



Orio Caldiron

SORPRESE DI UNA GRANDE STAGIONE

Cinema, storie e miti tra Cinecittà e Hollywood



FALSOPIANO

CINEMA



EDIZIONI

FALSOPIANO

Orio Caldiron

SORPRESE DI UNA GRANDE STAGIONE

Cinema, storie e miti
tra Cinecittà e Hollywood

L'autore ringrazia Anton Giulio Mancino, Silvana Silvestri, Giovanni Spagnoletti, Paolo Speranza, Piero Spila, Chiara Supplizi per la generosa disponibilità. La gratitudine più affettuosa va a Matilde Hochkofler, che anche questa volta ha rivisto con me non poche pagine del libro, intervenendo con paziente intelligenza. Un ringraziamento particolare a Alessandro Poggiani che ha collaborato sin dall'inizio con grande partecipazione alle varie fasi del progetto.

INDICE

Quasi un'introduzione	p. 11
------------------------------	-------

PASSAGGI

Un albero è un albero	p. 25
Scoppia il sonoro	p. 29
Come la girerebbe Lubitsch?	p. 34
Michael Curtiz, la profondità della superficie	p. 37
John Ford con Furore	p. 43
Orson Welles a Rio	p. 47
Alfred Hitchcock nel segno dell'ambiguità	p. 52
John Huston, il gusto della scommessa	p. 56
Hollywood sul Tevere tra mito e gossip	p. 60
George Axelrod, quando la coppia scoppia	p. 74
Clint Eastwood, il mondo imperfetto	p. 81
Woody Allen, la bella confusione	p. 86

STORIE

Vittorio De Sica, il gioco del doppio	p. 91
Cesare Zavattini, il paradosso dell'autore	p. 104
Luigi Zampa, aggredire l'attualità	p. 122
Carlo Lizzani, la vocazione del testimone	p. 129
Pietro Germi, la frontiera e la legge	p. 137
Antonio Leonviola fuori dal canone	p. 147
Sergio Leone alla Monument Valley	p. 152
Sergio Corbucci, il cinema popolare	p. 156
Valerio Zurlini, il melodramma esistenziale	p. 162
Mario Monicelli, i sogni impossibili	p. 173
Ettore Scola, il tempo e la storia	p. 182
Federico Fellini, il pavone del conte	p. 188

SCRITTURE

Cesare Pavese, il mito dell'America	p. 192
Attilio Bertolucci all'Orfeo	p. 197

Vitaliano Brancati, la lente smisurata	p. 201
Elsa Morante, il mazzo di rose rosse	p. 205
Suso Cecchi d'Amico con l'Olivetti sulle ginocchia	p. 210
Ennio Flaiano, sceneggiare all'italiana	p. 216
Il puzzle di Calvino	p. 220
Leonardo Sciascia, il sogno del cinema	p. 223
Dino Buzzati, la tentazione del fantastico	p. 228
Michelangelo Antonioni, il cinema di carta	p. 232

MITI

Greta Luna	p. 236
Fred Astaire, quattro passi tra le nuvole	p. 241
Rita Hayworth, il sex-appeal	p. 245
Ingrid Bergman, il fascino del talento	p. 251
Audrey Hepburn, lo sguardo inquieto	p. 255
Grace Kelly, la felicità impossibile	p. 261
Elizabeth Taylor, l'ultima diva	p. 264

Meryl Streep, l'irriducibile professionista p. 268

Walter Matthau, la maschera beffarda p. 273

Arrivederci Stanlio e Ollio p. 278

Nota ai testi p. 282

Riferimenti bibliografici p. 284

QUASI UN'INTRODUZIONE

Se si rievoca il cinema italiano di settant'anni fa, il rischio è quello della monumentalizzazione, di ripetere come giaculatorie gli slogan stereotipati di una lunga tradizione storiografica, di celebrare ancora una volta il cadavere eccellente di un cinema imbalsamato in una algida teca di museo, zeppo di etichette in cui riecheggia a più riprese la parola capolavoro. Non sarebbe poi così sbagliato per un anno come il 1948, quando a pochi mesi di distanza escono *La terra trema*, *Ladri di biciclette*, *Germania anno zero*, in cui autori straordinari come Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini toccano alcuni dei momenti più alti e universalmente riconosciuti della loro attività. Senza contare gli esordi e le conferme di Luigi Comencini, Pietro Germi, Alberto Lattuada, Renato Castellani, Luigi Zampa, che si affermano con film diseguali e diversamente risolti, ma spesso di notevole risalto sia sul piano della novità tematica sia su quello della ricerca espressiva, come *Proibito rubare*, *Gioventù perduta*, *Senza pietà*, *Sotto il sole di Roma*, *Anni difficili*. All'epoca quasi tutti fanno discutere, alimentando un dibattito critico decisamente più vivace di quanto solitamente si creda.

Sarebbe tuttavia riduttivo circoscrivere un anno così ricco di avvenimenti e di tensioni a una decina di autori e di titoli che, pur rappresentando talora il punto di arrivo più incandescente della ricerca cinematografica, non sembra rendere conto delle articolazioni e delle complessità di un momento storico particolarmente significativo. Il '48 è l'anno in cui entra in vigore la Costituzione della Repubblica Italiana, dopo diciotto mesi di lavori dell'Assemblea Costituente. Il referendum tra monarchia e repubblica e la scelta dei rappresentanti all'Assemblea si erano svolti il 2 giugno 1946, data in cui le donne votano per la prima volta nella storia italiana. Quando il 18 aprile 1948 si tengono le prime elezioni politiche per la formazione del Parlamento, gli avvenimenti degli anni immediatamente precedenti – dal fallimento del governo Parri alla crisi del Partito d'Azione, fino alla contrapposizione tra Pietro Nenni e Giuseppe Saragat che porterà alla scissione del Partito Socialista Italiano, contribuendo a sancire la fine della grande coalizione antifascista – segnano pesantemente la consultazione elettorale. Sarebbero molti altri gli aspetti anche lontani e disomogenei che andrebbero rievocati – dall'amnistia emanata nel giugno 1946 dal guardasigilli Palmiro Togliatti all'eccidio di Portella della Ginestra del 1° maggio 1947 – per verificare ancora una volta almeno alcuni dei nodi cruciali che sul piano delle vicende politiche saldano il passato al futuro, facendo del 1948 un anno chiave della storia nazionale.

Non diversamente avviene per il cinema in cui il 1948 tira le fila delle esperienze dei primi anni del dopoguerra e insieme prefigura scelte e cambiamenti delle stagioni immediatamente successive. Non si tratta certo di un processo lineare e ordinato, di un diagramma dove tutto torna, ma piuttosto di un percorso interno che come una traccia attraversa alcuni dei momenti più innovativi e dinamici del cinema italiano. S'intende che la rilettura dello scorcio del dopoguerra prima e dopo il '48 – e nei confronti del quale l'anno rappresenta una sorta di osservatorio privilegiato – si incontra anzitutto con il Neorealismo, nodo fondamentale dell'intero periodo, insieme stagione esaltante di altissimi risultati e inesauribile fonte di equivoci, solo in parte rimossi dalle riletture più recenti. Se si pensa al Neorealismo come a una scuola o un movimento dai paradigmi estetici condivisi, non solo si rischia di fraintendere il significato più autentico e profondo del fenomeno ma anche di far saltare la rete di rapporti insieme di contiguità e di diversificazione con il cinema italiano dell'epoca che non sempre può essere ricondotto sotto l'egida del nuovo. In rapporto alla società dello spettacolo e al ruolo che allora si attribuisce all'autore cinematografico (una nozione che si viene meglio definendo proprio in quegli anni, dopo le lontane prefigurazioni della fine anni Venti e dell'inizio anni Quaranta, da «cinematografo» a «Cinema»), il Neorealismo incarna la tensione etico-politica del cambiamento, in cui molti si riconoscono. Ma sul piano estetico, il Neorealismo sembra un campo di forze in ebollizione più che un terreno definito una volta per tutte, un intreccio cangiante e magmatico di volontà progettuali a cui da più parti si tenta inutilmente di attribuire etichette inadeguate e condizionanti.

Nel suggerire sempre nuovi traguardi, il più attivo è Cesare Zavattini, che nel corso di una riflessione appassionata e battagliera – tra contraddizioni ingenue e geniali anticipazioni – insiste a più riprese sulle inesprese potenzialità della macchina da presa che dovrebbe essere usata come una «lampada» per analizzare la realtà davanti a noi, rappresentare ciò che sta accadendo, facendo sì che la conoscenza diventi meraviglia e minimo lo spazio tra intuizione e realizzazione. Il Neorealismo gli sembra qualcosa di simile a un terremoto in atto, a un viaggio nei mondi possibili, dove si inseguono e si sovrappongono il quotidiano e l'eccezionale, una rivoluzione del vedere che è al centro dei grandi film del dopoguerra come dei temerari progetti-bilancio dell'ultimo periodo, vertiginosi scandagli nelle profondità dell'io, dove l'intero universo è racchiuso in un istante di vita.

