gli rimase un *corpus* filmografico di soli 10 film e un progetto di film sul riscatto delle masse contadine calabresi: *Noi che facciamo crescere il grano* che, naturalmente, non vide mai la luce.

A distanza di tanti anni mi chiedo se mai i suoi film fossero considerati film 'difficili' per il mercato italiano.

Al cinema si sa, fu ben presto dedicata una pesante attenzione, poiché in esso si riconobbe il mezzo più moderno ed efficace di controllo dell'immaginario collettivo. E De Santis evidentemente rendeva un pessimo servizio all'immagine decorosa che dell'Italia si voleva dare.

Per ironia della sorte un suo conterraneo anch'egli ciociaro, Giulio Andreotti, nello stesso periodo diceva del Neorealismo e del film *Umberto D.* (1952) di Vittorio De Sica che

se nel mondo si sarà indotti erroneamente a ritenere che quella di Umberto D. è l'Italia della metà del secolo ventesimo, De Sica avrà reso un pessimo servizio alla sua patria che è sempre la patria di Don Bosco, del Forlanini, e di una progredita legislazione¹⁶.

Se adesso riflettiamo sul fatto che *Riso Amaro* è stato considerato un film (a suo modo) neorealista come quello di De Sica si comprenderà che neanche De Santis aveva reso un ottimo servizio alla Patria.

Alla luce di queste considerazioni certamente non si può non rilevare la curiosa coincidenza con tanta storia del nostro presente.

Di disoccupazione e di lavoro si muore ancora e al posto delle mondine ci sono oggi le lavoratrici marginali, quelle con *voucher*, le co. co. co. e le impiegate dei call center ove «la tempistica accelerata è come la raccolta di riso di 60 anni fa. Tu devi essere più veloce della tua collega perché altrimenti c'è il rischio che ti mandino via. È una forma di schiavismo moderno e la tristezza è

¹⁶ Cfr. G. ANDREOTTI in «Libertas», (settimanale della DC), febbraio, 1952.

l'appiattimento delle donne che ti dicono «ma noi non possiamo farci niente, [...] la situazione è questa»¹⁷. Come per Rimanelli anche per De Santis, l'oblio fu l'unica medaglia che la Patria poté tributare ai non allineati. La notorietà e il successo vennero a loro fuori dal Bel Paese.

Se è lecito pensare che dai film e dai libri è ancora possibile imparare, certamente, per entrambi gli intellettuali, l'America fu soltanto un altro luogo dove esportare l'unico mito che conoscevano: quello dell'Uomo che non ha un prezzo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- L. BONAFFINI, *Dialect, Jazz, poliphony, and the loom og language in Giose Rimanelli's Detroit Blues in Due esiliati. Giuseppe De Santis e Giose Rimanelli*, a cura di A.C. Vitti, Metauro Edizioni, Pesaro-Urbino 2018.
- L. CARRAVETTA, *122 L'America è soltanto un altro posto*, in «rivista di studi italiani», 1972 <www.rivistadistudiitaliani.it/filecounter2.php?id=361> (ultimo accesso 18.05.2018).
- G. DE SANTIS, *Persi il treno per Roma. Così nacque Riso amaro*, in «Paese Sera Cultura», 16 luglio 1981.
- U. ECO, *Apocalittici ed integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 2001.
- M. GROSSI, V. PALAZZO (a cura di), *Riso amaro nel fuoco delle polemiche*, in «Quaderni dell'Associazione Giuseppe De Santis», n. 3, Fondi 2003.
- N. JALLIN, *Riso amaro* <www.cinema4stelle.it/riso-amaro-ieri.htm> (ultimo accesso 18.05.2018).
- C. LIZZANI, *Riso Amaro*, Officina Edizioni, Roma 1978.
- S. MARTELLI, *Letteratura come autobiografia*, [www.storiaglocale.it/Documenti/Glocale%2004%20Martelli.pdf] (ultimo accesso 18.05.2018).
- E. MORIN, *L'industria culturale*, Il Mulino, Bologna 1963.
- G. RIMANELLI, *Il Viaggio. Un paese chiamato Molise*, Cosmo Iannone, Isernia 2003.
- F. ROMAGNUOLO, *Kalena Calendini e Calendesì*, Mister Print Roma, 1995.
- C.A. VITTI, *Due esiliati: Giuseppe De Santis e Giose Rimanelli*, Metauro Edizioni, Fano 2018.

¹⁷ La dichiarazione è riportata in C. BARONE, *Le lavoratrici dei call center come le mondine delle risaie*, in «Clandestino» <<https://disinformativo.wordpress.com/2010/09/30/le-lavoratrici-dei-call-center-come-le-mondine-delle-risaie/>> (ultimo accesso 18.05.2017). La dichiarazione appartiene a M. Luisa Zuccarello dottoranda di Scienze della formazione, precaria.



Roma ore 11, G. De Santis (1952)

Giuliana Muscio

Back Home - Il mito dell'Italia per i filmmakers italo-americani

L'emigrazione italiana che muove tra le sponde atlantiche è uno spazio culturale in cui si rispecchiano i miti della patria lontana, l'Italia, e il mito dell'America, terra promessa. Mentre i miti 'Stati Uniti' e 'Italia' e il concetto di rappresentazione culturale, godono di ampia letteratura, il 'ritorno' è lo spazio in cui lo specchio e i miti si infrangono per entrare nella realtà o sfuggirla. C'è un ritorno materiale: il ritorno a casa, in patria; e uno culturale: il ritorno alle radici, la ricerca di identità. Una geografia umana alla Braudel dove la storia culturale è transatlantica, fatta cioè di partenze, arrivi e ritorni, ricordando la circolarità di questo processo rispetto all'emigrazione italiana, oltre alla sua multi- direzionalità e alla sua continuità. Va riconsiderata perciò la specificità delle implicazioni culturali dei due miti – Italia-patria e 'America' – nei tre momenti di partenza, arrivo e ritorno. La discussione del mito americano – problematica in sé – va riposizionata quindi all'interno della storia dell'emigrazione italiana.

Il luogo comune ci ha sempre fatto pensare che gli italiani che lasciarono il Meridione per andare negli Stati Uniti alla fine dell'Ottocento lo facessero per inseguire un mito: quello della terra dove i dollari crescevano sugli alberi e, come racconta magicamente Crialesi in *Nuovomondo*, si faceva il bagno nel latte. Ma sappiamo che la realtà non era affatto quell'*American Dream* (che è un'immagine culturale tipica della guerra fredda, e le cui origini sono comunque posteriori alla Grande Emigrazione), o della Terra promessa, ovvero quella di facili ricchezze e di un suolo rigoglioso, ma piuttosto quella dello squalore dei *tenements*, dei puzzolenti appartamenti dove si viveva ammassati, le donne chine sul lavoro a domicilio, a confezionare fiori di carta, mentre gli uomini scavavano la metropolitana o costruivano grattacieli. Ma anche questa immagine rimane sul terreno scivoloso dei luoghi comuni. La storia globale dell'emigrazione ci racconta invece che nessuno è mai emigrato per via di un mito – quello poteva essere

un potente catalizzatore, spesso sponsorizzato ad hoc dalle compagnie di navigazione, che come gli scafisti oggi, fecero fortuna sfruttando le speranze e la disperazione della plebe sottoccupata. La gente si spostava per raggiungere un parente, un amico, qualcuno che offriva un contratto di lavoro.

Dirk Hoerder ha scritto:

Uomini e donne non partivano per via di immagini cliché di eterna beatitudine: essi si basavano sulle informazioni di parenti o amici che erano emigrati in precedenza, persone che essi conoscevano e della cui sincerità potevano fidarsi: 94% dei migranti dall'Europa andarono non verso una mitica "America" o "transnationally" nei veri United States ma, secondo le dichiarazioni a Ellis Island, da parenti e amici, in un movimento "translocal" dal luogo di nascita verso uno spazio sociale dove i loro corrispondenti vivevano - un movimento transculturale. Pochi inoltre intessevano liriche lodi sulla società "in patria": erano partiti per via di condizioni difficili o ingiuste che non offrivano prospettive, forse neppure sufficiente cibo¹.

Questa visione realistica dell'emigrazione ci aiuta a capire le contraddizioni dell'esperienza italiana situandola in un contesto più vasto, se non globale, quantomeno continentale e transatlantico, e qualifica il migrante italiano negli Stati Uniti come *in between* non solo razziale ma soprattutto culturale. Nello specifico spiega il ruolo essenziale della situazione della famiglia, che sostituiva per l'emigrante italiano sia la riluttante madrepatria che l'ostile (negli Stati Uniti) nuova 'Fatherland'.

L'argomento del ritorno suggerisce la necessità di considerare quindi l'altra polarità del viaggio – l'Italia e un eventuale mito della patria d'origine – che noi consideriamo 'la partenza', ma a questo punto vediamo diventare invece un concreto obiettivo esistenziale, la meta cui tornare, progetto preesistente in alcuni casi, ma ulteriormente motivato dall'accoglienza negativa da parte della stragrande maggioranza degli americani. Non piace ricordarlo ma gli Italiani negli Stati Uniti erano considerati di razza inferiore, *non-white, grey, in-between*, e questo purtroppo a partire dagli studi degli antropologi lombrosiani italiani (Sergi e Niceforo) che avevano prodotto una definizione razziale differenziata dei meridionali (camitici o mediterranei) mentre i settentrionali sarebbero stati ariani o alpini. Queste definizioni fiorite durante il processo post-unitario e connesse alla cosiddetta Questione Meridionale, vennero assorbite dalla cultura statunitense.

¹ F. HOERDER, N. FRAIRES, *Migrants and Migrations in Modern North America*, Duke University Press Books, Durham 2011, p. 21.

Il concetto dell'africanità dei meridionali passò poi alle autorità dell'Immigration al punto che nelle liste dei passeggeri in arrivo a Ellis Island ai nomi dei meridionali veniva affiancata la S di Southerner, mentre i settentrionali godevano di una N, che, se non li proteggeva del tutto dal pregiudizio anti-italiano, almeno non li emarginava nel ghetto di una razzializzazione negativa, *non-white*. È in forza di questi criteri antropologico-razziali che vengono imposte, negli Stati Uniti, quote molto restrittive all'emigrazione italiana nel 1920 e nel 1924. La diversità razziale oggi si smonta in un attimo: come ha argomentato Thomas Guglielmo gli italiani erano senza dubbio *white on arrival*, ma affermare che la razza non è una categoria scientifica non elimina il suo ruolo di categoria simbolica fondata nel caso degli Stati Uniti. Il concetto razziale ha funzionato come criterio sociale nel passato, è stato usato per definire la migrazione italiana a livello istituzionale, e come scriveva Marx, «si è formato all'interno dei processi sociali di sfruttamento» quindi è imprescindibile.

Ma quello che ci interessa qui è la sua valenza etnico-culturale, che ha fatto sì che gli Italiani fossero male accolti e duramente attaccati per la loro diversità, negli Stati Uniti. Aggrediti e isolati, gli Italiani si rifiutarono quindi di abbandonare le loro tradizioni e immergersi nel '*melting pot*'. O forse è perché opposero una strenua e prolungata resistenza all'assimilazione che si scontrarono con un pregiudizio così negativo negli Stati Uniti. Comunque siano andate le cose, gli Italiani, soprattutto negli Stati Uniti, hanno mantenuto le loro tradizioni rispetto al cibo, al ruolo della famiglia, alla musica e alle tradizioni dello spettacolo e della *performance*, al punto che ci si è appiccicata addosso l'immagine pittoresca dell'«Italiano spaghetti, mamma, and mandolino» all'interno di uno stereotipo granitico (migliore comunque di quello negativo *Italiano = mafia*).

Conservazione della cultura non vuole dire però nostalgia e conservatorismo; per esempio, per garantirsi spaghetti e pizza gli Italiani hanno creato negli Stati Uniti l'industria agro-alimentare (Del Monte, Gallo, Ronzoni, Sebastiani), così come per ascoltare la loro musica hanno inciso i loro dischi e creato a *Little Italy* le loro case di edizione, in numeri ben maggiori di quelli della madrepatria, o per vedere il teatro d'arte varia e di prosa hanno costruito per gradi un artigianato dello spettacolo che, genealogicamente, va da Francesco Pennino a Sofia Coppola, da Gennaro e Vincent Gardenia. Dal teatro amatoriale, politico e etnico di fine Ottocento, attraverso il teatro popolare italo-americano, con le sue sceneggiate e le sue macchiette coloniali, attraverso la radio italiana negli Stati Uniti, e persino attraverso i film italiani realizzati nel New Jersey, le tradizioni dei formati italiani, dello stile naturalista dell'interpretazione,

della capacità di improvvisare e della versatilità che permette di passare dal registro comico a quello tragico, o di cantare e recitare (e magari anche ballare) – tutto questo viene da lontano, ovvero dalla commedia dell'arte, ma passando per il teatro dell'emigrazione, arriva fino a noi, rimbalzando dagli Stati Uniti. Un cerchio magico.

Se oggi in musica si va da Bruce Springsteen a Madonna e Bon Jovi, a Michael Bublé, nel cinema da Francis Coppola, Martin Scorsese, Brian De Palma, Michael Cimino *et al.*, a Penny e Gary Marshall (Marasciuli), fino a David Chase dei *Sopranos*; e la lista degli attori americani di origini italiane è persino troppo lunga: è perché in breve e fuori di dubbio, qualsiasi sia il palcoscenico o il *medium*, 'Italians Do It Better'.

Questa continuità non è solo culturale, ma poggia anche su quella generazionale, sulle tradizioni dello spettacolo italiano, mantenute e aggiornate nel tempo dagli artisti emigrati, come la sceneggiata scritta dal nonno di Coppola, *Senza mamma*, ripresa dal nipote nel *Padrino 2*, o come la tradizione della macchietta che potremmo ricondurre da Farfariello a Joe Pesci, passando per Louis Prima, Dean Martin fino al *gangsta rap*.

Il mito vero quindi sembra essere, per il 58% degli emigrati e per molti italo-americani che hanno il culto della ricetta di famiglia o conoscono i classici della canzone napoletana, quello del "Ritorno a Casa", il *Sogno Napoletano* di *Santa Lucia Luntana*, espresso nelle parole della famosa canzone e nell'omonimo film-sceneggiata italo-americano del 1931. Tornare a casa era quindi il vero mito dei nonni, quei nonni che consentono agli italo-americani di oggi di avere un doppio passaporto. Quei nonni infatti non avevano rinunciato alla cittadinanza italiana e spesso tornavano a casa, a trovare i parenti oppure a farsi una casetta per la vecchiaia.

Il mito del ritorno si trasforma nei registi e nei *performers* italoamericani in un interesse vivo per la loro eredità culturale, dalla cinefilia di Scorsese agli omaggi alla tradizione culinaria ed enologica di Coppola, dai modi in cui il cinema indipendente americano – da Buscemi a Nancy Savoca, passando per De Felitta e Vincent Gallo – ha trattato e reinterpretato il tema della famiglia, o magari dalla religione. I registi italo-americani raccontano una loro italianità remota, oggi quasi ostentata e non più negata, come faceva Capra a suo tempo. Questi *filmmakers* condividono alcuni tratti stilistici e tematici, anche quando sembrano distanti: trattano della famiglia, ma soprattutto conferiscono una funzione potenziata alla musica nei loro film. Si pensi alla colonna sonora del *Padrino* per Coppola, o all'uso delle canzoni in *Mean Streets*, *Casino* e *Goodfellas* per Scorsese, o a De Palma magari il Puccini di *Reducted*, o al musicista/regista Vincent Gallo, e a John Turturro, in particolare al suo musical italo-americano

Romance and Cigarettes (ma anche *Gigolo per caso* usa la musica in modo significativo dal punto di vista drammaturgico). D'altro canto sua madre, di origine siciliana, era una cantante di jazz.

Il cantante attore (o viceversa) sembra infatti una specialità italiana: Nino Martini (ma pensiamo anche a De Sica), Frank Sinatra, Dean Martin, Madonna, Bon Jovi, ecc.

L'eredità culturale si manifesta nei film che gli italo-americani interpretano o dirigono, ma anche nella partecipazione attiva al cinema italiano – un ritorno cui bisognerebbe dedicare un capitolo a parte, visto che dagli anni Cinquanta in poi il numero di 'ritorni' dal teatro degli emigranti statunitensi nel cinema italiano di ogni livello e genere è notevole.

Proponiamo come *case study* qui John Turturro, perché esemplare di un ritorno a tutti gli effetti: culturale, fisico e 'circolare', transculturale. Probabilmente è a partire dal lavoro per Francesco Rosi ne *La Tregua* (1997) che è maturato il suo rapporto con la patria d'origine, inclusa la rivisitazione della sua cultura teatrale come dimostra *Illuminata* (1998), ambientato a New York, nei primi anni del '900.

Turturro nel film è Duccio, un ambizioso commediografo che ha scritto una *pièce*, *Illuminata*, nella speranza che la compagnia (dal repertorio e dagli attori scelti per interpretarla si intuisce che sia di origine italiana) la metta in scena. Un film sul teatro dove si intrecciano il conflitto tra carriera e vita privata, l'irrompere della realtà nella finzione, il tormentato rapporto uomo-donna. La familiarità e passione per la tradizione del teatro italiano emerge nel titolo ('Illuminata' fu uno degli appellativi di Eleonora Duse, idolo di Turturro); sono evidenti i rimandi a Pirandello, oltre alla citazione diretta di Verga (*Cavalleria rusticana*), e la conoscenza di alcuni meccanismi del teatro immigrato italiano.

A una certa distanza da quella esperienza, nel 2005, Turturro ha interpretato, in inglese, *Souls of Naples*, ovvero *Questi fantasmi* di Eduardo De Filippo prima a New York e poi, nel 2006 a Napoli, al Mercadante. Era stato Francesco Rosi – durante le riprese de *La Tregua* – a regalare una copia di *Questi fantasmi* a Turturro.

Souls of Naples ha seguito le note di regia di Eduardo De Filippo, mentre la scenografia, curata da Donna Zakowska, appare più suggestiva che realistica. Ricordando questo lavoro nel *pressbook* di *Passione*, Turturro ha spiegato la difficoltà di mettere in scena De Filippo a New York.

Il problema maggiore era la traduzione: il suo linguaggio è non solo poetico, ma estremamente musicale, ed è difficile renderne le abilità nella scrittura teatrale... Negli Stati Uniti il teatro italiano è

soprattutto quello di Pirandello e Dario Fo; non ci sono altri autori tradotti o rappresentati. De Filippo è più noto a Londra. Per capirlo meglio è stato utile parlare con William Weaver, il traduttore americano di Italo Calvino e di Primo Levi, che aveva vissuto a Napoli negli anni che seguirono la Liberazione... Poi mi sono procurato anche una traduzione inglese della commedia che era servita per una tesi di laurea.

La commedia è stata tradotta in inglese da Michael Feingold e conteneva diverse battute *anglo-neapolitan* che erano piaciute al pubblico di New York. Ma l'allestimento proposto dal teatro Mercadante ha subito l'effetto del soggiorno partenopeo della compagnia, formata soprattutto da attori italo-americani per la prima volta in città, anche se John Turturro aveva già passeggiato per i vicoli di Napoli in maniera virtuale: «Ero la voce di un personaggio in un cartone animato di Enzo D'Alò, Opopomoz. Li però parlavo in napoletano mentre camminavo per le stradine dei presepi».

Nel documentario di Pappi Corsicato, *Diario di viaggio con fantasmi*, che ricostruisce e documenta l'allestimento partenopeo, dopo gli applausi finali, Turturro commenta: «È stata un'esperienza molto interessante, emotivamente intensa. Mi è capitato già un paio di volte con gli scrittori italiani, di pensare "questo mi somiglia, mi appartiene di più che recitare un personaggio che viene da Brooklyn"».

Passione

«Ci sono luoghi dove vai una volta e poi c'è Napoli». È il commento chiave, in pratica l'*ex ergo* di *Passione*, che è il testo di Turturro che meglio rappresenta il 'ritorno'. Qui si cimenta nientemeno che con il patrimonio della canzone napoletana, per quanto inizialmente fosse ignaro dei suoi caratteri e della sua storia.

Passione è un'antologia di canzoni napoletane tra documentario, *travelogue* e videoclip, che fa un uso intelligente non solo dell'associazione inestricabile tra Napoli (la sua gente e i suoi spazi) e il suo patrimonio musicale, ma dimostra la vitalità di questa musica, che è una forma di cultura popolare interclassista e cosmopolita. La canzone napoletana è la forma musicale italiana più nota al mondo, e ha continui 'ritorni' nostalgici sia tra gli emigrati che in patria.

Il titolo *Passione* è già un programma perché rimanda da un lato ai sentimenti e dall'altro alle tribolazioni di questa città. Il film è dichiaratamente un'antologia, quindi una selezione soggettiva (ma non arbitraria)

giocata sulla riappropriazione di alcune famose canzoni napoletane da parte di interpreti di culture e musicalità diverse. Il progetto ideologico di *Passione* è cosmopolita, nel senso complesso e articolato che la sociologia culturale sta attribuendo a questo termine, dove appartenenza, internazionalismo, apertura all'altro si coniugano in un concetto che permette di intuire il potenziale eversivo dei processi di globalizzazione come mescolanza sinergica di culture. La canzone napoletana incoraggia questa operazione proprio per la sua matrice cosmopolita originaria, per una storia antica di invasioni, come sottolinea Raiz nel film stesso, per quella porosità di cui parlava Walter Benjamin, ma anche per la sua marginalità talvolta sovversiva e una alterità profondamente riconoscibile.

L'operazione compiuta da Turturro non è convenzionale ed anzi alcune scelte e alcuni accostamenti visivi sono frutto di idiosincrasie personali e di puro divertimento interpretativo e registico, come il duetto con Fiorello per *Caravan petrol*. Ma il progetto del film rivela la sedimentazione profonda di alcune canzoni e la loro disponibilità a essere re-interpretate. Attraverso un'analisi dello stile interpretativo della canzone napoletana, oltre che della sua storia, il film propone una scelta di interpreti di area in prevalenza mediterranea, ma anche di ascendenze jazz e rock, in un'appropriazione *World Music* di questa cultura musicale.

Poiché la canzone napoletana si presta sia alla trasposizione in altre forme e mezzi di comunicazione (come la canzone drammatica che diventa sceneggiata) così nel film la messa in scena delle varie canzoni evoca diversi stili e generi, dal *videoclip live* ai filmati di repertorio, alla messa in scena del testo piuttosto che dell'interprete, dal teatro e dalla festa di strada all'uso del paesaggio come personaggio.

Nel film Turturro spiega la sua idea della canzone napoletana.

Napoli, una città sopravvissuta a terremoti, eruzioni vulcaniche, invasioni straniere, crimine, corruzione, povertà, abbandono, ma che allo stesso tempo produce senza interruzioni, una valanga di musica attraverso i secoli. James Brown la definirebbe un *hot spot* della canzone, che tratta l'intera gamma di sentimenti umani: amore, perdita, sesso, superstizione, immigrazione, rivolte sociali, nascita, morte. Queste canzoni sono intrise di contraddizioni e ironia che spesso si perdono quando trasferite all'estero si trasformano in ballate sentimentali e nostalgiche.

In effetti Turturro prende le distanze dalla sua cultura migrante, per andare alle radici di questa musica e ritornare alla fonte, per capirla e amarla in modo diverso.

Il film *Passione*, oltre che un testo transculturale, è quindi uno stimolante testo *transmediale*, che non separa cinema e teatro, la strada e il palcoscenico, la *performance live* e la registrazione discografica, ma li integra in un progetto appassionato di rivisitazione di questa musica, che dimostra come antiche radici possano coniugarsi con modernità, nel caso della cultura napoletana.

Quello di Turturro inoltre è uno sguardo italo-americano su questa cultura, lo sguardo cioè di un nipote di emigrati, che riscopre con orgoglio e curiosità la propria cultura di origine, e con essa si identifica con passione. E non a caso l'artista che ha scelto per interpretare la canzone del titolo, *Passione*, è James Senese, come lui un misto di americanità (nera) e napoletanità materna, che rimanda a una circolarità culturale infinita: un andare e venire tra le due culture, agevole al punto che non si intravede neppure il punto di fusione.

A proposito delle nove fiabe di Calvino rappresentate a Torino, Milano e Napoli, nel 2010, Turturro ha dichiarato in un'intervista²:

Trovo irresistibili la parsimonia e la bellezza delle fiabe. Sono storie piene di grazia e al tempo stesso umili, sono lo specchio di un'Italia senza confini, un continente più che una nazione. Il loro è un afflato universale che trascende tempo e luogo. Sono l'espressione di una realtà dura e poverissima; cercano di ridare speranza a chi non ne ha, rendendo l'esistenza più sopportabile. Oggi essere il primo che riesce a mettere in scena *Fiabe italiane* è un onore che mi è difficile descrivere. Anche perché, prima di me, ci aveva provato il grande Federico Fellini.

Un cerchio culturale si chiude, quindi, perché Turturro ha incontrato Calvino indirettamente quando ha utilizzato il traduttore americano dello scrittore per la traduzione di *Questi fantasmi*.

I miti si sono infranti al suolo insieme con le torri gemelle e con il muro di Berlino. E quando crollano i miti ci si guarda indietro, si cercano radici per rimettersi in piedi. È quello che sta facendo una generazione di italoamericani che sta inseguendo un percorso a ritroso, per capire, scoprire o semplicemente vedere da dove vengono – un ritorno che chiude e riapre un cerchio mitico.

² <<https://fiabecalvinomdn.wordpress.com/2013/02/11/calvino-e-john-turturro/>>.



Passione, J. Turturro (2010)

Roberto Campari
Il ritorno degli Dei.
Divismo americano nell'Italia del Dopoguerra

La cesura rappresentata dagli anni di guerra in cui, dopo il 1938, i film americani non circolavano più (se non sporadicamente) in Italia, non rappresentò un cambiamento radicale rispetto alla situazione del passato una volta cessato il conflitto. L'importazione dei film dagli Stati Uniti aumentò molto.

Scrivono Gian Piero Brunetta: «nei primi cinque anni del dopoguerra il numero complessivo delle pellicole americane in circolazione è di 1856»¹, con più di seicento film importati annualmente nel periodo 1946-1948 (punta massima di 668 film nel 1948) ma con 5368 film americani in circolazione ancora nel 1953. Non c'è dunque da meravigliarsi se le figure divistiche, ancora molto seguite dal pubblico in quest'epoca, sono soprattutto quelle proposte da Hollywood.

Tra l'altro, adesso che gli Stati Uniti avevano vinto la guerra e che in Italia non c'era più il regime fascista, non si poneva quell'alternativa tra fascinazione e critica a livello ideologico-politico che il cinema americano aveva stimolato negli anni Venti e Trenta, sia pure con tutte le ambiguità che sappiamo (Vittorio Mussolini e Freddi, per citare solo due figure.) O meglio se ne poneva una nuova, quando si profilò lo scontro tra mondo capitalista e mondo comunista; ma riguardava principalmente gli intellettuali marxisti e non certo la maggioranza della popolazione, che magari votava anche per il Partito Comunista, ma su «Bolero Film» e su «Hollywood», testate largamente diffuse tra il proletariato persino nel mondo contadino, vedeva celebrati gli stessi eroi ed eroine che ammirava sugli schermi pure nelle seconde e terze visioni e che, con l'eccezione di qualche comico e di qualche coppia da melodramma lacrimoso, provenivano in gran parte da oltre oceano.

¹ G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano*, vol. III, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 162.

Per tutti l'America era, inevitabilmente, il mondo del futuro, i cui modi di vivere erano quotidianamente prospettati come appetibili.

Ma anche, proprio grazie al cinema di Hollywood, era il mondo del mito e il mito, in ambito occidentale, molto aveva a che fare ancora con quello greco-romano: gli attori erano diventati per noi 'divi', con un termine che significava quella qualità denotata in ambito anglosassone con il termine 'star', con riferimento dunque all'astrologia, alla luminosità e alla persistenza, più che ad uno stato sovrumano connesso alla mitologia. Se di dei si trattava, se gli attori (e soprattutto le attrici) si trovavano da qualche decennio ad essere personaggi di un nuovo Olimpo mediatico (*un Olimpo di luce* secondo il titolo di un mio saggio) non era certo per qualità spirituali, ma piuttosto per qualità fisiche, connesse alle immagini. Dunque, prima di tutto, Dei della bellezza.

Il divismo era nato essenzialmente su figure di donne (la prima di cui il pubblico si interessò nel 1910 è, come noto, una certa Florence Lawrence, la *Biograph Girl*; poi c'erano state le dive italiane), ma negli anni bui della guerra parevano eclissate le *Veneri* degli anni Trenta: deceduta la Harlow, ritiratasi la Garbo, un po' matura la Dietrich. L'Italia povera del dopoguerra cercò di rifarsi coi concorsi di bellezza e con prorompenti dive vestite di stracci o da mondina sexy, quasi tutte formate per l'esportazione.

Tuttavia, nello stesso tempo, con la prevalenza del cinema americano, altre *Veneri* erano pronte a scendere dal cielo; anzi questa immagine, la discesa dal cielo, permette di datare il nostro periodo di riferimento, che in termini indicativi va circa dal 1947 al 1960.

Il 1947 è infatti l'anno di un film certo minore *Down to Earth* il cui titolo italiano (e mi baserò molto sui titoli scelti per il mercato italiano e spesso indicativi) è *Bellezze in cielo* con riferimento ad un precedente *musical* di successo, *Bellezze al bagno*. Qui si parla di una dea (non Venere, bensì Tersicore) che scende dall'Olimpo per andare a danzare in un *musical* di Broadway. L'attrice che la interpretava era già una star, usciva dal grande successo di *Gilda* ed è anzi colei che il disoccupato di *Ladri di biciclette* trova, grande e bellissima, sul manifesto che sta attaccando per le strade di Roma: Rita Hayworth.

In un bozzetto di Anselmo Ballester per la pubblicità di *Bellezze in cielo*, conservato nell'archivio CSAC dell'Università di Parma, la Hayworth è rappresentata con la fulva chioma al vento mentre vola sopra i grattacieli di New York e la mitizzazione è duplice: da una parte lo stato divino della star, la sua appartenenza all'Olimpo, dal quale scende in volo (e che si può identificare con quello di Hollywood); dall'altra i grattacieli di Manhattan emblema, per il pubblico italiano, del ricco e favoloso mondo degli Stati Uniti.

Il 1960, punto terminale del periodo di riferimento, è invece l'anno in cui esce *La dolce vita* di Federico Fellini, opera epocale da più punti di vista ed anche emblematica della trasformazione della società italiana: qui abbiamo la sequenza dell'arrivo a Roma della star americana Sylvia, interpretata da Anita Ekberg. Anche lei scende dal cielo, da un aereo, attesa da una schiera impaziente di fotografi e giornalisti che ne invocano il nome; e se pure si dice che è svedese (come in effetti era la Ekberg) viene da Hollywood (e anche questo corrisponde alla realtà dell'attrice, che aveva avuto là una certa carriera, alla Paramount), parla solo inglese e come poi la scena della conferenza stampa dimostra (con la battuta sulle gocce di profumo francese come unico indumento notturno) allude decisamente a quella che era, in quel momento, la prima *Venere* dell'Olimpo di Hollywood: Marilyn Monroe.

Tutto l'episodio di Sylvia è celebrazione sia del mito classico in cui la figura si radica autenticamente, in un contesto invece di classicismo fasullo (come ha notato Antonio Costa nel suo libro sul film), sia del mito divistico dell'attrice cinematografica ancora vivo in quel momento. Certo Fellini non interviene sulla realtà complessa del personaggio Monroe del quale certo non poteva prevedere la fine tragica, di lì a due anni, episodio che come scrive Edgar Morin, e sul quale torneremo, rappresenta in certo senso anche la fine del divismo tradizionale.

Con gli anni Sessanta cambia il cinema e cambia l'Italia; ma nel dopoguerra c'erano state altre *Veneri* nell'Olimpo di Hollywood. Una è certamente Ava Gardner, che nel 1948, quando non era ancora molto famosa, aveva impersonato proprio la dea della bellezza in un film minore, *11 bacio di Venere*, solita storia della dea che scende sulla terra e si innamora di un mortale. Negli anni Cinquanta, con ruoli come quello di Pandora nel film omonimo o quello della regina Ginevra ne *I cavalieri della tavola rotonda*, la sua popolarità sarebbe notevolmente cresciuta, caratterizzandosi sempre in personaggi belli e sensuali che diventano sempre più europei, spagnoli soprattutto, come nel caso della diva del cinema venuta dal popolo e poi moglie di un aristocratico italiano in *La contessa scalza* (1954) di Mankiewicz, film col quale siamo decisamente all'interno della 'Hollywood sul Tevere', sia per la presenza di attori italiani in ruoli minori, sia per l'ambientazione di alcune scene, sia per gli abiti disegnati dalle Sorelle Fontana. *Il più bell'animale del mondo* come la pubblicità definisce la Gardner proprio a proposito di questo film, sceglie la Spagna anche nella vita reale, diventa amante di toreri, poi per ben due volte, in due film Fox diretti da Henry King, un personaggio di Hemingway e fa la duchessa d'Alba '*maya desnuda*' in un film su Goya diretto da Koster ma realizzato in Italia.

In Italia avrebbe finito per trovare il suo ruolo più mitico (anche se certo non più felice), quello di Cleopatra, un'altra *Venere* dell'Olimpo hollywoodiano, Elizabeth Taylor, che dai ruoli di bambina prodigio e poi di fanciulla innocente predisposti per lei dallo Studio che l'aveva sotto contratto, la MGM, era stata trasformata, alla Paramount, in ragazza ricca splendente di bellezza con *Un posto al sole* (1951) di George Stevens e poi, sempre diretta da lui, in sposa texana oggetto d'amore di due star maschili come Rock Hudson e James Dean in *Il gigante* (1956), fino ad approdare ai ruoli sensuali di Tennessee Williams, primo tra tutti la Maggie di *La gatta sul tetto che scotta* (1958).

Il film della Fox a Roma, e l'incontro professionale e privato con Antonio-Richard Burton, non fecero che sancire, nonostante il relativo insuccesso, il ruolo di dea dello schermo. Che in quegli anni tuttavia, dal '53 col successo di *Gli uomini preferiscono le bionde*, era stato ricoperto in primo luogo da Marilyn Monroe. La cui carriera di grande star fu relativamente breve (l'ultimo film, *Gli spostati*, è del 1961) ma particolarmente intensa tra matrimoni (un campione dello sport e un grande drammaturgo), amori (niente di meno che il Presidente degli Stati Uniti) e vicende personali dolorose in assoluto contrasto con la bionda figura spesso falsamente sciocca eternizzata dal cinema. Anche in Italia le riviste furono presto dominate dalla sua immagine e la sanzione divistica fu metalinguisticamente raggiunta con un film distribuito da noi nel Natale del '55, *Quando la moglie è in vacanza* di Billy Wilder, dove la 'ragazza del piano di sopra' apparsa al protagonista, momentaneamente solo in città, come una visione, viene definita dea dal portiere dello stabile che viene a raccogliere i tappeti e poi identificata con un 'forse è Marilyn Monroe' dal protagonista maschile nel diverbio con un conoscente.

La censura del tempo non permetteva di rappresentarlo, ma il sesso era sempre molto alluso nei personaggi della Monroe; mentre non lo era affatto per l'altra grande icona cinematografica del periodo, Audrey Hepburn, un'*Artemide* piuttosto che una *Venere*, tanto che in *Colazione da Tiffany*, dove il ruolo è quello di una prostituta, la cosa nel film è molto sfumata rispetto al testo di Truman Capote, che in effetti era stato previsto per la Monroe. 'Principessa' la Hepburn fu fin dal suo esordio nel cinema americano con un film del '53 *Vacanze romane*, che però, sia per l'ambientazione sia per alcune collaborazioni, può essere compreso tra quelli della 'Hollywood sul Tevere'. A Roma la principessa scopre le meraviglie della città, ma il giornalista che la fa innamorare, Gregory Peck, è americano, è stato ammirato dal pubblico come cowboy (in *Duello al sole* e *Cielo giallo*), aviatore eroico (*Cielo di fuoco*) contadino un po' pioniere (*Il cucciolo*) e

persino *alter-ego* di Hemingway (*Le nevi del Kilimangiaro*).

Poi Audrey Hepburn (nella realtà europea, mezza inglese e mezza olandese) venne trasformata in americana con *Sabrina* di Wilder, ma il suo incontro con Givenchy e la conseguente posizione, presto raggiunta, di protagonista della moda (tale da avere, come accadrà pure alla star francese Brigitte Bardot, influenza sul modo di vestire delle ragazze anche italiane) valsero a farle assegnare personaggi prevalentemente europei. I registi tuttavia appartenevano sempre al cinema della grande Hollywood, persino quando la produzione era italiana e il film magari girato a Roma, come nel caso di *Guerra e pace* (regia di King Vidor e Mario Soldati) dove la Hepburn è una Natascia ideale, o quando lei fa la monaca in Africa (ma con interni girati ancora a Roma) come in *Storia di una monaca*, del '59, (regia di Fred Zinneman). Ancora Billy Wilder e ancora William Wyler, e poi più volte Stanley Donen, saranno gli autori dei suoi film.

Principessa sarebbe diventata nella realtà, sposando Ranieri di Monaco nel 1956, l'altra diva legata come immagine all'alta moda, Grace Kelly, che invece nasceva americana e tale sarebbe rimasta in tutti i suoi personaggi filmici, anche dopo essere stata la più bella e raffinata delle bionde di Hitchcock in tre film, con abiti sempre disegnati da costumiste sotto contratto negli Studios: Edith Head alla Paramount ed Helen Rose alla MGM. I suoi *partner*, come nel caso della Hepburn, erano spesso star del divismo anteguerra (Gable, Cooper, Grant) il cui successo continuava e che si identificavano con la storia di Hollywood. Ma la loro presenza diventava spesso mezzo per potenziare le nuove dee, anche e soprattutto se magari venivano dalla periferia dell'impero ed avevano bisogno di una conferma internazionale.

È il caso principalmente di Sofia Loren, che lanciata in Italia come pizzaiola o pescivendola sexy, trovava poi a Hollywood una serie di *partner* sia della vecchia (Grant ben due volte; Wayne, Gable) che della nuova generazione di star (Holden, Perkins, Heston, Peck, Newman). E l'altra falsa popolana da esportazione passata dagli straccetti della Bersagliera alle *toilettes* sontuose, Gina Lollobrigida, diventava 'la donna più bella del mondo' sempre con la regia di un americano (e un *partner*, Vittorio Gassman, che aveva appena tentato anche lui una carriera ad Hollywood) venendo nello stesso tempo affiancata da star come Bogart, Lancaster, Curtis, Sinatra, Yul Brynner e Rock Hudson.

Ha a che fare in qualche modo con la mitologia tradizionale anche una ragazzona atletica quale Esther Williams, esplosa al successo come 'bellezza al bagno' e da noi arrivata nel dopoguerra, che diventa nei vari film 'figlia di Nettuno' (dove però produce costumi da bagno per il

mercato americano), ‘ninfa degli antipodi’ (nel titolo originale *sirena da milioni di dollari*), ancora sirena, ma di un circo (il titolo originale è *Texas Carnival*), e quando è soltanto romana antica, in *Annibale e la vestale* (*Jupiter's Darling* nell'originale, 1955), fallisce senza più ritrovare il favore del pubblico.

Se per quanto riguarda il divismo femminile la bellezza è certo elemento dominante, come abbiamo visto (tuttavia non esclusivo, perché anche nel dopoguerra hanno il loro spazio di notorietà grandi attrici già affermatesi negli anni Trenta non certo o non solo per il loro aspetto fisico come Katharine Hepburn o Bette Davis, invecchiate come Joan Crawford, o esportate grazie alle capacità drammatiche come Anna Magnani), diverso è il caso del divismo maschile.

Anche qui la situazione non presenta particolari diversità rispetto all'anteguerra (del resto siamo sempre all'interno del periodo dello *studio system*/dell'età dell'oro del cinema americano) ed anzi, come accennato, ci sono personalità di divi ancora molto seguiti dal pubblico italiano. Ad esempio Clark Gable, il cui più grande successo, *Via col vento*, è del '39 ma esce sui nostri schermi non prima del '49; nel decennio successivo, che è poi l'ultimo della sua esistenza perché lui, come anche Gary Cooper, muore all'inizio degli anni Sessanta, la carriera di attore lo vede passare dalla MGM, alla 20th Century Fox, alla Paramount, senza che ne siano mutati sostanzialmente i personaggi: quattro volte uomo del *West*, dall'epoca dei cacciatori di pellicce (*Il cacciatore del Missouri* di Wellman, 1951) a quella contemporanea (*Gli spostati* di Huston, 1961); ancora seduttore rifacendo, vent'anni dopo, con la Gardner e con la Kelly in *Mogambo*, un personaggio già interpretato con Jean Harlow e Mary Astor, in *Lo schiaffo*, (1932); sempre avventuriero (*L'avventuriero di Hong Kong*, 1955) e ancora possidente del sud (*La baia degli angeli*, 1957); ancora protagonista di commedie, finendo, con la Loren, nella *Baia di Napoli* (1960).