Il caso di *Ladri di biciclette* è clamoroso. Solo addentrandosi nella storia interna del film, dallo spunto d'avvio catturato nel libro omonimo ma diversissimo di Luigi Bartolini, e via via modificato, elaborato, allargato, asciugato nelle numerose versioni del soggetto, alla sceneggiatura che tesauroizza i minuziosi e reiterati sopralluoghi, fino all'avventura della lavorazione svoltasi nello scenario vivacissimo della città, si potrebbe cogliere la straordinaria ricchezza e moder-

nità del film, in cui la collaborazione tra De Sica e Zavattini appare ancor oggi assolutamente eccezionale, tesa a scavalcare di continuo nella quotidiana realtà del lavoro cinematografico la tradizionale suddivisione di ruoli tra regista e scenarista. Nell'ampio blocco narrativo della ricerca della bicicletta e del viaggio che Antonio e il figlio Bruno compiono dentro la città, da piazza Vittorio a Porta Portese, dalla messa del povero alla scena del fiume, dalla visita alla Santona all'incursione del quartiere dei ladri, fino al disperato tentativo di furto davanti allo Stadio, si afferma con grande evidenza l'orizzonte epistemologico della frantumazione e della disseminazione, a cui rimanda la nuova drammaturgia. L'agitata erranza, che attraversa da una parte all'altra lo sfondo della città indifferente e ostile, coincide col processo compositivo del film, che sembra inglobare e assorbire le componenti formative più diverse nella scorrevole fluidità di un linguaggio cinematografico di singolare forza rappresentativa, destinata a confermare l'assoluta complementarietà tra predisposizione «scritta» e realizzazione cinematografica, tra sceneggiatura e regia.

Il progetto di *La terra trema* nasce in modo avventuroso a partire dai sopralluoghi che Visconti fa in Sicilia nella primavera del 1947 in vista di un documentario sui pescatori siciliani, commissionatogli dal Partito comunista italiano per le elezioni dell'anno successivo. Si spiegano così il modesto budget di partenza e la previsione di una troupe d'impianto documentaristico, senza scenografi e costumisti, con cui il film effettivamente si avvia. Lo spunto iniziale si approfondisce e si allarga fino a ipotizzare non uno ma tre documentari, o tre episodi dello stesso film, dedicati rispettivamente al mare, alla zolfatara e alla terra, cioè ai pescatori, ai minatori, ai contadini. Le lotte dei pescatori contro i grossisti, dei minatori contro la chiusura delle miniere di zolfo, dei contadini contro il latifondo si configurano come tre momenti paralleli e convergenti di una grande lotta unitaria che soltanto alla fine del terzo episodio arrivano, attraverso l'unità di classe, al «miracolo» della vittoria. Senza neppur tener conto di un quarto episodio, quello della città, che si viene nel frattempo aggiungendo per poi scomparire come momento autonomo, l'iter progettuale del film si viene progressivamente modificando in un intreccio di assestamenti strutturali e insieme di interferenze economiche, che già si annunciano prima dell'inizio delle riprese e si riproporranno anche nel corso della realizzazione, quando, dopo un primo tentativo di autofinanziamento personale, interviene la Universalia di Salvo D'Angelo.

Nel corso della lavorazione, che si protrae dal novembre 1947 al maggio 1948, il documentario, anzi il «pamphlet sociale», «rapido e preciso come una freccia», si viene ulteriormente modificando. Non solo ci si comincia a impegnare esclusivamente nell'episodio del mare, allargandolo e approfondendolo fino a che diventa scontato lasciar perdere almeno per ora gli altri episodi, ma il film assume intonazioni sempre più narrative, fino a adottare come punto di riferimento

esplicito *I Malavoglia*. Nonostante il richiamo a Verga costituisca fin dalle battaglie culturali dell'inizio anni Quaranta la scelta programmatica del gruppo che gravita attorno a «Cinema», e lo stesso Visconti nel '41 auspichi di potere un giorno trarre un film dal capolavoro verghiano, cogliendo lo «scenario favoloso e magico» dell'«isola di Ulisse, un'isola di avventure e di fervide passioni, situata immobile e fiera contro i marosi del mare Jonio», *La terra trema* non vuole essere e non è una riduzione del romanzo.

Il rapporto con il testo di avvio, di cui il regista non esita a utilizzare personaggi, luoghi e situazioni, è più complesso e articolato. Nell'incontro con la vita quotidiana dei pescatori che si mescolano alla troupe continuando ad essere sé stessi e gli attori che appaiono nel film, come nella diretta conoscenza dei luoghi e dei problemi, la dimensione magica è venuta cedendo alle tensioni di una realtà molto più dura e inclemente. Il cambiamento di rotta non potrebbe essere più radicale. Il romanzo assume agli occhi di Visconti il valore di un singolare paratesto, di una sorta di prima rappresentazione della realtà a cui accostarsi con i modi del cinema per ricrearla poeticamente. Il mito verghiano, pur cambiando di segno dalle lontane suggestioni omeriche, è rivissuto dal regista come il mito di riferimento per entrare in contatto, lui lombardo, con il cuore profondo della Sicilia, con le contraddizioni, le speranze, i sogni degli uomini e delle donne che vede ogni giorno nel set vivente di Acì Trezza.

Sul film si è venuta stratificando, ancor prima delle interpretazioni critiche e storiografiche, una grande quantità di documenti e testimonianze - dagli appunti dello stesso autore, ai diari di lavorazione di Francesco Rosi, alle note e ai ricordi di Franco Zeffirelli, i due assistenti alla regia - che ci consentono di spingere lo sguardo sin dentro il set del film, una sorta di cantiere aperto in cui alla povertà dei mezzi tecnici corrisponde l'inventiva più ingegnosa. L'impressione complessiva che se ne ricava - al di là degli aneddoti spesso di grande interesse - è che Visconti si proponga un'immersione totale nella realtà di Acì Trezza e della vita dei pescatori, chiamati ad essere i protagonisti delle vicende nei luoghi stessi, nelle case e negli ambienti in cui vivono, senza mai intervenire o modificarli nella sostanza.

La ricerca dell'autenticità più assoluta viene perseguita anche attraverso le specifiche modalità della lavorazione, in cui la pazienza artigianale si accompagna all'inflexibile coerenza estetica, per trovare attraverso i solenni rituali della predisposizione tecnica il momento giusto, la soluzione più appropriata, spesso risolvendo tutto in poche ore, talvolta riprendendo qualche mese dopo, o rinunciando ad un carrello già predisposto per girare la scena a macchina fissa. L'idea iniziale del documentario, persa per strada la finalità politica contingente e rielaborata alla luce di una personalissima utilizzazione del testo verghiano in cui l'impossibilità della rivoluzione si capovolge nella necessità del cambiamento, approda alla fine ad un romanzo cinematografico di esplosiva forza sperimenta-

le e di inconsueta vitalità narrativa, che è anche in qualche modo un grande documentario di singolare spessore antropologico. Un'opera-mondo destinata a sottrarsi alle polemiche del momento per affidarsi, sorta di unicum nella storia del cinema non soltanto italiano, all'apprezzamento dei posteri.

Germania anno zero prende il via, assieme a varie altre idee e progetti destinati a restare irrealizzati, nel fervido clima del soggiorno parigino in cui il clamoroso successo della *école italienne* coincide con la consacrazione personale dell'autore di *Roma città aperta* e di *Paisà*, deciso a completare la «trilogia della guerra» con un film dedicato alla tragedia tedesca. Se il motivo iniziale non viene mai sostanzialmente abbandonato, le vicende della rielaborazione progettuale e poi della realizzazione concreta inducono Rossellini a ridurre al minimo lo sfondo urbano della città devastata, una città fantasma, livida e spettrale, in cui si intravedono le ragazze in coda con la tessera alimentare, le persone impegnate nel mercato nero ad un angolo di strada, gli addetti al cimitero che fanno ressa attorno al cavallo morto. Né hanno maggiore rilievo i raccordi narrativi di partenza come la figura dell'emigrante che finisce con lo scomparire del tutto, o lo sfondo familiare e scolastico attorno a Edmund che si riduce al padre e al maestro. La ristrutturazione interna che il film subisce non riguarda tanto la strategia narrativa che si concentra sempre più sul personaggio del ragazzo, o l'elaborazione metaforica del tema delle rovine che diventa dominante, ma il rapporto tra l'autore e la propria materia, il progressivo avvicinamento al volto di Edmund, scrutato sempre più a fondo nella sua individualità con procedimenti da entomologo che usa la macchina da presa come un microscopio.

L'incedere del ragazzo tra le macerie di Berlino, mentre un grammofono diffonde la voce gracchiante del dittatore, conferma e allarga l'assunto di avvio, sottolineando con l'intensità della metafora passata in proverbio non solo la drammaticità della catastrofe tedesca ma il senso profondo e lancinante di una apocalisse più vasta e generalizzata. Ma nella passeggiata finale di Edmund verso il nulla tornano ad essere al centro dell'attenzione il dramma individuale, il volto del ragazzo, il suo sguardo assente in cui si manifestano le contraddittorie pulsioni di vita e di morte che entrano in gioco proprio come fosse un gioco.

Il lavoro sul volto e l'attenzione alla microfisionomia sono al centro anche di *Una voce umana*, girato durante il soggiorno parigino, che esce soltanto nel '48 insieme all'episodio *Il miracolo* nel dittico *L'amore*. Si tratta di due episodi molto diversi che, come suggerisce un cartello inserito tra l'uno e l'altro, compongono un omaggio all'arte di Anna Magnani, ma vanno ben oltre le ragioni autobiografiche che sembrano ispirarli. *Una voce umana* da un lato sperimenta le modalità espressive di avvicinamento al volto umano, al mistero della soggettività che proseguono e si approfondiscono con *Germania anno zero*, dall'altro lavora sul corpo dell'attrice in un sottile equilibrio tra la messa in scena che l'interprete fa di se stessa e la messa in scena del regista, in una sorta di

incontro/scontro tra due modalità espressive che si confrontano nella ricerca della verità umana dell'emozione, rivendicando ciascuna per sé una propria, paradossale autonomia. Non meno interessante *Il miracolo*, che alla scandita essenzialità del primo episodio sostituisce la scena esuberante e affollata di un rapporto forte tra il personaggio e l'ambiente di Maiori: anche questo un esperimento che sembra andare in una direzione destinata ad affiorare più esplicitamente nell'attività rosselliniana solo negli anni successivi. Sia pure in modi e forme diverse, il rapporto con lo scenario meridionale, il tema stesso del miracolo rimandano alla crisi di Katherine e Alexander di *Viaggio in Italia*.

Nello stesso periodo, Anna partecipa ad altri tre film che ribadiscono l'affermazione dell'interprete dopo il successo internazionale di *Roma città aperta* e insieme la sua contrastata presenza in un panorama cinematografico come quello italiano, avaro di ruoli per un'attrice considerata troppo impegnativa. *Lo sconosciuto di San Marino* di Michael Waszynski, più felice in qualche momento dello sfondo collettivo (c'è tra l'altro un'immagine particolarmente intensa, quasi una citazione di *Sciuscià*) che nella macchinosa strategia narrativa, sembra un ritorno ai personaggi di sciantose e canzonettiste di dubbia moralità che le riservava il cinema d'anteguerra. *Molti sogni per le strade* di Mario Camerini - che si apre e si chiude con la voce *over* di tipica marca neorealista - è il tentativo solo in parte riuscito con cui un maestro della commedia d'antan cerca di aggiornare la sua maniera alla luce dei viaggi nel possibile tipici nel cinema del dopoguerra. Se il furto dell'automobile è curioso nell'anno del furto della bicicletta, il tormentone della moglie invadente procede per accumulo e trova i suoi momenti più felici nello scenario paesano che ad un certo punto si contrappone alle angustie della città. La stessa Magnani, infagottata in un vestito ingombrante, sembra sciogliersi più in alcuni efficaci momenti brillanti che nelle scene di inattesa *rêverie* sentimentale, in cui non riesce quasi mai a fare coppia sul serio con Massimo Girotti, insolitamente fuori parte. Molto più interessante, nonostante la rimozione della critica d'epoca, *Assunta Spina* di Mario Mattoli, di cui oggi si apprezza la vitalità popolare degli interpreti, la loro schietta carica dialettale - accanto ad Anna spiccano tra gli altri Titina De Filippo, Giacomo Furia, Ugo D'Alessio, Rosita Pisano - sullo sfondo di una Napoli vivacissima nella sua violenza pronta a esplodere.

Se dai maestri del nuovo cinema, come De Sica, Visconti, Rossellini, si passa al panorama degli autori di secondo piano, ci si imbatte in un gruppo di film che non possono essere ricondotti senza esitazione alle ragioni di poetica, e alle concrete pratiche realizzative del Neorealismo, ma che, vicini o lontani dal suo mondo, stabiliscono rapporti di contaminazione o addirittura di contiguità con i suoi paradigmi ricorrenti. Senza mai arrivare ad alcun comune denominatore, ma nella maggior parte dei casi facendo ognuno storia a sé.

Il più lontano dalla temperie di quegli anni è Mario Soldati, che ha già alle

spalle una decina di film impegnati per lo più sul fronte della bella scrittura, con cui ha saputo riproporre un piccolo ma pregevole scaffale della letteratura ottocentesca. *Fuga in Francia* è apparentemente un cambiamento di rotta per la disinvoltura con cui si appropria di numerosi temi d'attualità del dopoguerra (dal problema della disoccupazione al mancato reinserimento dei reduci) e rifà il verso agli stilemi cronachistici e corali del cinema neorealista, alla presunta spontaneità della realtà che si racconterebbe da sé. Ma *Soldati* è troppo abile per non far saltare dall'interno la stessa copertura neorealista e guadagnare il terreno che gli è più congeniale, a partire dallo scandaglio psicologico del personaggio negativo del gerarca fascista in fuga, con cui può tornare a fare i suoi acrobatici giochi del doppio, per confermare ancora una volta lo «strazio» al fondo alla vita: «Viene sempre il giorno in cui l'animale benigno si ritorce in belva, il tenero piacere in sofferenza rabbiosa, l'innocuo vezzo in vizio mortale».

Il più vicino è forse Renato Castellani che, con *Sotto il sole di Roma*, si riconosce nelle procedure più tipiche del nuovo cinema, dalle riprese in esterni all'uso di attori non professionisti, dall'adozione del dialetto alla frantumazione del racconto in autonomi blocchi narrativi, cuciti dall'immancabile voce *over*. Nel film, e nei due successivi *È primavera* (1950) e *Due soldi di speranza* (1952), i tratti più riconoscibili non sono però il documento umano, la cronaca della povera gente, la testimonianza su aspetti e momenti della storia recente, su cui pure a più riprese la critica ha insistito, ma l'esuberanza fisica, l'estro sopra le righe, l'ingenuità *naïve* con cui viene rappresentata la stagione della vita che coincide con la giovinezza. Se nella loro accattivante freschezza i giovani di Castellani possono sembrare prepasoliniani, al posto della mitizzazione populistica dello scrittore friulano prevalgono il sentimentalismo crepuscolare, la rimozione dell'età adulta, il passaggio di testimone tra padri e figli. Ma i casi più interessanti sono quelli di Luigi Zampa e di Pietro Germi, di cui si parla più in là nei capitoli a loro dedicati.

Proibito rubare è un film di committenza che Luigi Comencini accetta pur di esordire nel lungometraggio. Se riprende esplicitamente *La città dei ragazzi* (1938) di Norman Taurog con Spencer Tracy nei panni di padre Flanagan, evita polemicamente lo spirito caramelloso della Metro-Goldwyn-Mayer e l'ottimismo ad ogni costo, tipico di quelle produzioni. Nonostante la schematicità del racconto, il film ha momenti di notevole freschezza, soprattutto per la vivacità degli «scugnizzi» reclutati sul posto, osservati con schietta partecipazione da un regista sensibile al mondo dell'infanzia. Lo sfondo napoletano, lo squallore degli edifici fatiscenti, il ricatto della miseria e della corruzione contribuiscono a collocare la storia di don Pietro, un Adolfo Celi di sobria efficacia, e della sua città dei ragazzi nello scenario contraddittorio dei problemi irrisolti e delle grandi speranze. Anche se sarebbe sbagliato cercare l'inchiesta sociale in un film in cui l'intrattenimento prevale sull'indagine, non può sfuggire che il «modello De

Sica», a cui il film rimanda nei suoi momenti più alti, convive con la scorrevolezza bozzettistica della commedia, prefigurando il cinema delle emozioni a cui il regista saprà essere fedele nella sua lunga carriera.

Senza pietà prende il via dalle vicende della pineta di Tombolo, tra Pisa e Livorno - dove l'insediamento dell'esercito americano alimenta il contrabbando, il mercato nero, la prostituzione - per sperimentare un rapporto con la cronaca assai diverso da quello tipico del Neorealismo. Sospeso tra documento e affabulazione, tra indagine e melodramma, il film di Lattuada nasce dal suggestivo viaggio-ricognizione degli scenaristi Tullio Pinelli e Federico Fellini, avvenuto mentre il regista è ancora impegnato a portare a termine *Il delitto di Giovanni Episcopo*, ma tiene conto anche di *Tombolo, paradiso nero*, il film che sullo stesso argomento e negli stessi luoghi è stato realizzato l'anno prima da Giorgio Ferroni, utilizzando lo stesso interprete John Kitzmiller, che finisce col diventare una sorta di curioso ma riconoscibile *genius loci*. Se si ricorda la passione cinefila del regista, che predilige le atmosfere tra il cupo e il morboso del cinema francese d'anteguerra, si capisce che i filtri attraverso cui avviene l'approccio all'attualità si moltiplicano di continuo fino a distanziarsene nei termini di un dramma assoluto, di un paradigmatico fuori storia. Il trauma della guerra e del dopoguerra, da cui aveva preso il via la *quête* iniziale della protagonista (Carla Del Poggio), si risolve nella melodrammatica sequenza finale di grande anche se rarefatta intensità stilistica, in cui i sentimenti estremi dell'amore e dell'odio implodono, un momento alto del cinema dell'ambivalenza di un autore che merita una rinnovata attenzione.

Sta a sé il caso di Riccardo Freda, che ripropone con sprezzante autorevolezza il modello del grande cinema spettacolare italiano. Si tratta di una scelta, polemicamente estranea alla temperie neorealista, in cui invece sono centrali le imprese degli eroi, dei personaggi d'eccezione, dei corpi-simbolo che si stagliano nel fotogramma con una forza di coinvolgimento emotivo che è raro ritrovare sia nel cinema d'autore sia nel cinema commerciale. Il senso dello spazio domina le varie fasi dell'attività del regista, che negli anni successivi si avvicinerà ai generi più diversi, dal peplum all'horror, senza mai modificare sostanzialmente la forza totalizzante della messa in scena, impadronendosi del set fino a farlo diventare il luogo privilegiato dell'azione, che celebra i suoi riti risolvendo ogni cosa nella magia del cinema. Il segreto di questo grande artigiano - di cui *Il cavaliere misterioso*, con Vittorio Gassman e Maria Mercader, e *I miserabili*, con Gino Cervi e Valentina Cortese, costituiscono alcuni degli esempi di maggiore suggestione - è la debordante vitalità della macchina da presa, la sicurezza tecnica tanto prodigiosa da toccare l'improntitudine, la capacità di girare all'americana con inimitabile talento visivo.