Ruoli abbastanza simili, ma più esplicitamente americani, quelli di Gary Cooper, più e più volte ancora uomo del *West* fino ai sessant'anni, il cui sceriffo di *Mezzogiorno di fuoco* (1953) gli fa vincere un secondo Oscar e che può passare, nel giro di una stagione, dal ruolo di padre di figli già adulti in *La legge del Signore* (1956) di Wyler, ad *Arianna* (1957) di Wilder, con la neppure trentenne Audrey Hepburn (in funzione della quale, forse a ricordo di *Sabrina*, viene scelto il titolo italiano da un originale *Love in Afternoon*). Né certo abbandona il suo ruolo di gentleman ironico sempre in cravatta, o abito da sera e sempre primo nome nei titoli di testa Cary Grant, il cui personaggio, sia diretto da Hawks che da Hitchcock, varia poco e per quanto quasi costantemente presentato come americano ha piuttosto caratteristiche

inglesi (come del resto inglese di nascita era l'attore) e riesce a dare a tutti i suoi film toni da commedia. Della stessa generazione James Stewart, che tuttavia, a differenza degli altri, trovò i suoi ruoli migliori soprattutto nel dopoguerra, nonostante le fortunate commedie con Capra interpretate in precedenza. Se anche lui ebbe successo più frequentemente come uomo del *West*, diretto ben sei volte da Anthony Mann che ne diede un'immagine più aspra e dura, di vendicatore dagli occhi di ghiaccio, in una serie di ottimi film, ma anche diretto da Delmer Daves (*L'amante indiana*, 1950) e infine, per tre volte, da John Ford, sa poi trasformarsi nel protagonista fragile e persino menomato di alcuni grandi polizieschi di Hitchcock, quelli di maggior successo, da *La finestra sul cortile* (1954) a *La donna che visse due volte* (1958). La pausa costituita dagli anni di guerra rappresenta comunque un rallentamento della notorietà in Italia per quegli attori, tra cui anche Stewart, il cui successo era arrivato verso la fine degli anni Trenta.

Così in certo senso accade ad Henry Fonda, per il quale il salto di qualità era scattato nel '39-'40 dopo l'incontro con John Ford e i grandi ruoli di Lincoln e di Tom Joad in *Furore*, ma che, in Italia, diventa soprattutto il mitico sceriffo Wyatt Earp eroe di giustizia in *Sfida infernale* (1946) di Ford: non solo ammazza i cattivi, come ogni protagonista del western, ma diventa eroe della nascita di un nuovo mondo, di una nuova civiltà (quella appunto americana), come emblematicamente dimostrato dalla memorabile sequenza della domenica mattina. Dopo una pausa per dedicarsi al teatro, il suo stato eroico viene ribadito in *Mister Roberts* (1955), dove fa di tutto per poter andare al fronte (e morirvi), tanto che lo ritengono adatto ad interpretare, persino idealizzandolo, il grande personaggio di Pierre nella superproduzione italiana di *Guerra e pace*.

Il suo più famoso partner nel *Jesse James* di King (1939), Tyrone Power, già divo affermato grazie a ruoli da bello in commedie e melodrammi degli anni Trenta, riscuoteva grande notorietà nell'Italia del dopoguerra dove stavano uscendo i suoi avventurosi in *Technicolor* girati durante il periodo bellico, in cui torero, pirata, Zorro o combattente, rinverdiva le glorie di una tradizione che da Douglas Fairbanks era passata ad Errol Flynn. E proprio in Italia, dove stava girando *Il principe delle volpi*, Power sceglieva di sposarsi con Linda Christian, in una chiesa di Roma. Il fatto ebbe grande eco sui rotocalchi del tempo; fu, nel 1949, un evento mediatico quasi paragonabile, ma positivo, allo scandalo internazionale suscitato dalla diva Bergman caduta, da Hollywood, tra le braccia del seduttore Roberto Rossellini lasciando in America un marito e una figlia. Spesso sulle copertine delle riviste («Hollywood» ad esempio, a differenza della gran parte delle altre testate, metteva frequentemente in copertina anche

celebrità americane maschili) Tyrone Power era ancora un po' un Apollo dell'Olimpo cinematografico americano. Di lì a qualche anno, tuttavia, prima della sua morte precoce nel '58 (a quarantacinque anni), fece in tempo ad impersonare un impotente, amato senza speranza dalla Gardner, in *Il sole sorgerà ancora* (1957) dal romanzo di Hemingway.

D'altra parte anche gli eroi negativi venivano da Hollywood: trench inglese e cappello Borsalino non bastavano a portare «il cattivo più amabile» (secondo una definizione di Parker Tyler) rappresentato da Humphrey Bogart fuori dal mondo americano.

I suoi personaggi ideali restavano i *detectives* inventati da Hammet o da Chandler, duri come i *gangsters* che l'attore aveva impersonato in molti film dell'anteguerra, che agivano nelle giungle d'asfalto delle metropoli. Durante la guerra, lo avevano spedito in una Casablanca tutta di Studio Warner per scoprirgli un lato romantico, un amore impossibile con Ingrid Bergman, che ne aveva potenziato molto l'immagine, tanto da permettergli poi persino una commedia sofisticata di Wilder con un ruolo alla Grant (*Sabrina*, 1954); ma anche lui decedeva prima della fine del decennio, nel '57.

Già ben salde nell'anteguerra, si consolidavano nel dopoguerra la carriera e la notorietà di Spencer Tracy, che tuttavia passava dai ruoli protettivi nei confronti di ragazzi, magari come sacerdote, alle commedie quasi sempre in coppia con Katharine Hepburn, dove che i registi fossero Cukor, più spesso (a cominciare da *La costola di Adamo* del '49), Stevens, Capra, o altri, non mutava lo schema di falso scontro tra maschile e femminile. E comunque Tracy ricopriva sempre felicemente anche ruoli drammatici.

Se gli anni del dopoguerra sono anche quelli dell'età d'oro del *musical* MGM, troviamo all'interno di questo due divi che in certo senso incarnano due epoche diverse: entrambi grandi ballerini, oltre che cantanti, l'uno, Fred Astaire, ha già avuto considerevoli successi nell'anteguerra (in coppia con Ginger Rogers, alla RKO) e continua a rappresentare la sofisticata eleganza degli anni Trenta; l'altro, Gene Kelly, avendo esordito in anni di guerra è nuovo per il pubblico italiano che pur non amando particolarmente il genere (hanno più seguito popolare le opere filmate), ne apprezza la piacevolezza e l'ottimismo trionfante. Proprio di questo ottimismo, tipicamente americano, Gene Kelly è espressione nei suoi film migliori, sia diretti da Minnelli che da lui stesso in coppia con Donen. In divisa da marinaio (due volte), o pittore nella Parigi musicata da Gershwin, la sua è una danza più atletica che elegante: l'attore si accompagna spesso, nei numeri musicali, a bambini e persino ad immagini in cartoni animati della loro fantasia (balla col topolino Jerry in *Due marinai e una ragazza*, del '45) arrivando a 'cantare sotto la pioggia' nel film del '52 che rappresenta

da più punti di vista un apice e che si pone, fin dal titolo, come celebrazione di ottimismo e di speranza in tempi difficili che sono però, invece, quelli dell'egemonia mondiale dell'America vittoriosa.

E in tal senso le figure proposte dal cinema restano, come prima, figure eroiche. Come scrive Cristina Jandelli nella sua *Breve storia del divismo cinematografico*, «Nella Hollywood dell'epoca d'oro il semidio si incarna nel cowboy che compie straordinarie imprese conquistando il selvaggio West».

Se tutti i personaggi divistici maschili di cui abbiamo parlato (eccetto Grant, Astaire e Kelly) avevano più volte interpretato personaggi western, il pensiero corre subito a John Wayne, che dell'uomo del *West* inventato dal cinema fu senza dubbio l'incarnazione più pura. Sia nel suo periodo di film B che raggiunto il rango di star, sia diretto da maestri come Ford o Hawks che con altri registi, non si contano i ruoli western di Wayne, che si fatica a ricordare in doppiopetto o abito da sera, senza stivali e cinturone, o quanto meno senza una divisa, sempre forte e privo di cedimenti pure quando lascia trasparire un fondo sensibile e paterno (tanto che, come dice Tod McCarthy nel suo informatissimo libro su Hawks, Wayne volle fare lo sceriffo di *Un dollaro d'onore* in risposta a quello, secondo lui inaccettabile, di Gary Cooper in *Mezzogiorno di fuoco*). Imperterrito anche dopo la fine del 'sogno americano' (com'è noto esaltò la guerra del Vietnam in *Berretti verdi*) non si lasciò modificare il personaggio divistico neanche dalla vecchiaia.

Nessuno dei nuovi divi lanciati dal cinema di Hollywood nel dopoguerra, da Kirk Douglas a William Holden, da Robert Mitchum a Rock Hudson, e persino a Paul Newman, potette esimersi dall'apparire, almeno in qualche film, in ruoli di eroe western. Per non parlare di Burt Lancaster, che pur a suo agio anche in ruoli drammatici, fu per sei volte protagonista del vecchio *West* prima di trasformarsi, ma ormai nei primi anni Sessanta, nel raffinato principe di Salina messo in scena da Visconti.

Certo la sanzione del divismo poteva avvenire magari con ruoli molto diversi, da eroe della classicità, come accadde a Kirk Douglas quando fu chiamato a Roma nel '54 per interpretare Ulisse nel film sull'Odissea prodotto da Ponti e De Laurentis e diretto da Camerini, accanto a una Silvana Mangano insieme Penelope e Circe. Ancora eroe classico Douglas sarebbe stato per Stanley Kubrick alla fine del decennio in *Spartacus*, dove però i Romani lo avrebbero crocifisso.

Del resto anche Charlton Heston aveva già fatto il pellerossa (se pure di nascita bianco) in *Il giuramento dei Sioux*, e poi Buffalo Bill e uno dei due capitani esploratori del *West* più selvaggio, prima di diventare Mosè nel '56 per De Mille e poi vedersela anche lui coi Romani nel trionfale *Ben Hur* del '59.

Persino Montgomery Clift, sempre giustamente ricordato come il primo dei giovani ribelli del cinema americano, aveva avuto il suo battesimo divistico con un ruolo di cowboy (per quanto sofferto) in *Il fiume rosso* di Hawks, accanto a John Wayne.

Ma sebbene uscito felicemente dal film, gli era certo più congeniale la figura di soldato sensibile e un po' nevrotico che avrebbe interpretato in *Da qui all'eternità* nel '53 e anche, in fondo, il pur un po' improbabile insegnante italiano che ama un'americana sposata in quella mescolanza tra Hollywood e Cinecittà rappresentata da *Stazione Termini* di De Sica, dello stesso anno.

La maggiore star maschile di Hollywood era già, in quel momento, Marlon Brando, che dopo la cattiveria sexy di *Un tram che si chiama desiderio*, dove aveva rubato la scena alla ex-Rossella Vivien Leigh, coi jeans e la motocicletta de *11 selvaggio* si era trasformato in icona della gioventù ribelle; salvo poi essere subito recuperato, grazie anche al suo volto da statua antica, nel ruolo classico di Antonio per il *Giulio Cesare* di Shakespeare diretto da Mankiewicz nel 1953 e fare poi un Napoleone in *Cinemascope* nel *Desirée* della Fox. Ma anche lui, a fine decennio, si sarebbe piegato ad un ruolo western con *I due volti della vendetta*.

Una tragica morte precoce, nel settembre '55 a ventiquattro anni, rese James Dean il più famoso e celebrato 'ribelle' del periodo, pur dopo soli tre film. Il pubblico italiano praticamente lo scoprì dopo l'incidente che gli era costato la vita quando arrivò *La valle dell'Eden* nell'autunno del '55.

'Ribelle o gigante' secondo l'interrogativo posto dalla pubblicità del documentario biografico dedicatogli da Robert Altman nel '57 riferendosi ai titoli originali di due film dell'attore (*Rebel without a Cause* e *Giant*), Dean venne ad incarnare una figura di adolescente quale mai s'era vista al cinema.

E se il titolo italiano del suo secondo film diventava *Gioventù bruciata*, dando in certo senso una connotazione negativa al 'ribelle senza causa' dell'originale, aveva più ragione Truffaut quando identificava il segreto dell'enorme successo suscitato dalla giovane star nei giovani di tutto il mondo non tanto nella violenza o nel pessimismo dei suoi personaggi, quanto nella loro purezza e pudore dei sentimenti, nell'orgoglio e nella sofferenza di sentirsi diversi, nel rifiuto e insieme nel desiderio di integrazione.

Edgar Morin, autore di uno dei migliori libri mai scritti sul divismo, vide nella sua morte, e in quella della Monroe qualche anno più tardi, la fine del fenomeno.

A molti anni di distanza possiamo dire che il divismo, piuttosto che finito, si è trasformato, non è più quasi esclusivamente legato al cinema ma si è trasferito ad altri settori della vita e della comunicazione contemporanea,

dalla televisione allo sport, dalla politica alla musica rock.

Ma nel periodo di cui abbiamo parlato, in quegli anni del dopoguerra in cui personalmente mi trovavo ad essere bambino e poi adolescente, le star del cinema partecipavano veramente del divino e dell'umano, secondo la felice definizione di Morin, erano Dei ed eroi di un Olimpo tutto particolare che poco aveva a che fare col mondo reale e che comunque proveniva dall'America.

Era come un'isola che non c'è dove se la realtà entrava imponendo le sue leggi, come nei casi traumatici delle morti tragiche di James Dean e di Marilyn Monroe, ciò valeva certo a potenziare il mito ma dava anche, insieme, la coscienza di un cambiamento, della fine di un sogno.



La Valle dell'Eden, E. Kazan (1955)

Ermelinda M. Campani

Il mito di Vittorio De Sica nel cinema nord-americano contemporaneo

I percorsi che attraversano e intersecano il cinema nord-americano e quello italiano sono molteplici. Partono almeno dai tempi di Giovanni Pastrone e David W. Griffith, passando tanto attraverso le *screwball comedies* (importate dal figlio cinefilo di Benito Mussolini, Vittorio) e le commedie dei telefoni bianchi, quanto dalla nuova idea di femminilità inaugurata nel dopoguerra da Gilda, la Rita Hayworth del film omonimo di Charles Vidor (1946), di cui Silvana Mangano divenne una delle controparti nel cinema nostrano. A questi esempi, si aggiungono le pellicole di tanti cineasti americani che citano Federico Fellini, a cominciare dal Woody Allen di *Stardust Memories* (1980) e quelli che, come Quentin Tarantino, trovano il loro mito personale rispettivamente nella filmografia di Sergio Corbucci, e in quella di Sergio Leone. Esiste poi tutto un filone (esclusivamente di matrice statunitense) incentrato sulla italo-americanità, dove le citazioni e i riferimenti cessano di essere stilistici e il cinema si fa invece interprete di una cultura di mezzo anche attraverso l'impiego di attori prevalentemente italoamericani.

Queste e altre forme di virtuose *contaminatio* sono ben riassunte nel (lungo) documentario di Martin Scorsese del 1999 intitolato *Il mio viaggio in Italia*, dove il regista spiega e mostra la sua personale fascinazione verso il cinema italiano e si sofferma in particolare su Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Vittorio de Sica, Luchino Visconti e Federico Fellini. Le citazioni e i riferimenti incrociati tra le due cinematografie non sorprendono poiché il cinema è un'arte che viaggia, che si muove e che, essendo onnivora, non viene mai meno alla sua vocazione a catturare e rielaborare tanti registri e linguaggi, a partire proprio da quelli cinematografici. Il cinema che si fa specchio del cinema si apre non solo alle note questioni di auto-riflessività e di meta-narrativa ma offre anche nuove chiavi di lettura dei singoli film.

Nonostante questa molteplicità di citazioni incrociate, il mito cinematografico italiano più persistente nella cinematografia americana riguarda,

non sorprendentemente, i grandi padri del Neorealismo. Anche due pellicole americane relativamente recenti, *Precious* (Lee Daniels, 2009) e *Per una vita migliore* (*A Better Life*, Chris Weitz, 2011) citano, per vie diverse ma ugualmente molto significative, Vittorio De Sica, rispettivamente il De Sica de *La Ciociara* (1960) e quello di *Ladri di biciclette* (1948).

Precious è l'adattamento del romanzo *Push. La storia di Precious Jones* di Sapphire (*alias* Ramona Lofton). La scrittrice, che è anche poetessa e danzatrice, racconta (non per la prima volta in quest'opera)¹ di un'America distopica popolata da un'umanità difficile che vive una vita di povertà estrema, fatta di abusi e di analfabetismo. Nello specifico, la storia è quella di Precious Jones (Gabourey Sidibe), una adolescente nera, obesa, appunto, e analfabeta. Precious vive a Harlem con la madre Mary Johnson (Mo'Nique), una donna capace solo di sfruttare il sistema del welfare americano, è vittima di ripetute violenze sessuali da parte del padre, e darà alla luce due figli, una bimba affetta dalla sindrome di Down e un bambino. Il nucleo narrativo del film, che è quello del melodramma materno, ruota attorno a queste due donne, una madre e una figlia. Tra di loro c'è un uomo, che è marito e padre, che le violenta e le possiede entrambe. Le figure che rappresentano dei modelli positivi sono poche: c'è l'infermiere interpretato da Lenny Kravitz, l'assistente sociale il cui ruolo è affidato a Mariah Carey, e un'insegnante lesbica, Blue Rain. Il film, una specie di *bildungsroman* crudo e cupo dei giorni nostri, racconta il progressivo affrancamento di Precious da una vita di vessazioni fisiche, sessuali e psicologiche, la sua alfabetizzazione e il suo ingresso, seppur stentato, nel mondo degli adulti.

Il tratto stilistico del film è improntato a un realismo assoluto (verrebbe da dire che il film ha uno stile neorealista) ma a tratti si apre a incursioni che si collocano tra il realismo magico e il surrealismo – ciò accade, ad esempio, ogniqualvolta il regista asseconda l'immaginazione di Precious e la segue nei suoi sogni ad occhi aperti che la portano fuori dalla realtà attorno a lei e le consentono di proiettarsi in un altro mondo.

Questa pluralità di stili (la fotografia a volte sembra addirittura espressionista) ben si adatta a un film che è carico di citazioni mutate dalla cultura popolare e dal cinema stesso. Daniels cita la letteratura, l'arte, la televisione, i video musicali e la pubblicità; in filigrana al film c'è il gospel di Mahalia Jackson, ci sono le idee politiche di Malcolm X, alcuni temi cari a Melvin Van Peebles (considerato il padre della cosiddetta *blaxploitation*), c'è la serie televisiva *227* (anch'essa incentrata su personaggi afro-americani), le

¹ Cfr. R. LOFTON (conosciuta come SAPPHERE), *Push, La storia di Precious Jones*, Rizzoli, Milano 1997.

questioni geopolitiche di piazza Tienanmen, e perfino gli scandali internazionali Iran-Contra. Se la fascinazione verso la cultura popolare e le sue diverse manifestazioni pervade l'intera pellicola di Daniels, una delle citazioni più significative e perduranti in *Precious* è rappresentata da *La ciocciara* che ne diventa specchio, chiave di lettura e una specie di sottotesto.

La Ciociara, come *Precious*, racconta di due donne. Non è un caso che il titolo inglese del film di De Sica sia proprio *Two Women*. Tratto dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia e ambientato tra Roma e la ciociaria nel corso della Seconda Guerra Mondiale (nell'estate del 1943), il film segue le vicende di una madre Cesira (Sophia Loren, che all'epoca aveva ventisei anni) e di una figlia Rosetta (Eleonora Brown). Madre e figlia lasciano la capitale per sfuggire ai bombardamenti e si rifugiano nell'entroterra, nella zona di Fondi. Lì troveranno una comunità di persone e una nuova importante amicizia, quella di Michele, un giovane intellettuale antifascista che si innamora di Cesira e da cui anche Rosetta comincerà a sentirsi attratta. Al ritorno in città, proprio quando il peggio sembrava essere passato, le due donne verranno brutalmente violentate da un gruppo di soldati marocchini dell'esercito francese, i *goumier*, dentro a una chiesa che è stata bombardata che è dedicata a San Francesco d'Assisi.

La violenza che madre e figlia subiscono è resa attraverso una sequenza drammatica e stringente, fatta di un crescendo di emozioni, di primi piani, di grida disperate, e di orrore. Lo squarcio sul tetto della chiesa, che De Sica cattura in un primo piano e che giustappone, attraverso una eloquente serie di campi/controcampi, a quello del volto di Rosetta, è il segno più forte della devastazione che la guerra ha prodotto anche nell'animo umano ed è allo stesso tempo l'immagine grafica, viscerale e fortemente esplicita della violenza che si sta consumando.

Sulla falsariga di questa sequenza, Daniels filma all'inizio di *Precious* un'altra brutale violenza. Questa volta è un padre che abusa della figlia di fronte agli occhi della moglie e dello spettatore. Il regista filma la sequenza attraverso un campo-controcampo tra il volto (e soprattutto gli occhi) di Precious, e il soffitto che la ragazza fissa mentre il padre la violenta. La soggettiva, che ci restituisce il primo piano del soffitto, mostra una crepa da cui entra una luce rossa, come fosse un rivolo di sangue. La crepa poco alla volta si ramifica e si allarga e il soffitto inizia a crollare. Riferimento molto esplicito all'atto sessuale e alla violenza, questa sequenza allude – anzi – cita esplicitamente quella dell'abuso sessuale ne *La Ciociara*. Lo squarcio sul soffitto, ancora una volta, è simbolico di quello fisico e psicologico a seguito della violenza sessuale².

² Le pellicole che inscenano violenze sessuali e che Lee Daniels aveva certamente in mente

Il tributo al grande mito di De Sica, subito all'inizio del film di Daniels, stabilisce un vero e proprio parallelo tra le due adolescenti, Rosetta da una parte e Precious dall'altra. Ma la dialettica ideologica e estetica tra il film di Daniels e quello di De Sica si articola attraverso un'altra lunga serie di riferimenti che non sono né arbitrari né trascurabili a indicare che una chiave di lettura di *Precious* è proprio da ricercarsi nella filmografia del grande regista del Neorealismo italiano. Più avanti in *Precious*, c'è una sequenza molto lunga in cui il regista prima cita e poi si appropria totalmente di un segmento della pellicola di De Sica fino a riscriverla. Mary sta guardando la televisione (come al solito) in una stanza semibuia. Precious è seduta vicino a lei. La madre le ha ordinato di cuocerle la cena ma quello che le presenta la figlia non le piace. Non lo mangia e obbliga Precious a mangiarlo. Le due donne sono in silenzio davanti allo schermo del televisore che, questa volta, invece dei quiz show, rimanda immagini in bianco e nero. Sono quelle de *La Ciociara* e in particolare del momento in cui Cesira insiste perché lei e la figlia rientrino a Roma, e poi, una volta giunte a metà del viaggio di ritorno, che si riposino dentro una chiesa diroccata che trovano sul loro cammino e che tragicamente rappresenterà il teatro dove si consumerà la violenza sessuale.

Con grande sapienza e maestria, Daniels confeziona una lunga sequenza che mescola e confonde i due film, il suo e quello italiano. Inizialmente li giustappone in una specie di montaggio alternato accompagnato da movimenti di macchina che istituiscono una assoluta continuità tra le immagini televisive e quelle di Precious e di sua madre. Addirittura, quasi senza soluzione di continuità, la camera di Daniels unisce sulla stessa linea (con un *match cut*), il volto di Rosetta e quello di Mary. Ma non basta: Daniels finisce con l'appropriarsi completamente del film di De Sica che rimanda, a schermo pieno (lo schermo televisivo si sovrappone a quello cinematografico e ne prende il posto) creando una perfetta equivalenza (almeno) visiva tra i due film. Da ultimo, Daniels riscrive *La ciociara* attribuendo a Precious e a Mary i ruoli, rispettivamente, di Rosetta e di Cesira in una sequenza girata in bianco e nero. La ciociara di Daniels mostra Precious e Mary, entrambe ben vestite e con i capelli ordinati. Mary sembra un po' più gentile con la figlia anche se non esiterà a chiamarla puttana mentre insiste ancora una volta che la ragazza mangi. Ma non sono più nella cucina sporca e buia di casa loro. Sono in una chiesa, il tavolo è l'altare, il

includono *Repulsion* (Roman Polanski, 1965), *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968), *Sybil* (Daniel Petrie, 1976), *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (David Lynch, 1992), *The Butcher Boy* (Neil Jordan, 1997), *Happiness* (Tod Solondz, 1998), e *Monster* (Patty Jenkins, 2003).

cibo è poco ed è disposto quasi come se fosse una natura morta. La chiesa dunque è un rimando a quella ne *La Ciociara*, anzi è come se Mary (che nonostante il nome è una specie di anti-Cristo) e Precious fossero uscite dal film di Daniels per entrare definitivamente in quello di De Sica.

Lo stringente dialogo intertestuale che Daniels istituisce con *La Ciociara* arricchisce *Precious* di significati. Entrambe le pellicole sono ambientate in un periodo di guerra. Quella che fa da sfondo alla vicenda di Precious e sua madre è la guerra spesso silenziosa della Harlem degli anni Ottanta; è fatta di disuguaglianze sociali, di povertà, di abusi fisici e psicologici, e di forti ingiustizie che affondano radici profonde nella storia sociale e razziale americana. Il film, in questo senso, è un esempio della cosiddetta *slave narrative*, per la forza con cui dà voce ai grandi temi della storia afro-americana, ma rimanda anche a uno dei temi più cari a tutto il Neorealismo cinematografico: il tragico destino dei bambini e dei giovani costretti a vivere in tempo di guerra³.

Tutte quattro le donne sono emblematiche dei melodrammi materni. Intanto, sia le madri sia le figlie, in entrambi i film, vedono annientarsi le loro rispettive posizioni simboliche e per via delle violenze subite diventano tutte brutalmente e ineluttabilmente solo donne straziate dalle violenze. Le due madri, Cesira e Mary (anche Precious è madre), sono insieme vittime e carnefici essendo ciascuna (in modi molto diversi) responsabile di non aver protetto la propria figlia ed avendo condiviso in un qualche modo la figlia (sempre in modi molto diversi) con lo stesso uomo. Nel caso del film di Daniels, gli abusi su Precious vengono tanto dalla madre quanto dal padre e inoltre Mary chiarirà quanto fosse stata gelosa delle 'attenzioni' che suo marito riservava a Precious. Ne *La Ciociara*, Rosetta si invaghisce dello stesso uomo di cui sua madre si innamora, Michele, interpretato da Jean-Paul Belmondo. Inoltre, il montaggio di alcune delle sequenze de *La Ciociara* che viene fatto da Daniels, sottolinea (sembra apposta), la 'colpa' della madre che costringe la figlia a rientrare a Roma, che decide se e quando fermarsi nella chiesa e che dunque è responsabile di scelte sbagliate come tutte le protagoniste dei melodrammi materni. Quando Cesira schiaffeggia Rosetta per aver accettato il regalo di un paio di calze di nylon da un giovane con cui è andata a ballare, il film sembra suggerire che Cesira vede la figlia quasi come se da vittima fosse diventata una specie di puttana, proprio come Mary aveva chiamato Precious.

³ Vengono in mente tutti i bambini della trilogia della guerra di Roberto Rossellini, e in particolare Edmund di *Germania, anno zero* (1948) così come tutti i bambini della filmografia neorealista di De Sica.

Il mito del cinema di De Sica in *Precious* trova ulteriori realizzazioni. La scelta di un'attrice non professionista per il ruolo principale, quello di Precious; il fatto che molto del film è stato filmato *in situ* a Harlem; la dura critica sociale. Ma se per un verso il Neorealismo rappresenta l'af-fondo nel reale, per l'altro diventa uno specchio come via di fuga nell'im-maginario e nel mito, appunto. Precious, il personaggio, si specchia nella Rosetta de *La Ciociara* in cui vede se stessa come un'altra persona e al contempo trova la sua unica vera amica. *Precious*, il film, si riflette invece nello specchio del grande cinema italiano a cui si affida, delegandogli parte della propria significazione.

Molto meno articolato del precedente ma altrettanto significativo, è il rapporto che *Per una vita migliore* istituisce con *Ladri di biciclette* dal quale deriva sostanzialmente per intero la propria trama.

La storia è quella di Carlos Galindo e di suo figlio Luis. Carlos è un immigrato messicano irregolare di quarant'anni che lavora come giardinie-re a East Los Angeles e che, per sperare di guadagnare un po' di più e di vivere un po' meglio, raccoglie tutti i soldi che ha (inclusi quelli che chiede in prestito a sua sorella Anita) e si compra un furgone. Il furgone, che pure lui guida senza patente, lo rende indipendente sul lavoro e ne farebbe un piccolo imprenditore, se non fosse che gli viene subito rubato da un suo aiutante, Santiago, che aveva appena assoldato tra gli immigrati messicani irregolari come lui. Per Carlos e per suo figlio, il furto del furgone rappre-senta l'inizio di numerose difficoltà che culmineranno, alla fine della pel-licola, nella deportazione di Carlos e nella definitiva separazione da Luis.

La storia del film di De Sica è del tutto analoga: è incentrata su un padre e un figlio, Antonio e Bruno Ricci, e sulla ricerca di una vita miglio-re attraverso un lavoro. Ma come nel caso di Carlos anche a Antonio, pro-prio nel primo giorno di impiego, viene rubato lo strumento di lavoro più importante, la bicicletta con cui sarebbe dovuto andare in giro per la città a attaccare poster cinematografici e per la quale aveva dovuto impegnare tutti i suoi beni, incluse le lenzuola del letto.

Padre e figlio si aggireranno per Roma nel vano tentativo di ritrovare la bicicletta fino alla decisione finale quando Antonio, disperato, risolve di rubarne una salvo poi venir braccato dai passanti e consegnato alla polizia. Solo la pena verso il figlio eviterà l'arresto del padre. Analoga sorte è quella di Carlos. Lui e il figlio riusciranno a recuperare il furgoncino ma la Polizia li fermerà e procederà all'extradizione del padre. Non è dato di sapere cosa succederà a Luis che rimane in America e che forse si unirà a una di quelle gang latine da cui il padre aveva fatto di tutto per tenerlo lontano.

Come nel caso di *Precious*, il mito del Neorealismo è uno specchio che

contestualizza e dà un senso alle moderne tragedie. E, esattamente come *Ladri di biciclette*, *Per una vita migliore* rappresenta una forte denuncia sociale che riguarda intere classi di persone, gli *illegal alien*, che non hanno una identità riconosciuta e nemmeno un posto dove vivere. Lo spietato dopoguerra italiano sembrava inesorabilmente escludere Antonio e Bruno, la vita californiana non fa posto a gente come Carlos e Luis che ingaggiano una lotta con persone come loro, una lotta di poveri e di diseredati.

Il cinema di De Sica rivisitato dal cinema americano, sia esso quello di Lee Daniels o di Chris Weitz, mostra di riuscire ancora a parlare al mondo contemporaneo, segno della sua capacità a cogliere il senso permanente della vita, segno che quel contenutismo di cui è stato a lungo tacciato è in effetti ancora un suo punto di straordinaria forza.



La Ciociara, V. De Sica (1960)

Christian Uva
*Il mito di C'era una volta in America**

C'era una volta in America è il titolo con cui si potrebbe identificare quasi *in toto* il corpus filmografico di Sergio Leone, ma anche il suo omaggio definitivo e colmo di nostalgia a un certo tipo di cinema. Affermava infatti il regista romano: «Questo film, che nasce dal nostro amore per il cinema e la letteratura americana, potrebbe intitolarsi “C'era una volta un certo tipo di cinema” [...] un’America rivista attraverso le immagini hollywoodiane che ci avevano affascinato»¹.

La prepotente irruzione della modernità di cui *C'era una volta il West* (1968) e *Giù la testa* (1971) avevano cominciato a rendere conto ora si dispiega in un contesto di violenza quanto mai radicale ed esplicita. C'è del resto «una precisa continuità storica tra la violenza del West e quella dei gangster di New York: una nazione nata dalla violenza non può che proseguire sulla stessa strada»².

In *C'era una volta in America*, tuttavia, non c'è più alcuna apertura verso prospettive di speranza e di progresso, come accadeva ancora in *C'era una volta il West* dove ad esempio, in conformità con i codici linguistici del western tradizionale, il movimento ascensionale del dolly nella scena dell'arrivo di Jill alla stazione di Flagstone serviva letteralmente a scoprire «l'ultimo orizzonte» nel cui «mare», leopardianamente, appariva ancora «dolce» il «naufragare» dello sguardo³. Al contrario, nell'ultima opera di Leone «il dolly scende in basso, proprio come una ghigliottina, a recidere i legami di Noodles (i cadaveri degli amici allineati in strada sotto una

* Questo saggio riprende alcune considerazioni presenti nel volume C. UVA, *Sergio Leone. Il cinema come favola politica*, Ente dello Spettacolo, Roma 2013.

¹ O. DE FORNARI, *Tutti i film di Sergio Leone*, Ubulibri, Milano 1997, p. 26.

² F. MINNINI, *Sergio Leone*, Il Castoro, Milano 1995, p. 29.

³ G. LEOPARDI, *L'infinito*, Demetra, Milano 2000, p. 37.

pioggia battente) e le sue ultime illusioni (il piano sequenza che lo scopre nella cabina telefonica mentre annuncia a Moe il suo ritorno)»⁴. Leone in questo caso rinuncia all'ariosità del formato panoramico del *Techniscope*, e non soltanto in ragione delle imposizioni del mercato televisivo, ma soprattutto, come ha sottolineato Robert C. Cumbow, per enfatizzare proprio l'estrema limitatezza dell'orizzonte raccontato: «un mondo, in effetti, nel quale molti dei suoi personaggi risultano intrappolati, [e dunque] lontani dalle ampie possibilità spaziali dei Western, [ma soprattutto] un'America del tradimento, della disillusione e dei sogni infranti»⁵.

La vicenda del film si sviluppa nel cuore del 'secolo breve' lungo un arco di tempo che copre più di quarant'anni: dagli anni Venti – ossia dal periodo in cui, in pieno regime proibizionista, il giovanissimo Noodles compie la sua gavetta nella malavita di quartiere assieme agli amici Patsy, Cockeye, Dominic e Max, agli ordini del piccolo boss locale Bugsy – al fatidico 1968, l'anno dell' 'immaginazione al potere' e dunque, nella logica del film, «simbolicamente l'ultimo momento in cui al protagonista Noodles è dato di sognare»⁶, ripercorrendo appunto, proprio come in una lunga e nostalgica visione onirica, il suo passato. È questo il contesto in cui il regista ambienta il suo *bildungsroman* nel quale i 'ragazzi di Viale Glorioso' della sua infanzia trasteverina, anche grazie al tocco di due sceneggiatori specializzati in agrodolci storie di amicizia come Benvenuti e De Bernardi⁷, si trasfigurano negli ebrei 'angeli con la faccia sporca' che compiono le proprie violente scorribande nella New York degli anni Venti, condividendo la medesima solidarietà di classe dei *niños* di *Giù la testa* o dei ragazzini di *Sciuscià* (Vittorio De Sica, 1946), e intonando per le strade della 'grande mela' un fischio che sembra echeggiare quello dei bambini del finale di *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945).

Malgrado la persistente crisi identitaria di cui soffrono, le figure che popolano il 'poema criminale' di *C'era una volta in America* condividono una provenienza etnica e religiosa molto specifica e originale per un genere come il *gangster movie*, se si considera che solitamente esso risulta abitato da 'eroi neri' di origine italo-americana, americano-irlandese o ispanica. Noodles, Max e compagni sono infatti esponenti di un fenomeno relativamente sconosciuto

⁴ MINNINI, *Sergio Leone*, cit., p. 31.

⁵ R.C. CUMBOW, *The Films of Sergio Leone*, Scarecrow Press, Lanham-Toronto-Plymouth 2009, p. 106 [trad. mia].

⁶ R. LASAGNA, *Sergio Leone*, Ripostes, Battipaglia (SA) 1996, p. 24.

⁷ I due sono autori con Tullio Pinelli dello script di *Amici miei* (1975) di Mario Monicelli, film particolarmente apprezzato da Leone proprio per il modo in cui affronta il tema dell'amicizia.

(perlomeno al cinema) come quello del gangsterismo ebraico che, sulla base dell'autobiografia⁸ del malvivente David Aaronson (pseudonimo di Harry Grey), detto 'Noodles' ('Spaghetti'), trova la sua peculiare quanto suggestiva ambientazione nel Lower East Side newyorchese degli anni Venti fellinianamente ricostruito a Cinecittà da Carlo Simi.

La scelta di raccontare una storia di *gangster* ebrei deriva per Leone non solo dalla necessità di sottrarsi al rischio di replicare i primi due episodi di *The Godfather* (*Il Padrino* e *Il Padrino Parte II*, Francis Ford Coppola, 1972, 1974), ma anche dalle suggestioni rintracciate in un mondo che ai suoi occhi sembra «comunicare direttamente con l'ineffabile. C'era dentro il Golem – ha dichiarato Leone – altre dimensioni, la preghiera, il castigo divino. [...] C'era la religione e c'era il mito»⁹. Non si dimentichi del resto che *C'era una volta in America* deve essere messo in relazione con il successo riscosso all'epoca da alcuni importanti libri in cui risultava centrale il tema della *jewishness* proprio in relazione a un *revival* del Lower East Side di New York¹⁰: da *Le gioie dell'Yiddish* di Leo Rosten a *The Greatest Jewish City in the World* di Harry Golden e *World of Our Father* di Irving Howe¹¹.

C'era una volta in America costituisce tuttavia una lettura critica della stessa *jewishness* poiché mette in scena un sostanziale tentativo di emancipazione rispetto a tale orizzonte culturale e religioso. Interpreti di questa azione sono proprio le due figure più importanti nella vita di Noodles: Deborah e Max. Se la prima attiva una sofferta quanto complessa dialettica nei confronti della sua originaria ebraicità, il secondo – interpretato da James Woods, già giovane ebreo tormentato nella miniserie TV *Holocaust* (*Olocausto*, Marvin J. Chomsky, 1978) – cerca di sfuggire alla sua identità etnica e alla sua origine sociale finendo addirittura per rinnegarle, rinascendo sotto le mentite spoglie del senatore Bailey.

D'altra parte è proprio il tema dell'amicizia e della sua faccia oscura, il tradimento, come già evidente in *Giù la testa*, a interessare al regista in maniera ormai esclusiva, soprattutto se di mezzo c'è una donna: nel western si trattava della fanciulla che John e il suo amico fraterno baciano,

⁸ H. GREY, *The Hoods*, Crown Publishers New York 1953, trad. it. *Mano armata*, Longanesi, Milano 1983.

⁹ S. LEONE in D. GABUTTI, *C'era una volta in America. Dollari, cowboy, whisky, donne, oppio, gangster e pistole... Un'avventura al saloon con Sergio Leone*, Rizzoli, Milano 1984, p. 22.

¹⁰ Ambiente, d'altronde, già protagonista di opere cinematografiche come il cortometraggio *The Musketeers of Pig Alley* (ID., 1912) di David W. Griffith o il primo film sonoro *The Jazz Singer* (*Il cantante di Jazz*, 1927) di Alan Crosland.

¹¹ Cfr. J. FREEDMAN, *Graves and Images. Once Upon a Time in America and the Unmaking of Jewish Memory*, in «TDR: The Drama Review», 55, Fall 2011, p. 125.

prima l'uno poi l'altro, nel truffautiano *flashback* finale; in *C'era una volta in America* è Deborah, grande amore della vita di Noodles e amante, in età avanzata, di Max.

Se, come afferma Roberto Lasagna, «l'omosessualità latente dei suoi personaggi, per i quali la donna è sempre un oggetto di (reciproco) scambio»¹², si rende in quest'opera quanto mai palese¹³, ancora una volta, però, non è forse corretto parlare di misoginia da parte dell'autore. Da un lato va infatti considerato che la sua sensibilità finisce semplicemente «per rispecchiare l'aridità del mondo rappresentato, senza che questa sia necessariamente la reale visione di Leone»¹⁴, dall'altro va rimarcato come la donna si riveli di fatto un *soggetto attivo* in una trama in cui i veri deboli sono gli infantili e autodistruttivi personaggi maschili. Oltre alla posizione assunta dal personaggio di Deborah, va considerato anche il ruolo di Carol, la fidanzata di Max, la quale, presentata al principio come una squaldrina ninfomane priva di personalità, alla fine determinerà il destino stesso del gruppo di amici.

Sarà lei infatti che, per impedire a Max di portare a termine l'impresa suicida di rapinare la Federal Reserve, suggerirà a Noodles di denunciare la *gang* e di farla arrestare mentre trasporta l'ultimo carico di whisky, creando l'occasione in cui, durante la sparatoria, insieme a Patsy e Cockeye, Noodles crederà sia rimasto ucciso anche Max.

Secondo tale prospettiva la stessa violenza sessuale che il protagonista esercita su Deborah acquista i connotati di un atto tragico, disperato ma, in fondo, impotente attraverso cui il maschio crede di poter riequilibrare la disparità di cui è vittima. Come rileva Francesco Minnini, insomma, la «donna, che in *C'era una volta il West* si stava affacciando alla ribalta sociale, è ora protagonista della Storia. L'uomo, sentendosi emarginato, cerca di rallentare l'inevitabile processo»¹⁵.

Secondo Cumbow, invece, tutto ciò è il risultato di una concezione fortemente diversa da quella che connota nominalmente il *background* culturale di matrice 'antico testamentaria' del film.

L'atteggiamento verso il sesso femminile è decisamente condizionato dalla dicotomia 'Maria-o-Eva' tipica delle società cattoliche 'uomo-centriche' come quella italiana: è così che molte donne di *C'era una volta*

¹² LASAGNA, *Sergio Leone*, cit., pp. 23-24.

¹³ Si pensi ad esempio alla gelosia di Max che nel corso del film lo induce per ben tre volte a distrarre Noodles da Deborah.

¹⁴ R. DONATI, *Sergio Leone. America e nostalgia*, Falsopiano, Alessandria 2004, p. 135.

¹⁵ MINNINI, *Sergio Leone*, cit., p. 30.

in America risultano «grossolane, contaminate con il male ([la prostituta] Peggy e Carol per esempio; non sappiamo molto a proposito della fidanzata di Noodles del 1933, ma il suo nome è Eva). Ma Deborah, come Jill in *C'era una volta il West*, è una figura quasi-spirituale»¹⁶.

Loser per eccellenza del cinema leoniano, «piccolo personaggio che vive il gangsterismo in maniera quasi anarchica» e individualista (a differenza del malvivente 'conformista' Max), «ebreo melanconico»¹⁷, Noodles è dunque colui al quale non resta altro che trovare riparo nella dimensione di una memoria continuamente sconfinante nell'immaginazione, unica possibilità di *estasi*, nel letterale significato di *fuoriuscita* da se stessi e dalla realtà circostante. Il presente, d'altronde, è un luogo sempre più indecifrabile, come sembra suggerire Leone (con accenti postmoderni a metà tra il genere fantasy e l'horror) nell'emblematica scena del prefinale in cui Noodles (e con lui lo spettatore) vede o crede di vedere Max scomparire dentro a un fantomatico camion tritarifiuti (circostanza peraltro ispirata all'autentico caso di Jimmy Hoffa, controverso sindacalista statunitense vicino alla mafia¹⁸ misteriosamente scomparso nel 1975), per poi imbatcersi in un'auto d'epoca piena di persone che, letteralmente uscite dagli anni Trenta, festeggiano la fine del Proibizionismo. È la compresenza di epoche storiche differenti forse la chiave per comprendere un film il cui soggetto, in fondo, è proprio la ricerca del «racordo impossibile [...] tra i sogni di bambino e il mondo degli adulti, tra l'America fabbricata da Hollywood e l'America reale»¹⁹.

Mescolando all'ennesimo grado realtà e immaginazione, riferimenti pittorici a Degas, Hopper e Klimt con rimandi alle fotografie di Berenice Abbott²⁰ o a quelle di cronaca nera degli anni Venti e Trenta, *C'era una volta in America* può essere considerata così l'opera leoniana dai connotati più *mitici* o *favoleschi*, al punto da lasciare nello spettatore il dubbio che quanto mostrato non sia altro che il frutto della *rêverie* 'all'oppio' di Noodles il quale, da vero burattinaio o emissario del Destino²¹, gestisce

¹⁶ CUMBOW, *The Films of Sergio Leone*, cit., p. 114 [trad. mia].

¹⁷ DE FORNARI, *Tutti i film di Sergio Leone*, cit., p. 23, 106.

¹⁸ A lui è direttamente ispirato nel film il personaggio del sindacalista Jimmy O'Donnell interpretato da Treat Williams.

¹⁹ J.-B. THORET, *Sergio Leone*, Cahiers du cinéma, Paris 2007, p. 86 [trad. mia].

²⁰ Uno degli scatti della famosa fotografia, *Pike and Henry Street* (1936), viene letteralmente citato da Leone in più occasioni laddove le gesta criminali della gang si inscrivono nello scenario di strade sul cui sfondo spiccano imponenti ponti di ferro come Manhattan Bridge.

²¹ «Noi siamo il destino», afferma spavaldo Max come in un gioco di specchi, riferendosi al modo in cui la sua gang ha rimescolato le carte del Fato scambiando i neonati nelle culle

con la fantasia le vite dei suoi personaggi. Compresa quella del corrotto senatore Bailey dietro al cui simulacro si nasconde, senza che Noodles voglia però riconoscerlo, il suo amico fraterno Max.

Quest'ultimo, insieme al personaggio di Jimmy O'Donnell – il sindacalista dalle 'mani pulite', anticapitalista e protettore dei lavoratori, la cui carriera comincia prodigiosamente a decollare proprio nel momento in cui decide di sporcarsi quelle mani con la malavita della *gang* di Max & Co. –, è la personificazione dell'idea negativa maturata da Leone nei confronti della politica, a conferma della disillusione ormai radicale con cui il regista guarda a tale sfera all'inizio dei ruggenti e patinati anni Ottanta. È per questo che, se il desiderio di Max è «rientrare nei ranghi» mentre quello di Noodles è di «restare libero»²², Leone è indiscutibilmente schierato con quest'ultimo, il quale, «mentre la Storia va avanti, [...] rimane quello di sempre: il progresso non lo riguarda, visto che esige un prezzo tanto alto da pagare. Non è un reazionario o un nostalgico, ma soltanto un patetico idealista destinato a non lasciar traccia del suo passaggio nella Storia»²³.

Sul piano visivo la condanna di Leone nei confronti di un mondo rispetto al quale egli, come Noodles, decide di tenersi in disparte si traduce in una soffocante claustrofobia che riguarda proprio le sezioni del racconto contestualizzate, oltretutto nell'epoca del proibizionismo, in quella dei «politicizzati anni sessanta»: è qui infatti che, come ha notato Roberto Donati, a differenza dei segmenti relativi all'infanzia di Noodles ambientati in una New York anni Venti idealizzata e favolesca, abbondano gli «interni, talvolta sordidi e fumosi, altre volte barocchi: in ogni caso, scuri e opprimenti»²⁴. Da tutto ciò deriva il «lunguissimo addio»²⁵ al mondo decretato da Leone-Noodles, 'uomo-bambino' che si ribella «alla fine dell'infanzia» rifugiandosi nella «completa alterazione della realtà»²⁶, «uomo del vecchio mondo che non riesce a trovare un posto nel nuovo»²⁷, «viandante

dell'ospedale nel quale è nato il figlio del capo della polizia interpretato da Danny Aiello.

²² GABUTTI, *C'era una volta in America. Dollari, cowboy, whisky, donne, oppio, gangster e pistole... Un'avventura al saloon con Sergio Leone*, cit., pp. 11-12.

²³ MINNINI, *Sergio Leone*, cit., p. 27. Secondo Cumbow l'America contemporanea restituita dal regista tramite gli occhi di Noodles è un Paese in cui «il senso di colpa liberale incontra l'avidità conservatrice, e nessuno dei due può fare a meno dell'altro» (CUMBOW, *The Films of Sergio Leone*, cit., p. 115, [trad. mia]).

²⁴ DONATI, *Sergio Leone. America e nostalgia*, cit., p. 117.

²⁵ A parlare di «lunguissimo addio» è lo stesso Leone a proposito del tono crepuscolare di *C'era una volta in America* e dell'«eroe in fuga» rappresentato dal suo protagonista (cfr. LASAGNA, *Sergio Leone*, cit., p. 31).

²⁶ M. Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, Baldini&Castoldi, Milano 1999, p. 408.

²⁷ MINNINI, *Sergio Leone*, cit., p. 23.

del tempo» che, nella sua personale *Recherche*, «sceglie l'epoca in cui vivere e torna a rifugiarsi, ringiovanito, nella fumeria d'oppio del 1933»²⁸ dove il suo sorriso trasognato e sornione si congela nel fermo-immagine finale.

Anche l'ultimo film di Leone, come *Giù la testa*, si conclude infatti con il sorriso straniato di un personaggio che 'viaggia nel tempo': il tempo del dolce ricordo irlandese di John-James Coburn nell'opera del 1971 e quello dei ben più complessi *flashback* 'a spirale' di Noodles-Robert De Niro nel film del 1984. Tutti e due i personaggi, come assaporando delle *madeleines* proustiane, compiono i loro *trip* aspirando del fumo – quello di un sigaro, il primo, e quello di un *calumet* di oppio, il secondo – quasi a confermare l'inconsistenza della materia di cui sono fatti i sogni, ma anche le immagini cinematografiche. Una dimensione metalinguistica comprovata, nella scena della fumeria di *C'era una volta in America*, dalla presenza di uno spettacolo di ombre cinesi tra cui sembra perdersi Noodles in quanto diventato egli stesso, baudrillardianamente, ombra, simulacro, fantasma.

Il suo andirivieni temporale fa insomma di *C'era una volta in America* uno dei film maggiormente «fuori tempo»²⁹ della storia del cinema, l'opera più *antilineare* di Leone, un vero e proprio *puzzle film* che dichiara una compiuta crisi della forma narrativa tradizionale e inaugura nuove posizioni spettatoriali nei confronti della storia, anticipando quell'«esplosione della struttura narrativa» caratteristica del cinema contemporaneo³⁰.

Secondo questa prospettiva l'ultima opera del regista romano si configura come un manifesto che celebra il cinema quale «eterna possibilità di ripercorrimiento sui nostri passi»³¹ e dunque come strumento per scongiurare quella stessa *morte al lavoro* che permea in fondo l'intera produzione filmica dell'autore.

²⁸ DE FORNARI, *Tutti i film di Sergio Leone*, cit., p. 110. L'opera di Proust (e per inciso l'*incipit* de *La strada di Swann*: «Per molto tempo, mi sono coricato presto la sera») è esplicitamente citata nella famosa replica di Noodles, ormai anziano, all'amico Fat Moe che gli domanda cosa abbia fatto per tutto il tempo in cui i due si sono persi di vista: «Sono andato a letto presto».

²⁹ Come ricorda infatti M. GAROFALO, *C'era una volta in America* «viene pensato negli anni Settanta, realizzato negli Ottanta e [appare] nelle sale cinematografiche nel periodo forse di maggior crisi del nostro cinema» (ID., *C'era una volta in America*, cit., pp. 400-401).

³⁰ Cfr. W. BUCKLAND (a cura di), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, John Wiley & Sons, Hoboken 2009. Si veda anche V. ZAGARRIO, *La struttura di Babel(e)*, in «Bianco e Nero», 567, maggio-agosto 2010. Da questo punto di vista si comprende meglio l'entità del danno provocato al film dal «rimontaggio» di cui è stato oggetto per mano del produttore Arnon Milchan che, preoccupandosi dei gusti del pubblico medio americano, pensò bene di riassemblare l'opera eliminando gli episodi relativi all'infanzia dei protagonisti e, soprattutto, seguendo pedissequamente la successione temporale degli eventi narrati.

³¹ LASAGNA, *Sergio Leone*, cit., p. 23.



C'era una volta in America, S. Leone (1984)

Elio Ugenti

Il luogo dello sguardo, il luogo delle immagini.

Mito americano e mito hollywoodiano in Good Morning Babilonia

A Hollywood, non tutto quanto esiste è oro. V'è anche il metallo più vile. Non tutti quelli che vi abitano sono felici e grandi. Pure vi sono i negletti e i disperati, gli illusi e i vinti, quelli cioè dei quali, un giorno, sarà anche utile, bello e caritatevole parlare.

(U. Colombini in *Il mito di Hollywood* (1931))

Hollywood, in una delle sequenze finali di *Good Morning Babilonia* (Paolo e Vittorio Taviani, 1987), è soltanto un nome che riecheggia in un campo di battaglia disseminato di cadaveri. Il mito hollywoodiano, uno dei temi portanti del film, è drasticamente scaraventato entro i confini di quella realtà (lo scoppio della Prima Guerra Mondiale) che invade la storia (dei due protagonisti) e la Storia (del Novecento) facendo definitivamente esplodere in mille pezzi il sogno dei giovani Andrea e Nicola Bonanni. Quel sogno che i due fratelli avevano lentamente costruito con fatica in America, dove anni prima erano sbarcati – come molti compatrioti – in cerca di una fortuna che in Italia pareva irraggiungibile.

Il film dei Taviani si chiude, per l'appunto, con il primo conflitto mondiale, in un periodo storico che è tradizionalmente considerato fondamentale per l'innescarsi di relazioni – reali e immaginarie – tra il nostro Paese e gli Stati Uniti, come ricordato puntualmente da Claudia Dall'Osso, che – nel suo libro *Voglia d'America* – sottolinea come siano proprio gli anni della Grande Guerra e quelli immediatamente successivi a essere stati considerati a lungo – in ambito storiografico – come il momento storico in cui si diffonde con grande rapidità in molta parte del vecchio continente un processo di «americanizzazione di mentalità e comportamenti». Quel momento, cioè, in cui «l'eccezionalismo americano» si impone non soltanto come modello produttivo, ma – ben più radicalmente – come modello culturale. Un modello «dettato dagli Stati Uniti a un'Europa non più egemone, subalterna economicamente e intellettualmente»¹.

¹ C. DALL'OSSO, *Voglia d'America. Il mito americano in Italia tra Otto e Novecento*, Donzelli, Roma 2007, pp. 4-5.

Senza rinnegare la centralità del periodo compreso tra le due guerre, Dall'Osso retrodata la nascita di un modello socio-culturale di stampo americanista tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e il primo del Novecento. Un ventennio nel quale viene a configurarsi un ideale americano che fa degli Stati Uniti un modello di «modernità, novità, velocità, stravaganza, moda, eccentricità, libertà, democrazia, infinite possibilità, emancipazione femminile»², e che contribuisce alla nascita di una serie di luoghi comuni fondamentali per l'avvio di un processo di mitizzazione che si accompagna, talvolta, a un concreto desiderio d'evasione. Un mito che, negli anni successivi, la nascita di Hollywood e l'affermazione del cinema hollywoodiano su scala internazionale avrebbero contribuito ad alimentare, stimolando meccanismi di emulazione che finivano per caratterizzare i gesti, i comportamenti e i desideri degli uomini e delle donne di casa nostra. Veniva così ulteriormente intensificato un fenomeno che già nel primo decennio del XX secolo era alimentato tanto sul fronte privato (prevalentemente attraverso le lettere spedite dai migranti ai parenti rimasti in Italia) quanto sul fronte pubblico, a partire dalle narrazioni diffuse in Europa da giornali e riviste illustrate che attecchivano non soltanto tra le classi borghesi ma anche, se non soprattutto, tra le classi popolari³.

La vicenda raccontata dai Taviani in *Good Morning Babilonia* si apre nel 1911 e si chiude nel 1915, e sembra saldare tra loro, lungo la traiettoria dei due protagonisti, il mito americano e il neonascete mito hollywoodiano, operando – al contempo – una critica del mito stesso attraverso la sua contestualizzazione in una realtà storica e sociale che esercita costantemente su di esso una sorta di pressione deformante.

Ma andiamo con ordine, per considerare alcuni elementi della trama e, successivamente, individuare alcune strategie formali e compositive volte a veicolare e amplificare il senso degli eventi narrati nel film, con particolare attenzione rivolta all'alternanza tra mitizzazione e demitizzazione, o tra l'ideale e il reale.

Andrea e Nicola sono i due figli minori di un artigiano toscano, appartenenti a una famiglia che da secoli costruisce e restaura cattedrali in Italia. Quando la ditta del padre è costretta a chiudere a causa di una irrimediabile crisi, i due giovani – incapaci di convincere gli altri cinque fratelli a tentare di risollevare le sorti dell'azienda con sacrifici e nuove strategie economiche – decidono di lasciare l'Italia per cercare fortuna negli Stati Uniti. L'America, però, non si rivela subito il Paese dei sogni

² *Ivi*, p. 6.

³ *Ivi*, p. 30.

immaginato a distanza. Costretti in un primo momento a lavori di sussistenza, si imbattono fortuitamente in un gruppo di artigiani italiani diretto a San Francisco per la Grande Esposizione Universale. Si uniscono a loro, collaborano all'allestimento del padiglione italiano e infine, inizialmente sotto mentite spoglie, giungono a Hollywood, alla corte di David Wark Griffith che, colpito dalle opere italiane presentate a San Francisco, li vuole per la progettazione delle scenografie di *Intolerance*, per le quali intende ispirarsi a quelle contemplate in *Cabiria* di Giovanni Pastrone. Tra alti e bassi, Andrea e Nicola riescono a conquistare la piena stima e la fiducia di Griffith e sposano, peraltro, due ballerine conosciute proprio negli Studios. Ma il dramma individuale prima (la morte di Edna, moglie di Nicola) e il dramma collettivo della Prima Guerra Mondiale poi pongono fine alla fortuna dei due fratelli, che muoiono insieme al fronte, in Italia, filmandosi con la macchina da presa di un cineoperatore caduto in battaglia, per poter lasciare ai loro figli una traccia della loro immagine.

Good morning Babilonia si apre, dunque, in Italia, di fronte alla pisana Chiesa dei Miracoli che costituisce una ideale (e fondamentale, sul piano simbolico) cornice entro cui è iscritta l'intera 'vicenda americana' dei due fratelli, che proprio in Italia tornano nel finale. Dalle cattedrali a Griffith, si potrebbe dire, riprendendo il titolo di una recensione del film a firma di Lino Micciché⁴, o – più precisamente – *dalle cattedrali a Griffith, e ritorno*. Alcune immagini della cattedrale – che resiste all'urto delle granate che cadono sul territorio circostante – torneranno infatti nelle sequenze finali del film, offrendo un ideale controcampo alla morte dei due protagonisti (resi però immortali, al pari della cattedrale, dalla 'nuova arte' cinematografica che consente di conservare nel tempo la loro immagine).

Ragioniamo, però, sull'*incipit* di questo film, che presenta a nostro parere alcuni elementi di riflessione estremamente significativi. I titoli di testa scorrono per oltre due minuti e mezzo su un piano fisso che inquadra il muro del cortile antistante la Chiesa dei Miracoli, il cui restauro sta per essere ultimato dalla ditta del vecchio Bonanno. Un'inquadratura, questa, che individua in realtà un 'luogo dello sguardo', un punto di vista che sarà occupato – senza soluzione di continuità – proprio dall'anziano genitore dei due protagonisti, che a un certo punto irrompe nell'inquadratura da sinistra, indietreggiando e guardando dritto davanti a sé. Alcuni stacchi di montaggio mostrano le ultime fasi del lavoro di restauro e, in particolare, evidenziano la cura che Andrea e Nicola ripongono nei confronti dell'elefante scolpito sulla facciata principale della chiesa. Quando la macchina da presa torna a inquadrare

⁴L. MICCICHÉ, *Dalle cattedrali a Griffith*, «Cinema Sessanta», 175, maggio-giugno 1987.

Bonanno, questi chiede una sedia e, accomodandosi, guarda fisso davanti a sé. Il controcampo è una panoramica verticale sulla chiesa tesa a evidenziarne la magnificenza, e a enfatizzare, inoltre, il senso di meraviglia che si condensa nello sguardo del vecchio Bonanno, ulteriormente rimarcato dalla sua battuta: «Io sono sicuro che quelli che l'hanno costruita, dopo si sono messi a guardarla da qui, proprio dove sono io. È un miracolo!».

Le impalcature che vengono rimosse dalla facciata prefigurano già le imponenti impalcature che, più avanti nel film, vedremo all'interno degli Studios hollywoodiani; così come il gesto di tirare giù i tendaggi che occultano le operazioni di restauro in corso anticipa già in questa sequenza il gesto compiuto da Andrea e Nicola per tirar giù i pannelli che lasciano irrompere la luce del sole sul set di un film illuminato a luce naturale; ma, soprattutto, la collocazione di Bonanno di fronte alla chiesa, seduto su una sedia, richiama contemporaneamente la figura del regista che dirige i lavori della sua *troupe* e la figura dello spettatore davanti allo schermo. Una doppia figura che, non a caso, più tardi si condenserà anche in Griffith, regista e – contemporaneamente – spettatore di fronte a *Cabiria*, con il film di Pastrone che scorre sullo schermo di un cinema di San Francisco dove il futuro regista di *Intolerance* ha affittato sala e orchestra per poterlo rivedere una seconda volta in solitudine.

Griffith si dice meravigliato dalla grandezza del film di Pastrone⁵, con un implicito rinvio alla meraviglia di Bonanno di fronte alla cattedrale pisana. Sembra generarsi una sorta di continuità tra gli sguardi dei due 'maestri' che è anche una continuità fra la tradizione artistica italiana e la nuova arte della modernità: il cinema, per l'appunto. Una sorta di *cross-over*, o un passaggio di testimone che verrà esplicitato nella celebre scena del matrimonio dei due fratelli con Edna e Mabel, quando sarà lo stesso Griffith, rivolgendosi a Bonanno, a sancire una continuità tra l'arte delle antiche cattedrali e l'arte cinematografica, affermando che «quelle opere nacquero allora come nascono queste oggi».

Si può dunque dire che se da un lato è vero che il discorso sul cinema si esplicita, nel film, soltanto da un certo momento in poi, e si dipana lungo la maggior parte del suo arco narrativo, esso è presente – in potenza – fin dalla prima scena sopra analizzata.

E, d'altronde, lo stesso mito americano – e l'immaginario a esso riconducibile – ci viene presentato già da subito come 'cinematografico' all'interno del

⁵ Per un'analisi delle relazioni tra il film di Pastrone e il film di Griffith, si rinvia a S. ALOVISIO, "Dove troveremo gli elefanti Mr. Griffith?". *Cabiria, Intolerance e il peplum italiano a Hollywood*, in S. RICCI (a cura di), *L'Italia a Hollywood*, Skira, Milano 2018.

film, quasi a voler stabilire una serrata continuità – se non una penetrazione – tra il ‘mito americano’ e il neonascente ‘mito hollywoodiano’. Il primo sguardo di Andrea e Nicola sul paesaggio urbano newyorkese non è, per così dire, uno sguardo diretto, ma uno sguardo filtrato dalla presenza dell’oblò della nave che li sta trasportando verso la Grande Mela. Uno sguardo ‘mediato’, per così dire, e introdotto da un breve movimento di dolly verso l’oblò, in assenza dei personaggi, che configura, in maniera analoga al lungo piano fisso nella prima sequenza del film, il luogo dello sguardo prima ancora che siano rivelati il soggetto e l’oggetto dello sguardo stesso. Solo dopo uno stacco di montaggio, infatti, vediamo le teste dei due fratelli che fanno capolino da dietro il vetro e poi, nel controcampo successivo, osserviamo in soggettiva lo *skyscraper* di New York. Una soggettiva che, per certi versi, potremmo dire ‘indefinita’, dal momento che potrebbe appartenere all’uno o all’altro fratello o, persino, a nessuno dei due, il che ci imporrebbe di ridefinirne la natura; un’immagine notturna, talmente perfetta ed edulcorata da apparire ‘irreale’; quasi una fantasia o l’immagine idealizzata degli Stati Uniti, contraddistinta da una simmetria perfetta, con un grattacielo posizionato al centro esatto dell’inquadratura. La mediazione dell’oblò la incornicia e simula, inoltre, la forma del cosiddetto ‘iride’, ampiamente utilizzato nel periodo del cinema muto come transizione tra due sequenze, amplificando ulteriormente l’*effetto cinema* presente in questo primo sguardo dei due fratelli sull’America, interrotto da un *flashback* che ce li mostra – bambini – incantati di fronte a un albero di Natale osservato attraverso una finestra, a conferma di uno sguardo che mescola il reale e l’ideale e rende indecidibile la natura dell’immagine, a metà tra un atto percettivo concreto e una visione interiore dei due personaggi⁶.

Se il movimento di dolly introduttivo – così come la prima inquadratura del film – andava a configurare un ‘luogo dello sguardo’, si può dire che l’oblò determini la presenza di un *luogo dell’immagine*; un’immagine che è stata giustamente descritta altrove come «un fondale cinematografico bidimensionale e stucchevole»⁷, e che proprio attraverso queste sue caratteristiche si presenta allo spettatore come qualcosa di diverso da una porzione di spazio reale percepita a distanza da Andrea e Nicola. In tal senso, definire questo spazio come ‘luogo delle immagini’ rinvia necessariamente alla riflessione di Hans Belting, che ricorre a questo concetto

⁶ Su questo si veda anche E. PREMUDA, *Il funambolo può solo camminare. La regia*, in V. ZAGARRIO (a cura di), *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Marsilio, Venezia 2004, in part. pp. 93-94.

⁷ PREMUDA, *Il funambolo può solo camminare*, cit., p. 94.

per definire uno spazio in cui confluiscono la visione reale, organica, dei soggetti implicati e la visione collettiva che informa un immaginario:

Nel nostro corpo mettiamo in comunicazione caratteristiche personali (sesso, età, biografia) e collettive (ambiente, epoca, educazione). Questa doppia impronta si esprime nell'alterna accettazione con cui andiamo incontro alle immagini del mondo esterno: una volta le accogliamo e un'altra le rifiutiamo. [...] Se ci orientiamo verso le immagini, di conseguenza la percezione personale coopera con quella collettiva. Il nostro corpo naturale rappresenta anche un corpo collettivo, e quindi, in questo senso, anche un luogo delle immagini⁸.

Questa inquadratura sembra dunque poter funzionare su due distinti livelli: presentare l'America ai due protagonisti, ma anche presentare allo spettatore quell'*ideale americano* di cui si è detto. Un ideale a partire dal quale è possibile, per i Taviani, costruire nel corso del film una costante oscillazione tra il mito e la sua sistematica decostruzione.

La funzione narrativa di questa immagine coesiste, dunque, con una fondamentale *funzione presentativa* che ci impone di non soffermarci tanto sull'attribuzione dello sguardo e sulla sua funzione diegetica, ma di mettere in atto una critica della rappresentazione per considerare quella che Francesco Zuconi definisce «l'*efficacia simbolica* delle immagini»; di riflettere cioè sulle scelte formali «attraverso le quali si produce l'immagine di un mondo o, se si preferisce, l'immagine del mondo»⁹.

Un'immagine che in questo caso risulta, peraltro, sorprendentemente effimera. La dissolvenza a nero che chiude questa sequenza ci proietta, infatti, direttamente verso l'infrazione di questo sogno, a contatto con un'immagine dell'America già de-mitizzata, senza che vi sia alcuna gradualità in questo passaggio.

La sequenza successiva ci immerge in un paesaggio brullo e arso dal Sole, dove i due fratelli – costretti a sopravvivere facendo gli allevatori di bestiame – appaiono abbruttiti e alle prese con maiali che si sbranano a vicenda e condor alla ricerca di carcasse di cui nutrirsi. Da subito, dunque, ci viene rivelata un'altra faccia di quell'America che per i migranti italiani rappresentava «un'altalena di speranze e delusioni»¹⁰. Poco dopo, infatti,

⁸ H. BELTING, *Bild-Antropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, tr. it. *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma 2011, pp. 76-77.

⁹ F. ZUCCONI, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano 2013, p. 142.

¹⁰ DALL'OSSO, *Voglia d'America*, cit., p. 38.

avverrà l'incontro di Andrea e Nicola col treno degli artigiani italiani diretti a San Francisco per l'Esposizione Universale, a partire dal quale il sogno americano dei due protagonisti tornerà ad alimentarsi¹¹.

L'arrivo dei due fratelli a Hollywood pone invece nuovamente al centro dell'attenzione la questione dell'indecidibilità tra reale e immaginario in un modo differente rispetto alla sequenza dell'oblò. Anche in questo caso, i due giovani italiani precipitano letteralmente in uno spazio che è già, immediatamente, uno spazio rappresentativo, sebbene la manifestazione dell'indecidibilità tra realtà e immaginazione non sia introdotta qui da un'inquadratura volta a configurare il luogo dello sguardo, proprio perché la realtà entro cui Andrea e Nicola sono calati riflette già una situazione pensata – e messa in scena – per essere 'tradotta' in immagine filmica: siamo già, da subito, in un luogo dell'immagine (o dell'immaginario).

Arrivati su un pulmino che li ha condotti a Hollywood da San Francisco, i due fratelli scendono avvolti nella nebbia. Odo, senza individuare visivamente la fonte, la voce di un uomo anziano che sembra rivolgersi a loro: «Figli, figli miei! Figli miei, vi aspetto». Il lieve dissolversi della nebbia lascia però emergere una serie di figure in abiti medievali, e poi una musica (apparentemente diegetica) irrompe. Si tratta di un set in esterni in cui si stanno svolgendo le riprese di un film in costume. La voce del regista annuncia: «I morti tutti a terra!» e, immediatamente dopo, una panoramica verso destra rivela prima un gruppo di operatori e la macchina da presa e poi, proseguendo, un'orchestra d'archi che esegue il brano musicale che stiamo ascoltando. Solo a questo punto, con la nebbia ormai completamente dissolta, l'inquadratura successiva ci mostra Andrea e Nicola che avanzano, si siedono su alcuni bauli posti di fianco a una serie di oggetti di scena accatastati, e prendono posto di fronte a questo spettacolo finzionale, senza poter però davvero stabilire una distanza emotiva rispetto agli eventi in esso rappresentati, i quali stabiliscono degli echi molto forti con la loro vicenda individuale. In un procedimento che appare quasi inverso rispetto a quanto avveniva nella scena della nave, l'immaginario collettivo che il cinema contribuisce a strutturare e veicolare è qui ricondotto all'immaginario individuale dei due protagonisti, la cui *partecipazione* all'azione

¹¹ Vito Zagarrìo fa notare come la sequenza dell'incontro col treno di italiani si apra con i due fratelli che, addormentati, vengono trasportati su un carretto trainato dai cavalli. Il loro «sonno comatoso potrebbe far leggere come onirica tutta la parte americana» del film, stabilendo così una relazione con l'onirismo tipico di molti film dei Taviani. Una tale ipotesi, da approfondire, risulterebbe estremamente interessante se posta in dialogo con l'ambigua natura dell'immagine osservata dai due fratelli attraverso l'oblò precedentemente analizzata. Cfr. V. ZAGARRIO, *Soversivi e fuorilegge? Introduzione*, in ID. (a cura di), *Utopisti, esagerati*, cit., p. 18.

rappresentata è messa in evidenza prima attraverso l'indecidibilità che si manifesta sul piano spaziale (in un primo momento, i due fratelli davvero non sono in grado di comprendere da dove provenga la voce che odono tra la nebbia, ed è implicito il loro ricondurla a una presenza quasi fantasmatica del padre) e poi in una sorta di confusione emotiva con gli eventi messi in scena sul set¹². La campanella del trenino con la scritta *Hollywood* interrompe questo momento di immersione. Andrea e Nicola salgono a bordo e sono condotti verso gli Studios dove si manifesta il fascino della macchina produttiva hollywoodiana: case ordinate, macchine di lusso, Griffith all'opera intento a sperimentare 'un nuovo macchinario' per la realizzazione di un *camera-car*. Il sogno torna a manifestarsi in tutto il suo fascino e – nuovamente – tornerà a disfarsi poco più avanti, quando i due fratelli saranno 'esiliati' in un vecchio casolare abbandonato tra le campagne che circondano gli Studios, a fare la guardia a centinaia di uccelli di scena, tra l'assordante cinguettio degli animali rinchiusi in delle piccole gabbie e il fetore dei loro escrementi che pervade l'ambiente.

Prima che i due fratelli possano davvero conoscere Griffith e costruire per lui gli elefanti da utilizzare sul set di *Intolerance*, dovranno superare una fitta rete di incomprensioni, diffidenze e di razzismo, e sottostare alle regole e alle gerarchie dei neonascenti Studios. I Taviani entrano con questo film nel vivo di quel processo di «standardizzazione della macchina cinema»¹³, come è stato definito da Vito Zagarrìo, che è alla base dell'egemonia del modello produttivo hollywoodiano che iniziava a prendere forma proprio in quegli anni, mettendone in risalto tutto il fascino e – contemporaneamente – le numerose contraddizioni. In tal senso, Hollywood sembra rappresentare per i Taviani un microcosmo che condensa in sé i sogni e le disillusioni cui erano costretti a far fronte i molti italiani sbarcati in America. È in tal senso, dunque, che la decostruzione del mito hollywoodiano riecheggia costantemente in una più generale decostruzione del mito americano all'interno di questo film.

La fortuna, come detto, arriverà per i due fratelli, ma avrà vita breve. La loro 'favola', coronata dal successo del film di Griffith cui prendono

¹² Questo rispecchiamento appare, tra l'altro, come una sorta di *myse en abyme* non soltanto della loro storia, ma anche della struttura archetipica del film dei Taviani. Si veda su questo M. AMBROSINI, *Il discorso degli archetipi in Good Morning Babilonia*, in «Fata Morgana», n. 29, 2016. Cfr. anche L. CUCCU, *Natura, Cultura e Storia nel cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, in ID. (a cura di), *Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Gremese, Roma 2001.

¹³ V. ZAGARRIO, *All'inizio era Hollywood*, in V. ZAGARRIO, P. SPILA (a cura di), *Il più grande spettacolo del mondo*, Di Giacomo Editore, Ancona 1989.

parte, impatterà contro la violenza della realtà: la morte di Edna, moglie di Nicola, e lo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Lo scenario muterà irreversibilmente. Si tornerà in Toscana, su quelle pianure in cui tutto era iniziato, diventate ora un unico, grande campo di battaglia attraversato da eserciti in guerra. L'unica traccia che resta di Hollywood è il soprannome affibbiato a Nicola dai suoi commilitoni.

È in questo scenario che avviene, come sostenuto da Eugenio Premuda, «il riscatto del cinema», dove la continuità con l'arte delle cattedrali italiane (la cui maestosità è ben esibita in due inquadrature in campo lungo di un paesaggio innevato) non è data dalla presenza dell'apparato produttivo ed economico hollywoodiano, ma dal «semplice e nudo meccanismo riproduttivo di una macchina da presa»¹⁴ recuperata da Nicola sul campo di battaglia dopo la morte di un cineoperatore al seguito delle truppe. I due fratelli, feriti e ormai morenti, decidono di filmarsi reciprocamente per lasciare traccia di loro ai rispettivi figli. Il luogo dello sguardo e il luogo dell'immagine divengono ora intercambiabili, e l'oggetto della visione perde ogni connotazione mitica per recuperare solo ed esclusivamente il suo valore mnemonico.



Good Morning Babilonia, P. e V. Taviani (1987)

¹⁴ PREMUDA, *Il funambolo può solo camminare*, cit., p. 96.

Anna Camaiti Hostert

Il sogno americano e il mito dell'Italia nel film Green Book

Il film *Green Book* racconta la storia vera del rapporto di amicizia tra due uomini di estrazione, di cultura e di colore diversi, Frank Anthony Vallelonga, di origini italiane e il musicista Don Shirley di famiglia giamaicana. Il regista Peter Farrelly, più noto per avere sceneggiato e diretto con il fratello Bobby molte commedie leggere tra cui *Tutti pazzi per Mary*, lo ha scritto con Nick Vallelonga, figlio di uno dei due protagonisti, e Brian Currie.

Il film che si svolge negli Stati Uniti nel 1962, racconta molto di più di un semplice rapporto di amicizia tra due uomini. Ci parla infatti di anni in cui il mito del sogno americano si stava costruendo e affermando in tutto il mondo. Generazioni intere si sarebbero abbeverate a quel mito e l'America sarebbe apparsa nel loro immaginario collettivo più che come un paese, come un paesaggio dell'anima. Ebbene questo film svela come tale mito veniva vissuto da due rappresentanti di minoranze etniche che ancora subivano discriminazioni e violenze. E resistevano all'appiattimento di quel modello che avrebbe voluto cancellare la peculiarità delle loro identità.

Il titolo innanzi tutto viene da un opuscolo scritto da un postino nero di Harlem, Victor Hugo Green, negli anni '30 e ripubblicato in 22 edizioni fino al 1966 due anni dopo l'approvazione della legge sui diritti civili, *The Negro Motorist Green Book*, meglio conosciuto come *Green Book*. Per chi non ne conosca l'esistenza questo libricino dava le informazioni e la disponibilità di hotel e case che potevano ospitare i neri nel profondo sud dove vigeva ancora la segregazione razziale e dove molti alberghi, bar e ristoranti non servivano gente di colore. Infatti mentre ai bianchi era permesso circolare liberamente, andare nei bar e negli hotel che preferivano, per i neri c'erano delle restrizioni che se non osservate potevano causare loro seri pericoli. C'erano addirittura delle città, le cosiddette *sundown towns* dove, dopo il tramonto, ai neri era proibito circolare. E non solo al sud. Questo piccolo libro divenne per i viaggiatori neri d'America un importante elemento di sicurezza a cui fare riferimento.

Conteneva infatti oltre agli alloggi e ai ristoranti anche negozi di barbieri, di estetica e di altro tipo. I neri infatti dato che sugli autobus spesso non trovavano posto o comunque venivano discriminati e spesso fatti oggetto di violenze immotivate, quando potevano, sceglievano di viaggiare in moto o in automobile.

Non entrerò nella discussione sulle critiche che questa storia ha sollevato, o sul fatto che il rapporto tra questi due uomini non può esaurire la magnitudine del problema razziale. Voglio dire però che questo film fa riflettere su quello che era l'America dell'epoca, sulla crudeltà della discriminazione razziale e su quello che era il cuore del mito americano, specie per due minoranze etniche come un nero di origine giamaicana e un bianco di origine italiana. E su come grazie al conflitto che esso genera in un americano cresciuto con il mito dell'Italia e della sua cultura possa trasformare il suo sentire e le sue convinzioni. A dispetto delle differenze di classe, di educazione e di colore della pelle, i due riescono infatti ad entrare in contatto con i lati più profondi della loro umanità, solidarizzando e acquistando ambedue coscienza, l'uno tramite l'altro e in modi diversi, proprio della loro subalternità. Ed è proprio la comune consapevolezza dell'imperfezione del sogno americano che determinerà questa convinzione e cementserà la loro unione. Come ho già detto, questo film certamente non pretende di scavare nella profondità dei meandri del problema razziale, ma non posso neanche unirmi al coro di quelle critiche che denunciano la superficialità hollywoodiana. Credo infatti che il suo pregio principale sia proprio quello di ammettere la possibilità di una trasformazione che, proprio come in *Tre manifesti a Ebbing Missouri*, è foriera di una redenzione e di un cambiamento. Che se non risolve il problema in termini generali, punta comunque l'indice verso la brutalità della discriminazione e nasce dalla consapevolezza che cambiare è possibile.

E di questi tempi in America non è secondario ricordarlo. Certo un film come questo non sarebbe stato possibile prima dell'11 settembre, perché non sarebbe stata ammessa una critica così forte al mito americano in un film che, a dispetto della tematica, rimane comunque una commedia. C'è chi ha parlato di un *reversal* di *Driving Miss Daisy* e degli stereotipi che esso evocava, dove c'era un nero che era l'autista di una donna bianca. Mi sembra di potere dire che non mi pare affatto così. Infatti mentre quest'ultimo inchioda i protagonisti a ruoli convenzionali: il nero subalterno, la bianca dominante, *Green Book* è l'esatto contrario. Non solo ma in questo caso, sia il bianco che il nero fanno parte ambedue di minoranze subalterne. È proprio questa considerazione e l'inversione dei ruoli a rendere difficile poter parlare di semplice ribaltamento del film precedente. Ed è esattamente questo il punto che fa la differenza.

I due protagonisti di questa storia originale sono Frank Anthony Vallelonga, detto Tony, interpretato da Viggo Mortensen e il Dottor Don Shirley da Mahershala Ali che verrà chiamato sempre *Doc*, abbreviazione di Doctor proprio in segno di rispetto. 'Tony Lip', così si fa chiamare il primo a causa del suo cognome, quasi impossibile da pronunciare in inglese, è di origine italiana e abita nel Bronx con moglie e figli. Vale la pena di ricordare che Tony Vallelonga è stato nella sua vita anche un attore che ha recitato, appunto con lo pseudonimo di 'Tony Lip', nella famosa serie *I Soprano* dove interpretava il boss mafioso Carmine Lupertazzi e inoltre nei film *Il Padrino*, *Quei bravi ragazzi* e *Donnie Brasco*.