L'artigianato italiano, ancora in parte da scoprire, può riservare più di una sorpresa. Se nessuno è all'altezza di Freda, non sono pochi i registi che nei generi

popolari si guadagnano sul campo i loro titoli di merito, assicurandosi anche un posto di rilievo nella graduatoria degli incassi. Si pensa a Mario Mattoli, a Steno, a Raffaello Matarazzo, a Camillo Mastrocinque, a Guido Brignone e a molti altri attivi in quegli anni. Non si esclude neppure che, per abile calcolo o per spontanea adesione, qualcuno degli iperattivi uomini di mestiere del cinema commerciale stabilisca qualche contatto con l'area neorealista. S'intende, a modo suo. Come era capitato a Mattoli che nel '45, con *La vita ricomincia*, aveva riproposto gli ingredienti già collaudati dei «film che parlano al vostro cuore» nel contesto drammatico del dopoguerra, tra desolanti macerie e impossibili riscatti. Non meno interessanti il caso di Duilio Coletti che sforna a breve distanza due film diversissimi come *Cuore* (1948) e *Il grido della terra* (1949), prima di specializzarsi negli anni successivi nel cinema di guerra in cui è considerato un piccolo maestro. *Cuore* è un'abile rivisitazione del classico di Edmondo De Amicis, che potrebbe ben figurare nello scaffale del mélo di impronta nazional-popolare. Si direbbe che la stessa presenza di De Sica suggerisca, in più di un'occasione, la freschezza e la vivacità di quella che avrebbe potuto essere una rilettura moderna del romanzo. Più interessante *Il grido della terra*, che guarda decisamente all'attualità, affrontando con partecipe attenzione il tema inconsueto della nascita dello stato d'Israele, tra soprassalti della guerriglia antibritannica e partecipi incursioni nel vissuto della comunità ebraica.

La cronaca nera, dopo la rimozione del ventennio fascista, si guadagna le prime pagine dei quotidiani e dà vita a nuove testate giornalistiche. Ma al cinema il genere poliziesco fatica a riprendere quota. L'incerta tradizione avviata nell'anteguerra non è di grande aiuto. L'editoria di genere, da cui si potrebbe cercare ispirazione, preferisce ripubblicare classici stranieri piuttosto che puntare su nuovi autori italiani, ammesso che ci siano. Senza entrare nel merito delle varie tipologie del genere, i titoli gialli dell'annata non arrivano alla decina e non riescono a delineare un percorso convincente. *L'uomo dal guanto grigio* è un giallo psicologico di Mastrocinque che si ricorda per la sua eleganza. Qualche gradino più in giù, una new entry come Roberto Bianchi Montero, con *Sono io l'assassino* e *I contrabbandieri del mare*, e una vecchia conoscenza come Domenico Gambino, il mitico Saetta, con *Un mese d'onestà*. Se il primo oscilla tra il *gangster movie* più sgangherato e gli scontri tra contrabbandieri e guardia di finanza con finale patriottico, il secondo si affida alla collaudata ricetta del feuilleton con colpa e riscatto. Il giallo ha bisogno di facce giuste ed entrambi i registi la trovano nel volto inconfondibile di Carlo Ninchi, che si assicura una piccola nicchia nella galleria di commissari all'italiana.

Follie per l'opera di Mario Costa, incentrato su un concorso per cantanti lirici, sembra il titolo simbolo della fioritura del film operistico che – inaugurato dallo stesso regista un paio di anni prima con *Il barbiere di Siviglia* – tiene banco per un decennio con quasi una ventina di titoli, spesso tra i primi posti nella clas-

sifica degli incassi. L'intero repertorio dell'opera lirica italiana passa dal palcoscenico allo schermo, dando vita a uno dei generi cinematografici postbellici in grado di raggiungere il pubblico periferico, rinverdendo le fortune di uno dei momenti più riconoscibili dell'immaginario nazionale. Il mélo cerca la propria strada nel territorio del romanzo popolare e della letteratura di consumo, riscoprendo schemi narrativi e sentimenti tematici del feuilleton. Nei film dell'anno – da *L'isola di Montecristo* di Mario Sequi a *Fiamme sul mare* di Michael Waszynski da *Amanti senza amore* di Gianni Franciolini a *La mascotte dei diavoli blu* di Carlo Alberto Barbieri – si ripropongono il collaudato repertorio di vicissitudini del cuore, delitti sensazionali, clamorose redenzioni, figlie perdute e ritrovate, in cui il codice d'onore ruota attorno ai personaggi femminili. Soltanto l'anno dopo si impone, assicurandosi il primo posto nella classifica degli incassi, *Catene* di Matarazzo, che rimesta ingredienti non molto diversi ma abilmente filtrati attraverso la sensibilità e l'iconografia del nuovo cinema italiano.

Il richiamo della musica non riguarda soltanto il melodramma, ma anche la canzone, soprattutto quella napoletana, che vanta una struttura di racconto in grado di evocare in forma condensata un intero dramma in miniatura. Il modello della sceneggiata napoletana è prevalente sin da uno dei primi successi, *Monaca santa* di Brignone, tratto dalla canzone "Ammore busciardo", la storia di un'orfana dall'ugola d'oro abbandonata dalla zia monaca, sfruttata dal solito mascalzone, ma decisa ad affermarsi come cantante, confermando la struttura mediologica di un genere ripiegato su se stesso e sulle miracolose potenzialità della voce. Il mito della napoletanità a cuore spiegato alimenta anche le produzioni di piccole case, rivolte prevalentemente al mercato meridionale e ispirate ai criteri del bassissimo costo. Singolare e già mitica figura di imprenditore, Roberto Amoroso è il titolare di una minuscola casa di produzione che dopo il successo di *Malaspina* realizza *Madunnella* e *Nennella*, altrettanti esempi di un cinema *naïf* che mescola romanzo d'appendice e tradizione canzonettistica, amor sacro e amor profano, inscrivendosi in una geografia sentimentale che è sempre idealmente ai piedi del Vesuvio. Si dovrà attendere l'affermazione dei «musicarelli» negli anni Sessanta per ritrovare molti degli ingredienti che nel dopoguerra hanno favorito il decollo del film-canzone.

Il successo del cinema comico si affida nel dopoguerra all'incontro tra gli attori provenienti dall'avanspettacolo (sarebbe sbagliato pensare solo ai grandi nomi, quando il teatro leggero è una miniera inesauribile di volti e corpi dalla prepotente riconoscibilità) e la generazione di sceneggiatori maturata nelle redazioni dei giornali umoristici, da Steno a Ruggero Maccari, da Vittorio Metz a Mario Marchesi, da Age a Furio Scarpelli, da Mario Amendola a Vincenzo Rovi. Si ha l'impressione di trovarsi all'interno della fase di trasformazione in cui il film comico cambia pelle, lasciando intravedere in lontananza la futura commedia

all'italiana. I primi protagonisti di un genere, che troverà la sua definitiva consacrazione soltanto con Totò, sono Erminio Macario e Nino Taranto, con film diseguali, incerti tra il tentativo di adeguamento alla svolta neorealista (tra verosimiglianza narrativa, popolarità di ambienti e personaggi, moduli linguistici e dialettali) e la fiducia di poter replicare al cinema lo schema rituale della rivista, con sketch e macchiette affidate al mattatore circondato dalle ballerine.

Il più interessante è *L'eroe della strada* di Carlo Borghesio che ripropone la maschera del comico torinese all'interno della realtà urbana del dopoguerra. La forza del film sta nel gioco pirotecnico delle battute e delle gag, che colgono polemicamente innumerevoli aspetti della situazione sociale e politica del momento. In tribunale Felice-Macario viene salvato da Gaetano-Carlo Ninchi, che esibisce la (falsa) tessera di ex partigiano, uno dei suoi tanti espedienti per sopravvivere in una situazione difficile e contraddittoria. Alla mensa pro sinistrati e profughi, Gaetano riesce a far sloggiare la maggior parte delle persone che aspettano in fila, annunciando che nelle banche è iniziato il cambio della moneta alla pari. Mentre i finti poveri si precipitano fuori, Gaetano e Felice si chiedono malinconicamente: «Come si fanno a riconoscere i poveri poveri?». L'arrivo della celebre diva americana, inviata dall'Unrra per portare nelle misere baracche il suo smagliante sorriso e il conforto dei pacchi dono, è totalmente inventato dal radiocronista che manipola spudoratamente gli avvenimenti e trasforma in atti caritatevoli gli scatti nevrotici al limite del sadismo della star. L'esperienza più paradossale il protagonista la vive, però, quando viene arruolato per scrivere sui muri gli slogan propagandistici, ma è costretto a modificarli a più riprese secondo le pressioni degli attivisti dei vari partiti. Nell'incursione in fabbrica, i militanti se la prendono con i compagni di lavoro scontenti dalla paga o che parlano bene del padrone. Felice si adegua fino a insultare con frasi estremiste e strampalate il proprietario che non ha riconosciuto. Licenziato, diventa l'idolo dei manifestanti. Quando ritorna ad andare in giro per le strade con l'organetto, si accorge troppo tardi che ne escono solo canzoni fasciste, suscitando l'imbarazzo generale.

Nei film di Nino Taranto - da *Il barone Carlo Mazza* di Brignone ad *Accidenti alla guerra!* di Giorgio C. Simonelli - il tentativo di aggiornare l'immagine del comico, affermatosi nella seconda metà degli anni Trenta con le macchiette di Ciccio Formaggio e di Carlo Mazza, non riesce a bucare lo schermo, scrollandosi di dosso la sua personalissima maniera fatta di rassegnazione e di enfasi, sempre in bilico tra la sottolineatura amara e l'impennata grottesca. Non è qui in discussione l'attore, notevolissimo nel palcoscenico sia della rivista sia della prosa a cui presto approda, ma la sua incapacità di adeguarsi al ritmo cinematografico inventandosi la strategia più spregiudicatamente congeniale al mezzo, come fanno tanti altri uomini di spettacolo, piuttosto che inseguire affannosamente la ripetizione impossibile dell'evento teatrale. Nessuno dei due film, che

pur lasciano intravedere le potenzialità del grande commediante smarrito nella girandola degli sketch, riesce a far decollare un nuovo protagonista della comicità cinematografica.

Straordinario divo dei poveri, Totò è stato il personaggio più famoso e amato di oltre un ventennio del cinema italiano durante il quale ha profuso le sue singolari qualità in una serie di film confezionati per il consumo esclusivo del pubblico meno esigente, di cui seppe cogliere come nessun altro le tensioni, le aspirazioni, le frustrazioni. Il 1948 - con *Fifa e arena* e *Totò al Giro d'Italia* - è l'anno di transizione, preceduto nel '47 da *I due orfanelli* e seguito nel '49 da *I pompieri di Viggiù*, il gruppo di film targati Mattoli in cui si annuncia il boom di Totò, che per parecchie stagioni rimarrà miracolosamente in sella tra i primi dieci titoli di maggior incasso. La parodia più spericolata si ripropone come la chiave vincente all'interno di una strategia plurale che non esita a moltiplicare i riferimenti all'attualità e i richiami all'immaginario, in una sorta di gioco di scatole cinesi in cui il regista sfoga la sua propensione per il gusto dell'accumulo più spudorato, il suo ossessivo, maniacale *horror vacui*. *Fifa e arena* riprende e stravolge *Sangue e arena* (1941) di Rouben Mamoulian, con Tyrone Power, Linda Darnell e Rita Hayworth, ma specula anche sulla notorietà di Manolete, il matador scomparso l'anno prima. Il mostro, di cui in tipografia scambiano la foto con quella di Totò, facendone un pericoloso ricercato, richiama esplicitamente *Monsieur Verdoux* (1947) di Charlie Chaplin, oltre al mito di Barbablù più volte ripreso anche al cinema. Nonostante la demitizzazione, tipica della comicità di Totò, il riferimento al modello americano, affidato all'immagine glamour della miliardaria pluridivorziata, sembra l'espressione di un omaggio più che di una polemica nei confronti dell'invasione del cinema yankee. Non mancano le allusioni antiparlamentari e le bacchettate ai sindacati, ma la battuta più azzeccata riguarda il pesce «democristiano» che, attraverso l'acquario, impedisce a Totò di sbirciare le nudità di Isa Barzizza, svolgendo la tipica funzione sessuofobica della censura. L'insistenza sulla fame ha una soluzione surreale con il panino di spugna e sapone, quasi una trovata favolistica da cartoon. Si avverte tuttavia una sorta di incertezza strutturale nel film, che non sembra aver ancora trovato il suo assestamento intorno al personaggio di Totò, come se rifare il verso alla mitologia delle corride, dei banderilleros, del pubblico esultante, al sensazionalismo della cronaca nera e rosa non bastasse a far quadrare i conti. Nella sequenza dell'assemblea femminile che vota per l'ammissione di Totò e in quella della vestizione si direbbe che si senta il bisogno di ricorrere al rituale della rivista con il classico rapporto tra comico e ballerine. Mentre la trovata della infuocata bevanda del torero è perfetta perché scatena Totò consentendogli finalmente di diventare Toto.

Totò al Giro d'Italia è una sorta di scommessa anche per l'abile Mattoli perché mette insieme le trovate funamboliche e surreali con i grandi campioni del

ciclismo, lo sport più popolare del momento, che nel film appaiono nel ruolo di sé stessi. Scritturare Gino Bartali, Fausto Coppi, Louison Bobet, Fiorenzo Magni, assieme a uno stuolo di altri assi sportivi, non è solo la trovata di avvio di una sorta di *instant movie* che sceglie di lavorare all'interno dell'immaginario di massa per verificare la tenuta spettacolare dei campioni più amati dal pubblico, ma segna la struttura portante dell'intero film, il suo percorso di tappa in tappa in giro per l'Italia, il suo rapporto privilegiato con la radio e il giornalismo della carta stampata al seguito.

Il prologo si svolge davanti alla porta dell'inferno dove Dante-Carlo Ninchi e Nerone-Aristide Catoni incontrano il diavolo di seconda classe, deciso a catturare un'anima per far carriera, prima di leggere e commentare i titoli di testa. Qui la contaminazione tra l'atteggiamento parodistico della rivista e la citazione hollywoodiana, da *Il cielo può attendere* (1943) di Ernst Lubitsch a *La vita è meravigliosa* (1946) di Frank Capra, tra pratiche basse e alta letteratura, non potrebbe essere più esplicita e divertita. Serve a tirare le fila dell'intera vicenda perché dal momento che Totò, il barbuto professore Antonio Casamandrei, accetta di vendere l'anima al diavolo pur di sposare la giurata Isa Barzizza, giustifica le numerose apparizioni del diavolo, i particolari poteri che il professore acquisisce, l'espedito finale con cui la madre lo salva dall'inferno, come se un acuto odor di zolfo alitasse per tutto il film. Il concorso di Miss Italia a Stresa, vinto da Fulvia Franco che ottiene subito di partecipare al film, è una delle tante trovate mediologiche, che gioca tra documento e affabulazione. Sin dall'inizio il regista mescola brani documentaristici e scene d'invenzione e ancor più spinge il pedale del rapporto ludico tra realtà e finzione nelle sequenze sportive in cui il materiale di repertorio, la citazione delle cineattualità e la messa in scena si confondono di continuo. Nell'immaginario Giro d'Italia del film confluiscono gli allenamenti per il Giro di Lombardia e per il Giro dell'Emilia, scene ricostruite tra Roma e dintorni, materiali di repertorio che riguardano gli arrivi di tappa nelle città più importanti.

Nel corso dell'impresa sportiva, in cui Totò-Casamandrei sbaraglia tutti i veri campioni, s'impone in modo clamoroso il ruolo della radio, medium per eccellenza dell'epoca pretelevisiva, fino a fare di *Totò al Giro d'Italia*, come qualcuno ha detto, un film radiofonico che si serve del cinema per far vedere gli avvenimenti solitamente affidati alla suggestione della parola (a Nicolò Carosio e Mario Ferretti, cronisti leggendari dei campioni di cui giorno per giorno raccontano l'epopea) e attribuisce spessore spettacolare al mondo del ciclismo e dello sport in generale, ai luoghi deputati della tifoseria di allora, proprio facendoli interagire con gli incontenibili istrionismi del protagonista. Surreale in modo esagerato o più che mai realistico, Totò rischia di sembrare quasi una persona normale catapultata in un mondo dalle straordinarie capacità muscolari e acrobatiche, in grado di scalare montagne e sfrecciare in volata senza aver bisogno di

vendere l'anima al diavolo. Se gli eccezionali poteri del protagonista ci fanno vedere i campioni nella loro goffa quotidianità, quando tornano a tagliare il traguardo da vincitori si ristabiliscono i ruoli di ciascuno. Totò è solo un uomo qualsiasi. Normale? Si direbbe di sì, ma il personaggio è imprevedibile, pronto a spiazzarci con una battuta, a metterci in crisi con un gesto, o, addirittura, a far esplodere la marionetta in una performance inattesa. Nell'incertezza, senza sbilanciarsi mai a favore di Bartali o di Coppi, il regista sceglie un finale rossiniano in cui tutti si mettono a cantare come in una rivista o in un'opera lirica.

Se è capitato di riferirsi più volte al cinema americano – un modello dal forte impatto spettacolare che ha inciso profondamente nella stratificata esperienza di varie generazioni di spettatori – è anche perché nel dopoguerra si è riversato sugli schermi nazionali un gran numero di film statunitensi, congelati negli anni del contenzioso tra il regime e le major. Si calcolano dal 1945 al 1947 oltre settecento film americani e altri quattrocento nel solo 1948: un'autentica invasione, che non può non aver sbilanciato gli equilibri tra esercizio e produzione, compromettendo lo slancio realizzativo del cinema italiano, che all'epoca non va oltre la sessantina di titoli all'anno. Lo stesso atteggiamento critico non può non risentirne, se – accanto ai film di produzione nazionale della stagione – sfilano, in una sorta di corsia privilegiata imbandita dalle rinate filiali delle grandi case, i nuovi film hollywoodiani ma anche i capolavori di qualche anno prima che non erano ancora arrivati sui nostri schermi. Si tratta di un aspetto clamoroso del panorama cinematografico che influisce pesantemente sulle condizioni complessive del cinema italiano del dopoguerra, rimbalzando dalle cronache dei quotidiani agli interventi delle riviste specializzate, via via, fino agli appelli giustamente allarmati dei cineasti. Il problema dell'invasione del cinema straniero, soprattutto americano, si accompagna alla necessità di mettere a punto la legge del cinema, e a tutta una serie di nodi irrisolti, dalla situazione dell'esercizio alla problematica della censura. Non è possibile riproporre qui i termini di un dibattito che all'epoca è particolarmente intenso, articolato, lungimirante. Sfogliando le vecchie riviste, rileggendo gli scritti di allora, si ricompone lo scenario di una cinematografia che rinasce tra le macerie fino a imprimere una forte carica innovativa nel cinema di tutto il mondo. Ma significa anche ritrovarsi di fronte alle tensioni tra le utopie del nuovo cinema e i compromessi del cinema commerciale, le intransigenze di un rapporto diretto con la realtà e le mediazioni dei generi popolari, altrettante polarità contrapposte, insanabili contraddizioni che il tempo verrà decantando se non addirittura capovolgendo. Sono in qualche modo i problemi che il cinema italiano si troverà ad affrontare a più riprese anche nei decenni successivi, fino alla svolta degli anni Sessanta, in cui si aprirà una nuova, appassionante stagione del nostro cinema.