Per vivere fa il buttafuori al night club Copacabana di New York e, proprio come il suo soprannome indica, parla molto, ma soprattutto riesce a convincere, come afferma lui stesso, la gente a fare quello che non vorrebbe fare. Insomma sa vendere fumo, o meglio, le parole sono le sue, è *'the king of bullshit'* (il re delle cazzate). Il secondo è un musicista e compositore nero di origine giamaicana, gay, eccentrico e di raro talento che ha un dottorato e parla otto lingue. Abita sopra il Carnegie Hall in un appartamento arredato con estrema raffinatezza e grande gusto, dove un domestico indiano provvede a tutte le sue necessità.

Per un caso fortuito le strade di questi due uomini si incrociano. Tony, non istruito e abbastanza rozzo, ha un'onestà di fondo che gli permette di svolgere il proprio lavoro senza rimanere invischiato nei lacci e laccioli che certi clienti 'importanti' e di non proprio specchiata reputazione del night club, gli tendono per farlo entrare nel loro giro. Anche con piccoli trucchi, sa attirarsi la loro benevolenza, ma si tiene lontano da un possibile coinvolgimento nei loro loschi affari. Un tema che tutto il cinema di Scorsese e di Coppola ha enfatizzato con forza. E inoltre particolarmente caro a Robert de Niro che nell'intelligente film, *Bronx*, un vero e proprio ritratto dell'America di allora, ci parla dei rischi a cui i componenti della comunità italiana di New York in quegli anni erano esposti a causa della contiguità con il potere mafioso e del prevalente razzismo. Un film che mostra come un gruppo subalterno come quello degli italiani di allora fosse soggetto a una violenza a cui era molto difficile sfuggire. La salvezza stava proprio nel credere nel mito americano, quello vero che indicava nella discriminazione e nel razzismo i mostri contro cui lottare per realizzarlo.

Tony ha una famiglia allargata in cui il padre emigrato dall'Italia si rivolge agli altri componenti della famiglia parlando dialetto. In casa si mangia all'italiana, si ascolta musica italiana e la domenica ci si riunisce con gli altri parenti per il pranzo festivo e per vedere e commentare le partite di baseball.

Si parla di Joe DiMaggio e del mito dell'italiano che è divenuto un campione. La cultura del paese di origine con grande orgoglio viene mantenuta viva anche mitizzandola. Un modo di rimanere legati al proprio passato, alla propria terra, ai propri riti vivendo nel *melting pot* del nuovo mondo. Un modo per sentirsi integrati, americani a tutti gli effetti. Ma anche un costante ricordo e un mito dell'Italia che nell'immaginario degli italiani emigrati in America dell'epoca li riporta indietro nel tempo e nello spazio e li connette alle loro radici, mentre vivono in un paese che continua a trattarli ancora come cittadini di serie B. Non dimentichiamo infatti che, ancora in quei giorni è dominante il canone WASP (*White Anglo Saxon Protestant*). E che gli italiani non hanno nessuna di quelle caratteristiche. Perfino il loro essere bianchi viene messo in discussione come i vari episodi di linciaggio nel sud degli Stati Uniti alla fine dell'800 possono testimoniare. Esiste nei loro confronti una discriminazione evidente: vengono chiamati in termini dispregiativi *Dago*, *Wop*, o *Greaseball*, nomignoli razzisti che li inchiodano a stereotipi negativi di poveracci, spesso analfabeti e con troppa brillantina nei capelli. Mentre d'altra parte gli americani colti e ricchi, gli WASP, celebrano la musica e l'arte italiane ed in generale tutta la cultura del 'bel paese'.

Ad una di queste riunioni familiari scopriamo inoltre che, a dispetto dell'emarginazione e della segregazione sofferta dagli italiani, Tony è razzista. Infatti quando due afroamericani vengono a riparare il lavandino di cucina e la moglie Dolores, interpretata con garbo e misura da Linda Cardellini, offre loro una bibita, Tony, dopo che se ne sono andati, getta nella pattumiera i loro bicchieri. Che la moglie, prontamente e a sua insaputa, in seguito recupera. Con il cognato ride e scherzando in dialetto li chiama *moulignan* che significa 'melanzana', epiteto dispregiativo con il quale gli italiani si riferivano ai neri, proprio per il colore scuro della buccia di quell'ortaggio.

Tony ha sempre fame e mangia sempre rimandando a quelle maschere italiane che da Pulcinella ad Arlecchino combattono da sempre un'atavica mancanza di cibo. Partecipa perfino, scommettendo la sua busta paga, ad una gara a chi mangia più *hot dogs*. E la vince. La famiglia ha bisogno di soldi. La penuria di denaro viene dal fatto che nel frattempo il Copacabana, dove lavora, chiude per restauri e Tony temporaneamente si trova a dovere cercare un altro lavoro. Così risponde a un avviso sul giornale di un certo Doctor Shirley che cerca un autista. Quando con sua sorpresa si trova di fronte a un musicista nero che siede su un trono e gli chiede la sua disponibilità per una tournée di otto settimane nel sud degli Stati Uniti, Tony prima recalcitra e infine, dopo che il musicista lo chiama

per telefono e chiede di parlare con sua moglie, accetta. Shirley suonerà in un trio che porta il suo nome con altri due musicisti bianchi che si sposteranno autonomamente per raggiungere i luoghi dei concerti. A Tony la paga sembra buona e l'avventura lo attira. I due sono come il diavolo e l'acqua santa. Non potrebbero essere più diversi. Colto e raffinato Don, rozzo e primitivo Tony. Ma li unisce un'onesta di fondo e una profonda umanità.

Così inizia la loro avventura insieme ed un viaggio che può, senza ombra di dubbio, essere definito 'iniziatico': segnerà infatti una metamorfosi, una trasformazione senza ritorno della loro identità.

A Tony viene consegnata dalla casa discografica una Cadillac azzurra e il *Green Book* che consulerà per capire se devono alloggiare separatamente oppure quali sono le città che devono evitare.

Il dottor Shirley non lo guarda neanche, come a marcare fin dall'inizio una distanza tra lui e la comunità nera di cui in realtà, come vedremo, non si sente davvero parte. Questo viaggio, passo dopo passo, lo porterà ad acquistare consapevolezza del dolore e delle ingiustizie di cui, come nero, suo malgrado sarà oggetto e anche il desiderio di solidarietà nei confronti della comunità di appartenenza.

Uno dei primi elementi che lo farà riflettere si trova poco dopo l'inizio del film quando i due si devono fermare in mezzo alla campagna tra i campi di cotone a causa di una ruota bucata. Tony scende perché deve cambiare la gomma. E anche Don esce dalla macchina. Fa caldo. Quando i neri che lavorano nei campi vedono la scena di un bianco al servizio di un nero rimangono esterrefatti e sbigottiti. Tuttavia Don non sembra particolarmente colpito dalla loro condizione, li osserva con distacco e non solidarizza con loro. Ma rimane perplesso. Tony, in seguito, alla radio della Cadillac sceglierà un canale dove si possono sentire Chubby Checker, Aretha Franklin, Little Richard, Otis Redding ed altri musicisti neri che Don non conosce. Tony scandalizzato gli si rivolgerà dicendo. «Ma come non li conosci? Loro sono la tua gente». Al diniego di Don, Tony scuote la testa e non capisce, lui che è così fiero di far parte della sua comunità! In seguito gli vuol far assaggiare il pollo fritto, che tradizionalmente è un piatto che i neri consumavano con frequenza. Alla risposta di Don che non l'aveva mai mangiato e che non si vuole ungere le mani e sporcare la coperta che tiene sulle ginocchia, Tony lo prende in giro fino a quando lo convince a provarlo. Don lo assaggia, lo trova buonissimo e finalmente si lascia un po' andare e ride di gusto quando Tony gli fa vedere che può buttare l'osso della coscia di pollo dal finestrino. È liberatorio per Don che è sempre troppo ligio alle regole anche se, quando Tony butta anche il bicchiere di carta dal finestrino, lo obbliga a ritornare indietro e a raccogliarlo. Come lo obbliga

e rimettere al suo posto una pietra che Tony si mette in tasca dopo che era caduta in terra da una bancarella di un bar dove si erano fermati per una sosta. Quando Don gli dice che se vuole può comprargliela Tony si arrabbia e, impreca in italiano, gli dice che in quel modo gli toglie tutto il divertimento. È vero, Tony è un po' ribaldo; gli piace il rischio di piccole trasgressioni, ma quando si tratta di rispetto e di regole importanti anche lui non transige. Ed è anche un marito affettuoso. Durante tutto il corso del viaggio scriverà ogni giorno alla moglie, dalla quale non si era mai separato prima, perché glielo aveva promesso. Don con grande delicatezza lo aiuterà rendendo la prosa delle sue lettere romantica e perfino poetica.

Tra i compiti di Tony c'è quello di far rispettare le clausole del contratto di Don con le varie associazioni che lo hanno scritturato per i suoi concerti. Così, quando al primo concerto in Indiana va a fare un'ispezione della sala, scopre che il piano con il quale dovrà suonare Don, non è lo *Steinway*, come richiesto, ed è pieno di rifiuti. Così lo fa presente al tecnico, pregandolo di provvedere al più presto. L'uomo con disprezzo risponde che quello è l'unico piano che c'è in zona e che se non gli va bene non sa cosa fare. L'atteggiamento è chiaramente di disprezzo e sufficienza. Al che quando Tony ribadisce che per contratto ci dovrà essere il piano previsto, il tecnico si arrabbia e lo apostrofa con l'epiteto razzista di *greaseball*. Tony reagisce con forza e nella scena successiva il piano *Steinway* lucente e pulito appare misteriosamente. Questo è il primo segno di un crescendo di atti violenti e razzisti a cui Tony e Don saranno sottoposti. E che provocano le reazioni di Tony e una più attenta consapevolezza da parte di Don. Così vediamo che Don è costretto a dormire in squallidi motel, mentre Tony può stare in alloggi più decorosi. In vari negozi si rifiutano di servire il musicista e in alcuni bar addirittura rischia di essere aggredito. Tony viene sempre in sua difesa e quando una sera la polizia lo becca perché sorpreso a fare sesso in un bagno pubblico in compagnia di un altro uomo, lo salva dall'arresto, pregandolo di non muoversi mai più dal suo alloggio senza di lui. E qui si rimane sorpresi dalla sensibilità di questo autista che, alle scuse di Don per la situazione imbarazzante in cui si è dovuto trovare a causa sua, risponde che ha lavorato per anni in un night club e dunque si è trovato di fronte a situazioni scabrose molte volte. Si capisce tuttavia che Tony non lo giudica e comincia a vedere incrinata certe sue certezze. Lentamente capisce a quante violenze l'uomo deve quotidianamente sottostare. Il suo enorme talento di musicista non lo protegge affatto dalla discriminazione dei pregiudizi razziali che Tony vive assieme a lui. Giorno dopo giorno si affeziona a quest'uomo solo che, viceversa, da lui impara a ribellarsi. E quando Tony in una città incontra alcuni suoi conoscenti che

lavorano per la mafia e lo vedono al servizio di un nero fanno dell'ironia. E parlandogli in italiano gli danno un appuntamento la sera stessa al bar dell'hotel perché gli vogliono offrire un lavoro 'più degno' di quello di lavorare per un 'moulignan'. Don poco dopo, mentre Tony si sta recando all'incontro, nel corridoio dell'albergo in un perfetto italiano, lo prega di non andarsene e gli offre più denaro perché resti. Tony risponde che non si deve preoccupare perché ha già deciso che rimarrà con lui e che stava appunto andando a comunicare loro la sua scelta. Non c'è bisogno che gli offra più denaro. Quello che gli dà è abbastanza. Ma è certamente la scena di quando nel profondo sud, vengono fermati dalla polizia, durante una serata di pioggia battente che segna un punto di non ritorno della presa di coscienza da parte di Tony di quanto la discriminazione razziale sia feroce. E non possa essere tollerata affatto da chi crede nel mito americano. E di nuovo lo vive sulla sua pelle. Infatti quando alla richiesta del poliziotto di uscire dall'automobile oppone resistenza, l'*officer* guarda meglio dentro l'abitacolo, scopre che c'è anche Don e lo obbliga a uscire e a bagnarsi come un pulcino, senza un motivo pertinente. È chiaro che lo fa solo perché è nero. Alle rimostranze di Tony il poliziotto usa termini razzisti nei suoi confronti in quanto italiano e lui reagisce sferrandogli un pugno in faccia. Nella scena successiva dopo che ambedue vengono arrestati, Don dalla cella chiede perché mai si trovi lì non avendo commesso nessun reato e pretende che gli venga concesso il diritto di telefonare al suo avvocato. Subito dopo la sua chiamata, il capo della polizia locale riceve una telefonata del governatore dello Stato che gli chiede di scarcerarli immediatamente a meno che non vogliano che arrivi la guardia nazionale sul posto. Alla reazione del capo della polizia che gli dice che uno di loro ha sferrato un pugno in faccia a un poliziotto, il governatore si infuria e si capisce che gli dice che ha chiamato l'allora ministro della Giustizia Bob Kennedy per intercedere a favore di Don Shirley. Il musicista infatti nei mesi precedenti aveva suonato alla Casa Bianca di John Kennedy, riscuotendo un notevole successo. Ma è nel colloquio successivo quando stanno guidando verso l'ultimo concerto in Alabama che si svolge la scena *clou* del film per l'economia di questo saggio. Quando infatti Don dice che forse non avrebbe dovuto picchiare il poliziotto, Tony risponde che non gli era piaciuto il fatto che l'avesse obbligato a uscire dalla macchina sotto la pioggia battente. Infatti non c'entrava niente; l'aveva fatto solo perché era nero. E questa era un'ingiustizia. Al che Don reagisce dicendo che lo ha fatto solo perché il poliziotto ha usato un termine dispregiativo nei suoi confronti come italiano. E rincara la dose dicendo che lui deve subire quel trattamento ogni giorno e che dunque forse almeno per una volta si

sarebbe potuto trattenere. E a questo punto vengono a scontrarsi le loro diverse subalternità e la coscienza di essere due *outsider* diviene palpabile. Tony infatti risponde indignato domandandogli se il motivo per cui non avrebbe dovuto reagire ad un epiteto razzista era dovuto al fatto che non era nero. E conclude «Io sono più nero di te». E rincara la dose dicendo che Don non sa niente della sua gente, cosa mangiano, come parlano, o come vivono. Non sa neanche chi è Little Richard. Ed è proprio sul fatto di definire quale sia l'identità di ognuno di loro che i due si confrontano, facendo emergere come vivere negli anni fulgenti del mito americano, che ambedue cercano di incorporare e rappresentare, comporti l'essere inchiodati, se parte di certe minoranze, a ruoli subalterni. La reazione di Tony è forte. Lui sa esattamente chi è (*I know who I am*) perché è vissuto tutta la vita nello stesso quartiere, il Bronx, prima con sua madre, suo padre e suo fratello e adesso con moglie e figli. Perché lui è solo un 'povero stronzo' che deve sbattersi ogni giorno per portare a casa la pagnotta. Senza rendersi conto che sta parlando di una subalternità che relega un gruppo etnico in un ghetto che poco comunica con il resto del mondo fuori di esso. E aggiunge a questa diversità anche la differenza di classe che li divide, accusando Don di vivere in un castello e girare il mondo con i suoi concerti per gente ricca. «Io vivo per la strada, tu siedi su un trono. Per cui il mio mondo è certamente più nero del tuo». Al che in una scena altamente drammatica Don chiede a Tony di fermare l'automobile e sotto una pioggia scrosciante, esce piangendo e pronuncia delle parole che fanno male e faranno capire a Tony meglio il significato di quello che ha appena detto.

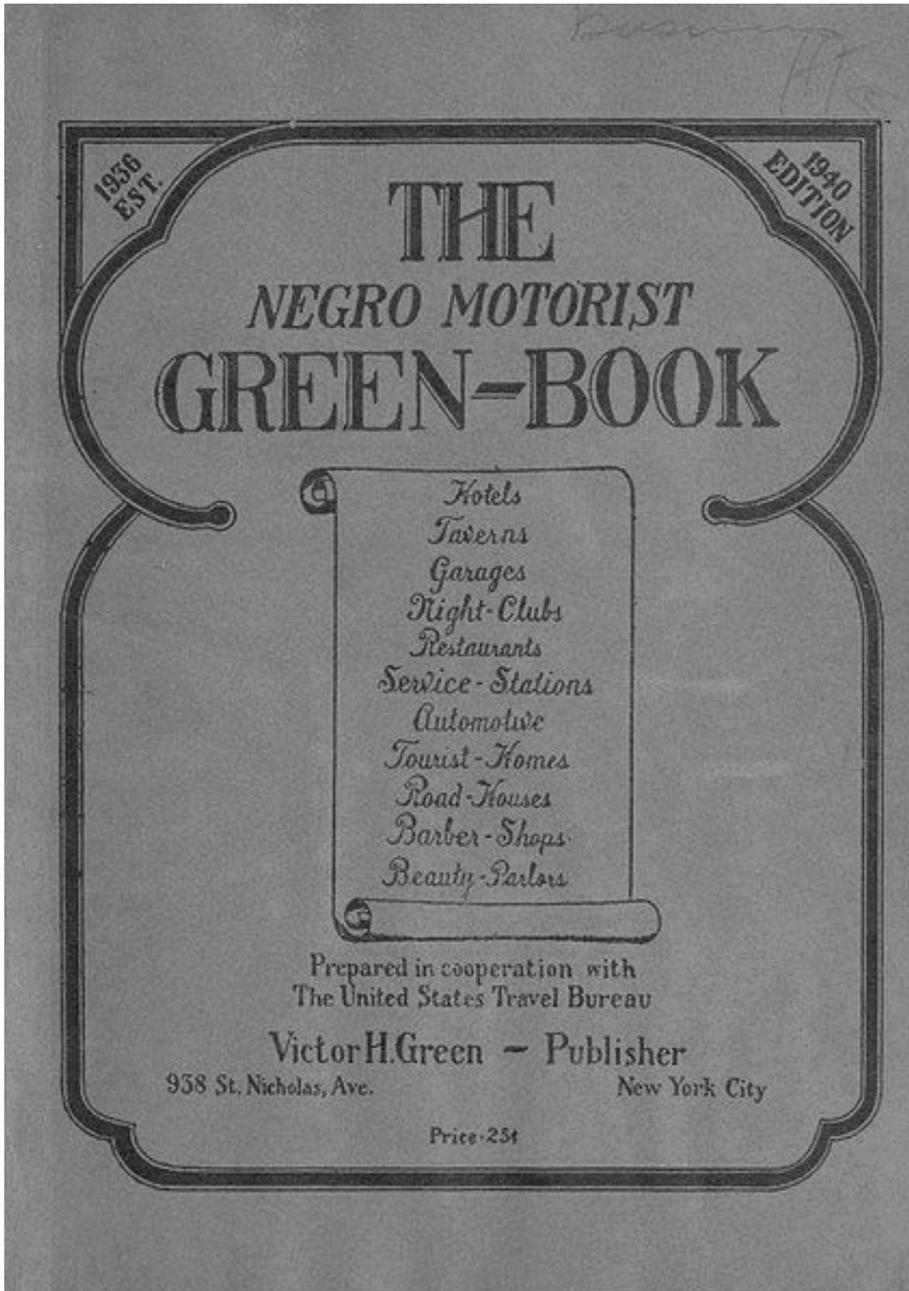
Sì vivo in un castello, Tony. Da solo. La gente ricca mi paga per suonare il piano perché li fa sentire acculturati. Ma appena esco dal palcoscenico ritorno ad essere uno sporco negro (*a nigger*) come gli altri. Perché questa è la loro vera cultura. E io soffro di solitudine; non sono accettato dalla mia stessa gente, perché non sono neanche come loro. Per cui se non sono abbastanza nero, non sono abbastanza bianco e non sono abbastanza maschio, allora, dimmi Tony, chi sono io?

Don mettendo a nudo un'identità ibrida come la sua, smaschera il mito di una grande democrazia e del sogno americano facendone vedere il lato B, quello più in ombra che non vive del *glamour* bianco del *self made man*: di esso fanno parte integrante anche la discriminazione e la segregazione di un intero gruppo etnico sulla base del quale anche altri gruppi vengono emarginati, come ad esempio gli italiani. Un mito di cui fanno parte integrante anche la misoginia e l'omofobia. Tony capisce. Così all'ultimo concerto che si tiene a Birmingham in Alabama si comporta di

conseguenza. Questo episodio non solo crea in ambedue la certezza della necessità di un'azione dimostrativa di ribellione, ma suggella definitivamente la loro amicizia e l'affetto reciproco che continuerà per tutta la vita. Nella vita reale moriranno ambedue nel 2013 a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro.

Al rifiuto del *manager* del *resort* dove Don deve suonare di farlo cenare nella grande sala dove a Tony e agli altri due musicisti viene permesso di ristorarsi, Don, finalmente cosciente della sua condizione, reagisce dicendo che se non cambia idea, non suonerà. E quando lo stesso *manager* chiama Tony per cercare di farlo ragionare, dopo averlo pregato di far capire a Don che al sud le cose funzionano così perché fa parte delle loro tradizioni, l'uomo dopo averlo stretto al muro e minacciato fisicamente, insieme a Don se ne va. Ambedue riparano in un bar di neri dove si fa musica jazz e dove Don finalmente liberato e felice ha modo di condividere la genialità del suo talento suonando per la sua gente a cui si sente, per la prima volta, davvero vicino. Alla presenza di Tony che, assieme agli altri, ammirato, lo ascolta.

Tony all'inizio del viaggio aveva fatto solo una richiesta a Don quella di poter tornare a casa per Natale. Per una serie di circostanze invece sono in ritardo, li coglie una bufera di neve e Tony è talmente stanco che ha bisogno di dormire. Tony sa che non potranno arrivare in tempo e se ne dispiace, ma non si arrabbia. Allora Don si offre di guidare per riportarlo a casa. Arriveranno a New York giusto in tempo perché Tony possa partecipare alla cena della vigilia insieme alla sua famiglia. Dopo averlo invitato a passare il Natale con loro e avere ricevuto un rifiuto, Tony lo saluta e Don se ne va. Salvo ripensarci più tardi. Così quando suona il campanello e Tony apre la porta e se lo trova di fronte, dopo averlo abbracciato, lo presenta alla famiglia che rimane sbigottita appena lo vede. Immediatamente la moglie lo abbraccia ringraziandolo per avere aiutato Tony a scrivere le lettere a lei dirette che in famiglia avevano fatto evocare gli spettri di Leonardo e Michelangelo e dell'arte italiana che, come il sangue, scorre naturale nelle vene degli italiani. Lei lo aveva sempre saputo che non poteva essere Tony a scriverle senza un aiuto. Successivamente il cognato di Tony con un gesto di ospitalità, tutta italiana, chiede una sedia per far posto al nuovo ospite.



Cover of *The Negro Motorist Green Book* (1940 ed.) Wikimedia Commons, Collection of the NYPL



The Green Book, P. Farrelly (2018)

TEORIA

Raffaele Furno
Mito: Rappresentabilità e Contemporaneità

Do not be afraid of the past. If people tell it is irrevocable, do not believe them. The past, present and future are but one moment in the sight of God. Time and space are merely accidental conditions of thought. The imagination can transcend them.

(O. Wilde)

Come si rappresenta l'universo? Come si descrive l'eternità? Come si mette in scena il mito? Prima dei vari *Harry Potter*, *Signore degli Anelli* ed epopee targate Marvel, il racconto del conflitto tra bene e male, tra umano e divino era appannaggio esclusivo del costruito etico-mitico narrato da aedi e cantori. Insegnare attraverso la poesia epica, densa di metafore morali, richiedeva implicitamente la capacità di affabulazione, da una parte, e quella di ascolto, dall'altra; significava evocare mondi attraverso l'esclusiva forza della parola dell'attore e dell'immaginazione dell'ascoltatore. In questo mio breve intervento critico, proverò ad analizzare il tentativo artistico di modernizzare il racconto mitico, facendone salvi i temi portanti ed eterni, mettendo in relazione il linguaggio teatrale e quello cinematografico. I motivi di attrazione che questi due mezzi esercitano sul pubblico fanno leva sulle loro profonde differenze dettate soprattutto dai loro confini tecnico-pratici. Una cosa è poter esplorare la semantica mitologica sul grande schermo con l'utilizzo di location reali e virtuali, un'altra è doverla rappresentare all'interno della quadratura nera di uno spazio scenico teatrale. La discussione del mezzo servirà tuttavia il più grande intento di domandarsi: come si rappresenta l'universo? Come si descrive l'eternità? Come si mette in scena il mito?

Dal 5 al 7 novembre 2018, i cinema italiani hanno proiettato in alcune città selezionate l'evento speciale *Conversazione su Tiresia* di e con Andrea Camilleri¹. Registrato dal vivo durante l'unica replica andata in scena

¹ Scritto e interpretato da Andrea Camilleri. Regia di Roberto Andò. Musiche composte ed eseguite da Roberto Fabbri. Suoni di Hubert Westkemper. Video di Luca Scarzella. Luci di Angelo Linzalata. Prodotto dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico.

al Teatro Greco di Siracusa nel giugno 2018, la regia cinematografica dell'evento dal vivo ha costituito un interessante e riuscito esperimento di interazione tra i tre linguaggi predominanti: quello cinematografico, quello teatrale, e quello che sottende entrambi, ovvero la narrazione orale arcaica. *Conversazione su Tiresia* può definirsi evento speciale per la scelta di mandarlo in scena una sola volta e di proiettarlo per un periodo di tre giorni, il che ha dato al progetto un'aura di irripetibilità, ma va inteso come speciale soprattutto per la forza evocativa dell'*aedo* Camilleri che ha incarnato l'essenza stessa della narrazione orale. La cecità dell'autore lo ha reso un moderno Omero, più antico dell'Omero originale, sempre che un unico uomo Omero sia esistito ad un certo punto dei tempi. La cecità ha letteralmente trasformato l'autore siciliano novantenne in Tiresia, gli ha donato un *focus* interiore di assoluta chiarezza che contraddistingue il veggente protagonista della tragedia greca. La narrazione lucida, ironica e asciutta di Camilleri è divenuta per gli oltre 5.000 spettatori di Siracusa, e per l'*agorà* cinematografica italiana, la rappresentazione più netta ed evidente dell'eternità che sottende al mito greco-romano, alla cui attrazione non sono riusciti a sottrarsi letterati, autori, drammaturghi, registi, pittori e scultori in qualsivoglia tempo e luogo.

Il cinema degli ultimi decenni ha abituato il pubblico a riferimenti sempre più ovvi, e di grande successo, al potere narrativo del costruito mitico; riferimenti che hanno ammantato di contemporaneità la dicotomia redenzione-punizione che sta alla base di tutta la mitologia antica. Cosa sono le saghe degli *Avengers*, degli *X-men* o dei già citati *Harry Potter* e *Signore degli Anelli* se non formulazioni di intrecci narrativi e tematici che rimandano ad un originale *locus* le cui radici affondano nella mitologia classica? Una volta che fumetti, manga e alcuni generi letterari quali il fantasy sono stati sdoganati anche in Occidente dalla nicchia della fruizione esclusiva per bambini o adolescenti, una volta che le strategie di marketing hanno individuato e sviluppato un'enorme fetta di mercato in tali ambiti, il cinema Hollywoodiano si è imbarcato in una produzione in massa di saghe fantastiche². La serialità, ovvero la sospensione di un finale vero e proprio per rilanciare al film successivo, o addirittura la comparsa di supereroi secondari che diventano poi protagonisti di un loro *spin-off*,

Teatro Greco di Siracusa, 11 giugno 2018.

² Ad onor del vero, lo stesso trend è individuabile in molta cinematografia asiatica, soprattutto proveniente da Cina e India. Tuttavia, la penetrazione di questi prodotti culturali in Europa e Usa è limitata a festival di nicchia o al web, e i film asiatici raramente raggiungono la distribuzione di massa nelle sale.

non sono altro che il recupero di metodologie narrative che proprio dai tempi degli *aedi*, di Omero e di Ovidio, intrecciano storia e mito, contrappongono uomini e Dei per creare *suspense*, coinvolgere l'ascoltatore in nodi emozionali, affascinare, intrigare, ammaliare col potere della parola che oggi giorno ha abdicato al potere degli effetti visivi. Da una parte si potrebbe sostenere che questa produzione cinematografica rende un servizio meritevole allo studio dei classici perché mantiene vivi, adattandoli, i temi portanti del mito. D'altro canto, il preponderare degli effetti speciali e della computer grafica sull'aspetto narrativo è un segno inconfondibile della società dello spettacolo di debordiana memoria che porta spesso ad una distrazione eccessiva dall'aspetto tematico più profondo³. Tranne nel caso di eventi quali *Conversazione su Tiresia*, film privo di effetti speciali che ha saputo ritornare, grazie all'affabulatore Camilleri, al nucleo primigenio del verbo per affascinare, intrigare, ammaliare.

La mia base di partenza per analizzare il valore contemporaneo del mito è l'idea che esso funga come luogo di un'identità culturale umana, intesa come necessità degli esseri umani ad ogni latitudine di riconoscersi in una memoria ancestrale condivisa. Le persone possono anche non conoscersi direttamente, ma per percepirsi come comunità devono sentire di condividere lo stesso istinto alla narrazione e alla memoria condivisa. In base alle mie osservazioni, l'identità culturale mitica necessita tanto del ricordare e tramandare quanto del dimenticare, poiché è quest'ultimo atto che permette al mito stesso di rigenerarsi come forma di racconto non solo del passato, ma soprattutto del presente e del futuro. In questo ambito, il cinema si muove entro limiti molto più categorici e sclerotizzati, in quanto la narrazione filmica di cassetta raramente consta di visioni distopiche. Le grandi produzioni americane prediligono costrutti di significato basati sul realismo didascalico che fa vedere pedissequamente ciò che la trama ed i dialoghi raccontano, calando i personaggi mitici e gli eroi in contesti veri, tangibili e riconoscibili. Per intenderci, se lo scontro tra eroi, Dei ed uomini avviene tra alti grattacieli metropolitani, in luoghi desertici, o nello spazio interstellare, le possibilità tecnologico-finanziarie del cinema permettono che questi luoghi vengano realmente ricostruiti, foss'anche in computer grafica, e mostrati. Tuttavia questa rincorsa del reale si trasforma per gli spettatori in una ricezione passiva del contesto, in quanto non si richiede alla loro immaginazione di riempire gli spazi del non-detto e del

³ Mi riferisco qui a G. DEBORD, *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris 1967, ma anche alla formulazione teorizzata in J. BAUDRILLARD, *Simulacres et Simulation*, Editions Galilée, Paris 1981.

non-visto. In poche parole, la preponderanza delle immagini del mezzo filmico mantiene viva la capacità affabulatoria del creatore, ma spegne gran parte della necessità di ascolto del fruitore, a cui il prodotto è consegnato già confezionato e completo. In questo ambito, invece, il linguaggio teatrale può ancora fungere da cassa di risonanza di quell'archetipo arcaico di narrazione-ascolto. Ciò è dovuto al fatto che, volente o nolente, in teatro la parola recitata mantiene ancora una preponderanza sugli aspetti tecnici (video-proiezioni, luci, suoni, scene) di uno spettacolo, perché esiste una distanza fisica tra attore e spettatore che entrambi devono colmare per comunicare, ed anche perché la struttura del palcoscenico, chiuso tra mura e quarta parete, richiede un *surplus* di creatività nel saper ricreare i contesti multipli entro cui i personaggi si muovono ed interagiscono⁴. Questo *surplus* è la chiave, a mio avviso, per riportare l'attenzione sul nucleo tematico, sul centro dell'oralità, usando movimenti scenici metaforici che siano al contempo contemporanei ed ancestrali. Sul palcoscenico ogni elemento diventa oltremodo significante: i corpi agenti, i colori e le forme dei costumi, le scenografie e gli oggetti di scena. Quindi, come si rappresenta l'universo su un palcoscenico, laddove non si possono avere a disposizione effetti di computer grafica? Per sottrazione: riducendo l'intensità semantica del mito ai suoi elementi costitutivi (amore, odio, rispetto, avidità, bramosia, speranza); trasformando tali elementi in altrettante azioni sceniche essenziali, fatte di pochi gesti precisi e calibrati; infine condensandoli in unico elemento scenico che esprima visivamente il significato del mito stesso. Al cinema si può lavorare per addizione, creando una ricchezza visiva dettata anche dal movimento della cinepresa e dal montaggio, fino a raggiungere gli estremi di narrazioni barocche come in *L'Ultima Tempesta* diretto da Peter Greenaway⁵ o il parossismo cinetico di uno qualsiasi dei film targati Marvel. Nello spettacolo dal vivo, la stessa ricchezza la si può ottenere solo se si sottrae, si toglie e si elimina il superfluo, al fine di concentrare l'attenzione visiva e auditiva dello spettatore su ciò che tematicamente e registicamente è ritenuto davvero importante.

Per chiarire cosa intenda col concetto di sottrazione, discuterò in breve un paio di esempi tratti dallo spettacolo teatrale *Cantami dell'Universo*⁶. Lo

⁴ Non intendo negare che sia sempre più diffusa la tendenza di fare uso smodato anche a teatro di tecnologie all'avanguardia che aumentano lo spazio scenico a dismisura, o che gli spettacoli siano rappresentati spesso in spazi scenici che non hanno alcunché di classico. Allo stesso modo, non nego che esista una lunga tradizione di teatro realista che, quanto il cinema, lavora su livelli di narrazione più diretti ed ovvi, e meno metaforici.

⁵ *Prospero's Book* (1991) è basato su *La Tempesta* di William Shakespeare.

⁶ Spettacolo prodotto dalla Compagnia *Imprevisti e Probabilità*. Debutto: agosto 2017,

spettacolo inscena nove miti descritti ne *Le Metamorfosi* di Ovidio, compendio in quindici libri del complesso mondo etico-morale del periodo imperiale romano del I secolo. I libri ovidiani si incentrano sull'esaltazione di sentimenti ed imperativi etici che dettano i rapporti tra uomini e divinità: l'amore in *primis*, ma anche l'invidia, la conoscenza, l'ira ed il timore reverenziale. Una miriade di personaggi, tra esseri umani, Dei e semi-Dei si muovono tra palazzi riccamente adornati, antri bui, gloriose foreste, placidi specchi lacustri, mari tempestosi e quant'altro la visione culturale dominante dell'epoca metteva a disposizione dei propri poeti-cantori. Quegli stessi personaggi subiscono mutazioni di ogni sorta, sia come premio per la propria devozione che come punizione per la propria *hubris*, trasformandosi in uccelli, ruscelli, alberi centenari, raggi solari e varie altre manifestazioni naturali. Un regista che si trovasse davanti a tale molteplicità infinta di luoghi e personaggi, a tale ricchezza di visioni, dovrebbe porsi due domande semplici ma altrettanto fondamentali: perché mi interessa raccontare questa storia? come posso tradurre questo mondo complesso ed in continuo divenire sul palcoscenico?

Sul perché, la risposta è relativamente facile. La composita iconografia tematica del passato mitico richiama una serie di influssi divergenti dei tempi che furono, e contraddice l'unità simbolica di quello stesso passato in un'unica rappresentazione, anzi in un'unica rappresentabilità. Eppure, la stessa complessa iconografia tematica non fa che svelare la continuità del sentire umano che, anche nel nuovo millennio, si pone davanti alle stesse questioni etico-morali, attraversato da simili moti d'animo che esprimono amore, timore, ira, invidia o desiderio di andare oltre il conosciuto per esplorare il conoscibile. Dall'8 d.C. al 2018, la chiave di lettura dell'umanità sospesa tra la necessità di costruire un universo mitico che giustifichi la sua stessa esistenza, e la voglia di razionalità e ordine, crea una sottile linea rossa di eterno ritorno.

A tal riguardo, la chiave di volta di *Cantami dell'Universo* si condensa nella battuta che il terapeuta rivolge al pubblico al termine della narrazione del mito di Fetonte. Dopo che il giovane figlio di Apollo ha raccontato la sua ascesa verso il sole dettata dal desiderio di affermarsi come individuo separato dall'aura paterna, e la inevitabile rovinosa caduta determinata

Corte Comunale di Formia. Diretto da Raffaele Furno. Aiuto regia: Soledad Agresti e Isabella Sandrini. Con: Annamaria Aceto, Eva Albin, Anna Andreozzi, Antonio Antetomaso, Valentina Fantasia, Antonella Fusco, Gio Lungo, Ludovico Manna, Gabriella Napolitano, Giuseppe Pensiero, Maria Ida Romeo e la partecipazione straordinaria in video di Gianluigi Mazza.

dalla sua impreparazione a tale atto di affrancamento, il terapeuta che fino a quel momento ha tenuto in cura il giovane gli/ci spiega che:

Qualcuno ha detto che il mito sia un sogno pubblico, e che i sogni siano miti privati. Purtroppo, prestiamo poca attenzione alla nostra parte mitica di questi tempi. Di conseguenza, ci sfuggono parecchi aspetti e non siamo più in grado di comprendere le nostre azioni. Invece, è importante e salutare parlare non solo del razionale e di ciò che è immediatamente comprensibile, ma anche di ciò che è enigmatico: l'irrazionale e l'ambiguo. Parlarne sia privatamente, che pubblicamente⁷.

Il desiderio di sviscerare l'irrazionale, di svelarlo nelle sue modalità operative subconscie e archetipiche, spinge ancor oggi gli artisti a scandagliare il mito.

Tornando alla tecnica di lavorazione dello spettacolo, un paio di esempi pratici mi aiuteranno a delimitare la cornice di ciò che intendo per tecnica della sottrazione. Il mito di Mirra si incentra sul tema dell'incesto. La giovane principessa si dimostra del tutto disinteressata alla ricerca dell'amore romantico, nonostante i molti pretendenti alla sua mano. Offesa da tale snobismo, Afrodite punisce Mirra con enorme crudeltà, instillandole un'insalubre passione amorosa per il padre Ciniro. La ragazza combatte alacremente contro questo sentimento che percepisce come sbagliato, si interroga sul fatto che in natura esistano specie animali in cui accoppiarsi col genitore non è reato, e alla fine soccombe al desiderio smodato. Con l'aiuto della bambinaia percorre il lungo corridoio che la separa dalla camera da letto del padre e, per tre notti, vi si insinua portando a compimento l'indicibile. La terza notte, Ciniro decide che è tempo che veda il viso della giovane ragazza con cui si è giaciuto e, quando la volta, inorridisce. A Mirra non resta che scappare «nell'oscurità, fuori dalla stanza, il palazzo, la città, verso remote e esotiche terre, fino alle selvaggia Arabia». Disperata, invoca le divinità affinché le strappino quel dolore dal cuore e consunta dal dolore «si dissolse in pianto [...] Entrò in un rigagnolo lucicante e si dissolse. Il suo corpo si sciolse». Nella messa in scena di questo mito, la scelta registica di *Cantami dell'Universo* ha sintetizzato il dramma in un'unica immagine scenica. L'attrice che interpreta Mirra⁸ è bloccata

⁷ Il copione dello spettacolo non è pubblicato. Il ruolo del Terapeuta era interpretato da Annamaria Aceto, quello di Fetonte da Giuseppe Pensiero.

⁸ Mirra era interpretata da Gabriella Napolitano; Ciniro da Ludovico Manna; la bambinaia da Anna Andreozzi.

alla vita da un lungo nastro rosso fuoco che, da quinta a quinta, la sostiene al centro del palco. Il drappeggio che tale nastro crea attorno alla vita e alle braccia di Mirra rappresenta le infinite volute dell'amore in cui la giovane si trova sempre più legata, malgrado il suo volere. I suoi movimenti sono limitati, avviluppati in un mare di tessuto. Durante gli amplessi col genitore, il drappo, violentemente srotolato da quattro attrici, diviene il rivolo di sangue che sancisce la definitiva perdita dell'innocenza di Mirra. Infine, la giovane crolla sul palco invocando pietà, e lo stesso lungo drappo diventa visivamente il rivo che la ingloberà dissolvendola. Quindi, un solo elemento scenico, dal forte valore evocativo sia per il colore che per l'utilizzo che gli attori ne fanno, porta gli spettatori a concentrare la loro totale attenzione sull'arco drammatico della vicenda di Mirra e sull'ineluttabilità della sua punizione, dovuta alla mancanza di rispetto per i ritmi e le leggi della natura.

La tecnica della sottrazione semantica opera allo stesso modo nel mito di Erisicton, in cui l'uomo meschino e irrispettoso del sacro si permette di tagliare un albero consacrato alla dea Demetra. Ella si vendica condannando il blasfemo Erisicton ad una fame eterna ed insaziabile che lo porterà inevitabilmente all'autodistruzione, in quanto l'uomo dopo aver dilapidato tutte le sue fortune per comprare cibo, aver svuotato i granai della città per saziarsi, ed essere persino giunto a vendere la vecchia madre pur di racimolare qualche spicciolo da investire in un misero pranzo, sarà costretto ad un atto di auto-cannibalismo. Nel costruire la scena di Erisicton, la metafora visiva si struttura attorno a due elementi: un'attrice che interpreta Fame sta costantemente aggrappata alla schiena di Erisicton, come peso morto che non molla mai la presa sulla sua preda; intanto, cascate di sale vengono riversate su un implorante Erisicton, a rappresentare il condimento da cucina necessario ad insaporire i cibi, ma anche e soprattutto a sottolineare l'impossibilità per l'empio di godere realmente delle soddisfazioni del palato. Quella di Erisicton, infatti, non è una fame naturale e sana, atta ad assicurare la sua sopravvivenza, ma un artificio soprannaturale. Il candore totale del bianco sale che pian piano sommerge Erisicton, contrasta con l'oscurità dell'animo di un uomo che non crede all'esistenza degli Dei e non ne rispetta la santità⁹.