PASSAGGI

Un albero è un albero

Hollywood ha sempre saputo raccontarsi. Non solo con la straordinaria capacità di autorappresentazione del cinema che mette in scena sé stesso, ma anche con la disponibilità narrativa, se non proprio con l'attitudine romanzesca degli innumerevoli protagonisti che hanno raccontato la loro storia. Scritto a più mani dai registi, dai divi, dai produttori, dai tecnici, il romanzo di Hollywood è un grande universo di storie, un crocevia di biografie parallele in cui le pratiche professionali del set e l'aneddotica quotidiana del far cinema s'intrecciano con le vicende dell'industria cinematografica e della società americana. Se sfogliamo le memorie di Lillian Gish, Mary Pickford, Pola Negri, Gloria Swanson, Douglas Fairbanks, Raoul Walsh, King Vidor, Frank Capra, Charlie Chaplin, Adolph Zukor, ci troviamo subito immersi nella grande avventura del cinema americano avviata con i primi Studi californiani inaugurati il 27 ottobre 1911 all'incrocio tra Sunset Boulevard e Gover Street, che sono all'origine della realtà e del mito di Hollywood. Nel decennio che va dalla fine della Prima guerra mondiale al «Big Crash» del 29 ottobre 1929, il martedì nero di Wall Street, l'irrequieta vitalità del cinema degli inizi si è venuta progressivamente componendo nelle strutture organizzative delle grandi case come la Paramount, la Fox, la Metro-Goldwyn-Mayer, la Warner, l'Universal, la Columbia, l'United Artists, destinate a diventare altrettanti marchi di fabbrica del sistema hollywoodiano.

Naturalmente David Wark Griffith, Thomas Harper Ince, Mack Sennett, i padri fondatori dello spettacolo cinematografico, non sono stati invano. Chi vuole imparare, parte da loro, magari vedendone i film al cinema con il cronometro in mano per contare gli stacchi, misurare i tempi delle sequenze, carpire i ritmi del racconto. Così dice di aver fatto Vidor prima di intraprendere con la moglie Florence il viaggio dal Texas a Hollywood, dove cercherà di lavorare con Ince. Straordinario viaggio di nozze, insieme iniziazione e apprendistato, compiuto su una Ford modello T – migliaia e migliaia di chilometri passando per Amarillo, Trinidad, Colorado Springs, Carson City, Lake Tahoe, Sacramento e San Francisco – durante il quale non smette di fare riprese che invia alla Ford. Negli stessi anni in cui Vidor va verso Hollywood facendo i sopralluoghi per un cinema che nasce a ridosso della realtà, Walsh sul treno diretto a El Paso sta leggendo un libro su Pancho Villa. Glielo ha dato Griffith mandandolo a girare un film sul rivoluzionario messicano, che per cinquecento dollari in oro ha concesso alla Mutual l'esclusiva delle imprese ancora da compiere. Fedele alla realtà della finzione, non esiterà a far rifare a Pancho Villa il suo ingresso trionfale a Città del

Messico perché quello vero non era venuto bene. Quando nel 1924 Capra entra nello studio di Mack Sennett a Edendale, siamo già alla conclusione della gloriosa parabola creativa del re della comicità. Il futuro regista si trova di fronte a un caos di baracche, uffici, laboratori e teatri ammassati disordinatamente sul fianco della collina di Santa Monica. Ma se la costruzione è fatiscente, la disciplina è ferrea. Il viaggio dentro la fabbrica del cinema diventa scontro con i percorsi obbligati, confronto quotidiano con le regole, trasmissione di esperienze e di tecniche, tirocinio artigianale incentrato sull'individualità creativa di un sovrano sia pure al tramonto.

Nel corso degli anni Venti il passaggio dall'artigianato alla grande industria cinematografica verrà modificando sempre più sensibilmente i meccanismi produttivi. La strategia omologante dello Studio System – dove chi ha in mano la produzione controlla anche distribuzione e esercizio, nello stesso momento in cui produce con criteri di rigida programmazione, divisione gerarchica dei ruoli, codificazione dei generi, sfruttamento divistico del parco attori – conoscerà il suo apogeo tra la fine del muto e il secondo dopoguerra, negli anni Trenta e Quaranta, per entrare in crisi soltanto negli anni Sessanta. La macchina hollywoodiana raggiunge il massimo della popolarità e dell'influenza, riuscendo a conquistare in modo irreversibile il pubblico americano e internazionale, imponendo modelli di comportamento a tutto il mondo. Il grande interesse che, sullo sfondo della più generale riscoperta del muto, c'è oggi per il cinema americano degli anni Dieci e Venti, nasce anche dal fatto che è un cinema prima della omologazione. Il processo formativo del modello di produzione di lì a poco prevalente è ancora in corso e si intreccia con le fertili tensioni di un'epoca contraddittoria delle comunicazioni di massa, in cui il cinema registra i grandi cambiamenti del costume, ma sembra incapace di scegliere, riluttante a schierarsi. Il salotto vittoriano sopravvive accanto alle immagini del nuovo, la ricerca delle radici dell'epopea nazionale non esclude il richiamo delle suggestioni europee, l'efficacia narrativa del cinema di genere non smentisce lo scavo appassionato degli autori più personali e irrequieti.

Non è meno ambivalente l'atteggiamento nei confronti degli stranieri, chiamati a lavorare negli Studios in forza di un processo di assimilazione che sembra proporsi di sopprimere le distanze anche quando è teso a impadronirsi delle diversità. Il trapianto di decine e decine di registi, attori, sceneggiatori e tecnici dall'Europa agli Stati Uniti, un intrecciato mosaico che continuerà anche nei decenni successivi, incide profondamente nella storia del cinema americano del primo trentennio del secolo, una storia fatta di stratificazioni e di contaminazioni non sempre facilmente districabili. Non è certo il caso di ripercorrere il lungo viaggio dell'emigrazione europea che si avvia sin dal 1884 quando giunge negli States il tedesco Carl Laemmle, destinato a diventare sin dagli anni Dieci uno dei grandi proprietari di circuiti cinematografici prima di fondare la Universal e pro-

durre i film di Erich von Stroheim da *Mariti ciechi* (1918) a *Femmine folli* (1922). Nel 1889 è la volta dell'ungherese Adolph Zukor che, dopo il successo dei *nickelodeons*, dà vita alla Famous Players da cui nascerà la Paramount. Nel 1890 arriva William Fox, anch'egli ungherese e uno dei pionieri del cinema americano che si batte per la conquista dei nuovi mercati fino a svolgere un ruolo di primo piano nella produzione. Nel 1909 dalla Germania emigra Louis B. Mayer, che diventa uno degli esercenti più importanti prima di creare la Metro e poi la Metro-Goldwyn-Mayer con Samuel Goldwyn, che da Varsavia era arrivato negli Stati Uniti via Canada sin dal 1898, affermandosi anche lui nell'esercizio prima di dare vita con Jesse Lasky alla Famous Players-Lasky e diventare uno dei più autorevoli tra i produttori indipendenti.

Il contributo maggiore è probabilmente quello tedesco con Erich von Stroheim negli States sin dal 1909. Ernst Lubitsch dal 1922. Ewald A. Dupont, Paul Leni, Friedrich W. Murnau, Edgard G. Ulmer dal 1927. Josef von Sternberg, austriaco di origini ungaro-polacche, ritorna negli States nel 1923, ma c'era stato a lungo anche prima fin dall'età di sette anni. Lo svizzero-tedesco Emil Jannings va in America nel 1927. Dalla Svezia vengono nel 1923 Victor Sjöström e nel 1925 Mauritz Stiller con Greta Garbo. Non mancano i francesi con Maurice Tourneur nel 1914, Max Linder nel 1920, Robert Florey nel 1921. Gli italiani con Frank Capra dal 1903, Rodolfo Valentino dal 1914. Gli ungheresi Paul Fejós e Michael Curtiz rispettivamente nel 1923 e nel 1926. La polacca Pola Negri e l'armeno Rouben Mamoulian nel 1923. Charlie Chaplin lascia l'Inghilterra nel 1912, il suo connazionale Ronald Colman nel 1923. Nel giro di qualche anno tedeschi, austriaci, scandinavi, ungheresi, francesi, polacchi diventano solo per breve tempo o per sempre americani. Ma quanto delle esperienze europee – volta a volta esperienze umane, culturali, politiche, artistiche, tecniche prima ancora che cinematografiche – va a finire nel crogiuolo in formazione del cinema americano? Naturalmente diverso è il significato della seconda, grande emigrazione, quella delle centinaia di artisti e di tecnici in fuga dal nazismo che, attraverso percorsi tortuosi e soste obbligate, approdano a Hollywood dai primi anni Trenta al 1940. Il nodo centrale è quello del rapporto affollato e contraddittorio, storico e attualissimo, tra cinema europeo e cinema americano, tra creatività e Studios hollywoodiani, tra esperienza e innocenza.

Se i cineasti europei vanno talvolta in America con la sensazione di intraprendere un viaggio di esplorazione in un'oscura parte della terra, quando poi sono in grado di confrontare i modi di produzione americani con quelli europei condividono la considerazione di Lubitsch per il quale il grande vantaggio del cinema americano sta negli inauditi mezzi tecnici, nell'impareggiabile sistema degli impianti di illuminazione e nel lavoro dei laboratori: «In America, l'organizzazione è di fatto più rigida e più affiatata e soprattutto volta a alleggerire il lavoro del regista. Prima di iniziare le riprese di un film ogni elemento viene ela-

borato fino al minimo dettaglio: è quasi impossibile che durante la lavorazione intervenga, inaspettatamente, un qualsiasi inconveniente. L'organizzazione cinematografica americana è soprattutto capace di annientare il subdolo dio del caos, cosicché tutto può procedere da sé, com'è stato programmato e com'è stato preventivamente stabilito». Il grande Murnau auspica che il regista dell'avvenire, liberatosi di tutti i condizionamenti letterari e teatrali, usi la macchina da presa come una penna, ma si chiede anche come il paladino dell'arte cinematografica sarà accolto a Hollywood: «Quando questo poeta del cinema giungerà a Hollywood, alla stazione non sarà accolto con musica e fiori. Vivrà tempi difficili prima di persuadere i dirigenti degli Studios, e prove ancora più ardue lo attendono per persuadere i registi che ha da offrire qualcosa di nuovo, degno del loro tempo. Questo è naturale, da sempre gli uomini hanno paura delle innovazioni. Ma se decide di aprirsi una strada negli Studios cinematografici, troverà finalmente chi lo ascolti. E da questo momento in poi i film cambieranno volto a tal punto che forse avremo difficoltà a riconoscere in loro le goffaggini di cui oggi siamo capaci».

Confrontarsi con il cinema hollywoodiano dai Venti ai Quaranta può significare cogliere alle origini un modello che con l'avvento del sonoro diventa il punto di riferimento obbligato per il pubblico di tutto il mondo, andare alle fonti della mitologia del cinema americano così come si è configurata nel corso di più generazioni di spettatori. Si può propendere per l'archeologia o indulgere alla nostalgia – capita nelle testimonianze e negli studi sul pianeta hollywoodiano come in altri casi – ma si può anche guardare in avanti, rifare un percorso a suo modo esemplare dell'immaginario di massa per verificare quanto ci riguardi. Per ripensare, in rapporto al nostro contesto di spettatori di oggi, ai film dei maestri consacrati e degli artigiani da riscoprire. Per riproporci i problemi della standardizzazione e della differenziazione dei prodotti, dei rapporti con le regole produttive e con i percorsi dei generi, delle funzioni e delle strategie della produzione, del mercato della serialità, anche di quella televisiva, a cui il cinema americano degli inizi si imparenta più di quanto non si voglia ammettere. Nel cinema americano come nella serialità televisiva è fondamentale il rapporto con la realtà che non esclude naturalmente lo spettacolo, l'affabulazione. «Un albero è un albero», diceva Vidor, «che bisogno c'è di ricorrere ad un albero finto?». Il successo enorme dei telefilm e delle soap-opera non è soltanto un fenomeno di colonizzazione culturale, come spesso si dice. Strutture complesse della standardizzazione narrativa, i serial americani raccontano vicende assurde e sgangherate, ma lo fanno in uno scenario realistico. Nel conto dei subdoli meccanismi della serialità statunitense conviene mettere sin d'ora almeno l'albero di Vidor.

Scoppia il sonoro

Sospeso tra muto e sonoro, melodramma e musical, risultato e progetto, *Il cantante di jazz* (1927) di Alan Crosland, il primo *talkie*, sembra fatto apposta per incarnare la svolta della fine degli anni Venti destinata a cambiare il corso del cinema. Nessuna delle grandi case se l'era sentita di investire in sistemi pionieristici e toppo costosi. Soltanto la Warner Bros. in piena crisi decide che le conviene rischiare. Una scommessa, quasi un salto nel vuoto, se Sam Warner, uno dei titolari, per lo stress muore d'infarto il giorno prima del debutto. Il successo della storica proiezione del 6 ottobre 1927 al Warners Theater convince anche i più scettici. La storia del giovane ebreo Jakie Rabinowitz, il figlio del cantante di sinagoga che scappa di casa per sfondare a Broadway, commuove come un rito di passaggio il pubblico coinvolto nei grandi flussi migratori delle più diverse etnie. Non importa se i dialoghi sono pochissimi e ancora troppe le didascalie. La perfetta sincronizzazione della musica è la carta vincente che decreta il trionfo del film. Soprattutto quando Al Jolson - il volto tinto di nero, un ginocchio appoggiato al suolo, le braccia protese verso gli spettatori - canta "My Mammy" il pubblico impazzisce.

Naturalmente non ci si può aspettare che la rivoluzione tecnica corrisponda subito alla rivoluzione estetica. Soltanto nei decenni successivi – i mitici Trenta e Quaranta – il cinema americano raggiunge la maturità, in bilico tra autore e artigianato, routine e trasgressione, prototipo e serie. Il cuore del sistema, anzi dello Studio System, è la codificazione dei generi che si vengono definendo nella stagione d'oro della fabbrica dei sogni. La macchina hollywoodiana raggiunge il massimo della popolarità e conquista in modo irreversibile il pubblico americano e internazionale, imponendo miti di consolazione e modelli di comportamento alle platee di tutto il mondo. Sono soprattutto i generi, con le loro forti scanzioni spettacolari e le singolari capacità di assecondare le attese degli spettatori, a svolgere un ruolo determinante in un'epoca in cui anche l'autore più geniale deve fare i conti con le regole dell'azienda e nessuno può infischiarne dei risultati del *box-office*.

Il decollo del musical, il genere più nuovo che senza il sonoro non ci sarebbe neppure, avviene soltanto quando la musica dei compositori più dotati – Irving Berlin, Cole Porter, Jerome Kern, George Gershwin – s'incontra con il genio di Busby Berkeley, il grande coreografo che con l'estro inimitabile dell'invenzione tecnica e la disinibita follia visiva sigla gli anni di formazione in un gruppo di film del '33-'39 della Warner Bros. - da *Quarantaduesima strada* a *Viva le donne!*, entrambi di Lloyd Bacon, da *La danza delle luci* di Mervyn LeRoy a *Abbasso le donne* di Ray Enright - che si rivelano profondamente innovativi sul piano del linguaggio. Il dinamismo delle immagini, le inconsuete angolazioni

della cinepresa, le scandite composizioni dei balletti si scollano di dosso la polvere del palcoscenico, mentre si sintonizzano con lo slancio creativo delle avanguardie storiche. Il paradosso è che senza rinunciare alla formula del *blackstage musical*, cioè raccontando sia pure con varianti la messa in scena di una rivista, tutti e quattro i film riflettono il clima della Grande Depressione e lo spirito del New Deal, le difficoltà e le speranze di un momento drammatico della storia americana. Non solo *Quarantaduesima strada* è paradigmatico del modo in cui anche l'ambiente dello spettacolo vive la crisi, ma "Remember My Forgotten Man", il celebre blues sul combattente della prima guerra mondiale vittima della disoccupazione di *La danza delle luci* è una commossa denuncia del problema dei reduci. Mentre le file dei soldati in partenza si confondono con i disoccupati che avanzano verso il pubblico, ci si accorge una volta di più che le astratte geometrie di Busby Berkeley, i suoi caleidoscopici onirismi sono tutt'altro che fuori dalla realtà e dalla Storia.

Negli anni seguenti nella magia del bianco e nero irrompono Fred Astaire e Ginger Rogers, la coppia della Rko che entra subito nello spazio privilegiato del mito, restando all'apice del successo per un decennio che illumina la storia del genere – un musical fiabesco, ambientato in hotel, transatlantici, set esotici e mondani – con film come *Cerco il mio amore* (1934), *Cappello a cilindro* (1935), *Voglio danzare con te* (1937), tutti e tre di Mark Sandrich, *Roberta* (1935) di William A. Seiter, *Follie d'inverno* (1936) di George Stevens, *La storia di Vernon e Irene Castle* (1939) di Henry C. Potter, scanditi sulle note dei grandi compositori a cui si devono i motivi più celebri, da "Night and Day" a "Cheek to Cheek", da "Isn't This a Lovely Day" a "They Can't Take That Away from Me". Alla Metro-Goldwyn-Mayer – che fronteggia la concorrenza con i musical-operetta di Jeanette MacDonald e Maurice Chevalier, ma anche con le più eccitanti e spettacolari *Follie di Broadway* del '35 e del '36, attingendo alla prestigiosa scena newyorkese – non resta che puntare sul colore, sulle atmosfere vivacissime e irreali, oniriche e imprevedibili di *Il mago di Oz* (1939) di Victor Fleming, che entra nell'immaginario di generazioni di spettatori anche grazie alla straordinaria freschezza della diciassettenne Judy Garland con l'indimenticabile "Over the Rainbow". Subito dopo la prima del film, alla Metro – accanto a Joe Pasternak, Jack Cummings, Pandro S. Berman – entra Arthur Freed, che aveva debuttato un decennio prima con *La canzone di Broadway* (1929) di Harry Beaumont, sfruttando fino in fondo la suggestione della "Broadway Melody", destinata ad essere il filo conduttore di una strepitosa avventura musicale. Il primo successo della "Freed Unit" è la trilogia di *Ragazzi attori* (1939), *Musica indiolata* (1940), *I ragazzi di Broadway* (1941), diretta da Busby Berkeley, rubato alla Warner. Se la serie conquista il pubblico, il merito va soprattutto alla esuberante vitalità con cui Judy Garland e Mickey Rooney, i giovanissimi teatranti al centro delle vicende, tra uno sberleffo e un sorriso, danno la scalata allo

show business.