Per concludere, ritengo che sebbene l'inclinazione naturale dell'essere umano a narrare sia un principio rimasto inalterato nei millenni, seppur soggetto ad epocali trasformazioni delle piattaforme in cui l'arte

⁹ Erisicton era interpretato da Annamaria Aceto; Demetra da Antonella Fusco; Fame da Maria Ida Romeo.

del raccontare viene espressa, ben altro discorso va fatto per l'attivazione delle capacità di ascolto e di attenzione del pubblico. L'apprendimento esperienziale dei nodi tematici fondamentali che fanno di ognuno di noi un essere culturale e sociale avviene attraverso forme di mediatizzazione che ci predispongono sempre più a brevissimi cicli di attenzione. Da una parte, ne abbiamo acquisito una indiscussa capacità di *multitasking* che ci impegna su più fronti cognitivi senza eccessivo sforzo, almeno apparentemente; d'altra parte, gli aspetti di ascolto ed attenzione così importanti nel binomio attore – spettatore sono sempre più in pericolo. Tuttavia, se una modalità espressiva teatrale ha ancora senso di esistere, a fronte dell'indiscusso predominio del linguaggio delle immagini e della competizione vincente di forme di intrattenimento tecnologiche remote che richiedono un'interazione per lo più passiva tra spettatore e schermo, questa ragione risiede proprio nel far sì che uno spettacolo dal vivo resista quanto più possibile dal diventare come un film, un videogioco o un link di YouTube. Sottrarre il superfluo, l'ovvio e il didascalico dalla messa in scena teatrale vuol dire sia sollevare il cervello degli spettatori da ulteriori sovrappesi cognitivi ed emotivi, sia portare la loro attenzione su quello che davvero risulta essere centrale alla narrazione, essenziale alla comprensione, fondamentale per suscitare emozioni. Reclamare la centralità del rapporto diretto, non mediato né mediatico, tra attore e spettatore non è una scelta conservatrice, né un'azione anti-storica; significa piuttosto permettere il riposizionamento del mito al centro del dibattito pubblico, e riattivare le nostre percezioni a livelli più alti di creatività ed immaginazione.



Gabriella Napolitano nel ruolo di Mirra. In scena con lei: Valentina Fantasia nel ruolo della narratrice; Eva Albini in quello di Afrodite; Anna Andreozzi in quello della bambinaia.
(Foto di Matteo Vocino)



Annamaria Aceto nel ruolo di Erisictona, Maria Ida Romeo in quello di Fame
(Foto di Matteo Vocino)

Anthony Julian Tamburri
*Segni e significabilità del cinema italiano/americano*¹:
code-switching in *Dinner Rush*, *Big Night* e *Mean Streets*

Più di venti anni fa ho pubblicato un saggio intitolato *Subliminal Ethnicity: What is [Not] Italian/American about Lena's Spaghetti?*². Il titolo provocava alcune domande, una delle quali avevo già affrontato in un'altra sede, una ridefinizione delle forme d'arte italiano/americane da una prospettiva post-1950: dico post-1950 non solo per l'avvento di nuove idee, piuttosto un tempo quando la nozione di esplorare nuove idee ha raggiunto una sorta di validità³. Altre domande che sono emerse sono: «Perché 'non' "è in fase di cancellazione?" oppure "Cosa vuol dire in questo contesto l'aggettivo 'subliminale'?».

Ho usato l'aggettivo 'subliminale' proprio per la sua ambiguità, un'ambiguità che comunica le varie definizioni di: (1) appena percepibile, (2) inadeguato a produrre una sensazione o una percezione, o (3) esistente o funzionante al di fuori dell'area di una coscienza consapevole. Tutte e tre le definizioni

¹ Presento qui una versione molto ridotta di un saggio dedicato al *code-switching* dei tre film in questione. Per la parte su *Mean Streets*, ho preso da un mio studio che parla della significabilità del film di Scorsese, *Il sistema di segni del cinema italiano/americano: code-switching e la significabilità di Mean Streets di Martin Scorsese*, «Ácoma», autunno-inverno, 2017, pp. 108-121. Per l'uso del binomio 'italiano/americano' come aggettivo e 'americano italiano' come sostantivo, si veda il mio *To Hyphenate or Not to Hyphenate: The Italian/American Writer: Or, An Other American?* Guernica Editions, Montreal 1991; adesso in italiano, *Scrittori Italiano[-]Americani: trattino sì trattino no*, MNM Print Edizioni, Poggio Rusco (MN) 2018.

² Si veda il mio *What Is [Not] Italian/American about Lena's Spaghetti?* «Voices in Italian Americana», 6.1, 1995, pp. 169-182; rielaborato in seguito per il mio volume *Italian/American Short Films & Videos: A Semiotic Reading*, West Lafayette, Purdue University Press, 2002.

³ Qui ho in mente studiosi quali Roland Barthes, Wayne Booth, Seymour Chatman, Teresa de Lauretis, Jacques Derrida, Michel Foucault, Gérard Genette, Ihab Hassan, ed altri, che negli anni 1960 e 1970, specialmente, hanno trasformato per sempre il mondo dell'interpretazione sia letteraria sia cinematografica.

riecheggiano in qualche modo il concetto ben noto e ben definito di entità liminali di Victor Turner come «necessariamente ambigue [...]»; esse sono, continua Turner, «né qui né là; sono tra e in mezzo alle posizioni sociali assegnate e disposte per legge, per costume, per convenzione, e per cerimonia»⁴.

Tali domande di oltre due decenni fa si rivelano ben significative ancora oggi per lo sviluppo degli studi italiano/americani, essendo la nostra *performance* critica dedicata agli artisti già noti o a quegli altri le cui opere (1) sono cadute nell'oblio, oppure (2) non aderiscono alla nozione culturale egemonica di ciò che dovrebbe essere l'articolazione estetica italiano/americano, e quindi non hanno attirato l'attenzione necessaria per far parte di un discorso culturale dominante. Quindi, le summenzionate nozioni di ambiguità e subliminalità possono continuare ad ampliare se non proprio migliorare le nostre letture e visioni oggi come hanno fatto con *Lenà's Spaghetti*. A questo proposito, quindi, questo mio intervento interroga le varie possibilità di significabilità che possono scaturire da *Dinner Rush* di Bob Giraldi (2000), da *Big Night* di Stanley Tucci e Campbell Scott (1996), e da *Mean Streets* di Martin Scorsese (1973). Esamina in particolare il loro uso dei segni (letterale e metaforico) attraverso il *code-switching* nel creare una situazione di potenziale polivalenza che dipende dal bagaglio culturale del suo spettatore.

Nel loro saggio del 1977, *Bilingual Strategies: The Social Functions of Code-switching*, Carol Myers-Scotton e William Ury affermano quanto segue:

[I]nterazioni [di questo tipo] possono essere definite in termini di interscambio all'interno di tre arene sociali: (1) *La sfera dell'identità*: le interazioni all'interno di questa arena dipendono da un grado di identità che esiste tra i partecipanti. In termini di almeno un fattore, quale occupazione o età, i partecipanti sono membri dello stesso gruppo. Molte interazioni tra membri della famiglia o dello stesso gruppo etnico appartengono a questa sfera. (2) *La sfera del potere*: le relazioni di potere sono sempre diseguali. Quando uno o più partecipanti invocano una differenza di potere tra i partecipanti come un fattore saliente dell'esito dell'interazione, tale interazione avviene nella sfera del potere. (3) *La sfera transazionale*: le interazioni in questa sfera possono essere definite negativamente: non sono né all'interno della *sfera dell'identità* né all'interno della *sfera del potere*. Né l'affinità personale né il relativo potere personale sono salienti⁵.

⁴ V. TURNER, *The Ritual Process. Structure and Antistructure*, Aldine, Chicago 1969, pp. 95-100.

⁵ C. MYERS-SCOTTON & W. URY, *Bilingual Strategies: The Social Functions of Code-switching*, «Journal of the Sociology of Language», 13, 1977, p. 9.

Il mio interesse nell'esaminare questi tre film si basa principalmente sulle prime due categorie, l'identità e il potere, anche se in un film potremmo persino assistere ad un esempio della terza categoria della 'sfera transazionale'. In tutti e tre i film il passaggio all'italiano rientra sicuramente nella *sfera dell'identità*, in quanto quasi tutti i personaggi interagenti dei film sono 'partecipanti e membri dello stesso gruppo' e, specialmente in *Big Night*, veri e propri 'familiari'.

L'uso dell'italiano in *Dinner Rush* è limitato principalmente a Paolo della coppia mafiosa di Black and Blue (Paolo e Carmen) e a Udo. Per la maggior parte è di uso enfatico, se non a volte semplicemente decorativo. Il primo esempio di italiano è il cosiddetto saluto di Paolo a Enrico. Nella speranza di evitare di essere ucciso, Enrico gli volta le spalle e cerca di scappare. Paolo, a sua volta, punta la pistola verso Enrico in fuga e, mentre gli spara nella schiena, urla in italiano: «Ci vediamo nell'inferno, caro Enrico!».

Ciò che diventa evidente con Paolo è che il suo uso dell'italiano è quello che lo identifica come etnico. Dato che è un sociopatico in quanto si diverte a fare del male alle persone — la sua uccisione di Enrico e il suo piacere anticipato di fare fuori Duncan — potremmo anche considerarlo un sociopatico linguistico; perché anche se è perfettamente bilingue non dimostra alcun dispiacere se la persona a cui parla in italiano non lo capisce; tocca a suo cognato, Carmen, tradurre per il destinatario di Paolo.

Anche se il suo italiano è più ornamentale, potrebbe esserci un'occasione o due quando anche lui si impegna in un tipo di uso di potere. Ad esempio, denigrando il Matre'd, Ademir, Paolo si riferisce alla sua omosessualità in modo dispregiativo, articolando o 'minchione' o 'rompermi i coglioni' [23:10]. Inoltre, il suo disprezzo totale per coloro che non capiscono l'italiano è quasi universale, siano le sue dichiarazioni sul cibo, sia su quanto possa essere carina una cameriera [27:00, «Scamorza e fagioli, bene!» «Bella la ragazza!»], se non qualcosa di sprezzante su Duncan [25:00, «Guarda lo stronzo lì!»].

Si trova un uso più curioso dell'italiano verso la fine del film; e in una certa misura va oltre l'uso consueto del *code-switching* per cui potremmo parlare in termini di intenzionalità che si sposta da quella del personaggio — questo sarebbe un narratore all'interno del testo, il narratore omofitico e palese — a quello di un 'narratore' non identificato — questa sarebbe una voce narrante all'esterno del testo, il narratore eterodiegetico e nascosto.

Quando Black e Blue si recano al punto preferito di Louis per parlare, che si trova nel seminterrato davanti al bagno, in questa scena vengono a galla per noi spettatori una serie di interrogativi. In primo luogo, abbiamo la giustapposizione dell'importanza di un tema in discussione — in questo caso Black e Blue vogliono prendere sia l'attività di *bookmaking* sia il ristorante — nel seminterrato e accanto al gabinetto degli uomini. Secondo, la nozione di italiani nel seminterrato è ormai proverbiale e archetipica; ricordiamo, ad esempio, la messa in lingua italiana che veniva celebrata spesso nel seminterrato delle chiese gestite dagli irlandesi. In terzo luogo, contro la pratica più comune di portare le discussioni importanti in cucina, come si soleva fare tra gli americani italiani, qui, Louis porta una conversazione importante in bagno, che a sua volta mette in discussione il significato dell'argomento in questione, se non la mancanza di rispetto da parte di Louis. E per mettere in risalto la presunta formula «Black e Blue e il bagno e tutto ciò che vi concerne», tornando alla lingua, Paolo si rivolge a Carmen e afferma: «Vado a pisciare».

Simile a *Dinner Rush*, l'uso dell'italiano in *Big Night* è anche legato principalmente all'arena dell'identità. Considerando che nel primo film abbiamo visto l'italiano più come ornamentale e quindi opzionale per l'atto comunicativo dei personaggi, in questo film mentre ancora ornamentale ma solo fino a un certo punto, direi che è più funzionale alla situazione narrativa dei personaggi; questo è particolarmente vero per Primo. Inoltre, mentre a *Dinner Rush* non c'è una discussione aperta sull'uso dell'italiano, qui in *Big Night* c'è. In realtà, il contrasto tra l'uso dell'italiano rispetto all'inglese è segnalato proprio all'apertura del film, dove, in cucina, Secondo rifiuta di rispondere in italiano alla domanda di Primo [02:02:28].

L'insistenza di Secondo sull'inglese è dovuta al suo stato 'apatico' come etnico, come ho già affermato altrove⁶. Nel suo desiderio di non privilegiare la cultura del patrimonio (italiano) rispetto alla cultura del paese ospitante (Stati Uniti), Secondo preferisce l'inglese all'italiano. Dopotutto,

⁶ Si veda il mio *Viewing Big Night as Easy as One, Two, Three: A Peircean Notion of an Italian/American Identity*, «Luci e ombre», 3.1, genn.-mar, 2015, http://rivistalucieombre.com/sommario_numero1_annoIII. Per ulteriori analisi sullo stato 'apatico' ed altri due stati dell'immigrante italiano, rimando il lettore al saggio di I. CHILD, *Italian or American? The Second Generation in Conflict*, Yale University Press, New Haven 1943.

deve negoziare le due culture, come richiede la reazione apatica, e così facendo, l'inglese diventa chiaramente la sua lingua franca.

Nonostante lo stato dell'inglese come lingua franca, l'italiano rimane la modalità di comunicazione di base tra un buon numero di personaggi del film in varie occasioni, anche se non sempre. Innanzitutto, in questo film abbiamo più persone che parlano italiano: Primo, Secondo, Gabriella e Alberto, tutti, possiamo facilmente assumere, immigrati italiani e quindi l'italiano è la loro lingua madre. Usano l'italiano in quei momenti di discussione del lavoro (ad. es. Primo e Secondo), per capire questioni professionali e personali (ad. es. Primo e Alberto) e, cosa più notevole, potremmo essere d'accordo, negoziando questioni intime e sentimentali (ad. es. Secondo e Gabriella). In tal modo, il desiderio di autenticità è quasi raggiunto⁷. Cioè, gli 'italiani' parlano italiano tra di loro per le ragioni sopra citate, siano quelle situazioni in cui lo usano positivamente, neutralmente, o negativamente.

Infine, poiché abbiamo a che fare con i quattro italiani tra un certo numero di altri personaggi che non sono di origine italiana, l'italiano diventa più significativo come segno di classificazione dei personaggi italiani, evidenziando così chiaramente per lo spettatore la differenza tra gli italiani e non italiani. Inoltre, sia in *Dinner Rush* che in *Big Night*, l'uso dell'italiano rimane non valutativo per quanto riguarda l'extra-referenzialità mentre in *Mean Streets*, come vedremo, l'adozione dell'italiano è più valutativa e, per giunta, denigrante nell'intento.

In *Mean Streets* di Scorsese (1973) l'italiano è usato più come segno di 'potere' che di 'identità'; questo diventa evidente quando assistiamo a quelle poche volte che viene usato nel film e ai segni che sembra trasmettere. Le problematiche dei film di Scorsese nei confronti dei loro spettatori erano già state sottolineate negli anni '80 da Kolker, che vedeva nei film del regista, e con particolare riguardo a *Mean Streets*, «una tensione tra le aspettative e i desideri dell'osservatore di collocarsi agevolmente all'interno della narrativa e ... l'ostinato rifiuto della narrativa di soddisfare quelle aspettative e quei desideri»⁸. Una tale affermazione mette in discussione

⁷ Dico da vicino raggiunto solo nella misura in cui l'italiano parlato da entrambi Tucci e Shalhoub è accentato e, a volte, grammaticalmente scorretto.

⁸ R.P. KOLKER, *A Cinema of Loneliness. Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, Oxford UP, New York 1988 (2a ed.), p. 170.

la nozione di aspettative e ciò che dovrebbero essere. Tale ‘tensione’ è stata ulteriormente definita alcuni anni dopo come «frammentazione del punto di vista» di Les Keyser, a causa, come aveva affermato,

[...] delle sequenze di apertura, quando i veri film della famiglia Scorsese si aprono gradualmente al film di più ampio respiro della vita attuale di Charlie. Poi Charlie si reca allo specchio per valutare il proprio riflesso, solo per ricadere (in un triplo taglio) nel proprio letto. In pochi minuti sono state sollevate complesse questioni narrative: che cosa è reale e che cosa è il sogno? Su quale lato dello specchio sarà focalizzato questo film? In che modo questi film amatoriali si combaciano con il film commerciale in questione? E perché la realtà viene ristrutturata, e da chi?⁹

Ambedue Kolker e Keyser parlano delle sfide dell’interpretazione e come le interrogazioni di, se non per, la significazione possono, da un lato, essere scoraggianti, lasciandoci con più domande di prima. Oppure, d’altra parte, tali indagini possono addirittura aggiungere una maggiore potenzialità di significati che il testo e la sua pletora di segni potrebbero in fin dei conti generare.

Detto questo, quindi, i film italiano/americani di Scorsese hanno molto da offrire allo spettatore informato, quell’individuo che è particolarmente esperto in critica cinematografica e può benissimo decodificare *Mean Streets* e dimostrare così la potenziale significabilità che il film offre. Inoltre, e specialmente riguardo a questi film ‘etnici’ — come siamo propensi ad etichettarli — sostengo che lo spettatore informato, italiano/americano di Scorsese potrebbe effettivamente avere accesso ad un maggiore inventario di significati¹⁰.

Per la complicazione della produzione di significato in generale, si consideri la scena in cui Johnny Boy arriva al bar di Tony con le sue due amiche¹¹. Ci sono due elementi in questa scena che potrebbero facilmente sfuggire allo spettatore non italiano/americano, entrambi linguistici. Per quanto riguarda la rilevanza del linguaggio, e qui specificamente l’italiano, ci viene dato uno spunto quando Johnny Boy e Charlie si incontrano e si

⁹ L. KEYSER, *Martin Scorsese*, Twayne Publishers, New York 1992, pp. 45-46.

¹⁰ Per l’uso del termine ‘spettatore italiano/americano’ si veda il mio saggio *Il sistema di segni del cinema italiano/americano: code-switching e la significabilità di Mean Streets di Martin Scorsese*, cit., pp. 109-113.

¹¹ Per un’analisi dettagliata di questa scena si veda il mio *Il sistema di segni del cinema italiano/americano: code-switching e la significabilità di Mean Streets di Martin Scorsese*, cit., pp. 110-113.

abbracciano, come fanno regolarmente gli uomini italiani (si legga, anche, americani italiani). Tale indizio è che Charlie saluta Johnny Boy e lo chiama 'Giovannino', letteralmente 'piccolo Johnny' o, come lo conosciamo noi, Johnny Boy. Siamo ancora una volta avvisati che l'italiano, stavolta, potrebbe svolgere un ruolo importante mentre si va avanti nel film. In effetti, è proprio così. Infatti, prima di continuare, si ricordi che le due donne che Johnny Boy ha rimorchiato si chiamano Sarah Klein e Heather Weintraub, nomi da fare presumere un'origine ebraica.

In questa scena troviamo un'analogia contraddizione di segnico-semiotica. Quando Charlie decide di rivolgersi a Johnny Boy in termini più formali e rispettosi, lo chiama con il suo cognome. La pronuncia è ambigua. Mentre alcuni potrebbero capire che il cognome è 'Civello', se invece ascoltiamo più attentamente, possiamo effettivamente sentire, pronunciata in inglese, la parola 'cervello'. Ed è in questa vena che il paradosso prende vita; Johnny Boy ha dimostrato di essere tutt'altro che 'intelligente' giacché ha accumulato una quantità eccessiva di debiti, passando da uno strozzino all'altro per prendere in prestito denaro. Questo comportamento estremamente impetuoso che è assolutamente autodistruttivo, è accompagnato da una disposizione violenta che può anche portare a risultati a spese degli altri. Ho in mente la scena iniziale della nostra introduzione a Johnny Boy, quando, per ragioni note solo a lui, fa esplodere la cassetta della posta, apparentemente indifferente a coloro che potrebbero trovarsi nella linea di fuoco delle schegge di metallo. Quindi, 'cervello' non ne ha. Invece, emerge ciò che abbiamo compreso come una mentalità prettamente violenta, irresponsabile per la quale dimostra un atteggiamento assolutamente insensibile per coloro che lo circondano. Quindi, il paradosso del signor Cervello — Mr. Brains — si manifesta con il suo comportamento sociopatico che è totalmente contrario a ciò che potremmo aspettarci da una persona che sia intelligente.

Il secondo aspetto di questa scena rientra nella stessa categoria delle caratteristiche appena percettibili o, per lo spettatore informato *non* italiano/americano, esistente o funzionante al di fuori della sfera di consapevolezza etnica. Anch'esso ha una base linguistica. Parla dei preconcetti e dei pregiudizi che possono benissimo esistere all'interno di questa comunità, che qui sono manifestati e articolati in un linguaggio che non è affatto la lingua franca del bar, specialmente di quelli che non sono americani italiani. Piuttosto, Charlie usa una forma *pidgin* italiano nelle sue indicazioni verso Tony quando afferma: «Tony, dai, ahhh, alle "mazzacrist" quello che vogliono». Questa frase è una formulazione soltanto *all'apparenza* insignificativa che, mascherata da un atto di generosità («Dai alle ragazze tutto ciò

che vogliono»), in realtà porta un significato più potente e quindi comunica, ancora paradossalmente, l'opinione negativa di Charlie su queste due donne e sul loro patrimonio etnico-culturale. Come per dire: «Certo, saremo generosi qui, ma dopotutto sono assassini di Cristo [“mazzacristi”], non dimentichiamolo». In effetti, loro sono — lo scopriamo dopo la conversazione nel retro del bar tra Charlie e Johnny Boy — nient'altro che oggetti sessuali per i nostri due uomini, per cui, in fin dei conti, sono totalmente disumanizzate sia religiosamente che sessualmente.

Tale degrado etnico non è limitato agli ebrei in *Mean Streets*. L'infatuazione di Charlie con la danzatrice Diane, un'attraente donna africano/americana, è repressa proprio perché è nera. La concisa espressione italiana, «moglie e buoi dei paesi tuoi», esorta alla fedeltà verso le usanze locali e denota al contempo una certa diffidenza verso gli estranei. Nel nostro caso, la questione è certamente complicata dalla differenza razziale tra Diane e Charlie. Una differenza che, essendo al corrente dei pensieri di Charlie tramite la *voice over*, riusciamo a comprendere:

Eh sì, è proprio bella... È proprio una gran fica! Sì, ma è nera... questo si vede benissimo! Però non fa tanta differenza... O fa differenza?

Come nel caso delle due donne ebraiche, anche qui il rifiuto finale da parte di Charlie viene spiegato in *pidgin* italiano con termini razzisti. Non appena egli si avvicina al luogo dove dovrebbe incontrare Diane, chiede al tassista dapprima di fermarsi e poi, cambiando idea, di riportarlo là dove era salito sul taxi. Nell'esaminare più da vicino questo esempio, ciò che a noi più interessa è l'adesione di Charles ai valori all'antica, complicata da pregiudizi razziali ed etnici. Ancora una volta al corrente dei suoi pensieri tramite la *voice over*, lo sentiamo dire «Sono proprio matto... Mi manca solo di farmi beccare nel Village insieme a una nera!». Il termine *melinjan* (*pidgin* italiano per 'melanzana') è tanto offensivo per i neri quanto *mazzacrist* lo è per gli ebrei. Sostanzialmente, utilizzando parole italiane invece del loro equivalente inglese, Charlie adopera un classico *code-switching*. Il suo utilizzo di «due [...] varietà linguistiche [qui, inglese e italiano] nella stessa conversazione» gli permette innanzitutto di creare una comunità esclusiva, all'interno della quale soltanto i suoi amici di origine italiana (o chi ha familiarità con la sua lingua e la sua cultura) potranno cogliere la sfumatura dei termini italiani. Così facendo, crea inoltre uno squilibrio di potere in quanto le due donne ebraiche, non avendo alcuna idea del significato di *mazzacrist*, rimangono all'oscuro dei pregiudizi sulla loro condizione sociale e ignorare delle potenziali conseguenze. Charlie, insomma, ha

tramutato la situazione dalla 'sfera dell'identità' (quando utilizza l'italiano con Johnny Boy e Tony) alla 'sfera del potere' (quando utilizza l'italiano con persone che non lo comprendono, come Sarah Klein e Heather Weintraub).

In entrambe le circostanze, Charlie ha fatto ricorso a due termini che non hanno sinonimi altrettanto dispregiativi nella parlata italiano/americana. Sono il *non plus ultra* del lessico oltraggioso delle comunità italiano/americana, e vengono pronunciati (va sottolineato) in un *pidgin* italiano e non semplicemente in uno *slang* inglese riconducibile agli italiani in America. Nel secondo caso, emerge persino un paragone con il mondo vegetale, una svalutazione ancora più pesante che, letteralmente, disumanizza l'interlocutore. Infatti, se il *mazzacrist*, sebbene blasfemo, è comunque un essere vivente, il *moulinyan* (o *melinjan*) d'altro canto è ridotto ad un oggetto inanimato. Di conseguenza, il grado di familiarità con la parlata italiano/americana gioca un ruolo fondamentale nel determinare la capacità dello spettatore di afferrare le sfumature sarcastiche di termini come quelli utilizzati da Charlie con funzione di epiteti etnici e razziali.

Quello che ho presentato qui è una serie di scene di questi tre film, che, viste da coloro che sono cresciuti all'interno di — o da uno che ha molta familiarità con — una comunità italiano/americana e conosce il suo linguaggio *sui generis* simile a quello che abbiamo visto qui in questi film, possiamo sicuramente interrogare ulteriormente, e potremmo dire in modo diverso, il sistema di segni che percepiamo essere inclusi in esso. La nostra consapevolezza etnica e italiana — che include la lingua — e/o la classifica di classe, o entrambi, può benissimo offrire allo spettatore *italiano/americano* una prospettiva particolarmente approfondita (migliore?) per comprendere in modo più efficace l'America italiana e le sue molte sfaccettature come articolate in *Dinner Rush*, *Big Night*, e *Mean Streets*. Alla fine, scopriremo un 'altro' tipo di rapporto da parte dello spettatore con le dinamiche interne ed esterne della 'Piccola Italia', come nozioni di razza, genere, sessualità, amicizia, compagnia, famiglia e altre questioni vengono a galla.

BIBLIOGRAFIA

- I. CHILD, *Italian or American? The Second Generation in Conflict*, Yale UP, New Haven 1943.
- L. KEYSER, *Martin Scorsese*, Twayne Publishers, New York 1992.

- R.P. KOLKER, *A Cinema of Loneliness. Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, Oxford University Press (2nd ed.), New York 1988.
- C. MYERS-SCOTTON & W. URY, *Bilingual Strategies: The Social Functions of Code-switching*, «Journal of the Sociology of Language», 13, 1977, pp. 5-20.
- A.J. TAMBURRI, *Scrittori Italiano[-]Americani: trattino sì trattino no*, MnM Print Edizioni, Poggio Rusco (MN) 2018.
- A.J. TAMBURRI, *Il sistema di segni del cinema italianolamericano: code-switching e la significabilità di Mean Streets di Martin Scorsese*, «Ácoma», Fall-Winter, 108-121, 2017.
- A.J. TAMBURRI, *Viewing Big Night as Easy as One, Two, Three: A Peircean Notion of an Italian/American Identity*, «Luci e ombre», 3.1, Genn.-Mar, http://rivistalucieombre.com/sommario_numero1_annoIII, 2015.
- A.J. TAMBURRI, *Re-reading Italian Americana: Generalities and Specificities on Literature and Criticism*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, N.J., 2014.
- A.J. TAMBURRI, *Italian/American Short Films & Videos: A Semiotic Reading*, West Lafayette, Purdue UP 2002.
- A.J. TAMBURRI, *What Is [Not] Italian/American about Lena's Spaghetti?*, «Voices in Italian Americana», 6.1, 169-182, 1995.
- A.J. TAMBURRI, *To Hyphenate or Not to Hyphenate: The Italian/American Writer: Or, An Other American?*, Guernica Editions, Montreal 1991.
- V. TURNER, *The Ritual Process. Structure and Antistructure*, Aldine, Chicago 1969.



Mean Streets, M. Scorsese (1973)

Paolo Russo
«Rome! By all means, Rome».
*Mitopoiesi della 'grande bellezza' di Roma
attraverso il cinema americano*

Questo saggio esplora il processo di significazione mitica di Roma città come luogo mentale nell'immaginario americano attraverso il cinema e, in misura minore, anche il mezzo televisivo. Dato l'accento sulla contemporaneità, la contingenza storica fissa l'avvio di questo processo al secondo dopoguerra, per le ragioni illustrate di seguito, alcune note, altre meno: il punto di partenza ideale viene rintracciato in *Vacanze romane* (*Roman Holiday*, 1953) di William Wyler e quello di arrivo in due titoli recenti quali *Mangia Prega Ama* (*Eat Pray Love*, 2010) e *To Rome With Love* (2012), passando per un ciclo di film successivo a *Vacanze romane* e per un altro più recente che prelude ai film di Ryan Murphy e Woody Allen.

Stabilite le coordinate, l'assunto principale è però più articolato e complesso perché questa mitizzazione di Roma s'inserisce in un processo di costruzione simbolica che affonda le proprie radici in secoli di stratificazioni, di cui si renderà qui conto limitatamente a ciò che pertiene la prospettiva anglosassone. L'impianto teorico di riferimento di questo studio poggia, da un lato sull'elaborazione proposta da Roland Barthes, soprattutto in *Mythologies*, con la successiva aggiunta di *Miti d'oggi*, ma anche in *Il sistema della moda* e *Camera chiara*¹; dall'altro, sul modello interpretativo fornito da Clifford Geertz, il quale nel suo *Interpretazioni di culture* parla di «agglomerati di simboli significanti» che intrecciano tra

¹ Cfr. R. BARTHES, *Miti d'oggi*, trad. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1989² [1975¹]; ed. orig. *Mythologies*, Seuil, Parigi, 1957. R. BARTHES, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, trad. di L. Lonzi e R. Guidieri, Einaudi, Torino 2006³ [Sistema della Moda, trad. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1991² (1970)¹]; ed. orig. *Système de la mode*, Éd. du Seuil, Parigi 1967. R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1992² [1980¹]; ed. orig. *Chambre claire: Note sur la photographie*, Cahier du cinéma-Gallimard-Éd. du Seuil, Parigi 1980.

loro rapporti reticolari². Per sbrogliare questi rapporti occorre elaborare quella che Geertz chiama *thick description*, una descrizione densa, non lineare, che è quindi quanto mi ripropongo di fare per affrontare il reticolo di ambiti – dalla fotografia alla moda, alla letteratura e alla diaristica di viaggio, alla pittura fino alla pubblicità – che contestualmente al cinema contribuiscono al processo di significazione mitica preso in esame.

Non è questa la sede per ripercorrere in dettaglio la storia della costruzione del mito di Roma, compito per altro svolto eloquentemente da altri studiosi quali Andrea Giardina e André Vauchez³, Catharine Edwards e M.J.H. Liversidge⁴, Elizabeth Prettejohn⁵ e, su tutti, da un noto volume di Peter Bondanella⁶. È però opportuno rimandare anche alla lettura del capitolo che in *La produzione dello spazio* Henri Lefebvre dedica alla genesi e all'evoluzione di questo mito, che nasce dalla costruzione dello 'spazio come rappresentazione' nella Roma antica, quando la città incorpora lo spazio naturale attraverso un processo figurativo per poi restituirlo, in quel caso, come spazio del potere che si produce e riproduce. Con il declino dell'Impero, nel Medioevo il sacro lascia via via sempre più spazio all'agro-pastorale; ma vede anche l'emergere del potere temporale del Papato concretizzantesi anche nella sistematica riappropriazione e riciclo (anche materiale) di quello spazio ideale⁷. Secoli di successive stratificazioni fisiche e simboliche culminano nel Settecento con il fenomeno del *Grand Tour*, del turismo formativo, letterario e aristocratico che ridefinisce i parametri di queste stratificazioni e dell'esperienza che il turista straniero ne trae. Sono, questi, turisti provenienti da tutta Europa: tuttavia, il *Grand Tour* è soprattutto un'istituzione britannica.

² Cfr. C. GEERTZ, *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna 1998² [1987¹]; ed. orig. *The Interpretation of Cultures*, Basic Books 1973.

³ A. GIARDINA e A. VAUCHEZ, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, trad. di Elisabetta Bonasera, Laterza, Bari 2016² (2008)¹; ed. orig. *Rome, l'idée et le mythe: du Moyen-Âge à nos jours*, Fayard, Parigi 2000.

⁴ Cfr. M.J.H. LIVERSIDGE e C. EDWARDS, *Imagining Rome: British Artists and Rome in the Nineteenth Century*, Merrell Holberton, Londra 1996; C. EDWARDS, *Roman Presences. Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*, Cambridge University Press, Cambridge e New York 1999.

⁵ E. PRETTEJOHN, *Lawrence Alma-Tadema and the Modern City of Ancient Rome*, in «The Art Bulletin», vol. 84, n. 1(3), 2002, pp. 115-129.

⁶ P. BONDANELLA, *The Eternal City: Roman Images in the Modern World*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2017² (1987¹).

⁷ Cfr. H. LEFEBVRE, *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano 1976; ed. orig. *Production de l'espace*, Anthropos, Parigi 1974.

I nomi sono ben noti, ma vale la pena di citare almeno la descrizione che di Roma (e per estensione, dei romani e degli italiani) dà un ospite illustre come Percy Bysshe Shelley, le cui aspettative restano assai deluse poiché alle vestigia del passato che si rivelano tanto sublimi si contrappone quell'umanità che popola la vita quotidiana della città e che egli trova la più degradata, disgustosa e odiosa possibile⁸. Un giudizio per altro condiviso da altri come William Hazlitt, Lady Morgan (al secolo Sydney Owenson) e Chateaubriand⁹.

Questa dialettica tra passato e presente, tra sacro e popolare, si ritrova nella tradizione figurativa britannica e, almeno in parte, americana dell'Ottocento. Se da un lato J.M. William Turner, Charles Lock Eastlake e John Martin continuano il filone elegiaco agro-pastorale, dall'altro si delineano due veri e propri nuovi generi che attraversano tutta l'epoca vittoriana: il primo basato sulla ricreazione di scene dell'antichità, soprattutto per mano di Benjamin West, Lawrence Alma-Tadema ed Edward John Poynter; il secondo genere si sofferma su scene della Roma popolare contemporanea tanto disprezzata da Shelley, quella dei mercati rionali e dei mestieri umili, tanto per intenderci, nelle tele di J.F. Lewis, Samuel Palmer e Samuel Prout.

Il tramonto dell'epoca vittoriana si sovrappone all'avvento del cinematografo. Il filone mitologico entra ben presto nelle storie sul grande schermo e vi resta a lungo; per immergerci invece nella Roma contemporanea in un film americano dobbiamo attendere *Vacanze romane*, che riassume in sé sia i toni elegiaci, associati a rovine e monumenti, nella dimensione fiabesca del racconto, sia la Roma dei mercati rionali del centro storico. Eppure il film restituisce anche un'altra immagine di Roma, più moderna, che si aggiunge a queste come esito di un processo storico e culturale fortemente radicato nella contemporaneità.

Per spiegarlo, occorre tornare agli anni '20 del secolo scorso e spostare momentaneamente l'attenzione a Parigi per recuperare un'interessante mezza paginetta che Dudley Andrew e Steven Ungar stilano nel loro volume sulla Parigi del Fronte popolare. Andrew e Ungar riferiscono che nel 1923 alcuni studios hollywoodiani incaricano una loro agenzia (la International Research Kinema) di commissionare ai francesi fratelli Seeberger, già affermatissimi per i loro ritratti fotografici della vita quotidiana negli *arrondissements*, di scattare

⁸ P.B. SHELLEY, *Lettere. Secondo volume – Shelley in Italia*, trad. di M. Mazza, Cinquemarzo, Viareggio 2016; ed. orig. *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments*, by Percy Bysshe Shelley, a cura di Mary Shelley, 1840, lett. ii, p. 67.

⁹ Cfr. C. CHARD, *A Critical Reader of the Romantic Grand Tour. Tristes Plaisirs*, Manchester, Manchester University Press 2014.

foto ‘rappresentative’ di Parigi che possano aiutare i produttori a ricostruirla nei teatri di posa di Los Angeles. Le case di moda più in vista – tra cui Hermes, Chanel e Vionnet – fanno a gara per fare fotografare le proprie modelle nei luoghi simbolo della capitale francese: la fotografia quindi sposa l’alta moda, creando il mito di una Parigi aristocratica, elegante, colta, che affascina generazioni di americani, anche attraverso il cinema¹⁰.

Tornando in Italia, negli anni immediatamente successivi alla fine della Seconda Guerra Mondiale accade qualcosa di simile sebbene in modo ancora più articolato. Il legame tra sartoria e moda italiana e Hollywood risale anch’esso già agli anni ‘20, quando Salvatore Ferragamo da umile immigrato si afferma nel giro di pochi anni come vero e proprio marchio di stile italiano: oltre a collaborare a molte produzioni di D.W. Griffith, Cecil B. De Mille, Raoul Walsh e altri, Ferragamo calza i piedi delle star, da Valentino a Joan Crawford fino a Marilyn Monroe. Dopo la guerra, le nuove coordinate dettate dal *Piano Marshall* per la ripresa europea (*European Recovery Program*, ERP) giocano un ruolo essenziale nella fondazione della nostra industria culturale legata alla moda: gli stabilimenti di Como, Prato, ma anche gli *atelier* artigiani di Roma e Capri aprono grazie allo stanziamento di fondi ERP e all’importazione di tonnellate di cotone americano. Un connubio virtuoso tra politica, finanza, industria e commercio nel cui ampio quadro complessivo si aggiunge l’industria culturale.

Già nel 1947 un servizio sulla rivista di moda «Harper’s Bazaar», intitolato programmaticamente *Portfolio of the New Italy*, ritrae nelle fotografie di Leslie Gill artisti, registi, attori e scrittori come Corrado Alvaro, Giuseppe Ungaretti, Alberto Moravia, Roberto Rossellini e Anna Magnani, nonché modelle e stilisti (tra cui lo stesso Ferragamo¹¹). «Harper’s Bazaar» costituisce un punto di riferimento chiave per molti anni a venire in questo processo di costruzione mitica del nostro paese al punto che non è azzardato il paragone con il giornale americano per cui lavora Joe Bradley (Gregory Peck) in *Vacanze romane*. Del 1958 è un altro numero speciale della rivista sull’Italia intitolato *The Italians at Ease*, tradotto in sottotitolo con *Il dolce far niente*¹², che da qui entra nell’uso comune e che ritroviamo per bocca di Giovanni (Luca Argentero) in *Mangia Prega Ama*.

Tornando al 1948, però, anche l’Italia ha il suo Seeberger: è Pasquale de Antonis, che realizza un servizio intitolato *La moda nella città eterna*

¹⁰ Cfr. D. ANDREW e S. UNGAR, *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) e Londra 2005, pp. 249-250.

¹¹ *Portfolio of the New Italy*, in *Harper’s Bazaar*, luglio 1947.

¹² *The Italians at Ease. Il dolce far niente*, in *Harper’s Bazaar*, agosto 1958.

che riscuote grande eco¹³. La fotografia e la moda si pongono come elemento di continuità con quell'immagine di Roma, ereditata dal *Grand Tour*, che costruisce il mito della nuova Italia del dopoguerra e arriva in America attraverso i *department stores*, le riviste di moda, i rotocalchi, i cineromanzi e tutto il sistema di promozione dell'industria culturale che, a partire dal matrimonio 'romano' tra Tyrone Power e Linda Christian – emblematicamente celebrato e fotograficamente documentato alla Chiesa di Santa Francesca Romana al Foro – per anni propone, sul set e fuori dal set, star hollywoodiane e non (Audrey Hepburn e Ava Gardner su tutte), vestite puntualmente dalle sorelle Fontana, Gattinoni e altri, in una sinergia tra cinema, moda e mezzi di comunicazione di massa che dura, in questi termini, almeno fino alla metà degli anni '60¹⁴.

In questo scenario s'inserisce dunque *Vacanze romane*, di cui viene spesso preso ad esempio lo spunto narrativo: l'*outsider* americana che vive un'avventura sentimentale mentre esplora e scopre la 'città eterna'. Tuttavia, l'operazione compiuta da *Vacanze romane* si rivela più sottile e si compone di due cornici narrative. La prima è la sequenza della fuga notturna della principessa, costituita da una serie di campi e controcampi sulla soggettiva della ragazza mentre si trova sul furgoncino. Questa soggettiva (che in questo frangente diventa quindi il nostro sguardo) ci mostra l'idea che la ragazza ha della vita romana e che è estranea alla sua vita fatta di rappresentanza diplomatica: è quella sorta di 'filosofia del piacere' con cui spesso gli americani riassumono lo stile di vita degli italiani già negli anni '50 ma che ritroviamo identica mezzo secolo dopo in *Mangia Prega Ama*. Sono soprattutto due inquadrature ad assumere particolare rilevanza: l'immagine della gente seduta nei caffè all'aperto a chiacchiere e bere, e quella dei due giovani in Vespa, ripetuta due volte, la seconda con un'interpellazione diretta rivolta alla macchina da presa. Queste due inquadrature ritraggono uno stile di vita derivato da modi di consumo della tecnologia, della moda, dell'eleganza: non perché Anna provenga da un ambiente privo di tali componenti; ma perché questo stile di vita si associa qui a una quotidianità delle cose che lei non conosce. Tutto questo avviene quando la protagonista è sotto l'effetto di un sedativo. Quando incontra Bradley davanti ai Fori Imperiali, a causa dell'ambientazione notturna e dello stato alterato di Anna, l'avventura della protagonista si configura come una rappresentazione onirica che, nel

¹³ Cfr. P. DE ANTONIS, *La moda nella città eterna*, in *I Nuovi Tessili*, n. 37, 1948.

¹⁴ S. BRUZZI, *Italian Fashion Designers in Hollywood*, in *The Glamour of Italian Fashion Since 1945*, a cura di S. Stanfill, V&A Publishing, Londra 2014, pp. 162-170.

momento in cui ella si addormenta, introietta quelle immagini viste in precedenza durante la fuga.

La seconda cornice narrativa prende avvio al risveglio di Anna il giorno successivo. L'avventura romana è scandita come realizzazione di quel sogno perché, guarda caso, dopo il pedinamento iniziale, l'interazione con Bradley si avvia con la sosta al caffè al Pantheon, e termina con la festa sul Tevere, snodandosi però attraverso la scappatella in Vespa. Il sogno si conclude poi con un altro addormentamento metaforico, ovvero col ritorno notturno all'ambasciata. Questa prefigurazione come materia onirica, come proiezione inconscia dei desideri nella materia del sogno, fornisce l'associazione tra i miti del vivere quotidiano e la significazione mitica che Barthes mette a confronto con la sostanza del sogno: il mito come spazio mentale e come idea. In sintesi, lo spazio che Anna attraversa è duplice: addormentandosi ai fori, dinanzi alle rovine, viene introdotta una dimensione atemporale (che, abbiamo visto, si connota come sogno). D'altro canto, la fuga si snoda soprattutto nella Roma dei rioni, quella dei mercati popolari, e delle attrazioni turistiche.

Vacanze romane mette in scena le aspettative connesse all'immagine mitica di Roma secondo il turista americano prodotte dall'industria culturale e, contestualmente, elaborata e riproposta durante tutto il periodo della Hollywood sul Tevere, ma che poi si riverbera, a sua volta, anche nel cinema italiano. Si pensi a un film come *La dolce vita* (1960) che a fine decennio '50 può a ragione essere considerato un esempio di mito barthesiano per eccellenza poiché i caratteri della sua significazione mitica si presentano quanto mai ambivalenti: da un lato, col perpetuarsi del mito di Roma in quanto forma e concetto; dall'altro, proprio perché il mito ne è la sostanza narrativa fondante, *La dolce vita* ne provoca come è noto la deflagrante demitizzazione. E a pensarci bene, al netto del ribaltamento di verso del registro della commedia di *Vacanze romane*, la situazione narrativa e le funzioni dei protagonisti di *La dolce vita* sono di fatto analoghe: con Marcello Rubini (Marcello Mastroianni) a sostituire il giornalista americano, la diva del cinema che sostituisce la rappresentante dell'aristocrazia come celebrità straniera, e i paparazzi al posto di quello che prima della comparsa del film di Federico Fellini si chiamava ancora fotoreporter, in un impianto che diventa metariflessione su questo processo di produzione mitica.

Se *Vacanze romane* rappresenta l'archetipo fondativo di questo tipo di rappresentazione di Roma come spazio mitico nell'immaginario cinematografico americano, in realtà per quanto pertiene gli elementi della storia narrata, il vero iniziatore è un altro film, di un anno successivo a *Vacanze romane*, intitolato *Tre soldi nella fontana* (*Three Coins in the Fountain*,

1954), che ebbe molto successo all'epoca della sua distribuzione. Il film, diretto da Jean Negulesco, è a ben guardare una combinazione tra *Vacanze romane* e *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952): esso infatti perde la cornice fiabesca che in *Vacanze romane* separa i personaggi americani da quelli italiani nello sviluppo dell'intreccio principale, se non per elementi minori di caratterizzazione. Le protagoniste sono tre ragazze americane che, arrivate a Roma, vivono la loro avventura sentimentale con ragazzi romani: e questo schema ricalca fundamentalmente quello delle tre protagoniste del film di Luciano Emmer fornendo ai protagonisti americani l'occasione di incontro non solo con la città ma anche con chi quella città, e la sua dimensione mitica, la vive. *Tre soldi nella fontana* introduce anche la novità di una struttura almeno in parte episodica, che ritroviamo anche nel segmento romano di *Mangia Prega Ama* (inclusa la parentesi napoletana) e, più sistematica, in *To Rome With Love*, dove gli episodi sono collegati tra loro solo tematicamente, ma all'interno dei quali ritroviamo le dinamiche scaturenti dagli incontri tra protagonisti americani ed italiani. *Tre soldi nella fontana* viene rifatto due volte in formato televisivo: una prima volta nel 1970, la seconda, con titolo accorciato in *Coins in the Fountain*, nel 1990. Nei decenni successivi, *Tre soldi nella fontana* conta anche due *remake* cinematografici (si veda: *La fontana dell'amore/When in Rome*, 2009) e diversi cloni e varianti, soprattutto con protagoniste adolescenti – con un gap di circa trent'anni a separare il primo dal secondo ciclo di film americani con Roma protagonista.

Esiste però anche una variante drammatica, rappresentata da *La primavera della signora Stone* (*The Roman Spring of Mrs. Stone*, 1961). Il dato interessante proviene dall'elemento inserito all'inizio della vicenda: la protagonista perde il marito, che muore per malattia. Questa perdita la spinge a intraprendere un viaggio a Roma, che quindi non è una vera vacanza ma un tentativo di ritrovare se stessa. Che è un po' il percorso di Liz Gilbert, il personaggio interpretato da Julia Roberts in *Mangia Prega Ama*: qui il marito non muore, ma muore il rapporto con lui, il loro matrimonio. A riprova di ciò, il marito rimane in America e non compare più nella storia narrata. Il resto del film si divide in due parti come *La primavera della signora Stone*: una prima parte a Roma, in cui Liz prende coscienza di ciò che le manca nella vita grazie all'interazione con personaggi romani un po' gigioni; e una seconda, qui trasferita in India, che presenta l'incontro con un personaggio fuori dagli schemi che la porta finalmente a riscoprire se stessa.

Prescindendo da giudizi di merito, *Mangia Prega Ama* propone almeno un paio di spunti interessanti che si rifanno al (e intendono riproporre il) senso comune degli americani per Roma (e, per estensione, dell'Italia),

ma anche, per converso, il senso comune che gli italiani dimostrano nei confronti degli americani. Purtroppo, nelle due o tre situazioni narrative nelle quali questi aspetti sono messi in risalto, il film lo fa in maniera totalmente didascalica.

È possibile individuare due strategie narrative attraverso cui quanto sopra viene esplicitato: la prima si attua attraverso il dialogo didascalico, motivato solo meramente dall'intenzione (anticinematografica) di spiegare allo spettatore ciò che si presume debba capire. Il caso più evidente è la scena all'interno del negozio di barbiere dove il protagonista maschile di questo segmento, Giovanni, e il suo amico Luca Spaghetti (un cognome un programma), elencano una serie di luoghi comuni sugli americani (il troppo lavoro, il *burn-out*, il confondere l'intrattenimento col piacere delle cose) che poi, a ben vedere, riflette ciò che gli americani stessi pensano essere la differenza tra la loro filosofia di vita e quella degli italiani e che il personaggio di Argentero sintetizza con quel 'dolce far niente'. È questo lo spunto programmatico di tutto l'intreccio, dato che il viaggio che la protagonista intraprende non è, come negli archetipi visti in precedenza, una semplice vacanza romana. Come Liz stessa spiega, Roma diventa «un posto che riesca ancora a farla meravigliare delle cose legate alla vita quotidiana».

La seconda strategia è quella visiva, stilisticamente paragonabile a uno spot pubblicitario, ed è fondamentalmente legata al motivo del cibo, con la rassegna di piatti tipici e non: dagli spaghetti al gelato (come Anna/Audrey Hepburn in *Vacanze romane*) e via dicendo. Si tratta di un approccio didascalico poiché, sviluppati in questo modo, gli spunti sul senso comune finiscono ovviamente per diventare un catalogo di *clichés*, di luoghi comuni. Sulla stessa falsariga si colloca l'utilizzo di personaggi di estrazione popolare: l'affittacamere Giovanni e la donna delle pulizie burbera di *Vacanze romane* li ritroviamo nei panni della signora che affitta l'appartamento a Liz Gilbert/Julia Roberts che a sua volta propone lo stereotipo del «voi ragazze americane quando venite qui...», così come il mercato rionale lo ritroviamo in *To Rome With Love* anch'esso ridotto a mero stereotipo di folklore locale.

Mangia Prega Ama presenta però un'altra sequenza, forse la più interessante: quella della visita all'Augusteo. Anche in questo caso il segmento viene risolto con la voce *over* di Liz che vuole essere un'esternazione del flusso di pensieri attraverso i quali ci spiega come tale visita abbia avviato finalmente la sua trasformazione personale. E mentre tutta la parte precedente rapportava i personaggi a una certa immagine della vita quotidiana nei rioni (ormai ex) popolari del centro storico, quelli vissuti dalla gente comune; questa scena ci propone l'incontro con le rovine dell'antichità, che presentano una dimensione mitica sospesa nel tempo che, per dirla

con Lefebvre, producono una rappresentazione dello spazio mitico che produce uno spazio mentale. Ce lo ricorda, un po' barthesianamente, la stessa Liz: le rovine non sono qualcosa di morto, al contrario, ci rivelano come tutto si trasformi e assuma nuovi significati.

Le considerazioni finali di questo saggio sono dedicate a *To Rome With Love*. Tuttavia, anziché esaminare direttamente il testo filmico, si propone qui un'analisi per contrasto prendendo in considerazione il precedente film di Woody Allen, ovvero *Midnight in Paris* (2011), per sottolineare le carenze – a livello mitopoietico – di *To Rome With Love*. *Midnight in Paris* si basa su un'intuizione semplice che ne fa un film più originale nella misura in cui i processi di significazione mitica della città di Parigi si fanno forma e contenuto della narrazione stessa, in quel processo a ritroso, *à rebours* potremmo dire con Huysmans, nel quale il protagonista si ritrova coinvolto. Nella Parigi del presente, l'idea che di essa palesa il gruppo di americani in vacanza legati al protagonista Gil Pender (Owen Wilson), qui rappresentato dalla famiglia e dagli amici della fidanzata, è quella di una Parigi legata allo shopping di *haute couture* e ai ristoranti di lusso, mediata quindi attraverso i meccanismi del mercato, del consumismo, della pubblicità. Una Parigi finta, falsa, secondo Gil che invece vagheggia di ritrovare i connotati mitici della Parigi degli anni '20. Perché proprio quella Parigi? Perché è quella mitizzata da un'intera generazione di artisti americani (la cosiddetta *lost generation* degli Hemingway, dei Dos Passos, degli Scott Fitzgerald, che ritroviamo puntualmente nel film) e in cui convergono artisti provenienti da tutta Europa. Ed è anche in parte l'immagine di Parigi frutto di quella appropriazione che al tempo Hollywood ne fa attraverso le fotografie dei fratelli Seeberger, il cui caso rappresenta quindi un collegamento diretto con una modalità di mitizzazione della Parigi del bel mondo, dei *bon vivants*, della libertà dei costumi, ma anche del lusso e delle grandi viste monumentali, non dissimile quindi dalla versione consumistica contemporanea evidenziata in precedenza.

La svolta narrativa chiave viene fornita dall'incontro tra Gil e Adriana, il personaggio interpretato da Marion Cotillard. Adriana gli apre gli occhi su come lei consideri 'quella' rappresentazione di Parigi falsa. La sua idea di Parigi è quella di un'altra epoca, ancora precedente: quella della Belle Époque *fin de siècle*, per lei sinonimo della Parigi mitica per eccellenza che si chiude con la Prima Guerra Mondiale. Tale arche-mito viene celebrato attraverso i meccanismi della nascente industria della promozione pubblicitaria: i cartelloni pubblicitari che tappezzano Parigi sono un'invenzione della Belle Époque ma anche il cinema vede uno dei suoi primi utilizzi a scopo pubblicitario. Sono, questi, meccanismi pubblicitari di quelle forme

di intrattenimento e, di conseguenza, di quello stile di vita che vengono universalmente considerati tipici di Parigi e che si accompagnano alle forme del progresso tecnologico: la fotografia, il cinema, il nuovo corso dell'architettura e via dicendo. In sintesi, le forme di mediazione dei processi di significazione mitica di queste epoche passate, ritenute in possesso di uno statuto 'mitico' dato per perso nell'epoca contemporanea, non sono affatto diverse da quelle odierne.

Questa intuizione manca a *To Rome With Love*. È vero che sia Algirdas Greimas che Roland Barthes insegnano che il mito si nutre di ripetizione e ridondanza di contenuti: ma se la lezione di Barthes è ancora valida, ovvero se il mito è un sistema significante di secondo livello che origina da una naturalizzazione del segno del livello precedente – che in questo caso possiamo individuare nel modello di costruzione mitica di Roma come luogo simbolico – è anche vero che per riciclarsi il mito deve poi costruire un nuovo processo di significazione per non mostrare i segni di un'usura semantica che *To Rome With Love* palesa distintamente.



Vacanze romane, W. Wyler (1953)

Antonello Frongia
*Mito della metropoli moderna e scritture fotografiche
in New York 1929 di Gretchen e Peter Powel*

Nel 1930, la casa editrice parigina Black Sun Press fondata da Harry e Caresse Crosby pubblica *New York 1929*, un album di grande formato con 19 stampe fotografiche di Gretchen (nata Hendricks) e Peter (Howard Hare) Powel, che riprendono aspetti salienti del paesaggio urbano di Manhattan in rapida trasformazione. Grattacieli, cantieri, composizioni architettoniche, *canyons* urbani, pesanti strutture metalliche della sopraelevata e insegne pubblicitarie si susseguono tavola dopo tavola a comporre una sequenza di frammenti fotografici nello stile modernista allora in voga in ambito internazionale, accompagnati da brevi didascalie tratte dalle Sacre Scritture, riprodotte di volta in volta nella pagina a fronte¹. Realizzato in un'edizione prestigiosa di sole dieci copie che ebbero una circolazione estremamente limitata², il libro è passato del tutto inosservato negli studi sul modernismo fotografico americano e sull'iconografia di New York. Benché raro e per diverse ragioni eccezionale, *New York 1929* costituisce un caso significativo e originale nella costruzione del mito della metropoli a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, in un passaggio culturale decisivo segnato dal 'giovedì nero' di Wall Street e dal dibattito allora in corso sui caratteri di una nuova arte moderna radicata nell'identità americana³.

¹ L'album misura 31×36 cm circa. Le stampe fotografiche, di dimensioni 22,8×28,7 cm ciascuna, sono incollate sul *recto* di fogli in carta vergata grigia con il logo 'Roma' in filigrana (illustrato da una lupa che allatta). Le didascalie sono stampate tipograficamente in inchiostro rosso sul *verso* della pagina a fronte.

² Il prezzo di vendita del volume era di \$100: H.D. FORD, *Published in Paris: American and British Writers, Printers, and Publishers in Paris, 1920-1939*, Macmillan, New York 1975, p. 213. Copie superstiti della pubblicazione sono presenti presso la Southern Illinois University di Carbondale, Illinois (che conserva anche l'archivio personale di Caresse Crosby), la New York Public Library (consultata da chi scrive) e la Brown University di Providence, Rhode Island.

³ Cfr. W. CORN, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, University of California Press, Berkeley 1999.

Fondata a Parigi nel 1927 (con sede in 2, rue Cardinale), la Black Sun Press si era distinta sin dagli esordi per una serie di edizioni pregiate in lingua inglese di autori d'avanguardia come Oscar Wilde, D.H. Lawrence, James Joyce, T.S. Eliot ed Ezra Pound, ma anche per la riedizione di opere come *A Sentimental Journey* di Laurence Sterne e *Alice in Wonderland* di Lewis Carroll⁴. Il catalogo era fortemente segnato dall'interesse personale di Harry Crosby, egli stesso letterato e poeta, per le opere di Rimbaud, Huysmans, Poe, Mallarmé e Baudelaire, oltre che per il simbolismo poetico della Bibbia, il misticismo, l'alchimia, il culto della morte e del sole⁵. Autore di diverse opere poetiche e letterarie, animatore con Caresse di una cerchia intellettuale che comprendeva i Powell tra gli amici più stretti e fidati, Crosby si era tolto la vita con un gesto sensazionale il 10 dicembre 1929, all'Hotel des Artistes di New York, insieme a Josephine Noyes Rotch, l'amante di dieci anni più giovane con cui aveva coltivato una relazione sentimentale nei mesi precedenti⁶.

Estremamente curate dal punto di vista grafico e spesso corredate da illustrazioni litografiche, le edizioni della Black Sun Press proseguite da Caresse Crosby si erano arricchite nel marzo 1930 di un primo volume dedicato a New York, il poema *The Bridge* di Hart Crane, illustrato da tre fotografie del Brooklyn Bridge di Walker Evans, riprodotte in *photogravure*⁷. *New York 1929*, di poco successivo, si collocava nel solco di quel precedente, ma per diversi aspetti introduceva anche elementi di profonda novità. Da una parte, l'utilizzo di stampe fotografiche originali di grandi dimensioni, invece che di riproduzioni fotomeccaniche, connotava la pubblicazione come un libro d'artista a tiratura limitata. Dall'altra l'inserimento di didascalie, nella forma di versi biblici decontestualizzati e senza alcuna indicazione della fonte, creava un connubio tanto inedito quanto straniante, che sovvertiva il tradizionale rapporto di sudditanza delle illustrazioni rispetto al testo.

⁴ N.A. STIDHAM, *Harry Crosby, Experimental Materiality, and the Poetics of the Small Press*, PhD Dissertation, Indiana University of Pennsylvania, Pennsylvania 2014.

⁵ G. WOLFF, *Black Sun: The Brief Transit and Violent Eclipse of Harry Crosby*, Random House, New York 1976.

⁶ M. COWLEY, *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s*, The Viking Press, New York 1934 (1951), pp. 246 ss. Si veda anche C. CROSBY, *The Passionate Years*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1968; A. CONOVER, *Caresse Crosby: From Black Sun to Rocca Sinibalda*, Capra Press, Santa Barbara 1989; L. HAMALIAN, *The Cramoisy Queen: A Life of Caresse Crosby*, Southern Illinois University, Carbondale 2005.

⁷ H. CRANE, *The Bridge*, Black Sun Press, Paris 1930. Le tre fotografie di Evans – introdotte solo in un secondo momento, per l'impossibilità di utilizzare un dipinto di Joseph Stella – erano distribuite all'inizio di altrettante sezioni del poema. Cfr. G.K. GRIGSBY, *The Photographs in the First Edition of The Bridge*, in «Texas Studies in Literature and Language», vol. 4, n. 1, Spring 1962, pp. 5-11.

Nel corso degli anni Venti il libro fotografico si era progressivamente evoluto, soprattutto in Germania e negli Stati Uniti, fino ad assumere lo statuto di vera e propria opera di scrittura visiva o verbo-visiva, caratterizzata da valori consoni alla civiltà della *Machine Age*, quali la chiarezza, la precisione e la serialità⁸. Se *New York 1929* sembrava ribadire alcuni di questi valori nelle scelte iconografiche, che privilegiavano le forme e le superfici della nuova architettura newyorkese, esso se ne discostava radicalmente nella costruzione di una dialettica che all'attualità eroica del mito modernista contrapponeva l'evocazione di un archetipo biblico apocalittico, sul quale si ergevano le figure mitiche di Behemoth (Tav. 13) e di Leviathan (Tav. 14). Anche dal punto di vista materiale, l'album sembrava contrapporre elementi stilistici propri dell'era industriale – come le finiture in tela argentata sul dorso e sui bordi dei piatti, che evocavano le superfici cromate del *Chrysler period* – a dettagli tipici dell'ordine classico – *in primis* la carta vergellata e sfrangiata, nella quale si può notare, in trasparenza, la filigrana «Roma» con l'immagine della lupa che allatta.

Ad un primo sguardo, quindi, *New York 1929* si offre allo spettatore come un percorso ideale attraverso il nuovo paesaggio urbano di New York. L'ordine topografico e illustrativo doveva risultare evidente a chiunque avesse una conoscenza anche stereotipata della città. Dopo la fotografia di apertura, che mostra la sagoma del Savoy-Plaza Hotel progettato da McKim, Mead and White secondo il punto di vista più comune, procedendo verso nord lungo Fifth Avenue verso 59th Street (Tav. 1), si riconoscono con chiarezza lo Sherry-Netherland Hotel due isolati più a nord (Tav. 3), lo *skyline* di Lower Manhattan dal quale spiccano le cuspidi del Singer Building e del Bankers Trust Company Building (Tav. 5), Bryant Park alle spalle della New York Public Library, Sixth Avenue e 42nd Street (Tav. 7), quindi ancora il fianco del Savoy-Plaza (Tav. 11) e, in conclusione, il Columbia Presbyterian Medical Center su Broadway e 168th Street (Tavv. 17, 19). Oltre a questi celebri edifici, quasi tutti costruiti negli anni immediatamente precedenti la pubblicazione del libro, lo spettatore informato avrebbe potuto identificare da alcuni dettagli costruttivi altri grattacieli iconici di Manhattan, come lo Helmsley Building su Park Avenue (Tav. 8) e il Lefcourt National Building al 521 Fifth Avenue (Tav. 16). In un caso, infine, l'ordine geografico di Manhattan si impone all'occhio dello spettatore grazie a una grande scritta pubblicitaria sul muro di un casamento non identificato, che recita: «Bloomingdale's Department Store 3rd Ave. 59th & 60th St» (Tav. 2).

⁸ A. HEMINGWAY, *The Mysticism of Money: Precisionist Painting and the Machine Age*, Periscope, Pittsburgh-New York 2013.

Inframmezzate a queste emergenze dell'architettura moderna, la sequenza propone fotografie di luoghi non facilmente identificabili, ma altrettanto tipicamente newyorkesi, del tessuto più popolare e ordinario della città: il cubo di un edificio industriale (Tav. 4), la ferrovia sopraelevata (Tavv. 10, 13, 18), i cantieri di edifici in costruzione (Tavv. 9, 14), il paesaggio anonimo della strada, ad altezza d'uomo (Tav. 12) o rivolgendo lo sguardo verso l'alto, dove il cielo si apre tra le geometrie dell'architettura (Tav. 6).

Dal punto di vista strettamente fotografico, l'intera sequenza risente evidentemente delle tendenze europee maturate nei dieci anni precedenti. Sia nelle immagini dei grattacieli, dove prevale un punto di vista più ampio e descrittivo, sia in quelle di luoghi anonimi, spesso più ravvicinate e formalizzate, emerge la trascrizione di uno sguardo mobile, in soggettiva, quasi il diario visivo di un itinerario tra le vie di Manhattan realizzato con un apparecchio di piccolo formato, puntato di volta in volta verso l'alto o verso il basso⁹. Benché la sequenza, scandita classicamente da fotografie singole sulla doppia pagina, non proponga accostamenti diretti tra le immagini, il percorso visivo che essa accumula tavola dopo tavola suggerisce allo spettatore verifiche in avanti e all'indietro, in un montaggio di luoghi e soggetti che alterna monumenti architettonici e forme elementari, grande e piccola scala, rigore geometrico e frammentazione formale.

In queste modalità di ripresa e di messa in pagina si può riconoscere il riferimento alla 'nuova visione' tedesca e sovietica, consolidatasi anche grazie ai precedenti di altri libri fotografici da poco pubblicati, come ad esempio *Malerei Fotografie Film* (1925) di László Moholy-Nagy, *Amerika. Bilderbuch eines Architekten* (1926) di Eric Mendelsohn, *Métal* (1928) o *100 x Paris* (1929) di Germaine Krull¹⁰. A distinguere *New York 1929* dalle serie fotografiche del tempo, tuttavia, è l'assenza quasi totale di persone: se si eccettua la presenza occasionale di personaggi anonimi, l'immagine complessiva della grande città che emerge da *New York 1929* è quella di una 'macchina celibe', costituita da parti formalmente definite ma funzionalmente ambigue e apparentemente senza connessioni significative. Solo in alcuni snodi salienti della sequenza questo accumulo quasi minerale di forme architettoniche è interrotto da immagini che trasmettono un senso

⁹ Prevale, tuttavia, il punto di vista ribassato: solo in due casi (Tavv. 4, 14) lo sguardo dall'alto richiama esplicitamente le prospettive vertiginose in voga in Europa, che sarebbero divenute frequenti anche nell'iconografia di Manhattan nel corso degli anni Trenta.

¹⁰ L. MOHOLY-NAGY, *Malerei Fotografie Film*, Langen, München 1925; E. MENDELSON, *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, Rudolf Mosse Buchverlag, Berlin 1926 e 1928; G. KRULL, *Métal*, Librairie des arts décoratifs, Paris 1928 e *100 x Paris*, Verlag der Reihe, Berlin-Westend 1929.

di attività e dinamismo, se non propriamente di vita: l'immagine 'urbanizzata' della locomotiva che avanza in velocità (Tav. 10), non più nel silenzio delle praterie dell'ovest ma surrealisticamente lanciata contro i cieli della metropoli; la figura dimessa di un uomo che attraversa un vicolo oscuro, ingombro di rifiuti, su cui si erge la scritta cadente di un ristorante popolare (Tav. 12); un cantiere aperto, dove minuscoli operai fanno da contorno al marchingeo fumante di un escavatore (Tav. 14); e un'altra figura d'uomo, intravista mentre getta lo sguardo verso il basso dal massiccio intreccio d'acciaio di una sopraelevata che inquadra precisamente, sullo sfondo, il profilo di un grattacielo (Tav. 18).

Se questa attenzione per l'ambiente costruito della metropoli in via di rapidissima trasformazione sembra avvicinarsi agli studi di critica architettonica sviluppati da Mendelsohn in *Amerika* o proposti nelle riviste specialistiche del tempo¹¹, in realtà è a un film come *Skyscraper Symphony* (1929) di Robert Florey che *New York 1929* sembra avvicinarsi, per la ripresa persino letterale di diversi temi iconografici e per l'immagine complessiva di una città post-apocalittica¹². Nel libro come nel film è evidente non solo la ricerca di nuovi approcci percettivi e formali in risposta all'esperienza della grande città, ma anche la volontà di restituire uno specifico ritratto di New York nel momento storico della sua trasformazione più radicale, destinata a modificarne il volto e a rivoluzionarne la psicologia sociale. A differenza di un altro importante film realizzato all'inizio del decennio – *Manhatta* (1921) di Paul Strand e Charles Sheeler – e di altri libri fotografici su New York – ad esempio *Manhattan: The Magical Island* (1927) di Ben Judah Lubschez – l'immagine della metropoli che prende corpo dalla

¹¹ Ad esempio il punto di ripresa della fotografia iniziale, che mostra il Savoy-Plaza Hotel, coincide esattamente con quello adottato da un affermato fotografo di architettura come Sigurd Fischer in una veduta del tutto analoga pubblicata nel 1928: cfr. *Portfolio of Current Architecture: Views of New York by Sigurd Fischer*, in «The Architectural Record», vol. 63, n. 1, January 1928, p. 45.

¹² *Skyscraper Symphony* venne proiettato al Little Carnegie Playhouse di New York (146 W. 57th Street) nell'agosto 1929: cfr. M. HALL, *The Screen*, in «The New York Times», August 12, 1929, p. 24. Una coincidenza puntuale in termini di punto di vista e di inquadratura si riscontra tra una delle scene iniziali di *Skyscraper Symphony* e la Tav. 17 di *New York 1929*, che mostra la massa architettonica del Columbia Presbyterian Medical Center. Meno precise, ma altrettanto significative, sono le corrispondenze delle Tavv. 10 e 14 e diverse inquadrature dal basso verso l'alto dei *canyons* urbani ripresi da Florey. Assente dal libro, invece, è il trattamento visivo di molte sequenze del film che indugiano con un *panning* lungo l'intera superficie dei grattacieli (dal basso verso l'alto e viceversa) o che si soffermano sulla loro sommità con movimenti di macchina che paiono simulare un tremolio o lo scuotere del capo dell'osservatore.

sequenza di *New York 1929* non è quella di una città ‘organica’ scandita dai ritmi del lavoro e del riposo, ma quella di un meccanismo imperscrutabile, tanto monumentale nelle forme quanto oscuro nel suo funzionamento¹³.

Il nesso con un’opera come *Skyscraper Symphony*, al di là delle assonanze visive, può estendersi ad altri aspetti. Nato a Parigi nel 1900, Robert Florey si era trasferito negli Stati Uniti nel 1921 e aveva continuato a lavorare a lungo su entrambi i versanti dell’Atlantico come giornalista e successivamente nell’industria cinematografica, coltivando temi e metodi dell’avanguardia artistica e dell’espressionismo¹⁴. Come Gretchen e Peter Powel e come Harry e Caresse Crosby, anche Florey apparteneva a una generazione di intellettuali e artisti che negli anni Venti, per ragioni e con modalità diverse, avevano animato la ricerca di un modernismo dal carattere ‘transatlantico’, nell’ambizione di una sintesi tra l’avanguardia europea e le specificità culturali della *Machine Age* statunitense¹⁵.

Coerentemente con questa tendenza e in parallelo con l’attività editoriale della Black Sun Press, negli anni precedenti la pubblicazione di *New York 1929* Caresse e Harry Crosby erano stati collaboratori (e in parte sostenitori) della rivista «transition», fondata a Parigi nel 1927 da Maria McDonald e Eugène Jolas come luogo privilegiato di scambio culturale degli ‘espatriati’, tra cultura europea e americana, per un’arte intesa come «tangible link between the centuries [...]. It joins distant continents into a mysterious unit, long before the inhabitants are aware of the universality of their impulses»¹⁶.

Proprio «transition», nel giugno 1929, aveva ospitato un’ampia selezione di undici fotografie di Gretchen e Peter Powel che anticipavano la pubblicazione in volume dell’anno successivo¹⁷. Il confronto tra le due

¹³ B.J. LUBSCHEZ, *Manhattan: The Magical Island*, The Press of the American Institute of Architects, New York 1927.

¹⁴ Cfr. B. TAVES, *Robert Florey: The French Expressionist. A Critical Biography*, Master’s Thesis, University of Southern California, Los Angeles 1984.

¹⁵ Per il concetto di ‘transatlantic modernism’, si veda CORN, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, cit., *passim*.

¹⁶ THE EDITORS E. JOLAS e E. PAUL, *Introduction*, in «transition», n. 1, April 1927, p. 135.

¹⁷ G. e P. POWEL, *Manhattan: 1929*, in «transition», nn. 16-17, June 1929, dopo p. 72. All’inserito fotografico di dieci riproduzioni su carta patinata si aggiungeva la fotografia di copertina, attribuita nel *colophon* a Peter Powel. Nello stesso numero era presente anche una fotografia di Harry Crosby, seguita da una di Berenice Abbott (dopo p. 156). Per la brevissima attività fotografica di Crosby, cfr. E. BRUNNER, *Harry Crosby as Photographer*, in «Modern American Poetry: An Online Journal and Multimedia Companion to Anthology of Modern American Poetry», Oxford University Press, Oxford <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/crosby/photographer.htm>

serie è significativo per più d'una ragione. Benché otto delle fotografie apparse in rivista siano state riprese nel libro¹⁸, colpisce anzitutto la differenza tra le due logiche di montaggio. Se in *New York 1929* la caratterizzazione topografica della serie è dichiarata sin dalla prima fotografia e ritorna a intervalli regolari lungo le diciannove tavole, la sequenza di «transition» è organizzata per dittici e privilegia anzitutto dettagli ravvicinati e poco identificabili, relegando alle ultime tre pagine alcune vedute più ampie e connotate della città¹⁹. Si riconosce in questa prima impostazione visiva uno dei principi che avevano animato l'approccio letterario della rivista sin dai suoi esordi:

We believe there is no hope for poetry unless there be disintegration first. We need new words, new abstractions, new hieroglyphs, new symbols, new myths. These values to be organically evolved and hostile to a mere metaphorical conception must seek freer association²⁰.

Un secondo motivo di interesse che scaturisce dal confronto tra la serie pubblicata in «transition» e quella apparsa in volume riguarda il ruolo delle parole nella costruzione del testo verbo-visivo su New York. Diversamente dalla rivista, dove le fotografie non sono corredate da alcun titolo²¹, in *New York 1929* ciascuna tavola è accompagnata, come si è anticipato, da una breve didascalia in inchiostro rosso nella forma di un versetto non immediatamente identificato, ma facilmente attribuibile alle Sacre Scritture²². L'associazione tra fotografie e testi assume a priva vista una valenza ironica. La Tav. 1, dove un lampione con due globi di vetro allungati si erge in primo piano a contraltare del Savoy-Plaza Hotel in lontananza, è accompagnata da una didascalia che recita: «and she decked herself with her ear-rings». La

(ultimo accesso 13.01.2019).

¹⁸ In *New York 1929* non compaiono le fotografie nn. 1, 7 e 10. Nella rivista, la n. 2 risulta stampata in controparte rispetto alla versione inserita nel volume (Tav. 18), mentre la n. 3 è ruotata di 90° (Tav. 8).

¹⁹ Le ultime tre fotografie della serie pubblicata in «transition» mostrano rispettivamente lo skyline di Lower Manhattan dal Fulton Street Dock (Tav. 5 del libro), il Presbyterian Medical Center (Tav. 17) e una stazione di benzina Kesbec, probabilmente all'incrocio di Broadway e 170th Street (non inclusa nel libro).

²⁰ THE EDITORS, *Suggestions for a New Magic*, in «transition», n. 3, June 1927, p. 179.

²¹ Con la sola eccezione dell'immagine riprodotta in copertina (corrispondente alla Tav. 16 del libro), sulla quale compare la scritta «Synthesis» che fornisce il titolo all'intero fascicolo.

²² Si veda l'Appendice per una tavola completa delle corrispondenze. Tranne pochissime eccezioni, le citazioni bibliche risultano tutte tratte dalla King James Bible. Per l'utilizzo del colore rosso nelle edizioni Black Sun Press, cfr. STIDHAM, *Harry Crosby, Experimental Materiality, and the Poetics of the Small Press*, cit., p. 202, nota 36.

metropoli risulta in questo modo immediatamente antropomorfizzata e femminilizzata: in contrasto con la retorica modernista che in quegli stessi mesi propugna il primato dell'ingegneria e della tecnica contro il vacuo decorativismo architettonico della tradizione Beaux-Arts, *New York 1929* si apre con il ritratto di una città opulenta e vezzosa, dedicata all'ornamento e alla vanità.

La portata di questa traslazione metaforica risulta più evidente leggendo il verso completo del Libro del Profeta Osea (2:13) da cui la didascalia è tratta, il cui soggetto è il popolo di Israele come moglie e madre dedita all'adulterio e alla fornicazione: «And I will visit upon her the days of Baalim, wherein she burned incense to them, and she decked herself with her earrings and her jewels, and she went after her lovers, and forgat me, saith the Lord»²³.

Un'analogia personificazione della città moderna come donna che la cura di sé distoglie dalla fede ritorna nella tavola immediatamente successiva: la scena a prima vista stereotipata di un abitato popolare, dove la grande pubblicità murale dei grandi magazzini Bloomingdale's si contrappone alle teorie di panni stesi ad asciugare, è accompagnata dal verso «or can a bride forget her attire?». Anche in questo caso, l'accostamento dell'immagine al testo sembrerebbe risolversi istantaneamente, anche per contrasto con l'immagine precedente di Fifth Avenue, in una sorta di motto di spirito sulle pretese sartoriali delle classi meno abbienti. Di nuovo il contesto biblico della citazione apre a un'interpretazione più ampia: «Can a maid forget her ornaments, or a bride her attire? Yet my people have forgotten me days without number» (Jeremiah, 2:32). Nella città dei ricchi come in quella dei poveri, il propagarsi delle tracce del decoro e della cura di sé indica il progressivo allontanamento dell'individuo dalla dimensione religiosa.

La cripto-narrazione di New York come città biblica accennata nelle prime due tavole si definisce ulteriormente nella terza, dove una *worm's eye view* in stile modernista della torre dello Sherry-Netherland Hotel su Central Park East è accompagnata dal versetto «and they said let us build a city and a tower whose top may reach unto heaven» (Genesis 11:4). Di nuovo, l'elevazione di una città celeste ritorna nella Tav. 11, che mostra uno scorcio laterale del Savoy-Plaza adiacente allo Sherry-Netherland: «if the Lord make windows in heaven» (2 Kings 7:2).

Accostamenti di questo tenore percorrono tutto il libro, con allusioni al carattere debilitante dei libri e dello studio (Tav. 4), ironie sull'assertività dei messaggi pubblicitari (Tav. 7) e la potenza tonante e mostruosa della

²³ Cfr. B.E. KELLE, *Hosea 2: Metaphor and Rhetoric in Historical Perspective*, Society of Biblical Literature-Brill, Leiden 2005, p. 82.

sopraelevata (Tavv. 10, 13). Scene cupe e claustrofobiche di *canyons* urbani sono associate in maniera persino pedissequa a stati di disperazione e alienazione: «I went about to cause my heart to despair» (Tav. 6: Ecclesiastes 2:20); «THE GULF / between us and you is a great gulf» (Tav. 16: Luke 16:26). Proseguendo nella sequenza di immagini e citazioni, la città si trasforma sempre più in un essere minaccioso e distruttivo: è l'edificio trasfigurato in una immonda Babilonia (Tav. 15: «for a cage of every unclean and hateful bird» [Revelation, 18:2]), ma soprattutto è l'entrata in scena dei mostri biblici per eccellenza, Behemoth e Leviathan, personificati rispettivamente dalla massiccia struttura metallica della sopraelevata (Tav. 13: «BEHEMOTH / his bones are like bars of iron» [Job 40:18]) e da una sbeffante macchina scavatrice al lavoro (Tav. 14: «LEVIATHAN / out of his nostrils goeth smoke his teeth are terrible round about» [Job 41:14]).

Nella parte conclusiva del libro, New York ritorna ad essere invece il fondamento possibile, se non di una vera e propria città celeste, di una cittadella della fede. Così l'architettura fuori scala che sembra ergersi sulla sommità di un solido sperone roccioso (Tavv. 17, 19) richiama la casa che resiste a ogni avversità e tentazione: «BILLINGS 6000 / for it was founded upon a rock» (Matthew 7:25). Le finestre ripetute senza fine, nell'ultima tavola del libro, divengono infine metafora della discendenza numerosa garantita a Sara e Abramo: «so many as the stars of the sky in multitude» (Hebrews 11:12). Anche questa conclusione, tuttavia, non manca di palesare l'ironia della contraddizione nell'immagine di una fede salda e contagiosa resa dal Presbyterian Medical Center da poco inaugurato, di cui «Billings 6000» è il numero telefonico: una città nella città che incarna nelle sue forme monumentali il grado di infermità e di malessere di cui soffre la civiltà contemporanea.

«Il mistico è tramontato; non resiste nella città», aveva annunciato Robert Musil²⁴. Che a dominare la città contemporanea sia «the mysticism of money», come aveva scritto Harold Loeb nel 1922²⁵, o che sia proprio la disumana esattezza della fotografia ad assumere il ruolo di un «new God shorn of its God-hood», come suggeriva Paul Strand²⁶, alla fine

²⁴ «Aber Mystik ist fort; hält sich nicht in der Stadt»: R. MUSIL, *Tagebücher*, Rowohlt, Reinbek 1983, p. 307, citato in F. RELLA, *Miti e figure del moderno*, Pratiche, Parma 1981, p. 23.