La svolta del dopoguerra coincide con l'affermazione di una nuova generazione di registi – Vincente Minnelli, Stanley Donen, Gene Kelly – a cui si deve la trasformazione del linguaggio del musical in stile. Vincente Minnelli - uno dei protagonisti di primo piano del musical classico che più ha colto i rapporti tra la memoria, l'onirico e il tempo - dopo l'esordio con *Due cuori in cielo* (1943), un suggestivo sogno "all-black" in bilico tra Inferno e Paradiso, si afferma con *Incontriamoci a St. Louis* (1944), che rievoca con struggente partecipazione il mondo della provincia d'una volta, dove Judy Garland, futura signora Minnelli, canta "Have Yourself a Merry Little Christmas", uno dei motivi più emozionanti della sua carriera. *Ziegfeld Follies* (1946), l'omaggio al grande impresario di Broadway, si ricorda soprattutto per un paio di numeri diretti da Minnelli, dall'esotico "This Heart of Mine", con Fred Astaire ladro di gioielli che ruba un braccialetto alla principessa Lucille Brenner, all'ironico "The Babbit and the Bromide", una delle rare occasioni in cui Astaire danza con Gene Kelly. *Il pirata* (1947) è il fiammeggiante trionfo del sogno, in cui Gene Kelly si scatena nelle sue performances più fantasiose e virtuosistiche per conquistare Judy Garland con la complicità delle musiche di Cole Porter. Capolavoro della maturità, *Un americano a Parigi* (1951) sulle note di George Gershwin segna la perfetta sintonia tra il regista e Gene Kelly nel celebrare in un fuoco d'artificio di immagini e di suoni il mito della Ville Lumière, che nello smagliante balletto finale diventa un omaggio all'arte dei grandi pittori francesi, da Renoir a Dufy, da Rousseau a Toulouse-Lautrec. *Spettacolo di varietà* (1953) porta all'estremo la dialettica tra sogno e realtà in un gioco pirotecnico di numeri che rinnovano la formula del *backstage* in una sinfonia di maschere e di colori, di variazioni e di sorprese, dove la malinconica tenerezza della fine dello spettacolo si risolve nella trascinate vertigine metacinematografica. La raffinata eleganza, la ricerca espressiva si colorano di nostalgia in *Gigi* (1958) - il primo musical che ottiene nove Oscar - ironica rievocazione della Belle Époque, con i suoi riti e le sue ipocrisie, e affettuoso addio alla grande stagione del musical classico, suggellato dal gusto inconfondibile delle scenografie e dei costumi di Cecil Beaton. La sequenza di "Remember it Well", dove Maurice Chevalier e Hermione Gingold, la nonna di Gigi, evocano il passato, è una delle più intense di tutto il cinema del regista.

Dopo Minnelli, la personalità più estrosa è Stanley Donen, che con Gene Kelly condivide la regia di un terzetto di film di singolare forza innovativa. Il film che segna il passaggio al nuovo corso è *Un giorno a New York* (1949), dove Gene Kelly, Frank Sinatra, Jules Munshine non sono gente di spettacolo ma tre marinai che sbarcano per la prima volta a New York con una licenza di ventiquattr'ore. Sconvolto da un adrenalinico scoppio di energia, il musical non sarà più lo stesso. Le tavole del palcoscenico sono sostituite dalle strade, dalla metropo-

litana, dal Rockefeller Center, dal ponte di Brooklyn, dal Central Park, da Chinatown, dalla Statua della Libertà, dalla terrazza dell'Empire State Building, il punto più alto della Grande Mela, che non è solo lo scenario privilegiato in cui i tre si scatenano a caccia di ragazze, ma un vero e proprio protagonista. Qui ci sono già le premesse di quello che sarà di lì a poco *Cantando sotto la pioggia* (1952) di Stanley Donen e Gene Kelly, che rievoca con strepitosa vivacità la storia del musical hollywoodiano, i gloriosi momenti a cui il genere deve la sua affermazione, facendone una grande occasione metacinematografica. Prodotto da Arthur Freed per la Metro-Goldwyn-Mayer, il film prende il via dalla storica serata in cui decolla il *talkie*. Quei tempi burrascosi ma eccitanti li ha vissuti in prima persona, scrivendo con il compositore Nacio Herb Brown le canzoni che ora vuole ripescare per farne il motivo conduttore del nuovo musical. "Singin' in the Rain" è uno di questi hit intramontabili che, oltre a dare il titolo al film, ispira a Gene Kelly il più trascinate balletto della sua carriera, quando, accompagnata a casa Debbie Reynolds, chiude l'ombrello e sotto la pioggia che continua a scendere inizia a cantare il suo energetico vitalismo, la sua incontenibile felicità: «I'm singing in the rain/Just singing in the rain/What a glorious feelin'/I'm happy again». Senza trascurare le battute al vetriolo affidate a Donald O' Connor e ai suoi numeri vertiginosi, il film guarda con ironia al parlato degli inizi per vedere meglio nel futuro. Racconta il decollo del sonoro, ma allude all'arrivo della televisione che già comincia a sottrarre spettatori alle sale e nel giro di qualche anno segnerà la crisi di Hollywood e di una stagione irripetibile del cinema.

Non ha certo la stessa smagliante vitalità *È sempre bel tempo* (1955), dove i tre commilitoni che si danno appuntamento dieci anni dopo nel loro bar preferito - sospeso nell'assoluto presente della loro corsa contro il tempo della breve licenza - sono costretti a fare i conti con le delusioni della vita in un mondo che sta decisamente cambiando, dove forse non c'è più posto per la grande stagione del musical. Netevole la partitura musicale, con tre memorabili motivi, da "I Like Myself", che Gene Kelly canta e danza sui pattini, quasi un simbolo della precarietà esistenziale, a "Situation Wise", che offre a Don Dailey l'occasione di sfoggiare le sue eccezionali capacità mimiche, ed a "Baby You Knock Me Out", la splendida sequenza di danza con Cyd Charisse, circondata da un curioso *chorus* di anziani palestrati. All'epoca non manca il successo neppure ai due film che Stanley Donen dirige da solo, il più spettacolare *Sette spose per sette fratelli* (1954), che si ricorda soprattutto per la carica atletica dell'ambientazione western, perfetta per sperimentare il cinemascope, e il più sofisticato *Cenerentola a Parigi* (1957), dove Audrey Hepburn è memorabile nella sua performance in "total black": maglia, leggings e mocassini, che rifà il verso ai balli in voga, come nella elegantissima toilette rossa della mannequin.

Sul finire del decennio successivo cala il sipario sul musical classico e i suoi mitici protagonisti, mentre un gran numero di titoli, in bilico tra la sfacciata

ridondanza dell'artificio e l'esplicito richiamo alla componente sociologica, inaugura il capitolo finale del genere, in cui nella cabina di regia gli specialisti di ieri cedono il posto a Robert Wise e Jerome Robbins (*West Side Story*), Ken Russell (*Tommy*), John Badham (*La febbre del sabato sera*), John Landis (*The Blues Brothers*), Woody Allen (*Tutti dicono I love you*), Lars von Trier (*Dancer in the Dark*), Baz Luhrmann (*Moulin Rouge!*), Damien Chazelle (*La La Land*), in un affollato gioco di azzardi più o meno felici, dove spunta più di una volta la nostalgia per il sogno di ieri che, tra voci, canzoni, colori, è ormai irripetibile. Se dovessimo scommettere su un solo titolo per sottolineare il passaggio di testimone dal classico al contemporaneo non avremmo dubbi nel rifarci a *Cabaret* (1972) di Bob Fosse, uno dei film più rappresentativi a cui il genere affida la propria ricerca di identità. Se non si può trascurare Joel Gray, che scandisce "Money, Money, Money", la beffarda ballata di John Kander e Fred Ebb, la rivelazione è l'esuberante Liza Minnelli. La sua aggressiva autoironia sigla un'epoca, mentre sullo sfondo s'intravedono le ombre di Vincente Minnelli e di Judy Garland.

Orio Caldiron

SORPRESE

DI UNA GRANDE

STAGIONE

Cinema, storie e miti
tra Cinecittà e Hollywood

© Edizioni Falsopiano - 2024
via Bobbio, 14
15121 - ALESSANDRIA
www.falsopiano.com

Progetto grafico e impaginazione: Daniele Allegri
Le immagini di questo libro provengono dall'Archivio Falsopiano
Prima edizione - Febbraio 2024