²⁵ «Thus the Mysticism of Money resembles the religions of archaic times in that it is not necessary to defend the credibility of its assumptions by rationalism», H. LOEB, *The Mysticism of Money*, in «Broom», vol. 3, n. 2, September 1922, pp. 117-118.

²⁶ P. STRAND, *Photography and the New God*, in «Broom», vol. 3, n. 4, November 1922, p. 257.

del decennio e con le prime avvisaglie della crisi socio-economica *New York 1929* propone una visione nuova e originale, benché percorsa da ambiguità e ironie, del nesso tra metropoli moderna, individuo, comunità e religione.

Difficilmente questa sofisticata costruzione può essere ascritta ai soli fotografi, Gretchen e Peter Powel, la cui produzione visiva di quegli anni appare piuttosto circoscritta e per certi versi derivativa, come del resto si riscontra nella prima pubblicazione su «transition». Ricordati da Caresse Crosby tra gli amici più stretti di una comunità di «escapists from a Puritan background»²⁷, i Powel avevano sviluppato il proprio gusto fotografico in sintonia con le tendenze europee del periodo e con la ricezione del surrealismo a New York, mediata a partire dal 1929 da un'influente galleria come quella di Julien Levy²⁸. Benché noti come fotografi – soprannominati *The Crouchers* apparentemente dall'abitudine di appoggiarsi l'uno sopra l'altra nell'atto di riprendere – e si debba a loro addirittura il primo avvicinamento allo strumento di Henri Cartier-Bresson²⁹, non sembra abbiano partecipato in quegli anni ad attività artistiche o espositive oltre a quelle già menzionate. Il fatto che il nome di Peter compaia nell'*American Annual of Photography* per l'anno 1929³⁰ e che per Caresse Crosby praticasse una «exciting professional photography in a very unprofessional manner»³¹ fa pensare piuttosto a un'attività di carattere illustrativo per le riviste di moda e di teatro, come è suggerito da alcuni scarni indizi rinvenuti³².

²⁷ C. CROSBY, *The Passionate Years*, The Ecco Press, New York 1979 (1953), p. 146.

²⁸ J. LEVY, *Memoir of an Art Gallery*, G. P. Putnam's Sons, New York 1977, pp. 131-132. Cfr. anche K. WARE e P. BARBERIE, *Dreaming in Black and White: Photography at the Julien Levy Gallery*, Philadelphia Museum of Art-Yale University Press, New Haven 2006, p. 86.

²⁹ P. GALASSI, *Henri Cartier-Bresson: The Early Work*, The Museum of Modern Art, New York 1987, pp. 18-19.

³⁰ F.R. FRAPRIE e E.J. WALL (a cura di), *American Annual of Photography 1929*, vol. 43, American Photographic Publishing, Boston 1928, p. 220. L'indirizzo riportato è 29 passage d'Enfer.

³¹ CROSBY, *The Passionate Years*, cit., p. 146. Si veda anche CONOVER, *Caresse Crosby: From Black Sun to Rocca Sinibalda*, cit., p. 83, che accenna a un'attività di fotografo *freelance* a Parigi subito dopo la Prima Guerra Mondiale e WOLFF, *Black Sun: The Brief Transit and Violent Eclipse of Harry Crosby*, cit., p. 156, che cita una lettera di Harry Crosby del 1928 in cui osserva: «if he wasn't so lazy, would be a better photographer than Man Ray».

³² Cfr. ad esempio le fotografie di scena per il *Juif du Pape* di Edmond Fleg messo in scena a Parigi nel 1925 (J. JOMARON, *Georges Pitoëff, metteur en scène*, Editions l'Age d'Homme, Lausanne 1979, p. 109) e i ritratti di moda di Mme Guy de Vilmorin, la Vicomtesse de Janzé e Mlle Alice Nikitina in diversi numeri di «Femina» del 1926-1927. Per l'attività successiva, si veda ancora un cenno in CONOVER, *Caresse Crosby: From Black Sun to Rocca Sinibalda*, cit., p. 90.

Come s'è anticipato, nella sovrastruttura testuale che innerva *New York 1929* sono invece riconoscibili soprattutto gli interessi di Harry Crosby, che secondo le memorie di Caresse «always travelled with his finger in the Bible»³³. Oltre a ciò, il libro risente probabilmente di taluni elementi dell'insegnamento di T.S. Eliot, che nel 1923, recensendo l'*Ulysses* di Joyce, aveva sostenuto la necessità di un «mythical method» in sostituzione dell'ormai superfluo «narrative method», ovvero l'articolazione di un «continuous parallel between contemporaneity and antiquity», intesa come «a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history»³⁴. Se di lì a poco un fotografo documentario come Lewis Hine farà ricorso all'allegoria tutto sommato consolatoria di un moderno Icaro per celebrare il lavoro dei carpentieri in bilico sulle travi dell'Empire State Building in costruzione³⁵, *New York 1929* mantiene con le figure del mito un rapporto decisamente più dialettico e perturbante, che non fornisce risposte univoche e tantomeno rassicuranti.

Il principio del «mythical method», che Eliot stabilisce a proposito dell'immagine poetica, sembra trovare un risvolto operativo anche nel linguaggio e nella struttura verbo-visiva del libro fotografico, che alla fine degli anni Venti inizia a costituirsi negli Stati Uniti come un dispositivo sempre più indipendente dalle funzioni immediatamente descrittive o narrative, così come dalle tentazioni puramente immaginifiche del Surrealismo ortodosso. Superando l'idea del libro come elementare raccolta di tavole e quella della doppia pagina come addensamento di scritture automatiche, Harry Crosby sembra intravedere nuovi spazi di sperimentazione nella sequenza fotografica come montaggio filmico sincopato, sorretto da una struttura intertestuale di didascalie che idealmente richiede al lettore un lavoro attivo di decodifica e di (re)interpretazione, analogo a quello che si è abbozzato in queste pagine. Anche da questo punto di vista, il precedente di T.S. Eliot risulta particolarmente illuminante: come avrebbe scritto di lì a poco nella sua *Prefazione* all'*Anabasi* di Saint-John Perse (pseudonimo di Alexis Léger),

The justification of such abbreviation of method is that the sequence

³³ CROSBY, *The Passionate Years*, cit., p. 147.

³⁴ T.S. ELIOT, *Ulysses, Order, and Myth*, in «The Dial», vol. LXXV, n. 5, November 1923, p. 483. Nel 1928, Eliot aveva scritto una prefazione al volume di poesie di Harry Crosby, *Transit of Venus*, Black Sun Press, Paris 1928.

³⁵ L.W. HINE, *Men at Work: Photographic Studies of Modern Men and Machines*, Macmillan, New York 1932.

of images coincides and concentrates into one intense impression of barbaric civilization. The reader has to allow the images to fall into his memory successively without questioning the reasonableness of each at the moment; so that, at the end, a total effect is produced.

Such selection of a sequence of images and ideas has nothing chaotic about it. There is a logic of the imagination as well as a logic of concepts. [...] such an arrangement of imagery requires just as much “fundamental brainwork” as the arrangement of an argument³⁶.

È in questo doppio movimento, tra l’‘ascolto’ delle singole immagini che pagina dopo pagina, passo dopo passo, si depositano nella memoria e il «fundamental brainwork» richiesto al moderno lettore-spettatore per penetrarne i possibili sensi, che *New York 1929* dimostra tutto il suo carattere innovativo e pionieristico, che nel corso degli anni Trenta verrà via via esplorato e codificato da una nuova generazione di libri fotografici resi possibili dagli sviluppi dell’industria editoriale e, soprattutto, dall’emergere di un nuovo approccio fotografico che Walker Evans avrebbe in seguito definito con l’espressione «lyric documentary»³⁷.

³⁶ T.S. ELIOT, *Preface*, in ST.-J. PERSE, *Anabasis*, Faber and Faber, London 1930, p. 8.

³⁷ Cfr. J. HILL (a cura di), *Walker Evans: Lyric Documentary*, Steidl, Göttingen 2006.

APPENDICE

New York 1929: fonti bibliche delle didascalie

- Tav. 1**
and she decked herself with her ear-rings
- Hosea 2:13 (King James Bible)*
And I will visit upon her the days of Baalim, wherein she burned incense to them, **and she decked herself with her earrings** and her jewels, and she went after her lovers, and forgat me, saith the LORD.
- Tav. 2**
or can a bride forget her attire?
- Jeremiah 2:32 (King James Bible)*
Can a maid forget her ornaments, **or a bride her attire?** yet my people have forgotten me days without number.
- Tav. 3**
and they said let us build a city and a tower whose top may reach unto heaven
- Genesis 11:4 (King James Bible)*
And they said, Go to, let us build us a city and a tower, whose top may reach unto heaven; and let us make us a name, lest we be scattered abroad upon the face of the whole earth.
- Tav. 4**
of the making of books there is no end
- Ecclesiastes 12:12 (Basic English Bible)*
And further, by these, my son, be admonished: **of making many books there is no end;** and much study is a weariness of the flesh.
- Tav. 5**
they that do business in great waters
- Psalms 107:23 (King James Bible)*
They that go down to the sea in ships, **that do business in great waters;**
- Tav. 6**
I went about to cause my heart to despair
- Ecclesiastes 2:20 (King James Bible)*
Therefore **I went about to cause my heart to despair** of all the labour which I took under the sun
- Tav. 7**
the Lord himself shall give you a sign Behold a virgin
- Isaiah 7:14 (King James Bible)*
Therefore **the Lord himself shall give you a sign; Behold, a virgin** shall conceive, and bear a son, and shall call his name Immanuel.
- Tav. 8**
and curiously wrought in the lower parts
- Psalms 139:15 (King James Bible)*
My substance was not hid from thee, when I was made in secret, **and curiously wrought in the lowest parts** of the earth.
- Tav. 9**
if the Lord create a new creature
- Numbers 16:30 (King James Bible [marginal note])*
if the Lord create a new creature
- Tav. 10**
they that heard it said that it thundered
- John 12:29 (King James Bible)*
The people therefore, that stood by, and **heard it, said that it thundered:** others said, An angel spake to him.

Tav. 11

if the Lord make windows in heaven

2 Kings 7:2 (King James Bible)

Then a lord on whose hand the king leaned answered the man of God, and said, Behold, **if the LORD would make windows in heaven**, might this thing be? And he said, Behold, thou shalt see it with thine eyes, but shalt not eat thereof.

Tav. 12

the crumbs which fall from the tables

Matthew 15:27 (King James Bible)

And she said, Truth, Lord: yet the dogs eat of **the crumbs which fall from their masters' table**.

Tav. 13

BEHEMOTH

his bones are like bars of iron

Job 40:18 (King James Bible)

His bones are as strong pieces of brass; **his bones are like bars of iron**.

Tav. 14

LEVIATHAN

out of his nostrils goeth smoke his teeth
are terrible round about

Job 41:20 (King James Bible)

Out of his nostrils goeth smoke, as out of a seething pot or caldron.

Job 41:14 (King James Bible)

Who can open the doors of his face? **his teeth are terrible round about**.

Tav. 15

for a cage of every unclean and hateful bird

Revelation 18:2 (King James Bible)

And he cried mightily with a strong voice, saying, Babylon the great is fallen, is fallen, and is become the habitation of devils, and the hold of every foul spirit, and **a cage of every unclean and hateful bird**.

Tav. 16

THE GULF

between us and you is a great gulf

Luke 16:26 (King James Bible)

And beside all this, **between us and you there is a great gulf** fixed: so that they which would pass from hence to you cannot; neither can they pass to us, that would come from thence.

Tav. 17

BILLINGS 6000

for it was founded upon a rock

Matthew 7:25 (King James Bible)

And the rain descended, and the floods came, and the winds blew, and beat upon that house; and it fell not: **for it was founded upon a rock**.

Tav. 18

the things which are and the things which
shall come hereafter

Revelation 1:19 (Geneva Bible)

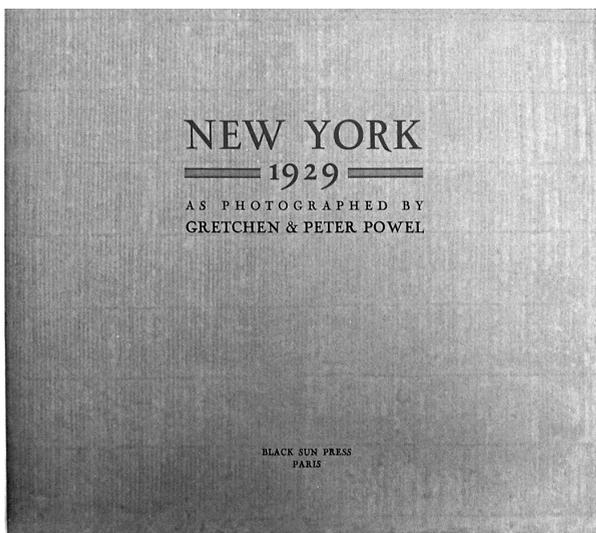
Write these things which thou hast seen, and **the things which are, and the things which shall come hereafter**;

Tav. 19

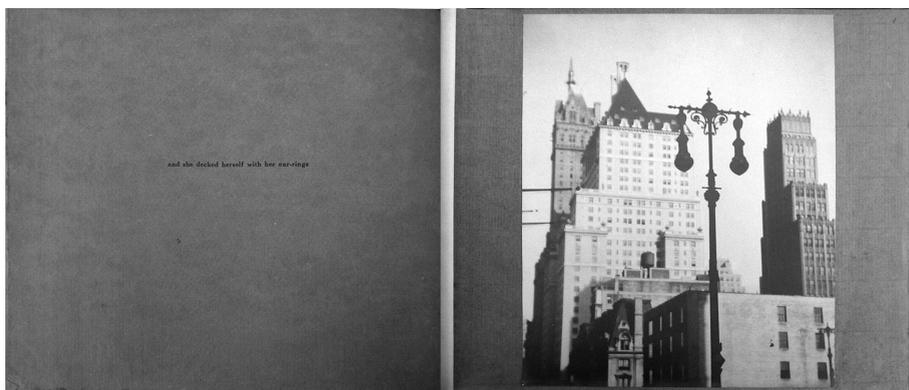
so many as the stars of the sky in multitude

Hebrews 11:12 (King James Bible)

Therefore sprang there even of one, and him as good as dead, **so many as the stars of the sky in multitude**, and as the sand which is by the sea shore innumerable.



Gretchen e Peter Powel, *New York 1929*, Black Sun Press, Paris 1930, frontespizio

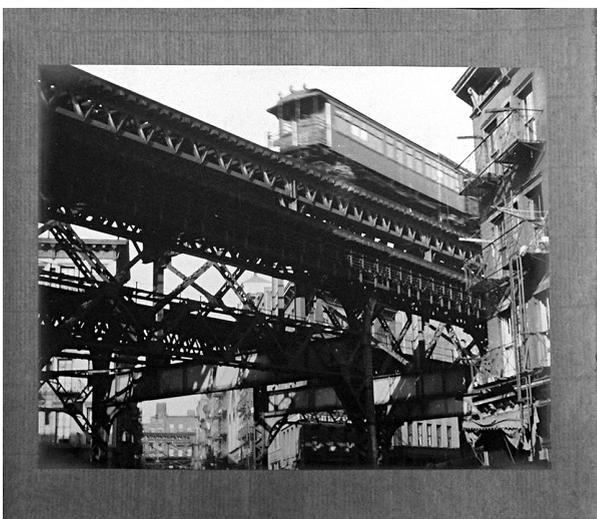


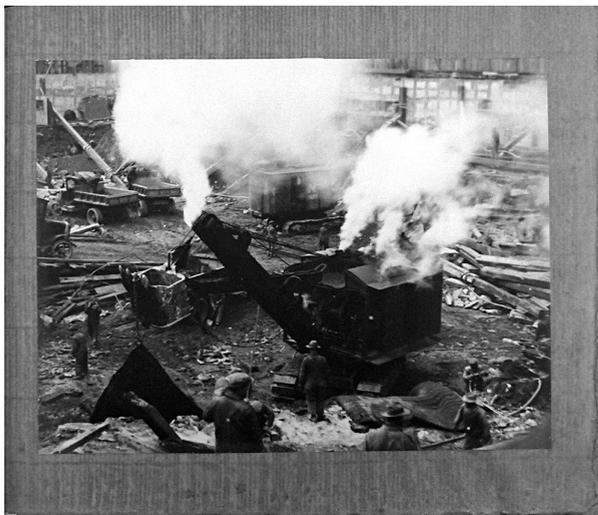
Gretchen e Peter Powel, *New York 1929*, Black Sun Press, Paris 1930, Tav. 1

Gretchen e Peter Powel, *New York 1929*, Black Sun Press, Paris 1930, Tav. 5

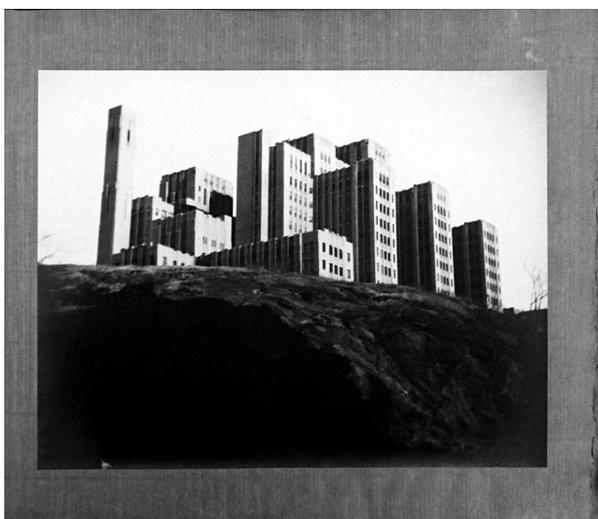


Gretchen e Peter Powel, *New York 1929*, Black Sun Press, Paris 1930, Tav. 10





Gretchen e Peter Powel, *New York 1929*, Black Sun Press, Paris 1930, Tav. 14



Gretchen e Peter Powel, *New York 1929*, Black Sun Press, Paris 1930, Tav. 17

Nicolas Bilchi

Dall'America all'Europa e ritorno: Pixels videoludici

Nel panorama audiovisivo contemporaneo un ambito degno di interesse è quello che riguarda gli interscambi tra cinema e videogame. Negli ultimi anni una corposa e variegata letteratura si è prodotta in merito, diramandosi in due direttrici di ricerca principali: da un lato troviamo riflessioni che nascono nell'alveo dei *game studies*, e che pertanto si focalizzano per lo più sull'analisi delle trasformazioni che hanno caratterizzato l'estetica videoludica dall'avvento dei motori grafici poligonali fino a oggi, mettendo in evidenza i numerosi debiti da essa contratti (a livello espressivo, configurativo, narratologico) nei confronti dell'immagine cinematografica; dall'altro, specularmente, gli esponenti dei *film studies* hanno intuito la proficuità di interpretare taluni prodotti filmici, appartenenti per lo più al *mainstream* hollywoodiano – ma con delle eccezioni illustri: si pensi al già non più giovane *Lola corre* di Tom Tykwer (*Lola rennt*, 1998) – in termini di contaminazione con una «logica del videogame»¹ che emerge nel momento in cui forme medialità un tempo distanti si incontrano all'interno dello spettro di possibilità aperto dalla conversione al digitale.

Questo contributo vuole inserirsi nella seconda direttrice di studi, assumendo però una posizione maggiormente critica per quanto riguarda la valutazione del portato effettivo di tale commistione dei linguaggi. Nella fattispecie, si cercherà di mettere in evidenza come molti film che intrattengono uno stretto rapporto con i videogiochi, in realtà tendano a subordinare le componenti più innovative dell'esperienza videoludica a modelli di *storytelling* già consolidati. A tal fine, si prenderanno in esame il cortometraggio francese *Pixels* (Patrick Jean, 2010) e l'omonimo lungometraggio a esso ispirato, diretto da Chris Columbus nel 2015: due film che, pur omaggiando il mito dei videogame dell'epoca delle sale *arcade*,

¹ Cfr. W. BUCKLAND (a cura di), *Hollywood Puzzle Films*, Routledge, Londra 2014.

sostanziano la propria testualità assai di più sulla mitologia dei generi hollywoodiani, in una articolata spirale di rimandi e citazioni nella quale il videogioco finisce per rivestire, paradossalmente, un ruolo secondario.

Sintattica dei film videoludici: la rimediazione

Una tale affermazione potrebbe apparire controintuitiva di fronte a prodotti pensati per attrarre prevalentemente un pubblico di nostalgici delle *arcade* – il valore mitico delle quali è percepibile in pieno solo considerandole non tanto come dei testi, quanto come uno specifico dispositivo, nel senso baudryano del termine², di articolazione dell'esperienza videoludica – o di giocatori dallo spiccato gusto per la *vintage*. Per risolvere l'apparente contraddizione, sarà utile compiere una forzatura concettuale, considerando, sebbene impropriamente, i film del filone videoludico alla stregua di un genere; concessa questa impurità, diviene allora possibile applicare le categorie di semantica e sintattica promosse da Rick Altman nella sua teoria dei generi cinematografici³. Se dunque, seguendo Altman, il livello semantico inerisce alle figure e ai nuclei tematici ricorrenti, mentre quello sintattico «privilegia le strutture entro le quali [essi] sono organizzati»⁴, una lettura comparativa delle identità testuali delle due versioni di *Pixels* condotta alla luce di questa distinzione determinerà il riconoscimento del fatto che l'afferenza di entrambi i film alla sfera del videoludico ricade esclusivamente entro il piano semantico, mentre la loro sintassi si rifà a tradizioni cinematografiche preesistenti che attestano lo statuto mitico assunto, per la loro ricorrenza, da talune forme generiche della Hollywood contemporanea.

In altre parole, né il cortometraggio di Jean né il film di Columbus incorporano aspetti precipui dell'esperienza di gioco come parametri strutturanti la propria architettura narrativa. Dinamica alla quale, d'altronde, il cinema sembra ontologicamente non predisposto, in qualità di *medium* non-ergodico, a differenza del videogame⁵; se una tale antinomia è entrata in circolo qui, è perché si è consapevolmente operata una scorrettezza metodologica, usando il paradigma sintattico in rapporto non a

² Cfr. J.-L. BAUDRY, *L'effet cinéma*, Albatros, Parigi 1978.

³ Cfr. R. ALTMAN, *Film/genere*, Vita e pensiero, Milano 2004.

⁴ ID., *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, in «Cinema Journal», 23, n. 3, 1984, pp. 6-18.

⁵ Cfr. E. AARSETH, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, The John Hopkins University Press, Baltimora 1997.

un genere, bensì a una precisa forma mediale. Il che può tuttavia trovare giustificazione nel momento in cui si individuano certi casi di film che si lasciano permeare sintatticamente dall'estetica del videogioco, e non ne recuperano solo l'immaginario tematico-iconico. Ciò si verifica quando il film mette in atto un vero e proprio processo di «rimediazione», concetto coniato da Bolter e Grusin per definire quel fenomeno per cui un *medium* si configura comunicativamente assorbendo nella propria discorsività parte delle convenzioni linguistiche appartenenti agli altri media⁶.

A titolo di esempio, si pensi a *Source Code* (Duncan Jones, 2011) o, in maniera ben più radicale, al già menzionato *Lola corre*, con la sua temporalità basata sul *loop* tipica dei videogiochi, che Michael Wedel ha acutamente analizzato⁷. Oppure si guardi a una delle manifestazioni più sorprendenti di questa pratica: la breve (circa trenta secondi) ma disorientante sequenza di *The Beach* di Danny Boyle (2000) in cui il protagonista Richard (Leonardo DiCaprio) corre per la foresta sotto l'effetto di sostanze allucinogene e improvvisamente l'immagine fotorealistica del film si muta nell'interfaccia grafica di un videogioco: i corpi e gli oggetti si deformano nelle figure in bassa risoluzione dei motori grafici delle *consolle* dell'epoca, e le «mappe situazionali» di cui parla Eugeni (barre dell'energia e della salute, indicatori di punteggio e simili), che non possiedono una validità da un punto di vista diegetico, vengono esternalizzate⁸ proprio come nei videogame. Cosicché *The Beach* finisce per costituire un caso più estremo di rimediazione, in quanto il meccanismo rimediante investe non soltanto le forme dell'espressività videoludica, ma anche le «sue *materie* (e *sostanze*) espressive»⁹.

Il mito di Hollywood tra omaggio e ironia

Alla luce di questa sintetica illustrazione delle modalità nelle quali può declinarsi l'elaborazione di caratteristiche del medium videoludico da parte del cinema, si può volgere nuovamente lo sguardo ai due film

⁶ J.D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e associati, Milano 2002, p. 73.

⁷ Cfr. M. WEDEL, *Backbeat and Overlap: Time, Place and Character Subjectivity in Run Lola Run*, in W. BUCKLAND (a cura di), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Wiley-Blackwell, Chichester 2009.

⁸ R. Eugeni, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma, 2010, p. 302.

⁹ F. ZECCA, *Videogame goes to the Movies. La traduzione cinematografica del videogioco*, in E. MANDELLI, V. RE (a cura di), *Fate il vostro gioco. Cinema e videogame nella rete: pratiche di contaminazione*, Terra Ferma Edizioni, Crocetta del Montello 2011, p. 37.

Pixels, e a questo punto risulterà abbastanza evidente come in essi non trovi posto il tipo di operatività sopra descritto. Se si escludono i titoli di coda del cortometraggio, che emulano giocosamente lo stile grafico dei *credits* dei cabinati *arcade*, nei film non si registrano effettive rimediazioni. Vale a dire: i personaggi videoludici che invadono il pianeta costituiscono degli elementi semantici delle due versioni di *Pixels*; ma l'organizzazione sintattica dei testi non abbraccia alcuna proprietà dei *gameplay* dei giochi diegetizzati. Il suo principio ordinatore va cercato altrove: è qui che entra in campo l'immaginario mitico dei generi hollywoodiani. Partendo dal lavoro di Jean, al quale Columbus si è successivamente ispirato per il lungometraggio, si può notare come tale immaginario si rispecchi in maniera consistente nell'estetica, squisitamente postmoderna, adottata dal regista francese: il recupero citazionistico di materiali eterogenei e la loro commistione ironica – esemplificata dall'agire, da parte dei personaggi videoludici, in conformità con le regole dei videogiochi da cui sono estrapolati, con ricadute disastrose su un mondo rappresentato come regolato dalle leggi naturali – iscrive *Pixels* in una certa tipologia di produzioni francofone conformi ai parametri della postmodernità cinematografica concettualizzata da Jullier¹⁰, e che trova nel Luc Besson de *Le Grand Bleu* (1988) e nel Jean-Pierre Jeunet di *Delicatessen* (1991) i suoi massimi esponenti.

Fondamentalmente il *Pixels* di Jean, più che settare dei parametri di riferimento per la versione statunitense, si richiama già al cinema di Hollywood. La sua sintassi si rifà alle strutture – compresse e schematizzate, per via della durata – e all'iconografia del *disaster movie*, con particolare riferimento alla sua esacerbazione paranoide successiva all'attentato alle Twin Towers dell'11 settembre. Sebbene avvolta in un'atmosfera sardonica, la distruzione fisica dello spazio urbano (che si fa spazio simbolico e sociale) conserva parte della sua carica traumatica: si può menzionare a tal proposito la scena in cui i tasselli del *Tetris*, incastrandosi come da regolamento, generano lo sgretolamento di parti dell'edificio su cui poggiano; oppure quella in cui la pallina di *Breakout* (Atari, 1978), rimbalzando ripetutamente sui piloni del ponte di Brooklyn, ne determina lo spettacolare e drammatico crollo. Una categoria, quella del 'cinema post 11 settembre', che serpeggia trasversalmente attraverso generi molto diversi, a testimonianza di come lo «shock [...] storico subito dalla nazione americana abbia influenzato un intero decennio cinematografico»¹¹, e

¹⁰ Cfr. L. JULLIER, *Il cinema postmoderno*, Kaplan, Torino 2006.

¹¹ R. MENARINI, *Il cinema dopo il cinema: Dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Le Mani, Recco 2010, p. 37.

che, restando nell'ambito indagato in questa sede, caratterizza anche un altro recente prodotto di matrice videoludica, *Rampage – Furia Animale* (*Rampage*, Brad Peyton, 2018): film goliardico e infantile, che tuttavia in prossimità del finale, subito dopo la conclusione del combattimento tra gli animali-mostri geneticamente modificati, ci presenta alcune inquadrature che recuperano lo stile delle immagini televisive e amatoriali realizzate nei luoghi teatro di attentati o calamità naturali.

Ma i debiti che *Pixels* contrae con i miti del cinema americano presentano una duplice origine: se da una parte è direttamente da Hollywood che attinge Jean, allo stesso tempo i videogame stessi sono un'importante fonte di filiazione con i generi, poiché all'epoca del rilascio sul mercato, si rifacevano a loro volta alla classicità hollywoodiana allo scopo di esercitare un *appeal* maggiore sui giocatori potenziali. Pertanto oltre al *disaster movie* troviamo il riferimento forte alla fantascienza, con la tematica dell'invasione, che è tanto quella di *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) che di *Space Invaders* (Taito, 1978); ma può essere anche la fantascienza 'adulta' e filosofica di Kubrick, il cui monolito di *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) è riecheggiato dal metafisico cubo nero che ingloba la Terra pixelata nel finale del film. Oppure, all'opposto, può essere la fantascienza *pulp* degli anni Cinquanta, con i suoi allegorici invasori 'from outer space' e i suoi mostri figli, come il Godzilla nipponico, degli orrori nucleari, che era stata per i videogame di prima generazione una fonte d'ispirazione cui attingere a piene mani, e che in *Pixels* scavalca la mediazione storica del videogioco per offrirsi quale serbatoio iconografico che trasforma un gioco dal retrogiusto ecologista come *Frogger* (Konami, 1981) in un nipote digitale *low-res* della *Tarantola* (*Tarantula*, Jack Arnold, 1955) o de *La mantide omicida* (*The Deadly Mantis*, Nathan H. Juran, 1957) targate Universal.

Nella stratificata rete di rimandi che ne intessono la testualità, il *Pixels* di Jean delinea un'identità ibrida, che fiorisce all'incrocio tra fascinazione per il mito del cinema classico e sua deformazione postmoderna, bonariamente canzonatoria. Il corto si mantiene in equilibrio tra l'influsso dell'*humus* culturale dettato dal *mainstream* nordamericano e il tentativo di metterlo in discussione criticamente attraverso i procedimenti di messa-in-forma attuati dal regista, reclamando così la propria collocazione all'interno di un tipo di prodotto dai contorni ben precisi nel panorama cinematografico di area francofona.

Di questo interessante *pastiche* rimane invece ben poco nel lungometraggio diretto da Columbus. La versione francese non riesce a esercitare un ascendente reale sul prodotto derivato, che guarda piuttosto alle formule fisse della commedia demenziale e romantica – di cui Adam Sandler

rappresenta l'emblema – mixandole con elementi provenienti ancora una volta dalla fantascienza, ma anche dall'*action* e dall'horror. La commistione, pur presente, che contraddistingue il *Pixels* hollywoodiano è di tutt'altro segno rispetto a quella del suo omologo francese: se nel corto era funzionale all'elicitazione di un'istanza metariflessiva, nel film di Columbus è ridicibile alla strategia, concettualizzata da Altman¹², per cui gli *studios* cercano di impedire che un film sia associato dagli spettatori in modo univoco a uno specifico genere (ossia a un prodotto dalle caratteristiche fisse che può pertanto essere facilmente replicato ed emulato); e tentano poi, tramite il mescolamento dei codici narrativi, di intercettare più *target* di pubblico, offrendo a ognuno una attrattiva per acquistare il biglietto.

Conclusioni: un punto di convergenza

In conclusione, il mito di Hollywood, dei suoi generi e dell'immaginario da essi prodotto, permea la versione francese di *Pixels* (ma, come detto, esso è a sua volta interrogato dal film), mentre il lungometraggio americano sembra annichilire le suggestioni dell'opera di Jean per adagiarsi protettivamente su stilemi standardizzati e di facile successo. Tuttavia, vi è un elemento sul quale, in ultimo, entrambe le opere convergono, seppur attraverso movimenti opposti e complementari: la riflessione metalinguistica sullo statuto dei media audiovisivi nell'epoca del digitale e della virtualizzazione. Nel *Pixels* di Jean il tema è espresso nel finale, con la trasformazione dei palazzi e delle strutture architettoniche urbane in simulazioni pixelate, della stessa fattezze dei mostri videoludici, fino alla conflagrazione cosmica della Terra digitale inglobata dal buco nero; mentre in una sequenza del film di Columbus, Lady Lisa, uno dei personaggi usciti dai giochi, ci appare dapprima nella grafica *8-bit* tipica degli *arcade*, per poi assumere, nella stessa inquadratura, le sembianze realistiche dell'attrice Ashley Benson. Due movimenti antitetici (l'uno dal 'reale' al virtuale, l'altro dal virtuale al 'reale') che testimoniano la crisi del valore conoscitivo dell'immagine, ne rivelano l'essenza artefatta e simulacrale, e invitano, in definitiva, a una fruizione essa stessa ludica.

¹² ALTMAN, *Film/genere*, cit., pp. 144-150.



Pixels, C. Columbus (2015)

Maria Anita Stefanelli

Miti allo specchio: Blanche Dubois e La Dame aux Camélias

L'adattamento del dramma di Tennessee Williams *A Streetcar Named Desire* a opera cinematografica della Warner Brothers esce negli Stati Uniti nel Settembre del 1951. Regista Elia Kazan, produttore Charles K. Feldman, costumista Lucinda Ballard, colonna sonora di Alex North, sceneggiatura di Tennessee Williams. I 122 minuti salgono a 125 nel 1993 con l'uscita della versione con alcuni tagli operati dalla censura (*Production Code Administration*, altrimenti detta *Breen Office* dal nome del cattolico Joseph Breen addetto alla salvaguardia dell'aspetto morale del film) reintegrati.

«This is the first time I have seen a stage play actually increase with stature when transferred to the screen»: Warner Brothers sfoggia sul manifesto il commento del drammaturgo¹. Nel film, secondo l'intento del regista, la figura di Blanche deve ricevere maggiore enfasi del suo opposto che in teatro ha magnetizzato l'attenzione del pubblico; il corpo, una calamita. L'attrazione sarà tra la macchina da presa e la figura femminile; una figura ora innocente, ora mendace, ma sempre, incessantemente, sexy, come emerge dalle parole di una più che matura Kim Hunter (Stella) che, intervistata, ne parla nello 'speciale' che accompagna il film. E non di rado, aggiungiamo, *virgin* e *whore*, come la fanciulla della società *genteel* che abita il sud del Paese definita '*Southern Belle*'. Una rigida educazione di classe, l'appartenenza rigorosa alla razza bianca e un'ideologia di *gender* (Oklopčić) di derivazione vittoriana strettamente connessa alla domesticità che la incorona 'custode della purezza morale' (*guardian of moral purity*) s'imponeva al prototipo della figlia dell'*upper class* (Fra-López)². Donna dalla reputazione ineccepibile, conscia di essere tenuta in massima considerazione

¹ P.C. KOLIN, *Streetcar in Other Media*, in P.C. Kolin, *Williams. A Streetcar Named Desire*, Cambridge U.P., Cambridge 2000, p.151.

² Per il *gender*, si veda Oklopčić, per l'appartenenza alla classe sociale elevata si veda Fra-López.

in quanto appartenente a una cultura infusa di dignità («aware of acutely being watched and heard because they have been reared in a culture with a strict decorum for the accepted behaviour of its women»)³, ma anche di fascino, desiderabile e seducente eppure in pieno controllo della sua assoluta castità che, mentre ne proclama l'innocenza, finisce per renderla iperensibile, timorosa, isterica e ipocondriaca ('*high-strung*', *nervous*, '*hysterical*', '*hypochondrical*'), nonché incline a scivolare verso ninfomania, narcisismo, nevrosi e perfino follia (*nymphomania*, *narcissism*, *neurosis or even insanity*). Prototipo della *Southern Belle* è diventata, nel cinema, Scarlett O'Hara, l'eroina creata da Margaret Mitchell nel 1936, impersonata in *Gone with the Wind* (1939), per l'appunto, da Vivian Mary Hartley (1913-1967), dal 1940 al 1960 Lady Olivier e popolarmente Vivien Leigh. È l'inquadratura che riesce a tirar fuori quella parte della psicologia del personaggio che si rifugia al di sotto della pelle seguendone i movimenti della mano.

Inizia il film

Vieux carré, Nouvelle Orléans: taxi, in fila, passano, curvando, nelle luce urbana; una locomotiva, nerissima, s'introduce in stazione, stridio prolungato accompagna l'arresto dei motori, s'aprono le portiere, esce, bianchissima, la sposa col suo seguito. Nero e bianco, potenza del bianco e nero (con le sue variazioni di grigio, tutte e 256), nero il 'potere fallico' di Stanley Kowalski dalle sfumature bambinesche e vagamente femminee, candida la vocazione gentile e virgine di Blanche Dubois non disgiunta da ipersessualità patologica. Dalla nebbia di vapore e fumo affiora una figura femminile, abiti leggeri, *volant* alla scollatura, come disorientata.

Elia Kazan, regista di *A Streetcar Named Desire* all'Ethel Barrymore Theatre (1947), assolutamente non intendeva, nel film, ripetersi. Alle insistenze del drammaturgo di portare il *Tram*, onorato con il Pulitzer nel 1948, sullo schermo, sfrutta il mezzo cinematografico per focalizzare più Blanche che Stanley, predominante a Broadway. Veli, volpi e sottovesti da un lato, giubba e t-shirt dall'altro; nevrosi, manie, frustrazioni e follia rispetto a scoppi d'ira, ironia e violenza. Occhi languidi o lampeggianti, battiti di ciglia, sguardi fissi della femmina, bocca del maschio che mastica, beve, urla, garrisce e piange. Donna legata al passato («No, no! Not now! Not now!»)

³ G. HOVIS, 'Fifty Percent Illusion': *The Mask of the Southern Belle in Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire, The Glass Menagerie, and Portrait of a Madonna*, in *Tennessee Williams*, Ed. H. Bloom (*Updated Edition*), New York, Bloom's Literary Criticism 2007, p. 171.

(*SND* 119), uomo al presente («Now, honey. Now, love. Now, now, love... Now, now, love. Now, love...») (*SND* 142). ‘*Southern Belle*’ con esperienza da prostituta sulle spalle, di una bellezza sfiorita, lei; polacco emigrato divenuto americano, bicipiti possenti, lui. Profumo dell’una, sudore dell’altro. Vivien Leigh, una diva; Marlon Brando, dieci anni più giovane, una scoperta.

Black-and-white per *A Streetcar Named Desire* (nel 1951 il colore, pur se ancora molto costoso, aveva già inondato il mercato): separando forme e superfici in maniera più semplice di quanto non faccia il colore, si raggiunge il giusto equilibrio di luce e ombra; ma, attenzione! ricorda Roger Deakins, «Lighting is not only about lighting; it’s also about *not* lighting, and cutting light off of objects as much as shining light on them»⁴. Con una Blanche che rifiuta, in vari modi, fino all’espedito della lampada cinese, di mostrarsi in pieno giorno e, quando vi è forzata, appare al suo [non più] pretendente Mitch con tutto il peso dell’età di chi ha superato i 30, il formato cinematografico accoglie una storia di luce così strettamente intrecciata alla psicologia del personaggio da essere *mise-en-abyme* della sua coscienza. Il formato si fa, a propria volta, narrazione affinché lo spettatore possa seguirne più adagio il percorso visivo. Ulteriore funzione del *black-and-white* è la creazione di un mondo parallelo, vicino al sogno e all’inconscio – è sempre Deakins – capace di assumere connotazione mitica, divenire archetipo, porsi a distanza, rendersi illusorio, fino alla magia. Fin troppo citata, la frase pronunciata da Blanche, «I don’t want realism. I want magic!» rivolta all’ormai deluso partner che ne ride, così si estende: «Yes, yes, magic! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don’t tell truth, I tell what *ought* to be truth. And if that is sinful, then let me be damned for it! – *Don’t turn the light on!*» (*SND* 117).

La luce, sinonimo di verità, deve rimanere *off*; è l’ombra a governare. Nel suo lavoro sul mestiere del *cinematographer*, avviandosi a citare un fotografo non vedente, Ercole Visconti anticipa il concetto che, nel cinema, buio è bello:

Le ombre non devono essere valutate sempre e solo come luoghi dell’inconscio del mistero o del valore negativo, sono soggetti narranti, elementi affascinanti o solamente percezioni descrittive, non devono essere viste dunque solo come angeli ribelli della luce. L’ombra, il buio, il nero devono essere liberati dai pregiudizi ed affermarsi su nuovi e diversi palcoscenici, laddove serve affermarsi ancora di più come sinonimo di rigore, eleganza, raffinatezza [...]»⁵

⁴ J. HOLBEN, *The Root(s) of All Evil*, in «American Cinematographer», October 1, 2001, p. 49.

⁵ E. VISCONTI, *Parole Illuminanti. I linguaggi del cinematographer*, UTET, Torino 2008, p. 44.

Come esplicazione ulteriore rivolge quindi, con una citazione tratta da uno studio su Diego Velasquez, il proprio apprezzamento della realtà magica creata dallo Spagnolo che sfocia in una «oscura messinscena colma di sottintesi, complicata da ribaltamenti ottici, ambigui rispecchiamenti e presenze misteriose»⁶; una descrizione che potrebbe riferirsi a un film. Il mondo intorno a Blanche, in pellicola o *pixel*, pulsa di luci e ombre, vibra di desiderio sessuale, arde di passione, risuona di echi folklorici, ritmi sinopati e motivi nostalgici quando non di rumori, come spari, sferriagliamenti, versi inarticolati, risate, rintocchi, gridi e frastuono della giungla; un mondo che può promettere il paradiso e rivelarsi infernale.

Uno squarcio paradisiaco Blanche se lo crea nell'incontro con il garzone che distribuisce, raccogliendo qualche dollaro, *The Evening Star*, da lei paragonato al giovane Principe delle Mille e una notte e che bacia sulla bocca per licenziarlo in fretta, confuso e inebetito, ripromettendosi di lasciare in pace i ragazzini. Quindi è il turno di Mitch, che arriva con mazzo di rose: «Look who's coming!», lo saluta e prosegue: «My Rosenkavalier! Bow to me first... now present them! Ahhh—Merciiii!» (*SND* 84). Con il personaggio che prende vita nella musica di Richard Strauss e il libretto di Hugo von Hoffmansthal (1911), si produce un salto, geografico e cronologico, dalla New Orleans contemporanea alla Vienna dell'ieri perché Blanche possa vedere il non più giovanissimo Mitch riflesso in Octavian, il diciassettenne amante dell'ormai attempata Marescialla amaramente consapevole che sarà prima o poi abbandonata in favore di una donna più giovane. Avendo superato la trentina, anche Blanche dovrebbe – puntualizza lei stessa – dispensare favori sessuali; ma non lo fa. La sua difesa è non svelare la sua età: «I want to *deceive* him enough to make him – want me...» (*SND* 81). Il richiamo a Strauss ha introdotto la serata che continua, con l'apparire in cielo delle mitiche Pleiadi – le Sette Sorelle, di cui sei hanno giaciuto con altrettanti Dei ed una con un mortale, metamorfizzate da Zeus in stelle – fino alle ore piccole del mattino. È il momento di creare *joie de vivre*, fingendo di trovarsi con un drink nella Parigi bohémienne, al caffè degli artisti sulla *rive gauche*:

BLANCHE: We are going to be very Bohemian. We are going to pretend that we are sitting in a little artists café on the Left Bank in Paris!
[*She lights a candle stub and puts it in a bottle.*
Je suis la Dame aux Camellias! Vous êtes—Armand!

⁶ *Ivi.*

- MITCH Understand French?
 [heavily]: Naw. Naw. I—
 BLANCHE: *Voulez-vous coucher avec moi ce soir? Vous ne comprenez pas? Ah, quelle dommage!*—I mean it's a damned good thing.... I've found some liquor. Just enough for two shots without any dividends, honey...
 MITCH [heavily]: Thats—good.” (SND 88)⁷

C'è da dire che lo stesso Williams, quando scrive *Streetcar*, è tornato, dopo gli anni di St. Louis (dove la famiglia approda dal Mississippi), stabilmente al sud, non nel Delta, ma a New Orleans, una tra le ultime frontiere dello stile di vita *bohémien*, dove avrebbe trovato una nuova *home*, il contatto con una società più libera, l'ambiente in cui esplorare la propria natura sessuale e il luogo in cui la scrittura, disciplinata e regolare, poteva spiccare il volo consentito verso territori proibiti altrove (Holditch & Leavitt, 57-102). Nella conversazione proposta, la protagonista del dramma, sorella degli astri (di Stella, Stella for Star, delle stelle, delle Pleiadi), si identifica in Marguerite Gautier, la cortigiana ribattezzata *La Dame aux Camélias*, romanzo di Alexandre Dumas Fils (1848), più volte adattato a dramma teatrale e a film, cui Giuseppe Verdi s'ispirò per la Violetta di *Traviata* (1853), il libretto firmato Francesco Maria Piave.

Un modo, da parte di Blanche – pudica a chiacchiere e Vergine limitatamente al segno zodiacale della nascita – di assorbire, immedesimandosi nel personaggio, la verginità di spirito seppure in un corpo che si offre, si è offerto sessualmente a più uomini in cambio di lautissimi compensi? A proposito di Marguerite, Dumas Fils scrive: «Bref, on reconnaissait dans cette fille la vierge qu'un rien avait fait courtisane, et la courtisane dont un rien eût fait la vierge la plus amoureuse et la plus pure» (pos. 1143-1144). 'Un *rien*', un niente ha trasformato la vergine in cortigiana, ma, in seguito, la cortigiana è ridiventata pura – pura come la vergine sorella del suo amato, a favore della quale ella compie il sacrificio rinunciando ad Armand. Ma il *coté* peccaminoso di Blanche è ignoto a Mitch e, comunque, l'uso della lingua straniera non attiva in lui nessun campanello di allarme. Nel romanzo di Dumas Fils le parole del padre di Armand, Monsieur Duval, all'amante del figlio, «J'ai une jeune fille, je viens de vous le dire, jeune, belle, pure comme un ange. Elle aime et elle aussi elle a fait de cet amour le rêve de sa vie» (pos. 3436), puntano alla riscossione di un tributo in cambio di una castità da riconquistare.

⁷ L'ultima battuta di Blanche non è pronunciata in nessuna delle due versioni del film.

Tale accettazione fa della paradossale trasformazione della donna caduta in una pura e nobile benefattrice un mito. Un mito cui Blanche, che desidera sedurre Mitch puntando al matrimonio, ritiene di poter aspirare con il rispecchiamento (velato per Mitch che non conosce il francese, ma molto chiaro al lettore del dramma, allo spettatore in teatro e magari al pubblico che va al cinema) nella cortigiana che riconquista la rispettabilità sociale, pur nell'ambivalenza scherzosamente messa in atto con l'offerta diretta di una prestazione sessuale che il destinatario, ne è sicura, non afferra. Ci penserà la censura a esigere l'eliminazione dell'offerta di sesso – *Voulez-vous coucher avec moi ce soir?* – contestuale alla immedesimazione di Blanche nella creatura redenta. In fondo, la sua, di Blanche, rinnovata innocenza può essere credibile con il richiamo alla *Dame aux camélias*, la cui rinuncia è attuata in favore di una donna giovane, bella e pura come un angelo che si chiama come lei. La scaltra Blanche, che ha agito da abile manipolatrice col rimando del proprio nome e cognome a un 'orchard in spring' (SND 55), non potrebbe contare sulla confusione (alla stazione lei emerge, in fondo, da un contesto nebbioso che, metaforicamente, indica lo stato di disorientamento in cui si trova) per convincersi di riflettersi in una donna che è tutt'uno con un'altra Blanche, la sorella di Armand?

Blanche Dubois come Blanche Duval? Quello che *Manon Lescaut* (il romanzo dell'Abbé Prevost) è per *La Dame aux Camélias* di Dumas Fils è *la Dame aux Camélias*, nelle sue declinazioni, per *A Streetcar Named Desire*. Si tratta di ipotesti⁸. Blanche è anche tutt'uno con un'altra donna caduta, *fallen*, *violée*, *violata* o *traviata*, la verdiana Violetta Valéry, dato che, nell'avviarsi a congiungersi, dopo lo stupro da parte del cognato e il fallimento del progetto matrimoniale, con l'immaginario Shep Huntleigh, chiede alla sorella di rintracciare il mazzetto di violette artificiali nel cofanetto a forma di cuore per appuntarlo, con la spilla del cavalluccio marino, al bavero della propria giacca mentre, secondo lei ormai mentalmente non sana, è in procinto di lasciare casa Kowalski per una vacanza (SND 132, 135).

Sistema di 'rappresentazione collettiva' che è anche sistema di segni capace di trasformare ciò che è storico e culturale in naturale e che risponde alle leggi del discorso, il mito, per Barthes, è linguaggio, o discorso, «contenitor[e] sublim[e]», come è stato scritto, «di quell'effetto giocato tra il credere, il far credere e il voler credere che ogni mito produce»⁹. Il mito della Dame è il correlativo oggettivo di Blanche, è qualcosa la cui presenza

⁸ P. CALEFATO, *Dei miti e delle mode*, in A. PONZIO, P. CALEFATO, S. PETRILLI, *Con Roland Barthes alle sorgenti del senso*, Meltemi, Roma 2006, p. 402.

⁹ *Ibid.*

permette l'esistenza di un altro mito che è distorsione e deformazione di quello originario. Così, mentre Blanche canta *Paper Moon* nel bagno (il cui ritornello è incentrato sul credere e far credere e sulla pericolosa vicinanza di realtà e illusione – «But it wouldn't be make-believe if you believed in me» (*SND* 99)), Stanley racconta a Stella, in contrappunto con ciascuna strofe della canzone, di aver scoperto la verità sulle bugie e gli incontri di sesso a pagamento della sgradita ospite, cui riserva il paragone col giglio («But Sister Blanche is no lily! Ha-Ha! Some lily she is!») e l'ironico titolo, *Dame Blanche* («But even the management of the Flamingo was impressed by Dame Blanche!»). Del resto, non si era mutata lei stessa nei panni di una 'Dame'? Magari Mitch, disilluso, ne aveva parlato all'amico. Blanche è nel baratro.

E qui è d'uopo accennare all'inquadratura. Visconti ne dà una sua descrizione:

L'inquadratura è una forma della creatività del guardare e sviluppa conoscenza, emozione, significato, sottotesto, attenzione e percezione. Essa non deve solamente stupire, ma trasmettere senso, sorpresa, sobrietà e ricchezza, seduzione narrativa ed estetica. Serve ad annodare gli accadimenti di una trama, divenendone forma e struttura narrativa, supporta l'effetto di un coinvolgimento dello spettatore, diventa un fare ed un agire all'interno del contenuto e del senso dell'immagine, è una sorta di montaggio, di guida e perlustrazione dello sguardo¹⁰.

Vorrei accennare con qualche clip estratta dal film a titolo di esempio, al lavoro di Kazan con l'inquadratura. Solo apparentemente (e soprattutto per la sceneggiatura cui, comunque, contribuì Williams) l'adattamento a film ha rivelato massima fedeltà alla produzione newyorchese, che, tanto per ribadirlo, aveva la 'puritana' – rispetto alla Leigh – Jessica Tandy al posto della star fortemente voluta dalla casa di produzione. Non a caso, infatti, la primordiale idea di aprire lo spazio troppo claustrofobico in teatro per ovvie esigenze di adattamento al grande schermo con la ripresa di Belle Reve e il suo intorno, naufraga e se ne limita l'ampiezza spaziale alle brevi riprese del traffico intorno alla stazione, il locale del bowling con annessa sezione appartata e il Padiglione per la serata danzante di Blanche e Mitch. In realtà Kazan (che, a detta della Hunter, che si può ascoltare nel citato DVD, raramente si fece vivo per le prove al tempo delle riprese) si comportò con scene e sequenze come se non avesse avuto in mano, o in mente, uno *storyboard* e come se avesse ignorato 'chi' fossero o come si sarebbero mossi gli altri membri del cast – tutti, tranne Leigh, con l'esperienza dello Actors Studio, *The*

¹⁰ E. VISCONTI, *Parole Illuminanti. I linguaggi del cinematografer*, UTET, Torino 2008, p. 52.

High Church of Method Acting, ovvero il metodo Stanislavski. Come proclama nell'intervista per il secondo DVD che completa l'edizione del film del 1993 (con i famosi 3 e rotti minuti in più rispetto a quella del 1951 liberati dalla prigionia della censura, che aveva preteso 68 cambiamenti più o meno consistenti rispetto alla *pièce* allestita a Broadway), Kazan credeva fermamente che fosse necessario porsi nell'incertezza riguardo alla resa del singolo attore, mantenendo una sana ambivalenza rispetto a ciò che né il regista né nessun altro potesse, di fatto, anticipare. Era Leigh la novità, l'oggetto della ricerca e l'eventuale scoperta. Ed è Leigh che, per diversi minuti, occupa lo schermo all'arrivo nel minuscolo appartamento dei Kowalski dove avviene l'incontro con il cognato, spesso in primo o medio piano, mentre Stanley dà le spalle al pubblico o si muove quasi pensando di gareggiare con la macchina da presa che lo insegue. Leigh-Blanche è loquace, è attenta, è inquisitiva, ma soprattutto fa, agisce (nel senso di *performs*) con le mani. Spesso porta le mani al volto, una alla volta, magari, ponendone l'incavo sulla guancia, oppure un po' più sotto, sulla mandibola, esprimendo, mentre si copre parte del viso, una certa timidezza. Viceversa, potrebbe fingere di coprirsi e attirare, invece, da *coquette*, l'attenzione sui propri incantevoli tratti, coprendo il viso solo per liberarlo subito dopo aver attirato lo sguardo del maschio. Eccezionalmente, invece, sfiora con la mano le labbra a indicare l'incapacità di esprimersi al modo del volgare cognato. Quando la mano va al collo, sempre al modo soft, senza forzature, sembra ritrarsi dalla conversazione, per non essere indotta a svelare il proprio '*perverse inner self*' che, come nota Holland che parla per Leigh di anti-Method (con il significato anche di 'anti-Brando'), è comunque «buried under a Southern Belle's lacy vamping» (online). Kazan la inquadra, nei riguardi di Stanley, a un tempo seducente e ritrosa e, nei riguardi di Stella che si è assentata per usare il bagno, a un tempo sorella affezionata e rivale sexy.

Molto calzante in questo senso – se si pensa alla serie di inquadrature della protagonista che si vuole enfatizzare – è una citazione da Roszak che riguarda un altro film: «La cinepresa si muove sinuosa intorno a loro [donna e amante] quasi accarezzandoli»¹¹. È il verbo *accarezzare* che suona vero: una mano che *si* accarezza [il volto, il collo] come *mise-en-abyme* dell'«accarezzamento» che, al cinema, sa fare l'inquadratura.

Le clip delle inquadrature che accompagnano lo scritto a titolo di conclusione potranno, mi auguro, rendere palpabile il gesto.

¹¹ Cfr. T. ROSZAK, *La congiura delle ombre*, Rizzoli, Milano 2005, p. 19.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- P. CALEFATO, *Dei miti e delle mode*, in A. PONZIO; P. CALEFATO; S. PETRILLI, *Con Roland Barthes alle sorgenti del senso*, Meltemi, Roma 2006, pp. 401-412.
- A. DUMAS FILS, *La Dame aux Camélias*, The Project Gutenberg Ebook, 1848-2000.
- P. Fra-López, *From Jezebel to the Southern belle: (Mis) representations of the Female in Classical Hollywood Film: Jezebel (William Wyler, 1938) and Gone with the Wind (Victor Fleming, 1939)*, in A. Stranadovà, *Tennessee Williams' Southern Belle, Bachelor's Diploma Thesis*, 2013, p. 44 <<http://www.interdisciplinary.net/wpcontent/uploads/2010/04/frapaper.pdf>> (ultimo accesso 4/01/2019).
- J. HOLBEN, *The Root(s) of All Evil*, in «American Cinematographer», October 1, 2001, pp. 48-57.
- K. HOLDITCH AND R. FREEMAN LEAVITT, *Tennessee Williams and the South*, University Press of Mississippi, Jackson 2002.
- N.H. HOLLAND, *Elia Kazan, A Streetcar Named Desire (1951)*, in «A Sharper Focus Essays on Film by Norman Holland», 2018 <www.asharperfocus.com/Streetcar.html> (ultimo accesso 4.01.2019).
- G. HOVIS, 'Fifty Percent Illusion': *The Mask of the Southern Belle in Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire, The Glass Menagerie, and Portrait of a Madonna*, in *Tennessee Williams*, Ed. H. Bloom (*Updated Edition*), New York, Bloom's Literary Criticism 2007, pp. 171-186.
- P.C. KOLIN, *Streetcar in Other Media*, in P.C. KOLIN, *Williams. A Streetcar Named Desire*, Cambridge U.P., Cambridge 2000, pp. 149-174.
- B. OKLOPCIC, *Southern Bellehood (De)Constructed: A Case Study of Blanche DuBois*, in «Americana», vol. IV, n. 2, 2008 <<http://americanajournal.hu/vol4no2/oklopcic>> (ultimo accesso 7.01.2019).
- T. ROSZAK, *La congiura delle ombre*, Rizzoli, Milano 2005.
- L.K. SEIDEL, *The Southern Belle in the American Novel*, Tampa, U. of South Florida P. 1985.
- E. VISCONTI, *Parole Illuminanti. I linguaggi del cinematografer*, UTET, Torino 2008.
- T. WILLIAMS, *A Streetcar Named Desire*, Signet Book, New York Penguin 1947-1974, New York (abbreviato in *SND* nel testo).

FILMOGRAFIA

A Streetcar Named Desire (1951), Warner Brothers, IMDb, 2 Vols., regia di Elia Kazan.







A Streetcar Named Desire, E. Kazan (1951)

Valentina Domenici
Assayas e l'eredità dell'avanguardia americana:
Personal Shopper

La persistenza, ancora oggi, di una certa idea di cinema francese nel cinema americano e, reciprocamente, quella di una grande ammirazione per il cinema americano da parte dei cineasti francesi ha contribuito a produrre, di fatto, come ha osservato Dominique Sipièrre, «un secolo di influenze reciproche, di immagini e di sguardi scambiati»¹. Parlare di cinema in Francia o negli Stati Uniti vuol dire spesso, in un modo o nell'altro, iscriversi in un discorso critico segnato da numerosi andate e ritorni e da scambi continui, più o meno evidenti, di riferimenti culturali tra i due paesi².

Attraverso questa linea, fatta di fascinazione e di sguardi speculari da una costa all'altra dell'Atlantico, è emerso, nell'attuale cinema francese, un particolare interesse per il cinema americano indipendente, testimoniato in molti casi dal lavoro di alcuni importanti registi contemporanei. Cineasti come Bertrand Tavernier, Arnaud Desplechin, Bruno Dumont o Robert Guédiguian, per citare alcuni nomi provenienti dal *jeune cinéma français*³, hanno realizzato, per esempio, dei lavori che sembrano spesso fare eco, sia sul piano estetico che su quello della produzione, a molti film indipendenti

¹ D. SIPIÈRRE, *Transatlantiques: l'influence française sur la recherche en cinéma aux États-Unis*, in «Revue française d'études américaines», n. 88, 2001, citato in A. HURAUULT-PAUPE; C. MURILLO, *Introduction*, in «Revue française d'études américaines», n. 136, 2013, p. 7. [trad. mia].

² *Ibid.*

³ La formula '*Jeune cinéma français*' è stata utilizzata dallo studioso René Prédal a partire dal suo testo *Le cinéma français des années 1990: une génération de transition*, per designare quel cinema che si è andato delineando in Francia a partire dalla fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta, che racchiude un folto gruppo di registi tra cui Leos Carax, Xavier Beauvois, Claire Denis, Cédric Kahn, Laetitia Masson, Arnaud Desplechin, che si sono imposti nel panorama cinematografico francese parallelamente ai cosiddetti successori della Nouvelle Vague (come André Téchiné, Bertrand Tavernier, Claude Miller, Benoit Jacquot).

americani, soprattutto nel desiderio spesso condiviso di realizzare delle alternative al cinema *mainstream* proveniente da Hollywood. Come è stato osservato dalle studiose francesi Anne Hurault-Paupe e Céline Murillo, infatti:

[...] il existe en France un type de cinéma qui semble être le pendant de *l'American independent cinema*, tant par son esthétique que par sa réception critique en tant que catégorie distincte du cinéma grand public: il s'agit du *jeune cinéma français* [...]

Olivier Assayas si colloca, per una serie di ragioni, all'interno di questo versante del *jeune cinéma français*, distinguendosi, tra l'altro, come uno dei registi francesi contemporanei dal respiro più internazionale, il cui percorso evolutivo sia personale che artistico è stato segnato da alcuni incontri fondamentali avvenuti proprio al di fuori del perimetro nazionale e diventati col tempo delle vere e proprie 'presenze' che hanno poi accompagnato costantemente il suo cinema e che abitano ancora oggi i suoi film. L'America è precisamente una di queste, una presenza che ha contribuito a forgiare la sua idea di cinema e stimolato da sempre la sua sensibilità artistica, che risulta legata a una precisa stagione culturale degli Stati Uniti, quella della controcultura a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, e ad alcuni protagonisti del cinema *underground* che contribuirono ad animarla, i cui film hanno nutrito la sua adolescenza marcando, si direbbe in modo indelebile, il suo immaginario giovanile.

Controcultura e underground americani

Formatosi, infatti, attraverso la lettura dei romanzi di William S. Burroughs, Jack Kerouac e delle poesie di Allen Ginsberg, e fervente appassionato della pittura di Francis Bacon, Andy Warhol e David Hockney, Assayas ha aderito da subito a un'idea di arte intesa innanzitutto come apertura verso l'ignoto e come provocazione, come luogo di sperimentazione e di libertà (di pensiero e di scrittura) rispetto alle convenzioni dominanti. Nel suo *iter* professionale questo ha significato sin dall'inizio essere una personalità *sui generis*, dapprima un redattore ai margini dei *Cahiers du Cinéma* (di cui ancora non condivideva i valori né la passione per lo stesso cinema), e in seguito un cineasta che abbraccia generi e registri molto diversi tra loro e spesso apparentemente incompatibili, come lui stesso più volte ha dichiarato: «Je brasse le cinéma sous ses différents

registres, incompatibles, y compris le cinéma expérimental, le cinéma militant; j'articule tout ça ou je ne l'articule pas, je le laisse s'entrechoquer avec une liberté qui est aussi celle du collage»⁴.

La libertà qui rivendicata da Assayas è la stessa che il regista riscontra nella maggior parte dei film provenienti dall'area del cosiddetto *underground* e del New American Cinema, e in particolare nei lavori di Kenneth Anger (al cui cinema il regista francese ha dedicato un'intera monografia) e di John Cassavetes, ma anche negli 'esperimenti' cinematografici di Andy Warhol; tre personalità che hanno, in modi diversi, influenzato profondamente lo sguardo di Assayas e il suo approccio al cinema.

Ciò che di questi artisti lo colpisce maggiormente è che tutti e tre, seppur con mezzi e finalità diverse, hanno rimesso in questione le regole delle pratiche artistiche, produttive e distributive del cinema, cercando di spiazzare le consuete abitudini e le aspettative dello spettatore e di sperimentare le potenzialità del mezzo cinematografico. Assayas definisce il loro cinema *arcaico*, dando al termine una connotazione positiva, vale a dire ridotto a un grado 'zero' di scrittura e potenzialmente aperto alle possibilità dell'improvvisazione, ma anche un cinema che non dimentica le proprie origini per le quali resta perciò, innanzi tutto, un dispositivo «meccanico e magico»⁵. Il termine 'arcaico' assume inoltre per Assayas delle connotazioni specifiche e diverse a seconda del lavoro di ciascuno di questi registi: nel caso di Cassavetes, per esempio, da lui definito l'autore che ha incarnato da solo una sorta di Nouvelle Vague statunitense, l'aggettivo 'arcaico' ha a che vedere con l'aspetto artigianale e indipendente del suo cinema, e con il suo tentativo di rifondare l'intero processo di costruzione e produzione dei film, oltre che di opporsi a un'industria cinematografica fondata sullo *star system* e su principi drammaturgici fissi e riconosciuti.

Nel caso di Anger, invece, il concetto di cinema arcaico rimanda a un'idea diversa, di artista inteso come intermediario tra il mondo visibile e quello invisibile, attraverso un parallelismo tra l'arte di costruire i film e quella di realizzare un vero e proprio rituale magico capace di affascinare e turbare lo spettatore. In questo senso Anger, come altri registi americani di quel periodo, è considerato da Assayas a tutti gli effetti come un pioniere del cinema, colui che ha tentato di riportarlo alla sua funzione primitiva, magica, seppur radicalmente anti spettacolare. Nei suoi scritti sul cinema, addirittura Assayas mette più volte in relazione il mestiere del regista con la figura dell'alchimista: «Ce qui est en jeu dans le cinéma est la circulation

⁴ O. ASSAYAS; J.M. FRODON, *Assayas par Assayas*, Ed. Stock, Parigi 2014, p. 236.

⁵ *Ibid.*

des forces invisibles, et le cinéaste, comme l'alchimiste, est celui qui les voit, qui les comprend, qui les maîtrise [...]»⁶.

Un cinéma du corps

In questo cinema antispettacolare ed 'arcaico' il corpo dell'attore assume un'importanza centrale, così come avviene nei film di Assayas considerati, non a caso, parte integrante di una tendenza del cinema francese contemporaneo chiamata *cinéma du corps*, che si discosta da una certa tradizione francese di un cinema prevalentemente di introspezione psicologica, in cui invece viene data priorità alla corporeità e alla fisicità degli attori e della recitazione. Secondo lo studioso americano Tim Palmer, che ha adottato la definizione di *cinéma du corps*, quest'ultima denota infatti la propensione, in un certo cinema francese contemporaneo da lui definito d'avanguardia, a prediligere la dimensione fisica, corporea anche nella rappresentazione delle emozioni e nel modo di filmare gli attori⁷. Nel caso di Assayas questa tendenza deriverebbe, secondo Palmer, proprio dal suo gusto per il cinema americano degli anni Sessanta e Settanta, che nei suoi film più recenti si intreccia con nuove forme visuali tipiche degli anni Duemila (soprattutto quelle relative alla *cyber cultura*). I film che oggi sembrano seguire questa tendenza sono, secondo l'analisi di Palmer come di altri studiosi⁸, prevalentemente dei thriller con una marca autoriale forte e riconoscibile (spesso accomunati da un'estetica definita 'dell'eccesso'), che creano deliberatamente un certo disagio nello spettatore –mostrando soprattutto pulsioni violente o erotiche – e in cui tutto sembra giocare sulla superficie, sia essa quella della grana opaca dell'immagine o quella dei corpi – materia prima di questi film – ripresi in frequenti primi e primissimi piani.

Nel cinema di Assayas tutti questi elementi appaiono centrali e tessono un ampio quadro di riferimenti ed influenze più o meno lontane che vanno dall'eredità lasciata dal cinema statunitense sperimentale e *underground* fino ad alcuni tratti caratteristici del cinema francese contemporaneo d'autore, che il regista fa dialogare tra loro affermandosi in questo modo come un cineasta eclettico, cosmopolita e difficilmente catalogabile.

⁶ *Ivi*, p. 257.

⁷ Cfr. T. PALMER, *Brutal Intimacy. Analyzing Contemporary French Cinema*, Wesleyan University Press, Middletown Connecticut 2011.

⁸ Cfr. M. BEUGNET, *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2007.

Personal Shopper (2016)

L'ultimo film di Assayas, *Personal Shopper*, ricopre emblematicamente ognuna di queste caratteristiche, presentandosi come un'opera ibrida e al di fuori degli stilemi tradizionalmente legati ai generi, in cui è racchiusa proprio l'idea di cinema inteso come dispositivo magico e arcaico, calata però nel contesto del tardo capitalismo, di cui il regista dà indirettamente la propria visione.

Personal Shopper è, non a caso, un film di fantasmi, una storia sul rapporto tra il mondo del visibile e quello dell'aldilà, tra la realtà tangibile e quella sottesa al mondo fenomenico, ambientato nel contesto economico e sociale dell'Occidente di oggi, in cui la tecnologia, ormai onnipresente, ha assunto un peso determinante nelle vite e nei rapporti sociali di ognuno. Maureen, la protagonista del film, è una giovane donna americana che vive e lavora a Parigi come *personal shopper* di una ricca modella ma, soprattutto, è una persona inquieta e sofferente, una *medium* alla ricerca di un 'contatto' con il proprio fratello gemello morto poco tempo prima, di cui continua a sentire la presenza e con cui cerca di comunicare in ogni modo. Il corpo di Maureen diventa presto un ponte tra la realtà tangibile dei vivi e quella dei morti, che prima si fanno sentire come presenze inquietanti (siano esse dei rumori provenienti dal fuori campo o dei messaggi che appaiono dal 'nulla' sul display di un cellulare), e in seguito si manifestano in modo esplicito sotto forma di fantasmi, invocati dallo sguardo della ragazza e della macchina da presa, che sembra avere proprio il compito di svelare ciò che si nasconde dietro il mondo sensibile.

Il modo in cui Assayas filma la protagonista è di rilevante importanza, e ha anche a che vedere con un processo più ampio, iniziato già con il suo precedente film *Sils Maria* (2014) – anch'esso interpretato dall'attrice americana Kristen Stewart – di riflessione sul corpo e sull'immagine dell'attore.

Come era già accaduto, infatti, per l'icona del cinema francese Juliette Binoche in *Sils Maria*, anche qui il corpo di Kristen Stewart viene spogliato della propria immagine divistica e diventa, soprattutto in questo caso, puro corpo in movimento che attraversa i 'non luoghi' anonimi tipici delle metropoli contemporanee (treni, stazioni, suites di hotel).

Nello sguardo e nello stile di ripresa di Assayas, nel suo modo di dirigere e di lavorare con la propria attrice e di costruire i tratti del suo personaggio, è possibile ritrovare alcune delle considerazioni che il regista aveva già fatto in merito alle tendenze in seno al New American Cinema, in particolare al modo di filmare gli attori, di spogliarli di ogni patina melodrammatica ed eliminare ogni psicologismo, andando controcorrente

rispetto alle principali direzioni del cinema hollywoodiano.

Secondo Assayas, uno dei maggiori lasciti di quella stagione artistica ancora attuali e di grande ispirazione per il cinema contemporaneo (poco importa se cinema narrativo o più sperimentale), è stato quello di volgersi verso l'umano e la sua materia, e di aver rovesciato, in modo complesso, il rapporto abituale tra *pathos*, realismo e finzione. Riferendosi, per esempio, ai film realizzati da Warhol, il cineasta francese, dichiara:

Son invention a été d'inverser le problème: non pas s'approprier le pathos de la fiction et le donner à mimer à ses personnages, mais au contraire inscrire le pathos dans le réel. Il pense que les acteurs, ses superstars, doivent d'abord réellement devenir des personnages de fiction [...], pour qu'il puisse ensuite les filmer, et non pas les mettre en scène.

Benché Assayas non metta ovviamente in pratica, fino in fondo, posizioni così radicali rispetto al ruolo dell'attore (le famose superstars di Warhol), egli sceglie, comunque, di non 'mettere in scena' mai la propria attrice, che in *Personal Shopper* sembra ancora una volta rinunciare alle certezze dell'interpretazione e del personaggio, e compiere un'operazione attoriale in cui è totalmente coinvolta *in primis* come persona. Dirigendola, Assayas cerca di far parlare soprattutto la sua presenza fisica, il suo modo di muoversi, di attraversare e abitare gli spazi e i luoghi, alternando un pedinamento dei suoi spostamenti quotidiani a dei primi piani sensuali ed enigmatici ma mai contemplativi, costruendo in questo modo, per lo spettatore, un film che è allo stesso tempo freddo e viscerale, intimista e distante, in cui le emozioni – forti, contrastanti, e mai melodrammatiche – sembrano scaturire direttamente dalla fisicità dell'attrice, dalle sue posture e dai suoi silenzi. Non è un caso che *Personal Shopper* sia un film con pochi dialoghi e in cui le sequenze più ricche di senso sono quelle in cui la protagonista è sola o si rivolge più o meno direttamente al proprio 'fantasma': è il caso, per esempio, di una scena, girata con un elegante piano sequenza, in cui Maureen indossa di nascosto gli abiti di lusso della modella per cui lavora, nel tentativo di 'essere un'altra', provando insieme eccitazione sessuale, vergogna e terrore di essere scoperta; o una sequenza, ricca di tensione emotiva, in cui la giovane donna si presenta, indossando ancora una volta abiti non suoi, a un appuntamento con uno sconosciuto (forse proprio il fantasma che sta cercando disperatamente), in un'anonima e inquietante camera di albergo, per poi ritrovarsi, ancora una volta, sola con i propri fantasmi.

In questi momenti, nella libertà che lascia alla propria attrice con la

quale sembra aver ormai stabilito un sodalizio artistico collaudato, Assayas sembra voler cercare un modo alternativo di entrare nel personaggio, non attraverso la strada della psicologia o della pura costruzione narrativa (che pure non viene mai sacrificata dal regista), ma puntando al cuore della violenza emotiva che passa attraverso il corpo dell'attrice, che ne è il vettore principale.

Hollywood, i generi, la globalizzazione

Gli aspetti visuali ed estetici del film sono profondamente connessi con alcuni temi portati avanti dall'autore francese già da diversi anni e che trovano in *Personal Shopper* una forma matura e compiuta. Il film, in questo senso, fa eco ad altri lavori del regista come *Demonlover* (2002), o il già citato *Sils Maria*, che in modi differenti e attraverso generi diversi avevano rappresentato una riflessione sul tardo capitalismo occidentale, sulle derive della globalizzazione e delle sue metropoli, e sul peso dei mass media e della tecnologia nelle relazioni sociali contemporanee.

Come è stato giustamente osservato, «Assayas lavora da anni a una sua visione autoriale e non hollywoodiana della globalizzazione», e per farlo «ha bisogno di un mappamondo esteso e di un vocabolario cinefilo amplissimo»⁹, che prevedono anche un utilizzo particolare dei generi, riletti e mixati tra loro dal regista, ma mai seguiti fino in fondo e in modo esclusivo.

Personal Shopper fa evolvere questi nodi tematici riflettendo più precisamente sull'antinomia tra il bisogno di spiritualità e trascendenza e il materialismo delle rigide leggi economico-finanziarie che regolano le attuali società occidentali *iper* tecnologizzate e *iper* connesse. Per farlo, Assayas gioca con i generi, li mischia e li oltrepassa, dandone così una propria lettura personale: passando dalla *ghost story* (in cui il fantasma non è solo sentito ma mostrato) al genere horror (il regista non rinuncia a scene particolarmente cruente), dal thriller al cinema fantastico e d'autore, il cineasta tradisce continuamente le aspettative del pubblico e crea un film poliedrico, in cui registri diversi si incrociano e si influenzano in un dialogo continuo e speculare tra gli stilemi del cinema europeo e quelli del cinema americano.

⁹ Cfr. R. MENARINI, *Personal Shopper, un'opera che è tante cose insieme, tutte belle*, in *My Movies.it* <<https://www.mymovies.it/film/2016/personalshopper/news/tante-cose-insieme-tutte-belle/>> (ultimo accesso 15.04.2019).

Come ha potuto evidenziare a questo proposito Roy Menarini, in *Personal Shopper*

I generi [...] sono riguadagnati alla loro funzione primaria (fare paura, fare piangere, far restare in tensione), ma liberati dal contesto di fruizione industriale in cui siamo abituati a ritrovarli. Del resto, anche i generi in fondo sono ormai dei fantasmi della Hollywood contemporanea, interessata a enormi contenitori blockbuster dove l'immaginario fantastico tutto ingoia e tutto amalgama¹⁰.

Così facendo, Assayas ribadisce la libertà di sottrarsi, almeno parzialmente, ai parametri imposti dal mercato e, come ha potuto osservare acutamente Laurence Schifano, anche di andare contro i canoni accademici e 'anestetizzanti' del buon gusto, raccontando la realtà del proprio tempo attraverso delle forme contemporanee estremamente vitali¹¹.

Come ha ancora messo in evidenza Palmer in relazione ai film di Assayas:

A hybrid cinéma, merging high-art intellectualism with low-art body horror, these films exploit the cinematic medium in dazzling, coherent, and often unprecedented ways. Exploring (...) physicality at fascinating extremes, this controversial strand of contemporary French cinema has a rigorous, committed intensity akin to the avant-garde at its most dynamic and compelling-troubling every day, indeed¹².

Questi elementi fanno sì che Assayas risulti ambivalente sia rispetto all'etichetta dell'autorialità che a quella del cinema *mainstream*, restando coerente con un'idea libera e personale di cinema appresa, come si è visto, durante gli anni della sua formazione, dalle esperienze artistiche legate alla controcultura e all'*underground* statunitense, e mai davvero abbandonata. Lontano dalle consuete classificazioni riguardo ai generi, l'autore continua a servirsene per costruire un cinema contemporaneo e internazionale, oltre che d'avanguardia nel senso che Palmer dà ancora oggi a questo termine, ovvero trasgressivo rispetto ai sentieri già battuti e alle principali attese dell'industria e del pubblico.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cfr. L. SCHIFANO, *Préface*, in O. ASSAYAS, *Présences. Ecrits sur le cinéma*, Gallimard, Parigi 2009.

¹² T. PALMER, *Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body*, in «Journal of Film and Video», vol. 58, No. 3, Fall 2006, p. 32.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, a cura di A. Aprà, Ubulibri, Milano 1986.
- O. ASSAYAS, *Présences. Ecrits sur le cinéma*, Gallimard, Parigi 2009.
- O. ASSAYAS; J.M. FRODON, *Assayas par Assayas*, Ed. Stock, Parigi 2014.
- M. BEUGNET, *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2007.
- N. BRENEZ, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, De Boeck Supérieur, Parigi 1998.
- S. KAGANSKI, *Corporate vampires, bloody catfights, global cyber spy games – welcome to Olivier Assayas's desert of the real*, in «Film Comment», vol. 39, fasc. 5, 2003, pp. 22-25.
- A. HURAUPT-PAUPE, C. MURILLO, *Introduction*, in «Revue française d'études américaines», n. 136, 2013, pp. 3-14.
- P. LEV, *The Euro-American Cinema*, University of Texas Press, Austin 1993.
- R. MAULE, *Beyond Auteurism: New Directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain since the 1980s*, Intellect Books, London 2008.
- R. MENARINI, *Personal Shopper, un'opera che è tante cose insieme, tutte belle*, in *Mymovies* <<http://www.mymovies.it/film/2016/personalshopper/news/tante-cose-insieme-tutte-belle/>> (ultimo accesso 15.04.2017).
- T. PALMER, *Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body*, in «Journal of Film and Video», vol. 58, No. 3, Fall 2006, pp. 22-32.
- T. PALMER, *Under your skin: Marina de Van and the contemporary French, cinéma du corps*, in «Studies in French Cinema», vol. 6, 2007, issue 3, pp. 171-181.
- T. PALMER, *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*, Wesleyan University Press, Middletown Connecticut 2011.
- R. PREDAL, *Le cinéma français des années 1990. Une génération de transition*, Armand Colin, Parigi 2008.
- R. PREDAL, *Le cinéma français depuis 2000. Un renouvellement incessant*, Armand Colin, Parigi 2008.
- D. SIPIERE, *Transatlantiques: l'influence française sur la recherche en cinéma aux États-Unis*, in «Revue française d'études américaines», n. 88, 2001, pp. 6-28.



Personal Shopper, O. Assayas (2016)

Questo volume è una riflessione sugli incroci mitologici tra America ed Europa. Uno scambio di Miti – nelle varie accezioni del termine, dallo “stereotipo” al “falso”, dal “modello” al “prestito culturale”, dalla “copia” alla “parodia” – su cui vale la pena di indagare. Il libro prende spunto da un convegno organizzato dal C.R.I.S.A., ma coinvolge altri nomi noti degli studi sul cinema che non erano presenti nel convegno originario, e che permettono di discutere ad ampio spettro sul tema delle mutue relazioni tra America ed Europa, con particolare attenzione, ovviamente, alla storia italiana. Da qui il titolo “Mirroring Myths”: miti allo specchio, confronti di identità, di tradizioni, di modelli; influenze reciproche, scambi di culture, prestiti. Un confronto di immaginari che impone analisi incrociate tra cinema, letteratura, fotografia, arti visive, antropologia, sociologia; e può dare voce anche ai cineasti che su questi “miti allo specchio” hanno costruito molta parte della loro filmografia. Si tratta insomma di una mappatura esauriente delle reciproche influenze tra America ed Europa, ma al tempo stesso di un punto di partenza per ulteriori riflessioni, per capire e carpire molti segreti percorsi della cultura contemporanea.

Il volume contiene saggi di: Nicolas Bilchi, Ennio Bispuri, Mariarosy Calleri, Anna Camaiti Hostert, Ermelinda M. Campani, Roberto Campari, Valentina Domenici, Antonello Frongia, Raffaele Furno, Giuliana Muscio, Gianfranco Pannone, Daniela Privitera, Paolo Russo, Maria Anita Sefanelli, Anthony Julian Tamburri, Elio Ugenti, Christian Uva, Antonio Carlo Vitti, Vito Zagarrìo.